بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في علوم الإتصال تخصص (التصوير والسينما)

بعنوان/

دور السينما الإفريقية في ترتيب أولويات الشعوب حول القضايا الثقافية – تحليل سيميولوجي على فيلمي تاجوج وستموت في العشرين

Role of African Cinema in Arranging Nations Priorities on Cultural Issues - A Semiological Analysis on the Films Tajuj and You Will Die at Twenty

إعداد الطالب:

عبد المؤمن عمر عبد الله عمر

إشـــراف:

د. نهى حسب الرسول أحمد

١٤٤٤هـ ـــ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإستهلال

الآية الكريمة

قال تعالى:

(يَا أَيُّهَا النّاسُ إِنّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ) .سورة الحجرات ، آية: ١٣.

صدق الله العظيم

الإهـــداء

إلـي أمـي:

التى لا تسعني الكلمات لأهديها ، فالصمت في حضرتها أقدس ، صمتها مزدانٌ بتعابير التهنئة والتبريكات على هذه الخطوة التي أُنجزها بفضلها. فهي ليست بأجمل من الخطوة الأولى التي كنت أسقط أمام عينيها وهي مبتسمة بإيمان عميق بأننا سنصل إلى مبتغانا . فالدروب التي أشرعت بإبتسامتها يستحيل أن يفارقها الورد والعبير ، الذي يُسقى من نور السماوات إجلالاً لها.

إلى شهداء الفضيلة والكرامة والانسانية في عليائهم ونحن لا زلنا تخنقنا العبرة من سادية البشر فالشعوب ما زلت تنتظر رسلاً للسلام والمحبة، الى كل من أضاء للشعوب ، دروب المعرفة والعلم ، بالثقافة والتنوير والصورة والصوت والسينما في افريقيا وجميع بقاع العالم .

الشكر والتقدير

الشكر لله الواحد الأحد الفرد الصمد الذي لم يلد ولم يولد. كما الشكر فواحاً أجزله للدكتورة الجليلة نهى حسب الرسول احمد والتى كانت نعم المعلمة، علمتني الكثير ووجهنتي للطريق الصحيح في إجراء هذا البحث وهي التى شجعنتي ودافعت عني وآمنت بمقدرتي منذ أن كانت هذه الدراسة عبارة عن فكرة ومشكلة تشغلني إلى أن إكتمل هذا البحث فلها كل الشكر والتقدير وجزاها الله عني كل خير.

كما أتقدم بالشكر للأساتذة بكلية علوم الإتصال جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا الذين لم يبخلوا علي بعلمهم ووقتهم الدكتور الرشيد الطاهر والدكتور صلاح عبد الرحيم والدكتورة نجلاء حمدان والبروفيسور مجذوب بخيت محمد توم . كما خالص شكري وجزيل إمتناني للدكتور خضر الخواض الباحث في مجال الدراسات الإجتماعية . والاستاذة الزميلة اسراء الطيب صالح الفكي والأخ اسحاق علي اسحاق للمساهمة في تجميع بعض المواد ، وأخص بالشكر الدكتورة العزيزة عسجد محمد نور الشريف لما قامت به من اعانة وتنقيح وارشاد اكاديمي فلها كل شكري .

المستخلص

تمثلت أهمية الدراسة العلمية في مناقشة دور السينما في ترتيب الأولويات الثقافية للشعوب ، من خلال تحليل الموضوعات التى قدمتها السينما أو الأفلام السودانية . كما تتناولت المعالجات التى تطرحها الأفلام السينمائية السودانية للقضايا المجتمعية والدينية والسياسية ، تطرح الاشكالات الكبيرة في كيفية وطريقية معالجتها بعينتين هما فيلم "تاجوج" لجاد الله جبارة و"ستموت في العشرين" لأمجد ابو العلا،

هدفت الدراسة معرفة تأثير السينما الأفريقية وآثارها على المجتمعات المحلية ، التعرف على أثر الأفلام السينمائية والى أي مدى ساهمت السينما في تشكيل هوية ووعي الفرد بالقضايا الوطنية ، بجانب ذلك معرفة دورها في عكس الثقافات المحلية والمعوقات التى تواجهها السينما الإفريقية .

تتضمن الدراسة أربعة فصول . يحتوي الفصل الأول على الإطار المنهجي . والفصل الثاني السينما المفهوم والنشأة والتطور. قدم المبحث الأول مفهوم السينما وتطورها ، كما تضمن المبحث الثاني السينما الأفريقية ، أما المبحث الثالث فتحدث عن الرسالة السينمائية . وجاء الفصل الثالث بعنوان السينما الأولويات والقضايا . وتضمن المبحث الأول الإنتاج السينمائي ، كما ناقش المبحث الثاني المفهوم الثقافة الأفريقية ، ومن ثم تناول الثالث العوامل الثقافية من الجوانب النفسية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية . واحتوى الفصل الرابع على الدراسة التعيينية للمقاطع المختارة ، بجمعها وتحليلها سيميلوجياً ، من ثم النتائج والتوصيات والخاتمة .

توصلت الدراسة بعد تحليل المقاطع المختارة سيميلوجياً لعينات الأفلام إلى مجموعة من النتائج أهمها أن الإهتمام بقضايا الشعوب يبدأ في المقام الأول بالإهتمام بقضاياها العميقة والتى تمثل أولوياتها الثقافية والنفسية والاقتصادية والسياسية باعتبارها العوامل التى ترتكز عليها نهضة الشعوب والأمم .

أوصت الدراسة بالإهتمام بالسينما الروائية وفتح المزيد من دورالعرض وأهمية عكس المنتوج الثقافي والمعرفي والمورث التاريخي ، والتركيز على دعم المحتوى التقني من إستديوهات وكاميرات وادوات وكادر مؤهل ، وتخصيص قدر اكبر من الدعم لصناعة سينما إنسانية تعالج المشكلات الإجتماعية ، بالإضافة لعقد مؤتمرات وورش عمل ومهرجانات لتطوير السينما في القارة .

Abstract

The importance of this study is represented in discussing the role of cinema in arranging the cultural priorities of peoples, through analyzing the topics presented by Sudanese cinema or films. It also dealt with the treatments posed by Sudanese cinematic films for societal, religious and political issues, and addresses major problems and how to deal with them with two case studies, namely the movie "Taguj" by Jadallah Jabara and "You Will Die at Twenty" by Amjad Abu El-Ela.

The study aimed to know the impact of African cinema and its effects on local societies, as well as identifying the impact of cinematic films, and to what extent cinema contributed in shaping the identity and awareness of the individual about national issues, in addition to knowing its role in reflecting local cultures and the obstacles faced by African cinema.

The study includes four chapters. The first chapter contains the methodological framework.

The second chapter deals with the concept of cinema, its origins and development. The first topic in the second chapter presented the concept of cinema and its development, and the second topic included African cinema, while the third topic talked about the cinematic message.

The third chapter was titled Cinema Priorities and Issues. Which consists of three topics: the first topic included film production and the second topic discussed the concept of African culture, and then the third dealt with cultural factors from the psychological, political, economic and social aspects.

The fourth chapter contained the case study of the selected samples, by collecting and analyzing them semiologically, and then the results, recommendations and conclusion.

The study came up with a set of results, after analyzing semiologically the selected films; the most important result is that the interest in peoples' issues begins with their deep issues, which represent their cultural, psychological, economic and political priorities, as they are the factors on which the renaissance of nations is based

The study recommends holding conferences, workshops and festivals to develop cinema in the continent also empowering and supporting cinema staff with modern tools.

Allocating a greater amount of fund for the manufacture of humanitarian cinema that addresses social problems.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	رقم الصفحة
١	البسملة	
٢	الآية	أ
٣	الإهداء	ب
٤	الشكر والتقدير	ج
٥	المستخلص باللغة العربية	د
٦	المستخلص باللغة الإنجليزية	ه
الفصل الأول . الإطار المنهجي		
٧	المقدمة	١
٨	اهمية الدراسة	٢
٩	اهداف الدراسة	٢
١٠	مشكلة الدراسة	٣
١١	تساؤلات الدراسة	٣
١٢	مجتمع الدراسة	٣
١٣	نوع الدراسة	٤
١٤	منهج الدراسة	٤

١٥	أدوات الدراسة	٥
١٦	حدود الدراسة	٥
١٧	مصطلحات الدراسة	٥
١٨	الدراسات السابقة	٩
	الفصل الثاني ــ السينما المفهوم النشأة والتطور	
١٩	المبحث الأول: مفهوم السينما وتطورها	٢٠
٢٠	المبحث الثاني : السينما الأفريقية	٤٠
٢١	المبحث الثالث: الرسالة السينمائية	٦٢
	الفصل الثالث: أولويات والقضايا	
٢٢	المبحث الأول:الإنتاج السينمائي	٨٤
٢٣	المبحث الثاني:الثقافة الأفريقية	١٠٨
٢٤	المبحث الثالث:العوامل الثقافية(النفسية ، السياسية ، الإقتصادية ، الإجتماعية)	١٣٣
	الفصل الرابع:الدراسة الميدانية	
٢٥	اولاً: الأفلام موضوع الدراسة	١٥٢
٢٦	ثانياً: إجراءات الدراسة الميدانية	١٥٥
٢٧	ثالثاً: عرض وتحليل وتفسير المقاطع	١٥٦

٢٨	**النتائج**	**١٩٧**
٢٩	**التوصيات**	**٢٠٠**
٣٠	**الخاتمة**	**٢٠١**
٣١	**الملاحق**	**٢٠٢**
٣٢	**المصادر والمراجع**	**٢١٤**

الفصل الأول

الإطار المنهجي

المقدمة:

تعد السينما بمثابة مرآة الأحداث الجارية يومياً ، وأرشيف لحقبة زمنية ، وموجه يومي لكل الفئات ومستقرئ للمستقبل من خلال طرح الأحداث ، وطرق معالجتها ، كما تؤدي السينما دوراً جوهرياً كوسيلة ترفيهيه إعلامية فى رفع الوعي وفي نفس الوقت محفز للإبداع ، وقد مرت اعوام طويلة منذ إختراع السينما . ولم ينتج في افريقيا أي فيلم طويل ، خالص الإنتاج من قبل السود والناطقين بلغات إفريقية . فلم يلج الافارقة ميدان السينما تلك الوسيلة الحية للتعبير الثقافي في ذاك الوقت . ومع ذلك فإن أفلاماً وثائقية عديدة حققت في إفريقيا منذ العام ١٩٠٠ وخصوصاً من قبل الإنجليز والفرنسيين الأمريكيين .

إن العامل الزمني والثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي كلها وقفت وراء تشكيل طريقة رؤية الافريقي للحياة ، بالتالي أثره في بلورة الصورة التى يقدمها السينمائيون . وتعكس هذه الظروف الخصائص المميزة والتقاليد الخاصة للشعوب ، وتعتبر الدول الناطقة بالانجليزية هي الرائدة في مجال السينما ، والمنافس الاقوى عالمياً . لكن كاولويات انتاج حدد السينمائيون والكتاب الافارقة معيار لوصف الاعمال الافريقية ، اشار الكاتب و الشاعر النيجيري " إتال تشينوايز" الي شروط اطلاق الاعمال الافريقية الي عدة جوانب معرفاً الأدب الأفريقي بأنه الأدب الذي تتحقق فيه عدة نقاط: بأن يكون المستهدف هو القارئ الأفريقي ، كما أن القضية التي يعرضها العمل قضيّة أفريقية ، وتكون جنسية الكاتب أفريقية . بينما يجب أن تكون لغة العمل الأصلية أفريقية .

قامت الافلام بدورٍ هامٍ في عملية التعليم والتبشير الديني من خلال رجال الكنائس ، وساهمت في عملية نشر الثقافات الأوربية الإستعمارية ، وبثت رسائل واضحة بتفوق الرجل الأبيض من خلال عكس إمكانياته الخارقة ، من خلال السينما والإعلانات ، وظلت وسائل التعبير لعشرات السنين أدواتٌ لخلق صور تقلل من شأن الإنسان الأسود ، الذي صار يعاني من الأفكار والصور النمطية الكئيبة والكاريكاتورية ، التي تخدم الغرب . فالأفلام شأن كل الفنون هي نتاج العقول البشرية وتجسد أفعالاً ، يشاهدها جمهور من البشر ، إنها شكل فني مفعم بالحيوية ، فقد إستخدمت السينما بطرق أثرت في النفسية الأفريقية بصورة قوية ، لأنها تربط الشعوب ماضيها وحاضرها بمستقبلها ، التاريخ العادات والتقاليد ، اللغة الغناء ، الصيد ، الترحال ، الغابة النهر والصحراء ، على إستمرارية الحياة بطرق

معينة وبنمطٍ مركب ومتداخل ، في هذا الجانب تناولت الدراسة عينة من الأفلام السودانية "تاجوج وستموت في العشرين" ، من حيث ترتيب الاولويات الثقافية ومناقشتة القضايا من خلالها وتناول محتوى وسائل وطرق عرض الافلام .

أهمية البحث:

تؤدي السينما دوراً مهما في حياة الشعوب لما لها من تأثير قوي في توجيه دفة الحياة من النواحي الدينية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية ، تقوم السينما دورٍ أكبرٍ لما لها من إمكانية حكي وتوثيق الثقافة القديمة والحالية . وتعمل السينما في دعم وتطوير الشعوب والدول بصورة جيدة. كما لها قدرة جيدة في إستغلال كل الموروث الإجتماعي وتحليله. وتتمثل أهمية هذا البحث علمياً وعملياً في التالي:

تتمثل الأهمية العلمية في مناقشة دور السينما في ترتيب الأولويات الثقافية للشعوب خلال دراسة مضمون الموضوعات التى تقدمها السينما السودانية حيث يمكن أن تفيد هذه الدراسة الباحثين والطلاب المهتمين بمجالات الإعلام من واقع النتائج والتوصيات التى توصلت إليها هذه الدراسة في إثارة النقاش العلمي حول مضامين السينما الثقافية والإجتماعية.

أما الأهمية العملية للبحث فإنها تأتي من أن نتائج هذه الدراسة قد تفيد العاملين والمهتمين بالسينما الأفريقية في وضع تصور وإستراتيجية ملائمة لتنشيط دور السينما في حياة الشعوب بإعتبار أن تأثيرها القوي في النواحي الدينية والثقافية والإجتماعية.

أهداف البحث:

إستهدفت الدراسة كما هو واضح من عنوانها معرفة وضع السينما الأفريقية وآثارها على المجتمعات المحلية والعالمية وجذب جمهور يؤمن بدورها في التعاطي مع الفروض التي تسعى لتحقيقها وهي:

١. التعرف على أثر السينما في ترتيب الأولويات الثقافية .
٢. توضيح مدى مساهمة السينما في تشكيل وعي الفرد بالقضايا الوطنية.
٣. الكشف عن دور السينما في نقل المعارف للمتلقي.
٤. الوقوف على تأثير السينما في تشكيل الهوية الوطنية.
٥. بيان دور السينما في عكس الثقافات المحلية.

٦. التعرف على المعوقات التى تواجه السينما الإفريقية.

مشكلة البحث:

من الملاحظ أن للسينما انتشار واسع في كثير من المدن السودانية منذ بداية تكوين الدولة الوطنية الحديثة ، ولعل من ابرز ملامح ذلك دورها في العديد من المدن، بالاضافة الى السينما المتجولة التى كانت تقوم بها وزارة الثقافة والاعلام في الارياف ، وتزداد الحوجة لها لتلبية احتياجات الانسان المعرفية والثقافية والترفيهية باعتبار أن مضمون البرامج السينمائية لها تأثير في تشكيل بنية الوعي الثقافي للفرد من خلال المواد التى يتم عرضها، ومن هنا تكمن مشكلة البحث في السؤال الرئيسي. ما دور السينما الإفريقية في ترتيب أولويات الشعوب حول القضايا الثقافية .

تساؤلات البحث:

١. ما مدى تأثير السينما في ترتيب الأولويات الثقافية ؟
٢. الى أي مدى تساهم السينما في تشكيل الوعي بالقضايا الوطنية ؟
٣. ما دور السينما في نقل المعارف للمتلقي ؟
٤. إلى أي مدى تؤثر السينما في تشكيل هوية الشعوب ؟
٥. ما مدى مساهمة اللغات المحلية في السينما الإفريقية ؟
٦. ما الأحداث المهمة التى أغفلتها السينما الأفريقية ؟
٧. ما المعوقات التى تواجة السينما الإفريقية ؟

مجتمع الدراسة:

المجتمع لغةً مكان الإجتماع . وإصطلاحاً موضوع علم الإجتماع ، وقد عُرف بتعريفات مختلفة ، تدور حول تغليب الجانب الفردي ، أو الجانب الإجتماعي ، أو العلاقة التى تربط ابناء المجتمع بعضهم ببعض

ويرى "دوركايم" أن المجتمع ليس مجرد مجموعة افراد ، وانما هو نسق خاص ذو حقيقة منتقلة وصفات معينة ، وفى مقدمتها سلطته على افراده وتميزه عن المجتمعات الأخرى ، وهي ظاهرة أنسانية ، توجد حيث يوجد الإنسان ، وفى رأيه أن المجتمع سابق على الأسرة والعشيرة . بل على

الفرد نفسه ، وبذلك يسبق الكل هنا اجزاءه ، كما يسبقها فى نواحٍ أخرى . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٦٩)

والمجتمع موضع الدراسة هنا هو فيلم تاجوج وستموت في العشرين .

نوع الدراسة:

تدخل هذه الدراسة ضمن البحوث الوصفية " التي تهدف إلى تصوير وتوثيق الوقائع والحقائق الجارية وتتعدى عملية الرصد الدقيق إلى التحليل والتفسير . فهي تهدف للتعرف على الموضوعات التي يتناولها الفيلم السينمائي السوداني حول دور السينما في ترتيب أولويات الشعوب من خلال تحليل لعينة من تلك الأفلام .

منهج الدراسة:

كلمة المنهج تعني لغة الطريق . وترجع في أصلها اللغوي إلى الفعل "نَهَجَ" ومنه النهج ، والمنهج، والمنهاج ، أي الطريق الواضح ، ونهج الطريق أي أبانه وأوضحه أيضاً سلكه ، وبابها قطع .(الرازي ، ١٩٩٠ ، ص ٦٨١)

واصطلاحاً: يعرف المنهج من ناحية الموضوع بأنه الطريق الذي يؤدي إلى الكشف عن حقيقة معينة . ويكون ذلك عن طريق مجموعة من القواعد والوسائل التي يتبعها الباحث للوصول إلى هذه الحقيقة . ومن الناحية الشكلية. فإن المنهج هو الإطار الذي توضع فيه البيانات والمعلومات والتي يتم تنظيمها والتعامل معها وفقاً لقواعد وإجراءات معينة.

ويقدم المعجم الفلسفي تعريفاً للمنهج بأنه: وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة ، ويُعرف " بتل " المنهج بصفة عامة على "أنه الترتيب الصائب للعمليات العقلية التي نقوم بها بصدد الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها" .(وهبة ، ٢٠٠٧ ، ص١٩٥)

والمنهج بالمحصلة "ماهو إلا وسيلة يمكن عن طريقها الوصول للحقيقة" (عمر ، ٢٠٠٢ ، ص ١٦٦)

استخدم الباحث مقاربة التحليل السيميولوجي"semiotic analysis" للفيلم السينمائي والفيديو والتلفزيوني وهو من المناهج الكيفية لتحليل المحتوى من منظور أيديولوجي ، وهو مقاربة تبين أن الصورة السينمائية والتلفزيونية تتشمل عدة معاني مختلفة . ويبحث التحليل السيميولوجي عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل ، وذلك لمعرفة محتواها الحقيقي ومضمونها الخفي ، والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي "رولان بارت Band arthes" شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل والتي يلتزم فيها الباحث بالحياد والموضوعية تجاه الرسالة لتحقيق التكامل عبر التطرق إلى مختلف المستويات المدعمة للتحليل من خلال تحديد وضعيتها ووظيفتها في إطار المعنى العام (بعتاش ، ٢٠١٩ ، ص ٣١٩)

أدوات الدراسة:

استخدم الباحث أدوات وتقنيات التحليل السيميولوجي لتحليل الفيلم وهي: الأدوات الوصفية وهي التى تضم العناصر التقطيع التقني والتجزئة ووصف صورة الفيلم . أما الاستشهادية الوثائقية فتضم عينة الفيلم محل الدراسة وعملية الوقوف عند الصورة .

حدود الدراسة الزمنية:

تأتي هذه الدراسة ضمن إطار زمني محدد وهو ٢٠٢٠ ـــــ ٢٠٢١م بولاية الخرطوم. وهي الفترة التى تمت بها دراسة للعينات .

حدود الدراسة المكانية:

أتت الدراسة ضمن إطار مكاني وهو السودان بمدينة كسلا قرية تاجوج للفيلم الأول وولاية الجزيرة وسط السودان للفيلم الثاني .

مصطلحات الدراسة:

١. **تعريف السينما:**

أ- السينما لغةً: هي كلمة اصلها الاسم سينما (في صورة مفرد مذكر وجذرها) سينما وجذعها سينما (وتحليلها) الـــ سينما.

ب- السينما إصطلاحاً: هي فنّ إنتاج وإخراج الأفلام التي تُعرض على الشَّاشة البيضاء أمام الناظرين ويطلق عليه الفن السابع كفيلم تصوير سينمائي أو حفلة سينمائية ، والحيل السينمائية: بوسائل بارعة في التصوير والإخراج ، وتسمى كذلك خدع سينمائية .(عمر ، ٢٠٠٨ ، ص٧٨)

٢. إجرائياً: هي الصور المتحركة على الشاشة أمام الناظرين. وايضاً هي الدار التي تعرض فيها هذه الصور.

٣. السينما الأفريقية:

فقد عرف الشاعر النيجيري "إتال تشينوايز" في كتابه " "نحو تفكيك الكولونيالية في الأدب الأفريقي" ، الأدب الأفريقي بأنه الأدب الذي تتحقق فيه أربعة نقاط وهي:

١- أن يكون القارئ المستهدف هو القارئ الأفريقي .
٢- أن تكون القضية التي يعرضها العمل الأدبي قضيّة أفريقية .
٣- أن تكون جنسية الكاتب أفريقية .

٤- أن تكون لغة العمل الأصلية أفريقية .

وبالارتكاز على تعريف الأدب الأفريقي من الممكن أن نقول إن السينما الأفريقية: هي السينما التى تستهدف جمهوراً أفريقياً وتعرض الهموم والأزمات الاجتماعيّة الأفريقية ، موظفةً اللغات المحلية كوسيلة للتعبير ، إضافة إلى أن يكون مخرجها إفريقي المولد أو الجنسية ، كما ينبغي الانتباه إلى جوهر تاريخي لا يحتمل الجدل .(الجزيرة نت)

ترتيب الأولويات:

الترتيب: في اللغة هو وضع كل شئ في مرتبته أي في المرتبه المختصة به عند الوضع .

وفي الإصطلاح: هو وضع الأشياء الكثيرة بحيث يطلق اسم واحد ، ويكون لبعض االجزائه نسبةَ الى البعض بالتقدم والتأخر . والترتيب أخص مفهوماً من التأليف . اذ لم يعتبر في التأليف نسبة بعض الأجزاء الى بعض بالتقديم والتأخير . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ١٣٣)

٤- الشعوب:

- كلمة أصلها الاسم (شعوب) في صورة جمع تكسير وجذرها (شعب) (وجذعها) شعوب (وتحليلها) الـــ شعوب
- شعوب: علمٌ على المنيَّة (بغير تنوين) وقالوا: شَعَبَتْهُ شَعُوبُ.
- الشعبُ: الجماعة الكبيرة ترجع لأب واحد، وهو أوسع من القبيلة .
- والشعبُ الجماعة من الناس ، تخضع لنظام اجتماعي واحد .
- والشعبُ الجماعة تتكلم لسانا واحدا. والجمع: شُعوب .

الشعب:ـــ بوزن الكعب ، ما تشعب من قبائل العرب والعجم ويجمع شعوب وهو أيضاً القبيلة العظيمة ، وقيل أكبرها الشعب ثم القبيلة ثم الفصيلة ثم العِمار بكسر ثم البطن ثم الفخذ ، وشعب الشئ فرقه وشعبه أيضاً جمعه من باب قطع وهو من الاضداد . وفي الحديث ، ما هذه الشعب التى شعبت بها الناس . أي فرقتهم ، والشعيبة واحدة من الشعب وهي الأغصان وجمع شعبان شعبانات . (الرازي ، ١٩٨٧ ، ص٢٩٠)

٥-القضايا الثقافية:

القضايا : كلمة أصلها الاسم"قضايا "في صورة جمع تكسير وجذرها" قضي "وجذعها" قضايا "وتحليلها "الـــ+ قضايا" .

قضايا : جمع تكسير لـــ قضية "في حال يكون مرفوعا أو منصوبا أو مجرورا .

القضايا: هي موضوع التطبيق العلمي لقواعد الاخلاق والمشكلات التى عن هذا التطبيق ومدى مطابقة السلوك الواقعي للقواعدالخلقية .

و يعرفها "ارسطو" هي كل جملة لها معنى . ومع ذلك فليس كل جملة قضية فالجملة قضية حين تحتمل الصدق أو الكذب .(وهبة ، ٢٠٠٧ ، ص٤٩٤)

٦-الثقافة:

- العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها.
- **ثقافة:** إسم. الجمع ثقافات.

- **الثقافة العامة:** مجمل العلوم والفنون والآداب في إطارها العام.
- **الثقافة الشعبية:** هي الثقافة التي تميز الشعب والمجتمع الشعبي وتتصف بامتثالها للتقاليد والأشكال التنظيمية الأساسية.
- **الثقافة العامة:** مجمل العلوم والفنون والآداب فِي إطارها العام. (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ١٩١)

التحليل السيميولوجي:

- **لغة :** السيميولوجيا هي علم الدلالة أو السيمياء ، والسمياء لغة ، أصلها وسمة ، ويقولون السومة والسيمة والسيماء: العلامة . وقال الليث : سوم فلان فرسه أي: جعل له السيمة . وقال الأصمعي "السيماء والسمياء" ، وروى عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة ، وقال غيره مسومة بعلامة يعلم بها إنها ليست من حجارة (قدور ، ٢٠٠٥ ، ص ٥١)

- **إصطلاحاً :** السيميولوجيا أو السيميائية معناها علم الإشارات أو علم الدلالات . تعود السيميولوجيا في أصلها الغربي إلى اللغة اليونانية ، فهي مركبة من كلمتين هما (Sineion : وتعني علامة ، و (Logos) وتعني علم ، وجاء تعريفها في العلوم الإنسانية بإنها ليست سوى دراسة العلامات داخل نظام معين ، وعرفها "دي سوسير" بأنها العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية (برنار ، ١٩٩٤ ، ص ٩)

- **إجرائيا :** التحليل السيميولوجي تلك التقنية التي تكشف معاني ودلالة العلامات في نسق ما ، والغوص في أغمار ما هو ظاهر لاكتشاف ما هو باطن وهو منهج وإطار لتحليل كل عمل ويقصد بتحليل الفيلم أو الفيديو تجزئة بنيته إلى مكوناتها بصري ، درامي ، وثانفي ، إعلان ، قصير ، طويل ، ويقصد بتحليل الفيلم او الفيديو تجزئة بنيته الى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بنائة لأهداف تخدم التحليل ، فالتحليل النصي للأفلام هو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفلمي ، من خلال دراسة نسقه ، مكوناته ، مدوناته ، ووظائفه ، للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة . وتعتمد هذه الطريقة على عناصر : دلالة اللفظ – دلالة المعنى – المرجع والثقافة . (حفيظة ، ٢٠١١) .

الدراسات السابقة:

اطلع الباحث على عدد من البحوث والدراسات المنشورة وغير المنشورة في مجال الافلام والتلفزة والتصوير التى ناقشت موضوعات حيوية لها القدرة في ايجاد طرق سليمة لتطوير العمل السينمائي والتلفزيوني في حال ما وجدت الاهتمام . وقد لخص الباحث اهم النقاط التى تطرقت لها هذه الدراسات كالخصائص والمفاهيم والنتائج التى توصلت إليها تلك الدراسات.

الدراسةالأولى: أثر السينما المتجولة في التنمية الريفية. تناولت الدراسة موضوع السينما المتجولة حيث سعت لتحليل أوضاع السينما والتطور الذي صاحبها من خلال الاهداف التى تؤديها ومستوى التثقيف الذي تقدمة للمتلقين في كل الأماكن ريفها وحضرها. إتبعت الدراسة المنهج الوصفي القائم على إستعراض مقدرات السينما المتجولة في المساعدة والإسراع بخطى العمليات التي ترمي إلى التغيير الإجتماعي. وكذلك المنهج التجريبي بإعتبار أن التجربة ليست في حقيقتها سوى نوع من الملاحظة في ظروف يعمل القائم بالتجربة على تنظيمها بنفسه ، إتبع الباحث هذا المنهج حتى يتمكن من من قياس الظاهرة الإجتماعية موضوع الدراسة والتعبير عنها بالأرقام الإحصائية. سعت الدراسة إلى التحقق من أن للسينما المتجولة قدرة أكبر من وسائل الإتصال الأخرى في نقل المعلومات إلى المجتمعات الريفية. وتطرقت الدراسة إلى قياس القوة التخزينية التي تمنحها السينما المتجولة للمشاهد مقارنةً بوسائل الإتصال الأخرى. وتوصلت الدراسة لعدة نتائج أهمها أن الإذاعة تسجل حضوراً قوياً لدى مجتمع البحث حيث أن ٤٨%، والسينما المتجولة قادرة على أن توصل قدراً كبيراً من المعلومات والأفكار الحديثة إلى المجتمعات الريفية. .(خليل ،١٩٩٢)

الدراسة الثانية: الفيلم الوثائقي ودورة في تعزيز الهوية الثقافية ، سعت الدراسة لتسليط الضوء على الكيفية التى من خلالها يستطيع الفيلم الوثائقي كمعالجة تلفزيونية . أن يعمل على تعزيز الهوية الثقافية وكذلك مساعدة القائمين على أمر الفيلم الوثائقي للعب الدور المنوط به في تحقيق التنمية وتعزيز الحضارة. إتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي ، كما سعت الدراسة على دراسة وتحليل سلسلة الطائر الطواف المكونة من ١٠ حلقات . تُعَرِف بالسودان إنساناً وتاريخًا ، جغرافياً وإجتماعياً وسياسياً. وتوصلت الدراسة الى أن الفيلم الوثائقي من أشكال الإنتاج التي تستطيع أن تسهم بقوة في تعزيز الهوية الثقافية ، كما يواجه الفيلم الوثائقي عقبة الإفتقار إلى التخطيط ، وضعف الأجهزة والمعدات وفرق الإنتاج ، خلصت الدراسة إلى أن هناك عدم توازن في مكونات الهوية التي تناولتها

حلقات السلسلة . وتوصلت الدراسة إلى أن مؤشرات تعزيز الهوية الثقافية تشير إلى أن إسهامات حلقات الطائر الطواف في تعزيز الهوية الثقافية ما بين ٧٣% إلى ٩٣%.

وأوصت الدراسة بالإهتمام والتخطيط لإنتاج الفيلم الوثائقي من خلال التمويل. بجانب تشجيع رأس المال الوطني للإسهام في تمويل إنتاج الفيلم الوثائقي، وبثه بمساحات أكبر في الفترات الحيه. وتخصيص أحدث الأجهزة والمعدات ، ايضاً تنظيم مهرجان للفيلم الوثائقي ، وترجمة الأفلام الوثائقية السودانية لعدد من اللغات ، وتأسيس قناة سودانية متخصصة في مجال الفيلم الوثائقي . مع إجراء البحوث والدراسات في مجال الفيلم الوثائقي.(الكارس ، ٢٠٠٩)

الدراسةالثالثة: المنتج المحلي من الأفلام الوثائقية في تلفزيون السودان: تناولت الدراسة الفيلم الوثائقي من حيث النشأة التاريخية وتعريفه ومراحل الإنتاج . وشمل الإطار التطبيقي للدراسة عن الإنتاج الوثائقي في التلفزيون السوداني من حيث الكم والنوع مع التركيز على تحليل الصورة والصوت لثلاثة أفلام هي (العقرب ــ درب الاربعين ــ رحلة التراب) وخلصت إلى سيطرت الأفلام الوثائقية التي تهتم بالمجتمع والإنسان والأرض على المنتج المحلي في تلفزيون السودان وتشكل هذه الافلام رغبة وإتجاه صانعي الأفلام الوثائقية بنسبة كبيرة .

وتوصلت الدراسة إلى قدرة صانعي الفيلم الوثائقي المحلي على إنتاج أفلام وثائقية عالية الكفاءة وقادرة على المنافسة في الأسواق العالمية . واشارت الدراسة إلى أن معظم الإنتاج تقوم به الشركات الخاصة والأفراد من ١٨٣ فيلم جملة الأفلام المذكورة في الدراسة ، لا يتعدى المنتج منها في تلفزيون السودان ١٩ فيلماً أي حوالي ١٠% من جملة الأفلام موضوع الدراسة.(الجيلاني ،٢٠٠٤)

الدراسة الرابعة: إنتاج البرامج الوثائقية في تلفزيون السودان . تلخصت مشكلة الدراسة في أن إنتاج البرامج الوثائقية في تلفزيون السودان لا زال يسير بخطى متعثرة برغم التطور التقني والتكنولوجي الذي شمل جميع جوانب العمل التلفزيوني إذ لاتوجد إدارة خاصة أو قسم لإنتاج هذا النوع من البرامج . كما إستخدمت الباحثة المنهج الوصفي سعياً لمعرفة خصائص الموضوع . وإتبعت المنهج التاريخي ليساعد على عرض خلفية تاريخية للموضوع . كذلك تحليل المضمون للوصول إلى نتائج ثابتة بالإضافة إلى إستخدامها اسلوب مسح جمهور المشاهدين لمعرفة آرائهم ومقترحاتهم حول موضوع الدراسة . خلصت الدراسة إلى اعتبار مشاهدي البرامج الوثائقية من الفئات المتعلمة، مركزة على فئة

الطلاب والموظفين التى تمثل أكبر الفئات متابعةً وإنتظاماً لمشاهدة التلفزيون السوداني . كما أن طرق وأساليب الإخراج مقبولة ولكن لابد من الإهتمام بالتجديد والمواكبة. وأوصت الدراسة إلى : الإستفادة من إمكانيات البرامج الوثائقية في التأثير على المشاهدين . وزيادة عدد البرامج الوثائقية المنتجة بتلفزيون السودان ورصد إمكانيات مادية وفنية لها. وإستخدام المؤثرات الفنية التي تحقق مقولة "جريسون" بأن الإنتاج الوثائقي هو المعالجة الإبداعية للحقائق.(سيد احمد ،٢٠٠١)

الدراسة الخامسة: الفيلم الوثائقي ودورة في تعزيز السياحة في السودان، جاءت الدراسة على ثلاثة أفلام وثائقية سودانية منتقاة من بين أفضل عشرات الأفلام الفائزة في مهرجانات إقليمية ودولية ، هدفت الدراسة إلى التعريف بماهية الفيلم الوثائقي وعلى ماذا يعتمد في صناعته ، وهل له دور تنموى إذا ما تم تطوير مرتكزات نجاحه . كما هدفت الدراسة للدور الترويجي الذي يؤديه لتعزيز السياحة في السودان ، متبعة المنهج الوصفي التحليلي التاريخي وتحليل المضمون للأفلام محور الدراسة .

توصلت الدراسة إلى أن الفيلم الوثائقي له دور مهم في التنمية . كما أوصت الدراسة بضرورة إستصحاب الفيلم الوثائقي كشريك إستراتيجي في التنمية السياحية في السودان ، كما أوصت بضرورة توفير التمويل الكافي لإنتاج أفلام تستطيع لعب الدور المنوط بها وفق أهدافها ، وتخصيص فترات زمنية تلفزيونية داخل دروة المشاهدة للأفلام الوثائقية بمختلف تخصصاتها. وإقامة مهرجان تنافسي محلي خاص بالأفلام الوثائقية ، وضرورة تدريب العاملين في مجال السياحة والفيلم الوثائقي في إتجاه التنمية البشرية . ولا بد من عمل ورش للخروج بمزيد من الإنتاج الوثائقي المرتبط بالعمل السياحي في السودان ، كما يجب توفير المعدات التقنية الحديثة المتطورة لصناعة أفلام ذات جودة عالية ، وإجراء مزيد من البحوث في مجال تطوير صناعة الفيلم الوثائقي في السودان . (منير ، ٢٠١٥)

علاقة الدراسة بالدراسات السابقة:

١/ من الدراسة الأولى "**السينما المتجولة**" يرى الباحث أن لهذه الدراسة علاقة موضوعية بدراسته من حيث تناولها لأحد أشكال السينما وكيفية تأثيرها على المجتمعات ، وقد إستفاد الباحث من النمط التحليلي للدراسة ، والمنهج الذي إعتمد عليه الباحث للتوصل إلى النتائج . كما استفاد الباحث من ربط الدراسة بالسياق التاريخي للسينما في السودان ، التى شقت طريقها الى معظم المدن والقرى والارياف ، ما يدعم فرضية التأثير الكبير للسينما .

٢/ استعرضت الدراسة الثانية "**الفيلم الوثائقي ودورة في تعزيز الهوية الثقافية**" الأسس العلمية والفنية للفيلم الوثائقي ، لمساعدة القائمين . وقد استفاد الباحث منها في تقديم الدوروالجيد الذي يمثله عرض الثقافات ، وهو ما يتفق مع دراسة دور السينما الافريقية في ترتيب الأولويات الثقافية .

٣/ ومن الدراسة الثالثة "**المنتج المحلي من الأفلام الوثائقية في تلفزيون السودان**" وهذه الأفلام عينة الدراسة التى نشير إليها تتسق مع موضوع الدراسة التي يقوم بها الباحث . إذ تشير إلى أن معظم الأفلام الوثائقية التي تم إنتاجها تتناول مكونات الهوية الثقافية ، للشعب السوداني بمختلف لغاته وسحناته ، وتشير العلاقة مع الدراسة تناول الثقافة والعادات والتقاليد للشعوب الافريقة ، مع تناول ارثها الحضاري والاطار التطبيقي للدراسة .

٤/ كما أن الدراسة الرابعة "**المنتج المحلي من الأفلام الوثائقية في تلفزيون السودان**" التى تعثر الانتاج بالتلفزيون السوداني ، لعدد من الاسباب . وقد استفاد الباحث من الدراسة من حيث جملة المعوقات التى تحيط بواقع الانتاج الفيلمي في افريقيا . وايضاً استخدام تحليل المضمون الذي يمثل نقطة التقاء مع دراسة الباحث ايضاً .

٥/ أما في الدراسة الخامسة "**الفيلم الوثائقي ودورة في تعزيز السياحة في السودان**" التى هدفت الى التعريف بماهية الفيلم وعلى ماذا يعتمد ، فقد استفاد الباحث من علاقة الدارسة بضرورة اقامة المهرجانات لمشاركة المنتوج الثقافي للشعوب الافريقية ، ما يخلق لحمة قوية ويؤسس لسوق مشتركة لعرض الثقافات وامكانية تصدير الاعمال الفنية والثقافية الافريقية .

نظريات التأثير:

مفهوم وضع الأجندة:

إنطلقت بحوث الإتصال الجماهيري من إفتراض أو وسائل للإعلام تمارس تأثيرات كبيرة في الجمهور وهو ما دعمه النجاح الذي أحرزته الدعاية النازية خلال عقد الثلاثينات من القرن الماضي وتطورت إلى النظرة التي قدمهاKlapper وآخرون مع مقدم عقد الستينيات من القرن نفسة والتي ترى أن هذه الوسائل ذات تأثيرات محددة في الإتجاهات والسلوك. ثم شهدت طفرة أخرى خلال عقد السبعينات من ذلك القرن حيث وصلت إلى دراسات وضع الأجندة أو ما يعرف بترتيب أولويات الإهتمام والتي أكدت

نتائجها أن وسائل الإعلام تشكل هذه الأولويات أو تلك الأجندة لكل من الأفراد والجماعات. وبناءً على ذلك فإن بحوث وضع الأجندة يهتم بدارسة العلاقة التبادلية بين وسائل الإعلام والجماهير التي تتعرض لتلك الوسائل في تحديد أولويات القضايا السياسية والإقتصادية والإجتماعية التي التي تهم المجتمع .

ترى نظرية وضع الأجندة أن وسائل الإتصال الجماهيري هي التي تحدد الأولويات التي تتناولها الأخبار. فهي تعطي أهمية خاصة لهذه الموضوعات مما يجعلها تصبح من الأولويات الهامة لدى الجمهور .(احمد ، ٢٠١٢ ، ص٦)

يكمن النظر لمفهوم وضع الأجندة من خلال المحكمات العلمية الآتية:

- وضع الأجندة عبارة عن عملية إتصال جماهيري وتفاعلية تتأثر خلال حدوثها ما بين الوسيلة الإعلامية والجمهور بالمؤثرات الإجتماعية الثقافية السياقية التي يتم في إطارها هذا الإتصال.
- هذه العملية ليست احادية الإتجاه من الوسيلة الإعلامية لجمهورها وهو الإتجاه الذي دعمته.
- الإختبارات الإمبريقية اللاحقة لمرحلة نشأة نظرية وضع الأجندة وإعتمدت في ذلك على نماذج نظرية إختبرتها أثبتت تعددية هذه الإتجاهات خاصةً من خلال النظر لثلاثة عناصر أو أطراف عملية الإتصال الجماهيري هي: وسائل الإعلام ــ النخب وجماعات المصالح ــ الجمهور العام.
- الإتجاهات المعاصرة في دراسات أولويات الإهتمام التي أولت عملية بناء الأجندة عنايتها.
- التيار المعاصر في نظرية التأطير التي يراها البعض المستوى الثاني لوضع الأجندة. أو ما تعرف بأجندة السمات.
- لا يقتصر محل وضع الأجندة على القضايا والموضوعات فقط وإنما يتسع ليشمل أيضاً الأحداث والشخصيات والمؤسسات والقيم وغيرها.
- بالرغم من عدم أحادية الإتجاه الخاص بعملية وضع الأجندة إلا أن نبرة الإسهامات التي قدمها هؤلاء الباحثون تعلي من وسائل الإعلام في هذه العملية. وتنظر إليها أيضاً من الناحية الإمبريقية بإعتبار أن أجندتها هي المتغير المستقل في العملية وأجندة جمهورها هي المتغير التابع .(احمد ، ٢٠١٢ ، ص ٩-١٠)
-

نشأة النظرية ومراحل تطورها:

تنسب نظرية وضع الأجندة إلى كل من Mccombc& Shaw ١٩٧٢م عندما حاولا تفسير كيفية وأسباب تفكير الناس في بعض القضايا الإجتماعية وإختلاف معدل الإهتمام بها . فقد توصلا إلى وجود إرتباط دال بين حجم وتقطية وسائل الإعلام لهذه القضايا ومعدلات هذه التقطية وبين الأهمية التي يوليها جمهور هذه الوسائل لتلك القضايا . وهذه النتيجة تؤكد أن بروز القضايا لدى هذا الجمهور يتأثر بشدة بتعرضة للوسائل نفسها التي تتناول هذه القضايا ، وتجدر الإشارة في ذلك إلى أن يحدث وضع الأجندة لا تركز على الآراء حول القضايا وإنما يكون تركيزها على بروز هذه القضايا.

ويلخص كل من Bryant & Thompson مراحل تطور بحوث وضع الأجندة من أربع مراحل هي:

١/ **المرحلة الأولى:** وتمثلها دراسةMccombc& Shaw

عام ١٩٧٢ والتي أثبتت نتائجها أن إهتمام الجمهور العام بالقضايا يتأثر بإهتمام المحتوى الإخباري لوسائل الإعلام بالقضايا ذاتها.

٢/ **المرحلة الثانية:** التكرار ــ عندما كرر هذان الباحثان عام١٩٧٧ تطبيق إفتراضات نظرية وضع الأجندة من خلال دراسة تناولت القضايا البارزة لدى الناخبين.

٣/ **المرحلة الثالثة:** دراسة المتغيرات الوسيطة بالرغم من أن الدراسات الأولى والمبتكرة في مجال وضع الأجندة تناولت بالرصد والتحليل والإرتباط المباشر بين أجندة وسائل الإعلام ومثيلتها لدى الجمهور. فإن دراسات أخرى تالية أكدت نتائجها على وجود مجموعة من المتغيرات الوسيطة المؤثرة في عملية وضع الأجندة.

٤/ **المرحلة الرابعة:** (التساؤل عمن يضع أجندة وسائل الإعلام) ويمكن أن نطلق عليها أيضاً مرحلة الإنتقال لدراسات بناء الأجندة .(احمد ، ٢٠١٢ ، ص١٦-١٨)

نظرية الغرس الثقافي ــ Cultivation theory

تعد نظرية الغرس الثقافي احدى النظريات التى قدمت مبكراً لدراسة تأثيرات وسائل الإعلام، كما تهتم بالتأثير التراكمي طويل المدى لوسائل الإعلام ، حيث يشير الغرس إلى تقارب إدراك جمهور التلفزيون للواقع ، وتشكيل طويل المدى لتلك الإدراكات والمعتقدات عن العالم نتيجة للتعرض لوسائل الإعلام. بحيث لا تضخم في وسائل الإعلام ولا تقلل من هذه القوة، ولكنها تقوم على العلاقات طويلة المد بين إتجاهات وآراء الأفراد من ناحية، وعادت مشاهدتهم من ناحية اخرى، لذا فقد أكد جربنرGerbner وزملاؤه على أن نظرية الغرس ليست بديلاً وانما مكملاً للدراسات والبحوث التقليدية لتأثيرات وسائل الإعلام، ففي الغرس لا يوجد نموذج قبل أو بعد التعرض، ولا نموذج للاستعدادات المسبقة كمتغيرات وسيطة لأن التلفزيون يشاهده الأفراد منذ الطفولة، كما أنه يشكل دوراً كبيراً في هذه الاستعدادات المسبقة التى تعتبر متغيرات وسيطة بعد ذلك.

نشأة وتطور نظرية الغرس الثقافي:

يرجع ملفين ديفليرMelvin Deflir بدايات وجذور الغرس الثقافي إلى مفهوم والتر ليبمان Walter Lipman للصورة الذهنية التى تتكون في أذهان الجماهير من خلال وسائل الإعلام المختلفة سواءً كانت عن انفسهمم أو عن الآخرين، واحياناً تكون هذه الصورة الذهنية بعيدة عن الواقع نتيجة لعدم وجود رقابة على المواد المعروضة في وسائل الإعلام، مما يؤدي الى غموض في الحقائق وتشوية المعلومات وسوء فهم للواقع، وبناءً على هذا التصور حاول ديفلير تطوير نظرية الأعراف الثقافية Cultura Norms والتى تشبه إلى حد كبير نظرية الغرس، وفي أواخر الستينات شهد المجتمع الأمريكي فترات الاضطرابات بسبب مظاهر العنف والجريمة وذلك في اعقاب اغتيال مارتن لوثر كينغ وكينيدي وتزايد الاهتمام بتورط الدولة في حرب فيتنام، وفي عام١٩٦٨ تم تشكيل لجنة قومية امريكية لبحث اسباب العنف والوقاية منه وعلاقة التلفزيون بذلك.

وقام الباحثون بأبحاث عديدة منذ هذه الفترة ركزت معظمها على تأثير مضمون برامج التلفزيون التى تقدم وقت الذروة وفي عطلة اخر الاسبوع على ادراك الجمهور للواقع الاجتماعي وكان العنف هو الموضوع الرئيسب محل البحث. وبدأ الباحث الامريكي جورج جربنر George Gerbner دراساته ، وأكد أن التلفزيون أصبح قوة مسيطرة للكثير ومصدراً رئيسياً لبناء تصوراتهم

عن الواقع الاجتماعي. وبالتالي فإن العلاقة بين التعرض للتلفزيون والأفكار المكتسبة ، يكشف عن مدى ابراز اهمية دور التلفزيون في القيم والتصورات المدركة للواقع الاجتماعي ، وبذلك اصبح الاعلامي المدرك من التلفزيون هو ما يعتمد عليه الفرد في علاقاته مع الآخرين، مما يستلزم استخدام مدخل مختلف عن المداخل التى تستخدم في دراسة تأثير تلك الوسائل ، ويرجع ذلك في رأي جربنر إلى أن التلفزيون قد أصبح المركز الرئيسي للثقافة الجماهيرية ، وأن تأثيره قد أصبح أساسياً في التنشئة الإجتماعية للغالبية العظمى من المشاهدين ، مما يعرضه من نماذج مكررة ونمطية للسلوك والأدوار الاجتماعية المختلفة. (صلوي ، ٢٠١١ ، ص٢٦).

وضح جوبنر وزملاؤه من خلال هذه الدراسات مشروعه الخاص بالمؤشرات الثقافية ، والتى اهتمت بثلاثة قضايا متداخلة هي:

١. تحليل العملية المؤسسية Institutional process Analysisأي دراسة سياسات الاتصال في علاقتها بمضمون واختيار وتوزيع الرسائل الاعلامية.
٢. تحليل مستوى الرسائل الاعلامية Message System Analysisوهي عبارة عن دراسة الانماط السائدة للصور الذهنية والسلوك الأكثر تكراراً التى تعكسها الرسالة الإعلامية، مثل تصوير العنف والأقليات والنوع والمهنة وغيرها من القضايا.
٣. تحليل الغرس الثقافيCultivation Analysis والتى تدرس العلاقة بين التعرض للرسائل التلفزيونية وإدراك الجمهور للواقع الإجتماعي.

وتعد نظرية الغرس المكون الثالث من مكونات مشروع المؤشرات الثقافية، وهذا المشروع يهدف إلى إقامة الدليل الإمبيريقي على تأثير وسائل الإتصال الجماهيرية على البيئة الثقافية، حيث ترى نظرية الغرس أن التلفزيون من بين وسائل الإعلام الأخرى يعد الأساس الثقافي المركزي للمجتمع، وانه يقدم القصص والحوادث والمصمم الأساسي للصور الرمزية التى تساهم في تكوين المعتقدات عن العالم الحقيقي ، وبالتالي فإن كثيفي المشاهدة سيدركون الواقع الحقيقي الذي يعيشون فيه بصورة تتفق مع الصور الذهنية المقدمة في العالم التلفزيوني ، ولكن يعمل الغرس التلفزيوني على تغيير بعض المعتقدات عن الأفراد كثيفي المشاهدة، ويحدث ذلك من خلال التعرض التراكمي للتلفزيون، في حين الإبقاء على هذه المعتقدات لدى آخرين . الدعائم الأساسية التى تقوم عليها نظرية الغرس الثقافي بالمقارنة مع وسائل الإتصال الأخرى .

الدعائم الاساسية التى تقوم عليها نظرية الغرس:

وضع "جرينر" مجموعة من الدعائم الأساسية لنظرية الغرس تتمثل في:

- ترجع أهمية التلفزيون وتفرده عن غيره من وسائل الإتصال لشيوع وجوده في المنازل وسهولة التعرض له، كما يساهم في تنشئة الأطفال بدرجة لا تحدث مع الوسائل الأخرى ، حيث يجد الطفل نفسه مستغرقاً في بيئة التلفزيون منذ ولادته نظراً لتوافر عناصر الصوت والصورة والحركة واللون ، كما يقضي الطفل معظم أوقاته أمام التلفزيون نظراً لسهولة إستخدامه ، كما يختلف التلفزيون عن الوسائل المطبوعة لعدم إحتياجه للقدرة على القراءة والكتابة، كما أنه يتميز عن الراديو في إمكانية توفير الرؤية بجانب السمع ، ويختلف عن السينما في كونه وسيلة مجانية تعمل طوال الوقت وليس في أوقات محددة ، ولا تحتاج إلى مغادرة المنزل . لذلك فالتلفزيون يعتبر من أهم وسائل الإعلام التى تترك أثراً في تقديم الأفكار والقيم والصورة الإعلامية المختلفة لجميع فئات وشرائح وقطاعات المجتمع .
- يقدم التلفزيون عالماً مماثلاً من الرسائل والصور الذهنية تعبر عن الإتجاه السائد: فالغرس عبارة عن عملية ثقافية تؤدي إلى خلق مفاهيم عامة توحد الاستجابة لأسئلة ومواقف معينة، ولا ترتبط بالحقائق والمعتقدات المنعزلة، وتأتي هذه المفاهيم من التعرض الكلي لبرامج التلفزيون وليس من خلال بعض البرامج المنتقاة .

ويقوم التلفزيون بدور مهم في حياتنا لأنه يعكس الاتجاه السائد لثقافة المجتمع ، ويقلل أو يضيق الإختلافات في القيم والإتجاهات والسلوك بين المشاهدين، إلى الحد الذي يعتقدون معه أن الواقع الإجتماعي يسير على الطريقة التى يعبر عنها العالم التلفزيوني ، ولذلك ينظر إلى التلفزيون على أنه أداة الربط بين الصفوة والجمهور العام، حيث تقدم الرسائل التلفزيونية المختلفة العديد من الثقافات والآراء والصور الذهنية التى يشاهدها كل الفئات والمستويات الإجتماعية والاقتصادية المختلفة للمجتمع. (عيد ، وجدي حلمي ، ٢٠١٣)

فروض نظرية الغرس:

تقوم نظرية الغرس على الفرض الرئيسي الذي يشير إلى أن:

"الأفراد الذين يتعرضون لمشاهدة التليفزيون بدرجة كثيفة Heavy Viewrs يكونوا أكثر قدرة لتبني معتقدات عن الواقع الاجتماعي تتطابق مع الصور الذهنية والنماذج والأفكار التي يقدمها التليفزيون عن الواقع الواقعي ، أكثر من ذوي المشاهدة المنخفضة Light Viewers".

وتقوم نظرية الغرس على مجموعة من الفروض الفرعية هي:

- يتعرض الأفراد كثيفوا المشاهدة للتليفزيون أكثر ، بينما يتعرض الأفراد قليلوا المشاهدة على مصادر متنوعة مثل التليفزيون ومصادر شخصية .
- يختلف التليفزيون عن غيره من الوسائل الأخرى ، بأن الغرس يحدث نتيجة التعرض والاستخدام غير الانتقائي من قبل الجمهور .
- يقدم التليفزيون عالماً متماثلاً من الرسائل الموحدة والصور الرمزية عن المجتمع بشكل موحد أو متشابه عن الواقع الحقيقي .
- يزيد حدوث الغرس عند اعتقاد المشاهدين بأن الدراما واقعية ، وتسعى لتقديم حقائق بدلاً من الخيال .

الفصل الثاني

السينما المفهوم النشأة والتطور

- **المبحث الأول : مفهوم السينما وتطورها.**
- **المبحث الثاني: السينـــــما الأفــريقيــة.**
- **المبحث الثالث: الرسالـــة السينـــمائيـــة.**

المبحث الأول

مفهوم السينما وتطورها

السينما هي صناعة التصوير المتحرك وعرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض ، أو على شاشات أصغركالتلفاز والحواسيب والوسائط الأخرى .

والسينما هي ايضاً وسيلة إعلام جماهيرية للتوجيه ولإقناع والتثقيف والتعليم ، ويمكن أن تكون وسلة هذدم جماهيري أو فساد شعبي لو أسيئ إستخدامها وفسد مضمونها . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٩٩)

يعتبر الفن السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل من أكثر أنواع الفنون شعبية . ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن إستخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي .و (السينما ليست نافذة بقدر ما هي منشور زجاجي) "رودلف ارنهيم"

السينما تلك الوسلة الأثيرية أقصر مسافة يمكن أن تصل ما بين الحلم والواقع. الحلم بعفويته وتمرده وحدوده الشاردة اللانهائية والواقع بقسوته ومراراته وإنكساره و يطلق علماء الإتصال على السينما تعبير: "الصناعة القائمة على الحلم" في إشار إلى كونها أكثر الوسائل الإتصالية عنايةً بالخيال .(محمد ، ٢٠٠٩ ، ص٨٥)

السينما هي ما نحاول أن نؤصل للأبعاد الإتصالية لها بإعتبارها من أهم وسائل الإتصال الجماهيرية، وأبرز الوسائل التى دعمت نشر ثقافة الإتصال والتلقي البصري.

تقوم فكرة إختراع السينما على فكرة "الثبات الشبكي" أو "بقاء الرؤية" وهي تعني أن الصورة المتكونة على شبكية العين لا تزول فوراً، بل تظل موجودة على الشبكية لمدة تصل إلى ١٠/١ من الثانية. وبالتالي فعند عرض مجموعة من الصور المتتابعة أمام أنظارنا وبسرعة ٢٤/١ ثانية نشعر "بوهم الحركة" (محمد ، ٢٠٠٩ ، ص٨٥)

فالفكرة الأساسية التى قامت عليها السينما إذن هي محاولة تحقيق الإيهام بالحركة، وبقاء الرؤية على شبكية العين لفترة أقل من تدفق الصور السينمائية الموجودة على شريط السليلويد الذي يمر أمام شباك العرض يجعل الصور المختلفة تبدو وكأنها تمر في حركات إنسيابية طبيعية كما نراها في الواقع.

وفكرة الإيهام بالحركة السينمائية ليست فسيولوجية بحته، بل إن لها بعداً سيكولوجياً يؤكد عليه الباحثون المحدثون. فالسينما ليست مجرد صور متتابعة من السليلويد ولكن يتدخل في إدراك الإيهام السينمائي الإدراك العقلي والتصور الذهني، فالمسألة في السينما ليست التعرض لصور متتابعة فحسب بل إنها عملية إدراك لأحداث وشخوص تتحرك في محيط زماني ومكاني.

الفارق كبير بين رؤية عقارب الساعة كصورة متكونة على الشبكية وبين تصور فكرة الزمان التى يولدها مشاهدة هذه العقارب في الزهن على حد قول"إيزنشتين"(الأسود ، ١٩٩٦، ص١٢٤)

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه عادةً من عشرة دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التى تحيط به، وتعبر أشكال الإتصال التصويري عموماً عن حاجة ملحة لدى الإنسان للتغلب على الزمن والسيطرة عليه عن طريق تحقيق دوام الشكل وبقائه. ويعد التصوير بصفة عامة، والتصوير السينمائي بصفة خاصة هو التعبير عن هذه الأزمة الروحية الكبيرة.

الشائع لدى البشر، خاصةً في الحضارات القديمة أن الموت ما هو إلا إنتصار للزمن. بيد أن تثبيت الحركة تثبيتاً صناعياً معناه إنتزاع هذه الحركة من نهر الزمن والخروج من قانونه القاهر وإعارة ربط ما تم تصويره بالحياة. فكان الرسم والنحت والنقش والتحنيط هو محاولة من الفنان القديم لإنقاذ البشر من براثن الزمن .(بازان ، ١٩٨٦، ص٧ــ٨)

كان إيجاد أو خلق صورة للعالم المادي أو الروحي هو المجال الرئيسي والدافع للإنتاج الفني عبر العصور الفنية المختلفة، لقد إستطاعت كاميرا التصوير الفوتوغرافي أن تنتج صورة للعالم الموضوعي الخارجي ولكنها إقتصرت على النقل الحرفي للواقع الثابت وهو أمر ربما عالجته الفنون الأخرى من قبل، أما نقل الحركة فقد ظلت مسألة عصية على التحقيق، فقد تركت الحركة والزمن للوصف الكلامي، فإذا أراد الكاتب وصف الحركة أو تصويرها تكلم عنها. إلى أن تم إكتشاف السينما، ففي تلك اللحظة أمكن التصوير الفعلي للحركة. أخذ كل شئ يتحرك وينبض، فكانت السينما هي أول وسيلة من وسائل الإتصال إستطاعت أن تنتج الحركة Movie وهي التسمية التى إلتصقت بالفيلم السينمائي. وفي الأفلام الأولى التى أنتجها الأخوة لوميير كانت صورة إندفاع أو حركة الناس في الخروج من المصنع وصورة وصول القطار التى ربما لا تثير العجب الآن كانت مثاراً للإندهاش، بل كانت هي السحر

بعينه. فلأول مرة يرى الإنسان أشياء تتحرك. ويحكى أنه في العروض الأولى إختبأ بعض المشاهدون حتى لا يدهسهم القطار.(محمد ، ٢٠٠٩، ص٨٧)

بصفة عامة يمكن القول أن ظهور المسرح والسينما ووسائط التعبير الدرامي كان بمثابة تعبير عن حاجة الإنسان العميقة إلى الهروب من آلأمه وما فيها من غموض وقلق مفرط ربما لا يقوى على إحتماله، مما أوجد الحاجة إلى التعبير عن هذه الذات القلقة من خلال وسيط ملائم يستطيع أن يعكس ملامح الحياة، وإلا كان البديل مجرد إجترار للاحلام في المنام وفي اليقظة، أي إعادة بناء واقع تهويمي . (محمد ، ٢٠٠٩ ، ص٨٧)

هناك أنواع من الفن السينمائي فمنها ماهو أقرب للمسرح، ويشمل افلام الحركة والدراما وغيرها من الأفلام التى تصور أحداثاً خيالية ، أو تعيد أحداثاً حدثت بالفعل في الماضي ، تعيدها عن طريق التقليد باشخاص مختلفين وظروف مصطنعة .

تاريخ السينما:

انطلقت البداية الأولى للسينما على اساس اختراع التصوير الضوئي. وإن كان إبن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات فان "ليوناردو دافنشي Leonardo da vinci"هو واضع مبادئ علم البصريات والغرفة المظلمة، وإبتكاره لطريقة عمل الرسوم أو الصورة، ثم إمكانية عرضها بعد ذالك، كانت هذه الطريقة هي الأساس الذي قامت عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي وفن التصوير السينمائي، ومن ثم كان يستلزم الصورة الضوئية الأولى التى صنعها "نيسفور بيبسي" حوالي سنة ١٨٢٣م ثبات المصور مدة أربع عشرة ساعة وانخفضت هذه المدة حتى حوالى النصف ساعة في عام ١٨٣٩م على يد "مانده داكير" ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة ١٨٤٠م ثم وفى سنة ١٨٥١م ظهرت تقنية "الكليشة" "النسخة" التى تمكن في سحب كمية من الصور الإيجابية على الورق. ووصل زمن اللقطة "الثبات" على بضع ثواني لتظهر مهنة المصور الضوئي.

بالمقابل فإن خاصية الثبات الشبكي والتى لاحظها القدماء. وهي نقطة الضعف في النظر البشري حيث أن الصورة التى ترتسم على الشبكية لا تزول فوراً، مما يتيح تحول بقعة مضيعة متحركة في نظرنا الى خط مضيئ مستمر. هذه الظاهرة تمت دراستها في القرنين السابع عشر والثامن عشر على يد "نيوتن" و"الفارس دراسي" ومن ثم قام "بيتر مارك روجيه" وهو إنجليزي ذو أصل سويسري بتجارب

توصل إلى السينما، ثم في عام ١٨٣٠م قام فيزيائي بريطاني تطبيقاً لأبحاثه ببناء "عجلة فاراداي" كما قامت تجارب على يد "جون هيرشل" وكذلك "فيتون" والدكتور "باريس" حول الآلآت التى تعطي رسوماً متحركة إلى أن إخترع سنة ١٨٣٢م وفي وقت واحد كل من الفيزيائي البلجيكي الشاب "جوزيف بلاتو" والاستاذ النمساوي "ستامبفر" آلات إعتمدت أساساً على "عجلة فارادي" وصور جهاز "الصور الدوارة" وقد تجاوز "بلاتو" منافسه في النتائج التى حصل عليها من تركيب آلة "الحركة الوهمية" التى طرحت منذ عام ١٨٣٣م مبادئ للسينما ذاتها.

أعطى الإنجليزي "هورنر" سنة ١٨٣٤م هذه الإختراعات التى إنتشرت كلعب، أعطاها شكلاً جديداً فى آلته "الحديقة المتحركة" المؤلفة من شريط من الصور ملصق على ورق مقوى مما بشر قديماً بولادة الفيلم، ثم ودون إستخدام التصوير الضوئي بإستخدام الرسوم فقط ــ قدم الجنرال النمساوي "فون أوكاتيوس" على الشاشة سنة ١٨٥٣م صورة حية بإستخدام هذه الآلآت بعد جمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر "كير شير اليسوعي" من ثم ولأثبات صحة رأي الملياردير الأمريكي "لولاند ستانفورد" حول رهان دخل فيه يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، أنفق هذا الملياردير ثروة طاءلة لكي يتسنى للإنجليزي "مايبريدج" أن يصمم جهاز يستخدم أربعا وعشرين حجرة سوداء يجلس فى كل منها رجل يجهز صفيحة تصوير ليعبئ آلة التصوير الضوئي، ثم تندفع الخيول فى الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها للخيوط الموضوعة فى طريقها والمتصلة بآلات التصوير الأربع والعشرين. وقد استلزم إحكام هذا الجهاز منذ ١٨٧٢ وحتى ١٨٧٨م حيث نشرت فى كل مكان هذه الصور الضوئية المأخوذة فى كاليفورنيا فأثارت حماسة الباحثين العلميين وسخط الفنانين المحافظين الذين ظهرت أخطاء رسمهم للأحصنة أثناء العدو فزعموا أن التصوير الضوئي ذو رؤية خاطئة.(روبسون ، ١٩٩٩ ، ص١٤)

بعد سفر "مايبريدج" إلى أروبا سنة ١٨٨٢م قرر العالم الفرنسي "ماراي" استعمال التصوير الضوئي في تجاربه الحركية وقد سهل مهمته ظهور الصفائح المصنوعة من "الهلام والبرومور - Gelatin Bromure " فى الأسواق مما سمح بالحصول على صور فورية بمستحضرات مهيئة مسبقاً يمكن حفظها سنين عديدة، فأوجد "ماراي" البندقية المصورة وأكمل صنع "المسدس المصور" الذي أوجده الفلكي"جانسن" سنة ١٨٧٦م. ثم تابع تجاربه بواسطة "المصورة الزمنية ذات الصفيحة الثابتة" التى أصبحت "المصورة الزمنية ذات الصفيحة المتحركة" وذلك بتكيف "ويشيعةBobime " فيلم "كوداك"

المطروح فى الأسواق. وفى تشرين الأول ١٨٨٨م قدم العالم "ماراي" إلى أكاديمية العلوم فى باريس المناظرة الأولى المأخوذة بالأفلام محققاً بذلك عملياً "المصورةCamera" والتصوير الحديث، ثم صنع "رينودReynaud " سنة ١٨٨٨م "مسرحاً ضوئياً"معتمداً على الأفلام المثقوبة، حيث استطاع أن يعرض ومنذ ١٨٩٢ ولمدة حوالي عشرة أعوام في متحف "غريفان"(متحف الشمع) فى باريس حفلات طويلة عرضت فيها أمام الجمهور على الشاشة أفلام ملونة من الصور الحية وكانت تدوم الأشرطة من عشرة دقائق إلى خمسة عشرة دقيقة. وفى الوقت ذاته كان "أديسون" ينقل السينما إلى مرحلتها الحاسمة وذلك بإختراعه الفيلم الحديث قياس ٣٥ ملم ذو الأزواج الثقوبية الأربعة فى الصورة، وحاول دمج التصوير الحي بـــ "الحاكي Phonographe" لكنه فشل، ثم أدخل الأنجليزي "ديكسون" وثقب أفلام "السلويد Celluloid" بطول ٥٠ قدماً التى صنعت خصيصاً من قبل معامل الإنتاج الفوتوغرافي "ايستمان كوداك" وقد وضع "أديسون" فى السوق التجارية سنة ١٨٩٤ آلات "صندوق المنظار المتحرك Kinetoscopes" وهي آلات ذات نظارات وعلب كبيرة تحوي على أفلام مثقوبة بطول ٥٠ قدم، فتعددت سنة ١٨٩٥ حفلات العرض الأولى التى قام بها مخترعون قامو بعرض النسخة الإيجابية للفيلم المصور عن طريق هذه الآلة بعرضه بجهاز فانوس سحري مزود بآلية حركة مما أدى إلى مناقشات لا نهاية عن إختراع السينما. (ebooksar.com)

الإخوة لوميير في فرنسا كمخترعي السينما:

كما أن النجاح الكبير فقد كان حليف "سينماتوغرافيا" لطلويس لوميير" بدءاً من ١٨٩٥/١٢/٢٨ في المقهى الكبير "شارع "الكبوشين" في باريس الذي شرع "لوميير" ومنذ وصول "صناديق المنظار المتحرك" في تجاربه سنه ١٨٩٤ فأوجد المصوره الزمنيه مستعملاً في تحريكها الأسطوانه اللامحورية التي اخترعها "هورنبلور" وفيلماً خاماً مصنوعاً في "ليون" بحجم أفلام "اديسون" وبعد عده بيانات عامه للوميير بدءاً من مارس ١٨٩٥ جهاز أسماه "السينماتوغراف" ومنه اشتقت كلمه "سينما" وهو جهاز يجمع بين الغرفه السوداء والمنوار والسحابه للصور الأيجابيه ، وقد تم صناعته في المعامل التي يديرها "كاربنتيه" ليحقق "لوميير" بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها ، محققةً أنتصاراً عالمياً.

في أواخر سنه ١٨٩٦ خرجت السينما من حيز المخابر وتعددت الالات المسجله الات: "لوميير" ، "ميلييس" ، "باتيه" ، "وغومن" في فرنسا وأديسون و البيوغراف في الولايات المتحده وأما في لندن فقد

أرسى ويليام بول قواعد الصناعه السينماتوغراف حتى صار الناس يزدحمون كل مساء في قاعات السينما المظلمه .

نطق السينما: في ١٩٢٧/١/٦ تم عرض أول فيلم ناطق "مغني الجاز" من إنتاج شركه "وارنر warner" ظهر فيه "ال جولسون Al jolson"، وذلك بواسطه جهاز "الفيتافونvitaphone" الذي يسمح بتسجيل صوت الممثل على اسطوانه من الشمع تدار مع جهاز العرض السينمائي بطريقه ميكانيكية مطابقه للصوره ، وهو جهاز يعتمد على اختراع " هبورث hepworth".

دخول الألوان الى السينما:

رغم المحاولات الأولى بالتلوين اليدوي بالفرشاة أو بالريشه للنسخ السالبه الأصليه التي أعطت نتائج غير مرضيه لم يتم الحصول على تلوين معقول للفيلم السينمائي إلا على يد المصور الضوئي الإنكليزي "ج. أ. سميث" وذلك باختراعه لـــ " كينما كولور "ثنائيه اللون، بيكروم" عام ١٩٠٧ وذلك بإتباع مبادى التلوين الثلاثي ، ثم حلت مكانها طريقة "غومون" ثلاثيه الألوان١٩١١المستوحاة من أبحاث "دوكوس دوهران"، واستكمل هذا الأسلوب في١٩١٩عن طريق تسجيل ثلاث صور متزامنه بواسطة ثلاث عدسات مترادفة تزود كل منها بشريط خام اصطفائي خص بكل عدسه ليظهر على شريط صوره بالأبيض والأسود ويلون أحدها بالأحمر والأخر بالأزرق والثالث بالأصفر وذلك عن طريق عبورها على سطح معترض عند العرض ، وبتطبيق الثلاث فوق بعضها يعاد ظهور الألوان الأصليه .

من ثم اقتضى الأمر حتى عام ١٩٢٥ لتسمح وسائل الـــ "تكنيكولور" د. هربيرت ت. كالموس "١٩١٧م –١٩١٩م" و"كليرــ دوريان" "إجازات بيرثون وكيلر ــ دوريان ١٩٠٨" بإنتاج افلام بالألوان على المستوى التجاري .

مصطلح الفن السابع:

كون السينما هي الفن السابع يأتينا تصنيف "ايتين سوريو" للفنون والذي قسم الفنون إلى الفنون السبعة وقدم السينما كفن سابع، والمنطلقة من إحدى الخواص الحسية السبعة.

وفي "معجم الفن السينمائي" يعرف الفن السابع: (الفن السابع –Senrnth art – Septieme art إسم للفن السينمائي، وكان أول من اطلقه عليه هو الناقد الفرنسي "الأيطالي الأصل" ريتشيوتو كانودو RicciottoCanudo. وقد سمى كانودو السينما بالفن السابع على حد تعبيره إذ يقول لأن العمارة والموسيقى وهما أعظم الفنون، مع مكملاتها من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كونو حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع، للحلم الجمالي على مر العصور، ويرى كانودو أن السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستة، وأنها الفن التشكيلي في حركة فيها من طبيعة "الفنون التشكيلية" ومن طبيعة "الفنون الإيقاعية" في نفس الوقت ولذلك فهي "الفن السابع"

تذوق العمل الفني وخصائصه:

مفهوم العمل الفني و مميزاته وطرق فهمه: . تم التوصل في عدد من الدراسات إلى أن العمل الفني هو عبارة عن رسالة موجهة من الأنا "المبدع" إلى الآخر "المتلقي" ، بقصد التوصل إلى ما يمكن ان تطلق عليه حالة "النحن" ، أي توحد الأنا والأخر في حالة نفسية واحدة ، تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوارق واختلاف في وجهات النظر والآراء والإنفعالات والتعريف السابق يؤكد دور الفنان كمرسل يجعله يتخذ العمل الفني كرسالة يوجهها إلى غيره ، والحقيقة أن تعاريف العمل الفني ينتابها اختلافاً جوهرياً ، فقد عولج في بعض الأحيان على أنه مفهوم ميتافيزيقي ، بينما هو – في رأي هريرة ريد . ظاهرة عضوية القابلة للقياس .

فقد كتب "كولنجود" العمل الفني ليس جسما أو شيئا يدرك حسبانه بل هو فعل يقوم به الفنان وهو ليس فعلا صادراً عن جسمه أو عن طبيعته الحسية بل هو فعل قد صدر عن وعيه ، وهو تجربة جمالية باطنية تتحقق كلها في عناء الفرد الذي يستمتع بها على أنه يفترض اتصال هذه التجربة الباطنية بالجسم و الشئ الخارجي "اللوحات المرسومة أو الأحجار المنحوتة" ، فالفنان يلجأ إلى تجسيم تجربته الجمالية لإثراء هذه التجربة فلا شك أن تكوين تجربة جمالية ذهنية دون عمل مجسم ينقلها إلى الخارج يجعلها أقل تنظيماً وأكثر نقصاناً بسبب ما يكتسبه الفنان إذا حول هذه التجربة الذهنية إلى عمل مجسم خارجي . وبالرغم من الرأي السابق الذي يؤكد على أن العمل الفني عبارة عن تجربة ذهنية أولا وأخيراً ، وأن الفنان يلجا إلى تجسيم هذه التجربة لمزيد من المعايشة مع التجربة ونقلها بشكل ناضج منظم إلى الجمهور فيسهل تذوقها إلا أننا تطالع آراء أخرى توضح أن العمل الفني مزيج من الخطوتين : التجربة الذهنية تجسيم هذه التجربة ، ومن هذه الآراء : العمل الفني ، ما هو إلا تعبير عن معنى ،

أو إنفعال أو إثارة يحسمها الفنان في العالم الخارجي فيرتجمها بأسلوب يتوفر فيه البحث عن علاقات الخطوط ، والمساحات ، والألوان ، والأشكال ، في صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز ، ويترتب على هذا التحديد اختلاف العمل الفني عن التسجيل الفوتوغرافي أو النقل الحرفي للطبيعة . عملا فنياً ويرى "هربرت ريد" ، ان العمل الفني شئ مادى محسوس "ايضا" ان الشكل أو ما يطلق عليه الهيئة أو الصيغة ، هي المدخل للعمل الفني بصرف النظر عن نوعيته سواء كان تمثالا أو عمارة أو قصيدة أو قطعة موسيقية أو صورة او فيلم ، فمادام كل من هذه الفنون قد اتخذ صيغة أو هيئة أو شكلاً : ويقول ، فشكل العمل الفني هو الهيئة التي اتخذها ولا يعنينا إذا كان ذلك العمل الفنى بناء او تمثال او صورة او قصيدة شعرية أو قيلم . فكل شي من هذه الاشياء قد اتخذ هيئة خاصة أو متخصصة وتلك الهيئة هي شكل العمل الفني .

مما سبق نجد أن العمل الفني هو رسالة موجهة من قبل الفنان إلى المتلقي ، وأن العمل الفني هو شكل محسوس أو هيئة أو شكل تحوى الجانب الانفعالي وجانب العلاقات التشكيلية ، ويبتعد عن النقل الحرفي ، وهو قابل للقياس – ويتميز العمل الفني بمجموعة من **المميزات أهمها الجمال** ، فعندما يتصف العمل الفني بالجمال فمعنى ذلك أن هذا العمل يحدث الاستمتاع ، وقد أشار السير توماس ، St. Thomas إلى ذلك الشئ فقال: إن الشئ الجميل هو الذي نستمتع بفهمه.

والميزة الثانية للعمل الفني هي الخيال: فالعمل الفني في الأصل عمل متخيل ، ومن هذا المنطلق يذكر ، "كولنجود" ، أننا نرى في العمل الفني شيئاً مادياً يؤثر في سمعنا أو بصرنا ، ولكن هذا العمل لا وجود له حتى يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ، ثم نجده بعد ذلك يترجم إلى أصوات أو الوان ، فالصوت واللون لا يكونان العمل الفني بل هي مجرد وسائل عن طريقها. يعيد التذوق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخرى في خياله ، إلا أن الأداة الحسية . قي العمل الفني . ضرورية لكي يصبح موضوعاً مشتركاً في خبرة افراد المجتمع ، والمصور لا يمكنه الأكتفاء بتصوره او خياله دون تنفيذ .

ويشير "برنسون" Berencon إلى أن التصوير بما فيه من قيم وهمية ليس عملا مرئياً فحسب إنه يخاطب إحاسيس أخرى كالملمس والاحاسيس العضلية ، وهذا يرجع إلى عالم الخيال الذي يجعلنا نحس باننا نتحرك داخل اللوحة ، ونحس بتجربة خيالية كاملة ، إننا أمام العمل الفني المحسوس نضيف إليه جمالاً مصدره قدراتنا الخيالية ، وهذا هو الجانب الذاتي المكمل للجانب الموضوعي في عناصر العمل الفني .

والميزة الثالثة للعمل الفني هي الخبرة التي لا تنسى: فمن منطلق الحاجة إلى مقياس أكثر اتساعاً وتحرراً للفن لدى "جون ديوى" ، استخدم من خلاله الخبرة ، التي تعد خبرة فحسب ، القصد بذلك الخبرة التي تتصف بالثراء ، والإشباع ، والإبداع ، والتي يتم تذكرها على الدوام ، ويلاحظ أنه كلما ازدادت شدتها ، وثراء خواصها ، أدى ذلك إلى ازدياد قيمتها الجمالية ، حيث أنها الخبرة التي يلاحظ فيها أنه يتم استيعاب المواقف باكملها من خلال الصفات الحيوية المندمجة مع الخواص الممتعة . (فراج ، ١٩٩٩ ، ص١٨٩-١٩٢)

الفنون البصرية:

هي علاقة خاصة بين الانسان والعين والمكان الموجود داخل العمل الفني أو خارجه. المكان الموجود في اللوحة أو قاعة العرض أو المتحف أو المحيط بالمباني أو الخاص بالشوارع والميادين أو مكان الخيال والحلم والذاكرة.

إن ما نقصده بالفنون البصرية كل تلك الفنون التى تعتمد في انتاجها وابداعها وفي تذوقها وتلقيها على حاسة الإبصار أو على فعل الرؤية كي يتسع المهنى الذي نقصده بالابصار ليشمل الرؤية البصرية الخارجية والرؤية العقلية والخيالية والوجدانية والداخلية.

اذاً الإبصار والمظهر الخارجي المرئي من الأمور الحاسمة في تصنيف الفنون البصرية التى تشتمل على الرسم والتصوير والنحت والعمارة وغيرها،ولكن ثمة أمور اخرى جوهرية مميزة لهذه الفنون.

الجدير بالذكرأن هناك تصنيفات عديدة للفنون يصعب أن نحيط بها لكنها في صورتها النهائية كما وصلت إلينا خلال القرن العشرين تقوم كلها كما يقول "تتاركيفتش" على ثلاث افتراضات اساسية هي:

١/ إن هناك منظومة محددة للفنون جمعاء .

٢/ إن هناك تفرقة واجبة بين الفن والحرف والعلوم .

٣/ إن الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتحاول أن تصل إليه .

وتشير موسعة الفلسفة كذلك إلى أن الفن يشتمل على كل الأنظمة أو المجالات الإبداعية مثل: الشعر الموسيقى الدراما الرقص وتشتمل الفنون البصرية على كل النشاطات الإبداعية التى تسعى لتوصيل

رسالتها من خلال مخاطبة حاسة الابصار كما انه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى اربع فئات رئيسية هي: ــ الرسم والنحت والعمارة والتصوير الفوتوغرافي ، وبالطبع يمكن تقسيم كل فئة من الفئات الأخيرة إلى أنواع فرعية أكثر تحديداً كما ذكرنا سابقاً. (عبد الحميد ، ٢٠٠٠، ص٥٦)

لقد قدمت تصنيفات عديدة للفنون بدءاً مما قدمه الفلاسفة اليونانيون خاصةً افلاطون وأرسطو، بل قبلهما ايضاً ومروراً بكوينتليان وكثيرون.

السينما وجميع الفنون:

بعد إختراعها تحول مكان تعاون وجمع الفنون "الفنون السبعة" من المسرح إلى السينما، وخصوصاً بعد تحولها إلى سينما ناطقة، ومن ثم ملونة "وبعد تحولها إلى ناطقة" بدأت السينما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكلية كلها فى عمل واحد رائع التناسق ، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطمت حواجز الزمان والمكان حاملةً أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا.

الإكتشاف التقني والتطور الهائل الذي تم بعد إكتشاف التصوير الضوئي ومن ثم إختراع جهاز "أديسون" للعرض السينمائي وإختراع الأخوين "لومير" سنة ١٨٩٥ساعد على ظهور رواد صناعة السينما الذين أسسو لظهور المونتاج "التركيب الفلمي" فيما بعد والذي فسح بدوره المجال لتصوير أفلام طويلة بالإضافة إلى تبني شركات كبيرة مثل مترو غولدوين ماير وبارامونت ويونايتد ارتست لتلك النوعية من الأفلام.

تحول صناعة السينما إلى فن خاصةً بعد أفلام شارلي شابلن التى ما تزال تعتبر من أهم الأفلام التى أنتجت وصورة فى ذلك الوقت كما ظهور مخرجين مميزين كغريفيث وسيسيل دوميل زاد من أهمية تلك المرحلة. أما النقد السينمائي فقد ظهرت بداياته خلال فترة الحرب العالمية الأولى عندما قدمه المخرج الفرنسي دوللوك كما قدم إتجاهاص فرنسياً إنطباعياً للأفلام السينمائية فى ذلك الوقت والذي عارض بدوره الإتجاه التعبيري الذي تقدمه من قبل السينما الدانماركية والمانية.

هذا وقد أعلن لينين بعد عام ١٩٢٠ أن السينما هي أكثر الفنون أهمية بالنسبة للسوفيت وبناء على ذلك فقد قدم السوفيت الدعم المادي والتقني للعاملين فى هذا الحقل مما مهد الطريق لظهور مخرجين مهمين جداً من أمثال ايزنشتاين وبودوفكين.

السينما الطلائعية حيث قدم الفنانون بالتعاون مع نوادي السينما أفلاماً طليعية تتماشى مع تطور الفنون الأخرى وتتأثر بها. فبعض هذه الأفلام كان قد تأثر بالفن التجريدي أو الفن السريالي أو الفن الداداني. كارنيه ورونوار وفيغو وكافالكانتي هم من أشهر المخرجين الذين عملو فى السينما الطلائعية.
كما أن الأفلام الناطقة التى إزدهرت بشدة خاصةً في أمريكا والمانيا وفرنسا.
أما أفلام ما بعد الحرب العالمية الثانية ففى هذه المرحلة لمع إسمي مخرجين كبيرين هما المخرج روسيليني فى فيلمه "روما مدينة مفتوحة" والمخرج فيسكونتي فى فيلم "الأرض تهتز" وقد قاما بإرساء قواعد "المدرسة الواقعية الجديدة" التى تعتمد على نقد الواقع، هذا وقد إزدهرت الأفلام الأمريكية إزدهاراً كبيراً حقق لورنس أوليفيه بصمة مميزة للسينما الإنجليزية أيضاً.

عناصر تشكيل السينما:

القصة: تتوسط من حيث الحجم الى القصة القصيرة والرواية ، وفيها يطول الزمن الى حد ما ، عندما يعني الكاتب بالتحليل للأحداث أو الشخصيات بشئ من التوسع . وتحتوي القصة على قدر كاف من تعدد الأحداث فى تطور وتسلسل بحيث يطول فيها .الى حد ما . عنصر الزمن ويتغير عنصر المكان ، وفى الوقت نفسه تتعرض لأكثر من شخصية فى أكثر من جانب . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٢٢-٤٢٣)

السيناريو: إن محاولة إيجاد تعريف عملي لطبيعة السيناريو، يقتضي تأمل بعض التعريفات التى وردت في كتابات دارسي السينما. وتعكس شيئاً من التباين، مرجعه نقطة الإنطلاق التى يختارها كل كاتب على الرغم من أنهم جميعاً يعنون الشيئ نفسه، فعلى سبيل المثال يعرف لويس هيرمان (السيناريو بأنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم هذه الخطة إلى المخرج، الذي يتولى تنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي. أما ريموند سبويتودد فإنه يعرف السيناريو من خلال تحليله لطبيعة دور الكلمة المستخدمة في كتابه فيقول (إن السيناريو هو تسجيل المعاني المصورة بإستخدام الكلمات التى يمكن ترجمتها فيما بعد إلى إنطباعات مصورة بواسطة الكاميرا والمخرج. وعلى ذلك فإن السيناريو على الرغم من إعتماده على الكلمة في كتابته فإنه ينشأ من الصورة أولاً. أما يوروفكين فيعرف "السيناريو بأنه فيلم المستقبل" أو بعبارةٍ أخرى "الفيلم المكتوب على الورق". وقد يمكن بعد إستعراض كل ما تقدم، الوصول إلى تعريف آخر للسيناريو قد يجمع بين كل مميزات التعريفات السابقة، أو يقطي نقص قد يشوب إحداها. وهو أن السيناريو هو

التأليف أو الصياغة السينما ئية لموضوع الفيلم في شكل كتابي يوضح تفاصيل وتسلسل الصور البصرية الصوتية، التى ستظهر في الفيلم مستقبلاً .

كتابة السيناريو Writing Scenario : يعبر السيناريو هو الهيكل والإطار العام للفيلم ، فقصة الفيلم وموضوعه يتحددان من خلاله وكذاك الحبكة وشخصيات ، وبذلك يكون السيناريو هو رسم باللغة والبناء العام لما سينفذ بالصورة والحركة والسيناريو يقدم للمخرج وغيره من الفنانين صانعي الفيلم ، اللغة والأساس لتنظيم العمل السينمائي واتساقه . وكاتب السيناريو هو الذي يعمل على النص ، وأحيانا يكون هو نفسه مؤلفه . فعمل كاتب السيناريو هو وضع الكلمات على الورق ورسم الشخصية وتطورها بوضوح وكذلك تحديد البناء القصصى والتيمات ، وقد يطلب من كاتب السيناريو عمل مسودة أو ما يسمي بالنص الاستكشافي Speculative Script لعرضها على المنتجين (الصبان ، ٢٠١١ ، ٥٤٥)

التصوير: عند بدأ الخليقة كانت حاسة البصر لدى الإنسان كما هي عليه الآن تقريباً فقد عرف ضوء الشمس منذ أن وجدد نفسه على سطح الأرض، وقد شاهد ظلال الأشياء من حوله. كان إتصاله بلآخرين محدوداً بأصوات تصدر منه لها دلالات تحذير وتخويف لإبعاد الآخرين عنه وعن طعامه. بعد مرور عدة قرون من الزمان تطورت هذه الأصوات وصارت حديثاً، لم في مقدور الإنسان الأول أن يوثق لأفكاره لذا شرع في رسم أشكال على جدران الكهوف. تطورت وصارت رموزاً قادت للحروف ثم الكلمات.

رسم الانسان الأول على جدران الكهوف. ورسم الرسامون المشهورون بعده لوحاتهم على جدران المعابد والكنائس ، ثم حدث التطور الهائل في الحياة العصرية . وشهد التصوير بالكاميرا المستوى الرفيع الذي وصله بفضل علوم الفيزياء والكيمياء والميكانيكا.

المصور أصلاً هو الرسام. قديماً كان الملوك يأمرون بأن يؤتى بالمصور "الرسام" ليرسمهم وما يملكون. كان الرسام يرى ضوء الشمس ساطعاً على الأجسام موضع الرسم صانعاً ظلالاً. يقلد الرسام تدرج قوة ضوء الشمس على رسوماته من ظلالٍ كثيفة إلى متوسطة إلى خفيفة في إتجاه موضع سقوط الضوء ثم ينتبه إلى زواية سقوط الضوء على الجسم. فإن كانت الشمس عند بداية ظهورها في الأفق

فظلال الأشياء على الأرض طويلة وإن كانت الشمس في كبد السماء فالظلال قصيرة هذا يحدث الآن أيضاً. وعند إستخدام الإضاءة الصناعية أيضاً. (بريمة ، ٢٠١٠ ، ص٣)

تعتبر حرفة التصوير السنيمائي من أكثر حرفيات صناعة السينما تعقيداً حيث أنه يركز على المستوى الجمالي والتكنولوجي للصورة ، ولكي يكون التصوير السينمائي ناجحا يجب أن لا يراعى مجرد تسجيل اللقطات فحسب ، بل يجب أن يكون قادرا على ، توصيل المشاعر والجو النفسي العام للمشهد . وتوجيه اهتمام المتفرج الى ما يحتويه الكادر . والتأكيد على المتغيرات في المشاهد كالمكان ، والحقبة الزمنية أو الزمن اليومي . ويتم ذلك بدون افتعال ، ومن خلال المحافظة على قاعدة التتابع من لقطة لأخرى ، كما أيضا متابعة تكوين الصورة وغالبا ما تكون تلك مسؤولية المخرج أولاً في مرحلة تصميم اللقطات .(الصبان ، ٢٠١١، ص٤١١)

المكياج: عملية تجميل الوجوه والملامح وجعلها جذابة ومريحة أو صياغة الشخصية ، بحيث تعكس ملامحها صورة مقنعه للدور الذي تؤديه فتبدوا فى عمر معين ، أو في شكل يترجم حالة صحية أو نفسية خاصة ، أو يشير الى طبيعة مهنة أو حرفة . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٦٢)

أنماط الفيلم السينمائي وأهدافه:

إن معرفة كاتب الحوار لطبيعة اللغة السينمائية والقواعد العامة التي تحكم كتابة السيناريو لا تعنى بالضرورة انه قادر على اتقان كتابة كل سيناريو يعرض عليه ذلك أن للسيناريو أنماط متباينة لكل منها طبيعة خاصة، بينما قد يكون كاتب الحوار بارعا او موهوبا في كتابة نوعية معينة دون أخرى، او ان نوعية السيناريو قد تطلب استعدادا خاصاً من كاتب الحوار بصرف النظر عما يتمتع به من براعة أو موهبة شخصية ومن الناحية الأخرى فان النظرة الى كتابة السيناريو كعمل خلاق، لا تعنى بالضرورة ان حرية الخلق عند كاتب الحوار تمارس بالقدر نفسه، في كل أنواع السيناريو ، بل قد تهبط الى حدها الأدنى في نوع معين، وترتفع الى حدها الأقصى في نوع اخر، وذلك حسب نوع كل نوع، وما تتيحه طبيعتها للفنان، في مجال يمارس في حدوده قدرته الخلاقة .

أنواع السيناريو الرئيسة هي:

١- الأفلام ذات الصيغة الموضوعية .

٢- الأفلام ذات الصيغة الذاتية او الجمالية .

٣- الأفلام ذات الصيغة الروائية .

١- الأفلام ذات الصيغة الموضوعية: ويقصد بها ذلك النوع من الأفلام ، الذى يأخذ شكلاً موضوعياً، ويعتمد أساسا على البحث عن الحقيقة، ويأخذ مادته من الواقع مباشرة، أو إعادة تكوينه للهدف نفسه وهو تقديم تلك الحقيقة بطريقة موضوعية وبعبارة أخرى فان هذا النوع من الأفلام يأخذ الصيغة التسجيلية، التي تقوم على تسجيل وشرح وقائع واحداث الحياة العامة واليومية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقل حقائقها وتفاصيلها في أسلوب موضوعي او علمي. ويسمى هذا النوع من الأفلام "الفيلم التسجيلي" ، خاصة عندما يتناول تسجيل وقائع واحداث الحياة ، أو أسلوب الحياة في بيئة محددة ، أو لفئة معينة من الناس، او قد يُسمى "فيلم الحياة" أو الفيلم غي الخيالي ، أي الذى لا يتدخل فيه خيال الفنان لأنه لا يهدف الا الى تقديم الحقيقة. وأيا كانت التسميات التي تُطلق على هذا النوع، فإنها تحوى في داخلها بعض أنواع تابعة تستلزم في بعض الأحيان تسميات خاصة بها ، كتحديد ادق ومن أمثلة ذلك:

أ – الأفلام التعليمية: وهي التي تتناول موضوعاً علمياً ، سواء بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب ، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي او وثائقي.

ب – الأفلام الارشادية: وهي التي تتناول تقديم معلومات وتوجيهات معينة ، لفئة خاصة ، او للجمهور عموما ، مثل فيلم عن قواعد المرور او أخطار الحرب.

ج – الأفلام التدريبية: وهى الأفلام التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين ، او آلة حاصة بهدف شرح كيفية استخدامها او تدريب فئة مخصصة عليها.

د – الأفلام الصناعية او التجارية: وهى الأفلام التي تتناول تفاصيل صناعية معينة، أو مراحل انتاج سلعة او منتج ما.

وهذا النوع من الأفلام تحكمه قواعد عامة ، عند كتابة السيناريو مثل:

١. التزام الموضوعية في الكتابة والتكوين، لأن هذه الأفلام تهدف أساسا الى البحث عن الحقيقة ونقل صورة صادقة عن الواقع.

٢. الاتقان في الترتيب المنطقي للأفكار، في اطار سلس ومؤثر حتى تستحوذ على انتباه المشاهد لمتابعة الفيلم في كل جزئياته من البداية للنهاية، خاصة أن بعضا من هذه الأفلام تكون مادتها جافة، وتستلزم نوعا من البراعة في توصيلها للمشاهد.

٣. الاعتماد على التعليق بالصوت ، من حيث شرح الصورة او تكملتها، بمعنى أنه يشرح المعلومات التي يصعب تصويرها، ومن هنا تلعب الكلمة دورا مهما في هذا النوع من الأفلام لا تقل أهميتها عن الصورة.

٤. محدودية مجال الانطلاق الخلاق للفنان، الذى قد يصل الى حده الأدنى، وذلك من حيث ان التعامل هنا يتم أساساً مع نقل الواقع او الحقيقة، في صدق وامانة.

وهناك أنواع أخرى خاصة من هذه الأفلام، هي الدعاية السياسية ويبدو هذا النوع في ظاهره كانه يقدم حقائق موضوعية، ولكنها تخفى في باطنها الكثير من وسائل صب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه المبالغة أو التعريف المستتر، أو الاخفاء المتعمد لتفاصيل معينة تقلل من صدق او قيمة المعلومات المقدمة وكل ذلك يحدث لان هدف الفيلم الاساسى دعائى محض.

٢- الأفلام ذات الصيغة الذاتية أو الجمالية: هي الأفلام التي تعتمد أساسا على توظيف جماليات السينما ، وإعطاء حرية واسعة لذاتية الفنان ، كى ينطلق بخياله وقدر اته الخلاقة ، الى حد يصل عدم التقيد بالواقع والمنطق ، بل ينطلق بخياله الى افاق يعمد فيها الى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة ، فيقدم الفيلم في شكل فنى خالص ، قد لا يحمل مضمونا. اى انه يقدم ما يعرف بالسينما الخاصة او الفيلم المطلق "Absolute" حيث يعتبر الشكل المجرد لتكوين الصور، وتركيبها مع الصوتيات . وعلى ذلك فان هذا النوع من الأفلام يضع الفنان السينمائي في موقف مخالف تماما لموقفه من الأفلام ذات الصيغة الموضوعية . فبينما هو في تلك يكون في وضع المرتبط بالواقع او الملتزم بالموضوعية والمنطق ، فانه في هذه يعتبر ممتلكا لحرية البعد الكامل عن كل ذلك، وبعبارة أخرى فبينما يصبح التزامه يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محددا لحريته الخلاقة فانه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكا لأقصى درجات حرية الخلق. وفى مثل هذه الأفلام فان الفنان قد يتمثل أساسا في تحريك مشاعر المشاهد وحواسه بالدرجة الأولى ، الى حد قد يصل الى خلق الاحاسيس المجددة فقط. فقد يهدف الفيلم الى خلق جو نفسى أو خيال خاص ، مثل إحساس عام الجمال، أو التوتر ، او القلق او الخوف او مزيج من هذه المشاعر كلها. أما عن هذا النوع من الأفلام فقد يتسم شكلها العام بمظهر

المحاولات التجريبية، من حيث تقديم استخدامات جديدة في توظيف الكاميرا او الوسائل المونتاجية، او تركيب بعض عناصر الواقع تركيبا جديدا فيسمى الفيلم من هذه الناحية تجريبيا . وقد يقترب هذا النوع في الشكل العام من المذاهب المعروفة في الفن التشكيلى، فتكتسب صفتها كان يعد الفيلم تعبيريا او سرياليا . وقد يسمى الفيلم جماليا عندما لا تنطبق عليه المواصفات التي تدخل تحت تسمية محددة.

٣- الأفلام ذات الصيغة الروائية: ويقصد بها تلك الأفلام التي تأخذ قالب الرواية او القصة وهى تأخذ موقعا فريدا ومتميزا بين الأنواع الأخرى لأنها تمثل السينما الشائعة التي تؤثر في أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة ، وبينما تمثل الأفلام ذات الصبغة الموضوعية التزاما أساسيا بالصدق في نقل الواقع ، وبينما تجنح الأفلام ذات الصفة الذاتية الى قمة اخلق الحر فان الفيلم الروائى يأخذ مكانا وسطا بينهما ، فهو من ناحية يحاول ان يحاكى الواقع او يرتبط بمضمون او موضوع نابع منه ، ولكنه من الناحية الأخرى يقدم لنا ذلك من خلال قالب ابتكارى نابع من ذات الفنان . وعلى ذلك فالفيلم الروائى يقدم من خلال اطار يمتزج فيه الجانب الموضوعى مع الجانب الخيالى وبدرجات متفاوتة تخضع لنوع الفيلم الذى يتم التعامل معه . وتتعدد أنواع الفيلم الروائى بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، او بين الاقتراب الشديد من الواقعية والجنوح الكبير الى الخيال . ومن امثلة هذا النوع " دراما المشاكل الاجتماعية ، والكوميديا الهزلية والأفلام الحربية وافلام الرعب والأفلام الموسيقية وافلام الجريمة والأفلام الرومانسية، وافلام السيرة الشخصية والأفلام الميلودرامية والأفلام البوليسية وافلام الخيال العلمى والأفلام النفسية والأفلام الروائية التسجيلية ".

ويخضع تركيب الفيلم الروائى في تكوينه العام لمزيج من القواعد الأساسية للتاليف المسرحى وتأليف الرواية الأدبية ، الا ان الطبيعة الخاصة لوسائل التعبير السينمائية تميزه بفوارق رئيسة وهذه الفوارق هي التي تمثل اهم دعائم الفيلم الروائى التي يوظفها في نقل الرواية الى المشاهد ومن هنا تأتى أهمية دراسة هذه الفوارق .

السينما الرقمية:

عندما جاءت الثورة الرقمية بكل هذه الأدوات فتحت الأبواب على مصراعيها لتستغل أوجه تلك التقنيات في عبور حدود الإبداع السينمائي من التقليدي إلى مفهوم جديد من البلاغة الفنية في العملية الإبداعية وكانت سبباً أساسياً في قيام مجموعة من الإتجاهات والتيارات الفنية الحديثة في عالم السينما التى إعتمدت بشكل أساسي على ظهور هذه التقنيات التى تعتمد بدورها على الصورة الرقمية لما توفره

من إمكانية التصوير في غياب جماليات الإضاءة التقليدية المتعارف عليها ومحاولة خلق تأثيرات بصرية في الكادر السينمائي وفي تواجده القوي في لحظة الحدث. الأمر الذي ساهم في نجاح هذه المدارس يوماً بعد يوم.

السينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض ، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد "البت والبايت" أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية "رقمية" بدلاً من طبعها وتحميضها كيميائياً على ورق حساس . تماماً كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال ، إذ لا يوجد شريط ، بل لا توجد صورة ملموسة أصلاً ، ولكننا نراها ونتناقلها . هذا ما يحدث مع السينما الرقمية ، فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة إلكترونية موجودة بداخلها بكل هدوء بدلاً من ضجيج البكرات المزعج ، وحالما ينتهي التصوير ببساطة يمكن للمصور سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز كمبيوتر عادي ثم العبث بها وتحريرها كما يشاء . دون وجود أي شريط في كامل العملية الإنتاجية .

وهنا تظهر نقطة قد لا ينتبه لها الكثير وهي أن: تطبيق السينما الرقمية سوف يعيد تعريف السينما من الأصل في القواميس ، وسيغير تعريف الكثير من المصطلحات المتعلقة بالكاميرا أو بعمليات صنع الفيلم . فالفيلم المتحرك لن يعود مجموعة من الصور المتتابعة المطبوعة على شريط من مقاس معين ، الفيلم سيصبح مجموعة أرقام ثنائية . المونتاج لن يكون في أجهزة ضخمة خاصة بالمونتاج بل في جهاز كمبيوتر عادي . على أية حال ، هذه التقنية في التعامل مع الصور والأجسام المتمثلة في السينما الرقمية ، تسمح للمخرجين بالكثير من المميزات ، وتؤدي إلى طرق مختصرة كثيرة في الصناعة السينمائية . والأهم أنها رخيصة جداً بل تكاد تعتبر بالمجان مقارنة بالكاميرات التقليدية وشرائطها باهظة الثمن . كما أن إحدى أهم المميزات هو أنه ومهما تم عرض الفيلم الرقمي ومهما تم نسخه فإن سيل المعلومات ينتقل تماماً كما هو في النسخة الأصلية ، ما دام القرص الرقمي سليماً في الأساس ، بعكس لفافات الأشرطة الحساسة جداً والتي ينبغي التعامل معها بحذر ، إلى جانب أن تكرار عرضها أو نسخها أو تعرضها للغبار أو الحرارة أو المجال المغناطيسي يعرضها لخطر كبير يمكن أن يتسبب في إتلافها .

من الملاحظ أنه لا يزال هناك خلط في تسمية وتوصيف أحد اهم أوجه السينما الرقمية والسينما الإلكترونية . يوحيان بمفهومين ومظهرين مختلفين لهذا العمل الفني . فالسينما الرقمية الذي يعتبر أكثر المصطلحين تعميماً وإنتشاراً يشير معناها إلى الآلية الفيزيائية لإلتقاط الصورة وتسجيلها في حين أن

تعبير السينما الإلكترونية يعطي معنى أكثر شمولية ويغطي منظومة العمل السينمائي بأكملها من التصوير إلى مرحلة العرض مروراً بمرحلة ما بعد الإنتاج . كالمونتاج وحتى مرحلة التوزيع .

فرق الجودة بين السينما الرقمية والتقليدية:

فيما يتعلق بصنع الأفلام رقمياً ، فإنه ببساطة تستطيع أن تصنع فيلماً رقمياً بشرط أن تمتلك ثلاث أشياء وهي ، كاميرا فيديو رقمية تكون مزودة بمنفذ USB وجهاز كمبيوتر شخصي وبرنامج تحرير فيديو من مثل " Premiere " .

وسيخطر تساؤل: هل سيكون الفيلم بالجودة التي نراها في أفلام هوليوود ؟ . والإجابة ستكون قطعاً لا . أي شخص عادي سيلاحظ أن الفيلم المصور بكاميرا فيديو مثل هذه يختلف تماماً عن ذلك المصور بكاميرا سينمائية ، وأنه يشبه تصوير الكاميرات المنزلية العادية ولا يختلف عن صورة البرامج التلفزيونية . والأسباب لهذا الاختلاف كثيرة أهمها الألوان ، كاميرات الفيديو الرقمية الرخيصة تختلف في تعاملها مع عمق الألوان وتركيزها ومجالها عن الكاميرات السينمائية . كما أن هنالك سبباً مهماً قد لا يعلمه الكثير وهو أن كاميرا الفيديو تسجل بمعدل أسرع من الكاميرا السينمائية ، إذ يبلغ معدل سرعة التسجيل ٣٠ كادراً في الثانية ، بينما الكاميرات السينمائية تسجل بمعدل ٢٤ كادراً وهو فرق كبير يجعل من الصورة السينمائية تبدو بطيئة مقارنة بكاميرات الفيديو . إضافة إلى ان كاميرا الفيديو العادية مع الحقل الذي تصوره ، فهي تجري عمليات معينة على الصور من أجل ان تتماشى لاحقاً مع نظام العرض التلفزيوني ، وهذا يسبب اختلافاً عن صورة الكاميرا السينمائية والتي لا تفعل ذلك لأن صورتها لا تعرض على التلفاز بل على شاشة السينما .

مع ذلك هذا لا يعني أن الكاميرا الرقمية لا تستطيع بلوغ جودة الكاميرا السينمائية . ولتحقيق ذلك يلجأ المخرجون الكبار إلى استخدام كاميرات رقمية أعقد من تلك الكاميرات البسيطة الموجودة في الأسواق ، وهي مكلفة دون شك لكنها لا تصل إلى التكلفة الخيالية لكاميرات السينما . وقد استخد جورج لوكاس كاميرا رقمية احترافية من نوع "Sony HDW-F900 HDCAM" مع عدسات من نوع " Panavision " بعيدة المدى ، هذه الكاميرا تصور كما تصور الكاميرات السينمائية الكبيرة تقريباً ، وفي الحقيقة فإن الفرق يتعلق بقدرة الكاميرا على تحويل الضوء الموجود في حقلها إلى إشارات رقمية . تلتقط في الصورة الواحدة " ١٩٢٠ × ١٠٨٠ " بيكسل أي ما مجموعه يزيد عن المليوني إشارة رقمية . بينما هنالك كاميرات تضاهي وتفوق دقتها مثل كاميرا " Origin " المصممة خصيصاً للتصوير السينمائي والتي تلتقط بمعدل " ٤٠٠٠ × ٢٠٠٠ " بيكسل ، أي ما يبلغ أربعة أضعاف دقة

كاميرا سوني ، وتمثل السينما الرقمية الموجة العارمة التي سوف تسود صناعة الأفلام لما تتميز به عن السينما الحالية **وذلك في التالي:**

١- **رخص التكاليف وانخفاض الميزانيات على أكثر من صعيد** . فسعر الكاميرا السينمائية التقليدية يصل في معظم الأحيان إلى نحو ١٠٠ ألف دولار ، بينما ينخفض سعر الكاميرات الرقمية عن ذلك بكثير ، وسيودع السينمائيون الشريط العادي المكلف جداً . والذي يكلف طول ساعة واحدة منه نحو ٢٥ ألف دولار . وسيودعون ايضاً عمليات التحميض المملة التي تجري على الشريط قبل انتقاله لمرحلة المونتاج ، بل سيودعون آلات المونتاج المكلفة نفسها . يقول المصور "ريك مكالوم" بهذه المناسبة أنهم أنفقوا ١٦٠٠٠ ألف دولار من أجل إعداد قرص رقمي مدته ٢٢٠ ساعة في فيلم حرب النجوم ، وكان الأمر سيكلف مليون و ٨٠٠ ألف لو كان العمل على فيلم تقليدي .

٢- **سهولة خلق وصنع الفيلم والتحكم بلقطاته** . ووجود اختصارات للعديد من العمليات المرهقة . ففي النظام التقليدي ، تصور مشاهد الفيلم وعندما تمتلئ البكرة تُرسل إلى غرفة المونتاج دون أن يعرف ما بالداخل بالنسبة للمخرج ، من الجهة الأخرى ، الكاميرا الرقمية مثل " HDW F900 " تمكن المخرج عند انتهاء التصوير أن يعيد عرض ما قام بتسجيله للتو من المشاهد ، وهذا مريح جداً ، فهو سيعيد رؤية ما قام بتصويره في الحال ليلاحظ وجود أخطاء قد تكون حدثت سهواً ، ثم يكمل التصوير . كما ان عمليات المونتاج لا تبدأ إلا عندما ينتهي التصوير وذلك حينما تمتلئ البكرة ، وهو ما يستغرق أياماً . وحالما ينتهي التصوير وينتقل الفيلم إلى عمليات المونتاج ، يجب تحويله من صورته الفيلمية إلى صورة رقمية من أجل سهولة ترتيب اللقطات وإضافة المؤثرات إليها . وعند الانتهاء من العمل على الفيلم كاملاً ويجهز للعرض ، يعاد مرة أخرى على صورة شريط من أجل أن يُرسل ويوزع إلى دور العرض . الفيلم كما نرى ينتقل من صورة شريط إلى صورة رقمية ثم يعود لصورة شريط . وعمليات النقل هذه من صورة إلى صورة مكلفة . بينما في السينما الرقمية لا حاجة للتحويل من صورة إلى أخرى بل يجري العمل منذ بدايته وحتى نهايته في الوسط الرقمي نفسه . وإن كان هذا يعني شيئاً فهو أن المخرج بإمكانه التصوير ونقل المعلومات لغرفة المونتاج في نفس اليوم ثم إكمال التصوير في الغد دون وجود تلك الربكة . بعبارة أخرى ، أن التصوير والمونتاج سوف يعملان في خطين متوازيين بالوقت نفسه ما يعني إنهاء الأفلام سريعاً .

٣- **مرحلة توزيع الفيلم:** عقبة حلتها السينما الرقمية ببساطة ، وتتمثل في المصروفات الضخمة التي تنفقها شركات الإنتاج من أجل طبع الفيلم إلى مئات النسخ وإرسالها إلى دور العرض ، فضلاً عن

التكاليف التي تدفعها الشركة المنتجة للشركة الموزعة لتنظيمها نقل تلك اللفافات إلى سائر أنحاء العالم وإعادتها مرة أخرى عندما ينهي الفيلم دورته . هذه التكاليف هي التي تجعل من الشركات المنتجة حذرة دائماً فيما يتعلق بعدد الصالات التي تعرض أفلامها فيها ،أما في السينما الرقمية كل ما نحتاجه هو أن نتصور أن الفيلم عبارة عن ملف كأي ملف كمبيوتر . لا يكلف نسخه شيئاً مقارنة بتكاليف نسخ الشرائط. كما لا يكلف التوزيع كل تلك الجهود البشرية والمادية . بل كل ما على الشركات المنتجة وصالات العرض هو أن تؤسس شبكة اتصال تربطها ببعضها ، سواء عن طريق كابلات ضخمة أو الأقمار صناعية ، وفي حال لم يحقق الفيلم الإيرادات المطلوبة في دولة ما ، لن تتأسى الشركة المنتجة كما هو الحال الآن ، ولن تندم على المبالغ التي أنفقتها من أجل توصيل النسخ إلى هناك ، بل بإمكانها سحبه في الحال بالضغط على زر ، اضافة الى امكانية عرضه في نفس اليوم في كل العالم .

٤- مرحلة العرض في السينما ، لا جدال في أن عرض الأفلام في صالات السينما التقليدية اليوم نقية جداً وتبدو فيها الصورة والألوان واضحة جداً ، وأن الافلام الرقمية ربما تكون أقل جودة ، لكن الإشكال يأتي عند تكرار العرض . في حال عُرض فيلم في السينما لأسابيع سنجد أن الصورة مليئة بالخدوش والأوساخ التي تتقافز بين مشهد وآخر . فضلاً عن أن الشريط حساس لأي مجال مغناطيسي أو حراري . وهذا الأمر كما غير موجود في السينما الرقمية ، فتكرار العرض لا يؤثر أبداً بل يبقي الفيلم كما هو .

وفي نهاية الأمر يعتبر الجمهور هو الحكم . فقد تم إجراء استفتاء في الولايات المتحدة تبين بأن النسبة الغالبة صوتوا بتفضيلهم للسينما الرقمية . (الحسنية ، ٢٠٠٩ ، عدد ٢٢٤)

بشكل أو بآخر يمكننا القول أن السينما الرقمية باتت بالفعل واقعاً في صناعة السينما بل يمكن القول أيضاً أنها سوف تعيد تعريف الفن السينمائي في المرحلة اللاحقة . وستتغير الكثير من المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بصناعة السينما . فالفيلم السينمائي لن يعود مجموعة من الصور المتتابعة المطبوعة على شريط فيلمي بل يصبح في عالم الديجتال مجرد أرقام وبيانات .

المبحث الثاني

السينما الأفريقية

بعد خمسة وستين عاماً على إختراع السينما . لم ينتج حتى عام ١٩٦٠ أي فيلم إفريقي طويل ، ونعني بهذا القول (الطويل أن المنتج إستناداً إلى نص مكتوب بكامله وممثل ومصور ومخرج ومؤلف من قبل السود وناطق بلغة إفريقية . أي أن مأتي مليون إنسان لم يستطيعوا خلال السنوات التى سبقت إيجاد الجمهوريات المتنقلة أن يلجو ميدان السينما تلك الوسيلة الحية للتعبير الثقافي وأكثر صور الفنون حداثةً. ومع ذلك فإن أفلاماً وثائقية وإخراجات عديدة حققت في إفريقيا السوداء منذ العام ١٩٠٠ وخصوصاً من قبل الإنجليز والفرنسيين الأمريكيين .

بعد عام ١٩٢٠ حققت معظم الأفلام الوثائقية الطويلة الفرنسية في إفريقيا نذكر في المقام الأول الفيلم الشهير"الجولة السوداء" الذي حققه ليون بوارجيه للدعاية لسيارات سيتروين المجنزرة ، لقد أظهر ذلك الفيلم ذو الصورة الجميلة وقار "الوطنيين" الأصيل ورقصاتهم وهندساتهم المعمارية . ولكنه ظل غربياً بصورة خاصة وجديراً بالتصوير وزار بوارجيه فيما بعد وافتتن بأفريقيا . فيلم "قابيل" نصف الوثائقي في مدغشقر مع ممثلة من جزر الأنتي "راماثاهيه".

إذا كان السفر إلى الكنغو كتاباً هاماً من الناحية النقدية فإن الفيلم الذي حققه "مارك إليغريه" مواكباً أندريه جيد ظل في غالبيته مجموعة رائعة للصور بإعتبار أن المصورة تبقى دائماً أقل حرية من الفيلم . وبعد عام ١٩٣٠ والبيان راحت الدعاية تحتل مكاناً متزايداً في الأفلام التي يحققها الفرنسيون في أفريقيا السوداء نحتفظ منها بالصورة المقنعة لفيلم "الناقلة الكبرى" جان ديم ١٩٣٦ وهي تقطع الصحراء . وفيلم "كوليبالي الهائم على وجهه" حققه في غينيا .(سادول ، ١٩٥٨، ص٥٥٩ ــ٥٦٠)

المسرحية : ثمة اتفاق عام بين مؤرخي ا لمسرح في العالم ، على أن ا لمسرحية -كنوع أدبي- نشأت في أثمان الدين ، أو ما يشبه الدين . وبذلك تتساوى نشأة المسرحية في مصر القديمة واليونان مع نشأتها في أفريقيا جنوب الصحراء . فعلى امتداد تلك الرقعة الشاسعة من القارة الأفريقية . أدت العبادات والشعائر الدينية - ولا تزال دورا بارزاً في تطور الكثير من الفنون ، ابتداء من الرقص إلي الدراما . ولهذا الغرض الديني الحيوي اتحدت الدراما بالرقص وا لموسيقى والغناء منذ عصور سحيقة ، وصارت المحاكاة والتشخيص جزءاً من الحياة اليومية للجماعات والقبائل العديدة ، لا مجرد نشاط

إنساني فطري يبدأ في مرحلة الطفولة . وإذا كان ا لمؤرخون ا لمسرحيون يؤرخون للمسرح بعام ٤٩٠ ق م ، الذي عرضت فيه مسرحية "الضارعات" لأب المسرح الإغريقي إسخيلوس ، فما ذلك إلا لأن الحضارة الإغريقية عرفت الكتابة والتدوين في وقت مبكر ، فى حين أن الحضارات - أو الثقافات الأفريقية لم تعرف الكتابة والتدوين مبكراً إلا في الشمال ، فقد تأخرت الكتابة والتدوين كثيراً في الجنوب . وظل المسرح في تلك المناطق - على مدى القرون - نشاطاً شفوياً ومرتجلا شأنه في ذلك شأن الأدب الشعبي . ولم يعد وقفاً على الأغراض الدينية أو الشعائرية ، وانما تعددت أغراضه واتسعت ، وصار له مؤلفوه ، وممثلوه ، ورواده ، وأصبح تقليداً مروجاً بين الجماعات الأفريقية .

اماالمسرح التقليدي فقد جاءت الاشارة **له في :**

١ - أشار الرحالة ابن بطوطة في القرن الرابع عشر إلى بعض مظاهر الدراما التقليدية - أو الشعبية هذه ، مثل الرقص ، والأقنعة ، وإلقاء الشعر بطريقة تمثيلية . بل روى عن سلطان مالي القديمة اهتمامه بالشعر والتمثيل ، وكيف أنه شهد في مجلسه مطارحات ومدائح شعرية ، كما شهد تمثيلية سماها "الأضحوكة" . ولعله يقصد الملهاة التي نعرفها اليوم . (شلش ،١٩٩٣، ص٨٥-٨٦)

٢ - أشار الكاتب "أولواده إكويانو" في سيرته الذاتية المنشورة عام ١٧٨٩ م ، أي بعد نحو خمسة قرون من رحلة ابن بطوطة ، إلى ذات ا لمظاهر الدرامية ، وقال"نحن نكاد نكون أمة من الراقصين والموسيقيين والشعراء " وهذان الشاهدان يرجع أقدمهما إلى القرن الرابع عشر ولكنهما - معاً - يؤكدان الطابع الدنيوي للمسرحية الأفريقية التقليدية أوالشعبية ، التي ما زالت تجد إقبالا بين المجتمعات المحلية ، كما يؤكدان تطور المسرحية الأفريقية وتجاوزها للغرض الديني منذ وقت مبكر ، على نحو ماحدث عند الإغريق . ومن الواضح أن الاهتمام الشعبي با لمسرح لم ينقطع بين الفترة التي سجلها ابن بطوطة ، والفترة التي سجلها "إكويانو" وكلاهما كتب عن منطقة واحدة تقريباً ، ولم يتعارض ما كتباه مع ما كتبه الرحالة والمستكشفون الاوربيون بعد ذلك .

وإذا كان الدين هو قانون الحياة في أفريقيا السوداء -على حد قوله- فالمسرح هو ملخص الحياة وخلاصتها ، ومن ثمة بدأت عملية تطور الدراما بداية دينية ، حيث كانت الدراما تعكس جانباً كبيراً من الديانات والعقائد ، ولكن هذه البداية الدينية لم تتجمد ، فقد تطورت حتى أصبح المسرح يؤدي دوراً جمالياً يقوم على ا لمتعة والفائدة .

يلجأ "تراوري" إلى أحد علماء الحضارات ، وهو "فروينيوس" ، مؤلف كتاب "تاريخ الحضارة الأفريقية " فيجد عنده دعما لفكرته عن أصالة المسرح الأفريقي الزنجي . "ففروبنيوس" يعتقد أن الشعائر

نوع من الألعاب أو التمثيل ، وأن اللعب والتمثيل فطريان عند الإنسان ، وأن "لعب الأدوار " هو مصدر جميع الحضارات ، وأن"الإنسان" ممثل واللعب هو التعبير عن المأساة التي يواجهها .

ويستخلص "تراوري" من ذلك أن أفريقيا عرفت المسرح مثلما عرفته أوربا . ويقارن بين القرابين التي كان الافارقة يقدمونها في غرب القارة للإله "شانجو" ، أو "أوجون" ، بالقرابين التي كان يقدمها الإغريق لأبوللو.

على هذا النحو يدرس "تراوريه" موضوعات الدراما الأفريقية فيراها متعددة ، تدور في معظمها حول الأساطير والحكايات ، والخرافات والعادات ، والبطولات وأمجاد الأسلاف ، والأخلاق والسلوك ، كل ذلك في مشاهد شديدة البساطة في شكلها ، شديدة الاختلاط بالغناء والرقص في حوارها ، شديدة الرغبة في مشاركة جمهورها ، ومن ثم فهي عادة ما تقدم في ا لمناسبات الاجتماعية المختلفة ، مثل الختان ، والبلوغ ، والحصاد ، وإعلان الحرب ، مثلما تقدم في أمسيات الحياة اليومية .ويضرب "تراوري" مثلا من دوران الدراما حول الأساطير بأسطورة غاية في الذيوع والشعبية عند شعب البيل Peul في السنيغال ، وهي أسطورة "السمكة البكاءة " التي يؤديها راوٍ شعبي Griot حيث تنعقد حوله حلقة واسعة من الجمهور تغرق في ظلال نيران الحطب ، وتصغي للقيثارة التي يعزف عليها الراوي ، وهو يسرد أحداث الأسطورة ، ولا يتوقف إلا لكي يسند تعبيره برقصة أو حركة صامتة مناسبة .

تدور الأسطورة حول فتاة تدعى "بندا" Penda تعد أجمل فتيات قومها، وهي مخطوبة "لسامبا " أمهر صياد في ا لمنطقة .وحين يذكر الراوي جمالها تكون أصابعه قد جسدت الجمال موسيقيا ، وحين يذكر شهرة "سامبا" تكون أصابعه قد انطلقت القيثارة بالنغم ا لمناسب ، وعندئذ تتدخل الجوقة المصاحبة له فتغني ، أو تعلق بما يقتضيه المقام . وبعدها يمضي الراوي في سرد وقائع الأسطورة فيحكي عن يوم زواج "بندا" .وكيف أن أمها أوصتها بقولها "احذري الظهور أمام زوجك وأنت عارية" ، وتعدها "بندا "بالمحافظة على وصيتها ، ويتم الزواج على خير ، وتبدأ في مساعدة زوجها ، فتخرج إليه في كل يوم ساعة الغداء وهي تحمل له طعامه ، حتى جاء يوم تأخر فيه زوجها عن الخروج من الماء بصيده ، فاستلقت "بندا" على حافة ا لماء مستظلة بظل إحدى أشجار التمر الهندي الكبيرة .وراحت الطيور تغرد مسبّحة بحسن "بندا" وعندئذ يقلد الراوي اصوات الطيور ويردد الجمهور وراءه .

وفجأة تخطر "لبندا" فكرة النزول إلى الماء ، فتتجرد من ملابسها وتغطس ، تمضي في السباحة مستمتعة بشبابها ، حتى ينال منها التعب ، فتعود إلى الشاطئ ، وتهم بارتداء ملابسها ، وعندئذ يقع بصرها على زوجها وهو واقف يحملق فيها غير مصدق ما يراه . وفي غمرة ا لمفاجأة والذعر تتناول "بندا" فرش

الطعام ، وتستر به عورتها ، وتلقي بنفسها في ا لماء من جديد حتى تختفي ، وهي تتوسل قائلة "يا إله ا لماء ، صيرني سمكة حتى أمحو عاري " ويستجيب إله ا لماء لتوسلها فيصيرها سمكة ذات شكل غريب ، على صدرها نهدا "بندا" ، وعلى مؤخرتها لوح من الصفيح ، هو الذي كان ذات يوم فرشاً للطعام . ومنذ ذلك الحين صارت سمكة بكاءة مقدسة عند البيليين ، حين تنتهي الأسطورة على هذا النحو يردد الراوي مع الجمهور تسبيحه في تمجيد السمكة البكاءة ، وينتهي العرض ، وينهض كل إلى حاله ، بعد أن استمتعوا بالشعر وا لموسيقى والحكمة .

وهكذا يختلف المسرح الأفريقي التقليدي عن الأوربي ، فضلاً عن أنه مسرح مجاني للعاملين فيه والمتفرجين عليه . الديكور فيه طبيعي يوحي بالثقة والبساطة والاطمئنان ، تلقى فيه حكمة الشيوخ لتكون أحكاماً تنفذ إلى ضمير الشباب . وهو أيضا مسرح لا يعرف البهرجة في الأزياء ، فللأزياء فيه أهمية خاصة ، لأنها مرتبطة بالشعائر والأسلاف . كما أنه مسرح لا يعرف التعقيد في الأحداث والبناء . والصراع فيه ليس صراعاً بين الآلهة والبشر ، كما في ا لمسرح الإغريقي القديم ، وليس صراعاً بين العاطفة والواجب ، كما في ا لمسرح الأوربي بعد عصر النهضة ، ولكنه صراع بين البشر والقيم ، بين المتاح والواجب ، بين الواقع والمثال. تلك هي المأساة الأفريقية التقليدية يقول تراوري . (شلش ،١٩٩٣، ص٨٩-٩١)

قسم الناقد التونسي فريد بو غدير السينما الافريقية الى اتجاهين : الأول هو السينما التى تساعد في احياء الثقافة الافريقية المحلية بكل تنوعها والاتجاه الثاني هو ما اسماه "سينما اليقظة" التى تسعى لتطوير الوعي الذاتي للافريقي وتساعده على تحليل تناقضات الحياة واستعادة ثقته بنفسه . بينما يقسمها "بولين فييرا" الى ثلاثة مستويات وهي المستوى الوظيفي : وهو ما يسعى الى احياء واعادة التفكير في القيم الثقافية التى تصدعت أو اهملت إبان الهيمنة الاستعمارية . والثاني بسينما الايقاظ : وهو يكشف جوانب الواقع التقدمية ، التى تضع هدفاً لها ليس تصوير ما يجب عمله فحسب ، ولكن أن توصل الى وعي الشعب ، بالوسائل السينمائية ، القضايا التى تدفع الى حياة ناهضة . أما المستوى الثالث : فيطلق عليه السينما السياسية التى تدين الانفصال والتمزق نازعةً عن الاستعمار الحديث كافة اقنعته . (ماركوفيتش ، ٢٠١٦ ، ص١١)

أما الكوميديا : فأكثر ما توصف به هي كوميديا الحركات والكلمات والمواقف ، فيها الكثير من الأمثال والأقوال المأثورة . والأفريقي لا ينطق بشيء جدي أو غير جدي دون أن يدخل في الحكم

والأمثال ، الوظيفة الأساسية للكوميديا الأفريقية الزنجية هي تدعيم تماسك الجماعة ، والضحك يحرر أفرادها من الانفعالات السلبية . وما أكثر ا لموضوعات الفرعية التي تستأثر باهتمام مؤلفي هذه النصوص الدرامية ا لمرتجلة سواء في ا لمأساة أو في ا لملهاة . وما أكثر ما تلتقي الغيرة والخيانة في ا لمرأة ، واحة على الضعيف ، وإذلال ا لمتكبر وا لمغرور ، والشجاعة ، وا لمسؤولية العامة . (شلش ،١٩٩٣، ص٩٠)

ومن الأشكال الدرامية في هذا المسرح التقليدي ما يعرف باسم الإنشاد حيث تنشد جلائل أعمال الأسلاف ومآثرهم ، وما يمكن أن يسمى "ا لمناظرات" الكلامية التي تدور عادة بين اثنين مثل حداد القرية وقصاصها حيث يقوم الجمهور بدور الحكم ، وينال الفائز مكافأة من الخاسر ، وما يمكن أن يكون"مسرحاً للعرائس" وهو لون من العروض المسرحية يسمى عند قبائل البامبارا في الغرب باسم "شدو الطير" ، وهو معروف في السنجال ، مثلما هو معروف في النيجر ونيجيريا وغيرها من أنحاء القارة . وقد حاول "تراوري" أن يبحث الوظائف الاجتماعية للمسرح الأفريقي فى أن :

١ - المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية .

٢ -المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها .

٣ -ا لمسرح أداة تعليم وتثقيف .

يرى تراوري أن الاستعمار قطع صلة المسرح الأفريقي بمصادره الشعبية . ومن جهة أخرى نجد أن الطابع الجماعي لهذه الدراما ، سواءً في تمثيلها للروح الجماعية أو في الأداء الجماعي لها ، انعكاس تلقائي لفلسفة الحياة . فالأفريقي كائن جماعي إذا صح التعبير ، لا يستطيع أن يحيا بمفرده في مواجهة القوى الغامضة مثل الموت والحرب وكوارث الطبيعة ، ومن ثمة فهو مدعو منذ البدء شاء أو لم يشأ ، إلى صراع هذه القوى ، ومن ثمة إلى التوحد في جماعة . وعندئذ تأتي الدراما فتعبر عن صراعه هذا ، بل عن انتصاراته على المشاق والمصاعب التي تواجهه وتحوطه. وهكذا ندرك الدور البارز الذي قامت به هذه الدراما التقليدية في تأسيس الدراما الحديثةالمكتوبة ، فقد كانت - وما زالت - نبعاً مهماً من منابع هذه الدراما الحديثة التي نشأت في مختلف الأقطار ، سواء في اللغات المحلية المكتوبة أو في اللغات الأوربية الثلاث "البرتغالية والفرنسية والإنجليزية" التي كتب بها كثير من آداب القارة . (شلش ،١٩٩٣،ص٩٠-٩١)

السينما الكولونيالية:

وصلت السينما إلى افريقيا في نفس الوقت الذي انتشرت فيه في اروبا والولايات المتحدة الأمريكية تقريباً. نظمت عروض سينمائية في بعض المدن الأفريقية عند بدايات ظهور السينما في القاهرة والاسكندرية وتونس، وفي داكار ١٩٠٠ وفي لاغوس عام ١٩٠٣ وقد كان الدافع الأول وراء هذا الانتشار العالمي للسينماً دافعاً تجارياً بحتاً يحدوه الرغبة في الاستقلال التام للإمكانات التجارية لذلك الإختراع الذي خشى مخترعوه مثل الأخوين لومير أن يكون مجرد بدعة جديدة عابرة سينتهي بريقها سريعاً، لكن مع تطور الفيلم الروائي إتخذت صادرات الأفلام السينمائية أهمية جديدة . وكما لاحظ فريد بو غدير فإن "السينما وصلت إلى افريقيا مع الاستعمار الكلولونيالي، وكان دورها الرئيسي مبرر ثقافي وايديولوجي للهينمة السياسية والاسغلال الاقتصادي. وقد نجحت السينما في أداء هذا الدور بعدة طرق " فالعامل من أهل البلاد الذي يؤدي عمله بشكل أفضل حين يعتقد أن ممثلي القوة الكلولونيالية أفضل منه بحكم العرق، وأن حضارته أدنى قدراً من حضارة ذوي البشرة البيضاء .

وقد صورت أيضاً أفلاماً صغيرة مدة الواحد منها دقيقة واحدة في افريقيا عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. حيث أن العاملين على اجهزة لومير إعتادو على تصوير "المناظر" المحلية وهو إجراء نسبياً حيث أن آلة السينما التى ابتكرها لومير كانت تجمع ما بين الكاميرا وآلة العرض فى جهاز واحد وكان الهدف الجمع ما بين زيادة جاذبية عروض لومير وتوفير أفلام توزع بعد ذلك فى مختلف أنحاء العالم. يحتوي كتالوج لومير الصادر ١٩٠٥ على ما يزيد على خمسين من هذه المناظر التى صورت فى شمال افريقيا .

من أهم العاملين على أجهزة لومير الكسندر بروميو ١٨٦٨ ــ ١٩٢٦" وهو شخص له سجل عملي جدير بإهتمام خاص. صور الكسندر بروميو مشاهد صغيرة في الجزائر وتلمسان في فترة مبكرة جداً ترجع إلى عام ١٨٩٦، كما عمل في القاهرة وغيرها من الأماكن بمصر عام ١٨٩٧.(آرمز، ٢٠١١، ص ٤١ــ٤٢) .

كما أنشئت أول وحدة لإنتاج الأفلام في السودان في عام ١٩٤٩، وهي مكتب الاتصالات العام للتصوير السينمائي الذي اقتصر إنتاجه على الأفلام الدعائية ، وجريدة نصف شهرية ، وكان هذا الإنتاج خاضعاً لسلطات الاستعمار البريطاني . وعندما إستقل السودان عام ١٩٥٦، كان عدد دور

العرض ٣٠ داراً، وبعد ثورة ٢٥ مايو ١٩٦٩، آلت عملية الاستيراد والتوزيع إلى الدولة، وأنشئت مؤسسة للسينما باسم مؤسسة الدولة للسينما ، تتبع وزارة والثقافة الإعلام ، ولكن التأميم لم يشمل دور العرض التي وصل عددها إلى ٥٥ داراً . كما إمتلكت المؤسسة سيارة سينما ، ووحدتين للوسائل السمعية البصرية بوزارتي التربية والتعليم ، والزراعة والري ، وحتى الآن إقتصر إنتاج المؤسسة على الأفلام التسجيلية والقصيرة ،(سينما ،٢٠١٦،ص٢٧)

كانت دائماً السينما بالنسبة لأفريقيا ككل سلاحاً قوياً تستخدمه الدول الاستعمارية للحفاظ على استمرارية دائرتي تأثيرها السياسي والإقتصادي المتتاليين. قد تعرض التاريخ للتشويه واستمر نقل وجهة نظر غربية عن افريقيا لأهل المستعمرات، وبغض النظر عن العائدات المالية الملحوظة التى ربحتها شركات التوزيع نفسها فإن القيم التى تنقلها السينما الغربية والايديولوجيات التى تبررها مفيدة للهيمنة الثقافية والمالية والسياسية للغرب . (آرمز ، ٢٠١١، ص ٤٤)

لم تكن في افريقيا صناعة للسينما قبل الاستقلال في المغرب العربي وافريقيا الفرنسية الكلولونيالية حينما كانت السينما الأفريقية الجديدة على وشك الظهور إلا في بلدين ، أحد هذين البلدين اللذين فيهما صناعة السينما هو جنوب افريقيا ، وقد لا يكون لهذا البلد علاقة بالموضوع كما هو واضح على الرغم من المخطط الذي وضعته الدولة لدعم السينما في عام ١٩٥٦ ووجود ١٣٠٠ فيلم روائي أو نحو ذلك، أنتجت هناك فيما بين عام١٩١٠ و ١٩٩٦. حيث أنها كانت سينما بيضاء أنشأت لجمهور من البيض، وقد كتب كيبان توماسيللي في عام ١٩٨٩ ملاحظاً الأهمية الإستراتيجية الأيديولوجية لسينما جنوب افريقيا "كان لا بد من تبرير القمع بشكل ما . وقد لعبت السينما دوراً تاريخياً مهماً في تقديم الفصل العنصري كطريقة طبيعية للحياة" وقد استمرت سينما جنوب افريقيا في عهد الفصل العنصري في لعب الدور التقليدي للسينما في المجتمعات الكلولونيالية . وعلى الرغم من أن مخرجي الأفلام في جنوب افريقيا قد "أحسو بأن أفلامهم تقع خارج مجال السياسة . وانها مجرد أفلام للتسلية" فإن توماسيللي يذهب إلى أن الأفلام تخدم الدولة في الحقيقة من خلال "موقف الأفلام الطبقي، والإفترضات التى تشكل خلفيتها الإجتماعية والسينمائية" علاوةً على إستبدالها لعلاقات متخيلة تحدد نظرة للعالم تقوم على الفصل العنصري بالأحوال الفعلية . (آرمز ، ٢٠١١، ص ٤٨)

في احدى الدراسات المسحية الشاملة الأولى للسينما الافريقية ، التى اجراها "جي إنيبيل" باسم السينما الافريقية في عام١٩٧٢ ، قدم المخرج الأبيض ميشيل رايبورن ، وهو من زيمبابوي "التى كانت تسمى

قبل الاستقلال باسم روديسيا" سينما جنوب افريقيا تقديماً مدهشاً ، اشار فيه أن هذه الافلام صنعها اشخاص ذو بشرة بيضاء لأمثالهم من ذوى البشرة البيضاء ، وقد أمكن تمويل هذه الافلام بفضل مستوى المعيشة بالغ الارتفاع الذي تمتعت به الأقلية البيضاء بفضل الامتيازات التى كفلتها لها القوانين العنصرية المخجلة. ويصف رايبورن السمات المميزة للافلام الروائية التى صورت منذ عام ١٩٤٥بأنها مجرد تقليد باهت للانماط الانجلو امريكية الأولى . فالملونون الذين يظهرون في افلام ذوى البشرة البيضاء ليسو الا كومبارسات. فاذا تطلب السيناريو أن يتكلم شخص ملون أو أن يلمس أشخاصاً ذوى بشرة بيضاء. فلا بد أن يلعب الدور شخص أبيض يطلى جلده باللون الأسود.

جسد فيلم "لا بد أن الآلهة مجنونة" في تاريخ افريقيا فقد استطاع المخرج جون فان زيل ان يتطلع الى ظهور سينما مختلفة تمام الاختلاف في جنوب افريقيا. سينما تتعلق بشكل وثيق بالتطورات التى تجري في بقية انحاء القارة. سينما لا بد أن تأتي قوتها والهامها من نفس جذور وإلهام مسرح أحداثها" وهو يدرك أن صناعة المستقبل الحقيقية سيسودها السود. وستربط نفسها بطاقة صناعة السينما في غيرها من بلدان العالم الثالث . (آرمز ، ٢٠١١، ص ٥٠)

مسرح الإرساليات:

من الثابت تاريخياً أن الإرساليات ا لمسيحية الأوربية وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية ، وعلى رأسها الدراما ، وكانت الدراما التقليدية هذه هي أول فريسة فنية لتسلط الإرساليات المسيحية ، وكانت حجة الإرساليات في ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية . وعلى الرغم من أن المؤرخين لم يذكروا أية محاربة تذكر لهذه الدراما من جانب الإسلام والمسلمين - وقد عرفتهما القارة جنوب الصحراء في وقت مبكر قبل قرون من معرفتها للمسيحية وا لمسيحيين إلا أن الدراما التقليدية لم تكف عن العطاء ، فقد كانت هي السلوى التي يلجأ إليها الأفريقيون في تجمعاتهم وأمسياتهم ، وأعيادهم ، ومناسباتهم الاجتماعية المختلفة. وكان من الطبيعي أن تلجأ الإرساليات في محاربتها للدراما التقليدية إلى الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص ، وكانت تهدف بذلك إلى امتصاص طاقة الأفريقيين الدرامية وحبهم للدراما من ناحية ، وكذلك إلى نشر اللغات الأوربية وتدعيم عملية التحويل إلى المسيحية من ناحية أخرى وقد سار كل ذلك جنبا إلى جنب مع المحاولات القليلة التي بذلها الأنثروبولوجيون لجمع الدراما التقليدية وتسجيلها ، وهي محاولات عاب عليها تراوري أنها لم تكن دقيقة بسبب جهل هؤلاء الدارسين والهواة للغات الأفريقية المحلية ولجوئهم إلى مترجمين محليين كانت صناعتهم تقريب المعاني

وتلخيص التفاصيل . وكان من الطبيعي أيضاً ، في ظل اللغات والدراما الأوربية الوافدة ، أن يشرع الأفارقة في التعبير بهذه اللغات الوافدة تعبيراً درامياً . ولعله ليس من الغريب أن يتأخر ظهور المسرحية الأفريقية باللغات الأوربية ، وأن تمضي عقود من الزمن قبل أن تظهر مسرحية أفريقية بالمعنى الحقيقي للكلمة . فالمسرحية كما نعرف فن مركب مثلها مثل الملحمة ، ومن ثمة سبقها الشعر والملحمة إلى الظهور في اللغات الأوربية . بل سبقت اللغتان الفرنسية والإنجليزية زميلتهما البرتغالية في احتضان المحاولات الدرامية الناشئة .

بل إن البرتغالية تأخرت كثيراً عن زميلتها إلى درجة انعدام المحاولات الدرامية الأفريقية الجدية ا المكتوبة بها . وقد شهدت ثلاثينيات هذا القرن بدايات التأليف الدرامي في الفرنسية والإنجليزية . ففي الفرنسية تعد مدرسة وليم بونتي William Ponty التي تأسست بمدينة سان لوي في السنيغال المعمل الذي أفرخ أولى المحاولات الأفريقية الدرامية . وقد وضعت هذه المدرسة في برنامجها تعليم التلاميذ التأليف والأداء الدراميين . وكان ناظر المدرسة الفرنسي يكلف تلاميذه بتأليف قطع تمثيلية لتمثل بمناسبة نهاية السنة الدراسية . ودرج التلاميذ في العطلات الصيفية على جمع مادة كبيرة من الأساطير والخرافات من المدن والقرى المجاورة ، والاستعانة في جمعها بالشيوخ وكبار السن ورواة الحكايات الشعبية ، ثم العودة بها إلى الفصول عند افتتاح الدراسة فيترجمونها إلى الفرنسية ويناقشونها مع مدرسيهم ، ثم يستعينون بها في تأليف نصوص درامية مناسبة بالفرنسية ، والتدريب على أدائها ، حتى إذا انتهت السنة الدراسية قاموا بعرض ما يقع عليه اختيار المدرسة منها. وكان تلاميذ هذه المدرسة يأتون من جميع الأقاليم الفرنسية الاستوائية والغربية مثل السنيغال وغينيا وتوجو والنيجر والكاميرون وداهومي"بنين" ، وكانت أول مسرحية من إعداد تلاميذ داهومي ، وقد عرضت بعنوان "آخر لقاء بين بيهانزان وبايول" "فارس" لموليير في نهاية العام الدراسي ١٩٣٢ – ١٩٣٣ م . وكانت الأدوار النسائية يقوم بها التلاميذ الذكور ، ولكن ابتداء من عام ، ١٩٣٩ قامت تلميذات المدارس المجاورة بهذه الأدوار. وفي أغسطس عام ١٩٣٧ م ، قدمت فرقة من تلاميذ هذه المدرسة عرضاً ناجحاً على مسرح الشانزليزيه في باريس . وكان العرض مصحوباً بالرقص والغناء ، وتضمن مسرحيتين إحداهما بعنوان "سوكاميه" وهي من نوع دراما الفلاحين وقد قارنها نقاد باريس ببعض كوميديات "يوروبيدس" الإغريقي . وتدور"سوكاميه" حول فتاة بهذا الاسم وقع عليها الاختيار للتضحية بها لإله الماء ، أو ثعبان الماء الذي جرت العادة على أن تقدم له في كل عام عذراء حتى ينزل المطر على المنطقة ويولد بها الخصب . ولكن "سوكاميه" تثور على هذا المعتقد ، وتقوم بإقناع صديقها "أجبلاماكو" لإنقاذها. وفي اليوم القرر

للتضحية ينجح "أجبلامكو" في قتل الثعبان ، وعندئذ يحكم عليه الملك الموت لقاء جريمته البشعة في حق المعبود المقدس . وقبيل تنفيذ الحكم ينزل المطر فجأة كما لم ينزل من قبل ويكون ذلك مبرراً لعفوالملك عن الشاب المسكين . ومن الواضح أن المسرحية على هذا النحو صيغت من وجهة نظر فرنسية مسيحية تعادي الخرافات وتدعو إلى تغيير المعتقدات التقليدية ، على الرغم من احتفاظ المعالجة الدرامية للأسطورة بالإطار الخارجي الأصلي ، وانتشار الأغاني والأمثال الشعبية في النص . فعندما تشرح "سوكاميه" لحبيبها عجزأبيها عن مساعدتها على الملك لا تنسى أن تصوغ ذلك مستعينة بالأمثال في قولها "هل يعوق الصقر الدجاجة عن الهرب بأفراخها" لقد دام اهتمام مدرسة بونتي هذه بالدراما نحو ١٦ عاماً بعد ذلك ، وشهد لها أدباء فرنسيون من طراز إ.انويل مونييه ، وجورج ديهاميل الذي كتب عن نشاطها إثر زيارته للسنيغال عام ١٩٤٧ م ، حيث شاهد في الهواء الطلق قطعاً كوميدية وتراجيدية مستوحاة من الأساطير الشعبية .

لا شك أن نهضة الدراما المسرحية الحديثة مرتبطة ارتباط وثيق بالمسرح كبناء وخشبة وفنانين وفنيين مثلما هي مرتبطة أيضاً بمناخ التفكير الحر . ولم يكن شيء من ذلك كله موجوداً على نحو ذي قيمة طوال عهود السيطرةالماضية . (شلش ، ١٩٩٣ ، ص ٩١-٩٥)

مصر:

ثاني بلد وجدت فيه صناعة سينما في زمن الاستقلال في بلدان المغرب العربي والبلدان الافريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى هو مصر، علماً بأن مصر لها تاريخ سياسي واقتصادي يختلف اختلافاً شديداً عن تاريخ جاراتها من البلدان الأخرى، فهي مستقلة على المستوى القومي"اسمياً" منذ عام١٩٢٢على الرغم من بقاء السيادة البريطانية عليها منذ عام١٨٨٢ وحتى حدوث الانقلاب العسكري ضد الملك فاروق في١٩٥٢ولديها تاريخ من التنمية الصناعية يرجع الى بدايات القرن التاسع عشر. اذ أن محمد علي كما يوضح توم كيمب "قد وضع برنامجاً للدولة، صممه لتقوية اقتصاد بلده، لا يختلف عن اقتصاد بطرس الأكبر في روسيا الذي سبقه بقرن من الزمان" وقد فشل مشروع محمد علي لأسباب مختلفة، ليس اقلها معاهدة ١٨٣٨الانجليزية التركية التى اصرت على انهاء احتكارات الدولة وصارت مصر طوال بقية القرن التاسع عشر بلداً يسوده الاقتصاد الزراعي ومصدراً لإنتاجه في المقام الأول. محاولات التصنيع جلبت احساساً متنامياً بالهوية القومية على الأقل بالنسبة للنخبة، وجرت محاولات جديدة لتحديث مصر في القرن العشرين"حين أنشئت بعض الصناعات التى حلت

محل الاستيراد"حيث وجد هذا الاتجاه"عوناً بفضل الحربين العالميتين والركود في اسعار التصدير خلال ثلاثينيات القرن العشرين"

كان هذا السياق الذي ظهرت فيه السينما المصرية ، التى كانت تطوراتها الأولى ثمرة لجهود رواد متفرقين ، ينتمي الكثير منهم الى مجتمعات القاهرة المزدهرة التى تضم الاجانب المغتربين ، وعلى حد قول كريسينا بيرجمان فقد كانت السينما المصرية تصنع اولاً بتمويل لبناني ويوناني ، ويصورها ايطاليون ، ويصمم المناظر لها ويمثل الدوار فيها فرنسيون ، ثم صارت مصرية بعد ذلك. وكان انشاء استديو مصر في عام ١٩٣٥ تاريخاً فاصلاً ، صارت بعده السينما المصرية قادرة على صناعة سينما اصيلة انتجت أكثر من عشرة أفلام ، وما انفك انتاجها يتزايد حتى وصل الى ما يزيد على اربعين فيلماً بحلول عام١٩٤٥وكان لطلعت حرب مدير بنك مصر فضل الرؤية والدافع وراء هذا النمو في صناعة السينما بمصر ، اذ تصور وجود شركة قادرة على صنع افلام مصرية ، بموضوعات مصرية ، عن اعمال ادبية مصرية ، وبجماليات مصرية ، افلام ذات قيمة تستحق ان تعرض في بلدنا وفي البلدان الشرقية المجاورة"وحيث أن بنك مصر كان اهم بنوك مصر، كانت صناعة السينما تقع في قلب عملية تطور الراسمالية المصرية ، وقد شرح "باتريك كلاوسون" هذا الوضع فقال لقد انشئ بنك مصر بالتحديد للتكفل بالصناعة المحلية . وقد هيمن البنك على الاقتصاد المصري بأكمله حتى تأميمه في عام١٩٦٠ ، وذلك بفضل مصانعه التى كانت من اكبر مصانع النسيج في العالم ، وما كان يملكه من مطابع الطباعة على القماش ومصانع الأزرار ومصانع غزل الكتان وقد خضعت صناعة السينما نفسها للتأميم بعد ذلك بعام واحد ، وصارت الهيئة العامة للسينما الصرية .

تلاحظ ماجدة واصف في الاستهلال الذي كتبته لكتاب عن الاحتفال بمرور مائة عام على السينما المصرية وجود ٣٠٠٠ فيلم روائي طويل يمكن ان يجد فيه ملاين العرب عشرات من العناوين التى لا تنسى وبعض المخرجين البارزين ، وقبل كل شئ اثراً يتجاوز الهدف المعلن في البداية ، ألا وهو "التسلية" وقد صارت السينما المصرية بفضل نجومها ومغنييها ومغنياتها موضوعاً لرغبات العرب وفخرهم.

فهم يشعرون من خلالها بالتصالح مع هويتهم التى سخر منها الاستعمار الكولونيالي وسحقها ، والذي كان وجوده هداماً ، بل كثراً ما كان يخصي هوية العرب.

النمط الفيلمي المصري السائد هو الميلودراما ، وهو يستحق أن نتناوله باختصار ، لا بسبب تأثيره المباشر على مخرجي بقية البلدان الافريقية بعد الاستقلال ، والذي كان منعدماً بشكل عملي ، بل بصفته يتسم بالتباين الفتان مع الفيلم الكولونيالي الاوروبي وبصفته قاعدة من نوع آخر يمكن اتخاذها اساساً لتقدير المداخل المعينة لمخرجي فترة ما بعد الاستقلال في البلدان الواقعة شمال الصحراء الكبرى وجنوبها. وقد كانت الميلودراما القالب الذي استكشف من خلاله كل مخرجي المستقبل العرب في طفولتهم .

الجزائر:

نموذج يمكن أن يمثل سينما ما قبل الاستقلال في افريقيا هي الافلام التى انتجت في السنوات المريرة لحرب الجزائر من أجل الاستقلال "١٩٥٤ ــ ١٩٦٢" حين استخدم الفيلم المكافح من مقاس ١٦ مللي كجزء من النضال من أجل التحرر. وكما يلاحظ عالم الاجتماع الجزائري "موني بيرا" كانت السينما الجزائرية من ١٩٥٧ــ١٩٦٢موقعاً للتضامن بين اعضاء جماعات المقاومة الجزائية والمثقفين الفرنسيين المتعاطفين مع حركة التحرر ، كما كانت موقعاً لتبادل الآراء بينهم والتعبير عنها وقد كان المخرج التسجيلي الفرنسي الشيوعي "بينيه فوتيه" ولد عام ١٩٢٨ محفزاً لهذا التضامن . وقد حصل فوتيه على وسام الصليب الحربي في سن السادسة عشر عن انشطته في المقاومة ضد الاحتلال الالماني لوطنه فرنسا. لكن الحكومة الفرنسية سجنته في عام ١٩٥٢ لإنتهاكه لقانون لافال الصادر في عام ١٩٣٤ حين صور افلاماً في افريقيا دون اذن السلطات، وقد اخرج هناك أول فيلم فرنسي ضد الاستعمار الكولونيالي وهو فيلم افريقيا٥٠. (آرمز ، ٢٠١١ ، ص ٥٦)

توضح طبيعة صناعة السينما التى ظهرت في مصر وجنوب افريقيا كيف تأثر تشكيل صناعة السينما بالضرورة بالتنمية الصناعية الوطنية وبالعوامل الايدلوجية مثل المعتقدات الاسلامية عن الأخلاق ، والمسئوليات الاجتماعية الملقاة على عاتق النساء والرجال والعلاقات بينهما من جهة ومن جهة اخرى بتأكيدات الفصل العنصري ، واستمرت صناعة السينما في هاتين المنطقتين كلتيهما في مواجهة التحديات الجديدة في عالم شديد الاختلاف بدرجات مختلفة من النجاح ، وفي مواجهة تهديد الأصوليين الاسلاميين في مصر لحرية التعبير ، وهي تهديدات حقيقية جداً ، مع الاستجابة للفرص الحقيقية بنفس القدر في انشاء سينما سوداء من اجل مجتمع يحكمه السود في جنوب افريقيا الجديدة. لكن البنى التحتية لصناعة السينما شهدت نمواً في مصر وجنوب افريقيا ، لذلك تظل أنماط الانتاج التى نشأت هناك لا

علاقة لها الى حد بعيد بالمخرجين الافارقة الاخرين في البلدان التى تقع شمال الصحراء الكبرى وجنوبها التى تغيب هذه البنى التحتية عن بلدانهم .

السودان:

بزلت الحكومة منذ عام ١٩٦٠ مجهوداً حقيقياً من أجل السينما التثقيفية بإنتاجها خلال ستة أعوام أو سبعة حوالي أربعين فيلماً وثائقياً قصيراً و١٣٠ موضوعاً إخبارياً ، وهي تملك بين ٢٤ ــ٣٦ وحدة متحركة معظمها في حجم ١٦ ملم وأحياناً ٨ ملم، وتجوب البلاد أكان بالقطار أو بواسطة سيارات النقل وإجتذبت بعض البرامج التى قدمت في الأقاليم النائية التى ما تزال تجهل كل شئ عن السينما بنسبة ٩٠% من السكان ، وهناك ثلاثين مدرسة تملك كذلك أجهزة عرض ، وكانت البلاد تحوي عام ١٩٦٠ خمساً وثلاثين داراً تجارية للعرض.

وفي عام ١٩٦٥ كان التلفاز الذي بدأ يعمل منذ أمد قريب يبث ستاً وثلاثين ساعة في الإسبوع ، لكن البلاد لم تكن تملك أكثر من ثمانية آلاف جهاز للإستقبال ، ولم نستطع حتى الآن أن نشاهد فيلم سوداني ، لذلك فإننا نجهل النوعية الفنية لتلك الأفلام الوثائقية وما إذا كانت حققت من فبل سينمائيين أجانب أم سودانيين . (سادول ، ١٩٥٨، ص٥٤٤ ــ٥٤٥)

أنشئت أول وحدة لإنتاج الأفلام في السودان في عام ١٩٤٩، وهي مكتب الاتصالات العام للتصوير السينمائي الذي اقتصر إنتاجه على الأفلام الدعائية، وجريدة نصف شهرية ، وكان هذا الإنتاج خاضعاً لسلطات الاستعمار البريطاني .

عندما إستقل السودان عام ١٩٥٦ ، كان عدد دور العرض ٣٠ داراً ، وبعد ثورة ٢٥ مايو ١٩٦٩ آلت عملية الاستيراد والتوزيع إلى الدولة ، وأنشئت مؤسسة للسينما باسم مؤسسة الدولة للسينما، تتبع وزارة والثقافة الإعلام ، ولكن التأميم لم يشمل دور العرض التي وصل عددها إلى ٥٥ داراً . كما إمتلكت المؤسسة سيارة سينما، ووحدتين للوسائل السمعية البصرية بوزارتي التربية والتعليم، والزراعة والري، وحتى الآن إقتصر إنتاج المؤسسة على الأفلام التسجيلية والقصيرة، بمتوسط عشرة أفلام في السنة. ويلاحظ أن الأفلام التي أنتجت منذ بداية الخمسينيات حتى الآن، ليس من بينها سوى فيلمين أو ثلاثة تنطوي على محاولات جادة، فالسينما تربية للأجيال ، ومعالجة لمشاكل الناس .

السينغال:

بعد الإستقلال أراد "بولان فييرا" في داكار بعد أن عزم على أثناء دراسته في باريس تحقيق فيلم "افريقيا على السين" الذي لم ينجز الفيلم الوثائي الرائع المشوب بالرومانسية (رجل ، مثل أعلى ، حياة) ثم شرع في أول فيلم طويل فرنسي سنغالي "الحرية" بإدارة إيق سيامبي بدفع من بليز سنغور إبن أخت رئيس الجمهورية .(سادول ، ١٩٥٨، ص٥٦٦)

تاريخ السينما السنغالية:

يؤرخ المخرج والإثنوغرافي الفرنسي "جان روش" لأول عرض سينمائي في داكار بغرب أفريقيا بالعام ١٩٠٥ حيث تم عرض فيلم "الراش والمرشوش" للأخوة لومبير . كما التقط مصورون بعثهم لوميير بعض الأفلام الوثائقية القصيرة في داكار . وظهر جهاز العرض السينمائي " بيسكوب " في جنوب أفريقيا في العام ١٨٩٦ واستمر إطلاق إسم " بيسكوب " حتى الآن على صالات العرض في تلك البلاد . (ماركوفيتش ، ٢٠١٦ ،ص١٦)

بدأت السينما السينغالية في خمسينيات القرن الماضي، وشهدت فترة متميزة ما بين عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٠. أخذت صناعة السينما فى السينغال بالإختفاء فلم يتعد إنتاجها في السنوات العشرة الأخيرة سوى خمسة أفلام .

في عام ١٩٥٥ تم إنتاج أول فيلم سينغالي لبولين فييرا " Afriquesur Seine " وتبعه عدد من الأفلام القصيرة "L Afrique a Moscou و Le Niger aujour' hui" ثم أنتج بعد ذلك فيلم وثائقي عن استقلال الكاميرون ، وانتشرت الأفلام الوثائقية في السينغال منذ ذلك الوقت .

غلبت الميلودراما على السينما الأفريقية التى كانت تتناول القوة المدمرة للسلطة والمال والإستعمار، فيما قام الكاتب وأبو السينما السينغالية عثمان سيمبين"OusmaneSembene " بتحويل العديد من القصص القصيرة إلى أفلام، فأصبح رائد إحدى الشركات المنتجة للأفلام السينمائية، وأنتج أول أفلامه عام ١٩٦٣ "BaromSarret" وهو فيلم قصير مدته ٢٠ دقيقة ، يحكي عن معانات السينغاليين من الفقر وكان أول فيلم يعبر عن أوجاع القارة الأفريقية .

شكل سيمبين فترة مهمة في السينما السينغالية حيث صنع أفلاماً وضعت افريقيا على الخريطة السينمائية العالمية، فكان يقوم بنقل صورة ايجابية عن افريقيا على عكس الصور المقدمة في الأفلام الأروبية، واخرج واحداً من أهم الأفلام المعروفة عالمياً عام ١٩٦٦ وهو فيلم "فتاة سوداء Black Girl" الناطق باللغة الفرنسية والحاصل على جائزة مهرجان قرطاج السينمائي ، ويتناول حكاية امرأة شابة من العاصمة داكار إنتقلت من السينغال إلى فرنسا لتعمل كمدبرة منزل لواحدة من العائلات الثرية ، وفاز بجائزة جان فيجو" Jean Vigo" ولفت الأنظار سواء في السينغال أو على السينما الأفريقية على وجه العموم.

السنوات الذهبية:

تعد فترة السبعينيات من القرن العشرين هي الفترة الذهبية ، إذ نمت صناعة السينما في السينغال على يد المخرج سيمبين ، والمخرج جبريل ديوب مامبتي الذي أخرج عددا كبيراً من الأفلام تناولت الحياة الإجتماعية والأوضاع السياسية في افريقيا ، وكانت أفلامه غير تقليدية وسريعة إتخذت السريالية أسلوباً لها ، وتعاملت مع المتناقضات والتعقيدات التى نشأت داخل المجتمع السينغالي ، فقطعت أفلامه خطوات كبيرة في تطوير السينما الأفريقية ، من أفلامه "مدينة الكونترا" الذي انتج عام ١٩٦٨، وسلط الضوء على التناقضات في الهندسة المعمارية بالمناطق التى تعاني من الفقر ، وفى عام ١٩٧٣ استطاع تجسيد مشاكل العزلة الإجتماعية من خلال المعتقلين فى فيلم "توكي بوكي Touki Bouku" الذي بلغت ميزانيته ٣٠ الف دولار ، وشاركت الحكومة السينغالية فى تمويله .

أزمة التمويل:

مع حلول عام ١٩٨٠ ، إنخفض الإنتاج السينمائي بسبب عدم وجود تمويل محلي كافٍ لتطوير صناعة السينما على الرغم من وجود عدد كبير من السينمائيين السينغال المهتمين بصناعة الأفلام ، إلا أن التمويل يقف عائقاً أمامهم ، وإن كانت بعض الجهات الخارجية قد بدأت تمويل أفلام سينغالة للعرض في مهرجانات سينمائية دولية وليس فى السينغال فقط ، وهو ما يشير إلى أن السينما السينغالية قد تكون على وشك الخروج من المأزق ، خاصةً مع تأسيس صندوق لدعم الأفلام ، وإنتشار حركة ترميم قاعات السينما لإعادة فتحها أمام الجمهور من جديد .(www.akhbarak.Net).

نيجيريا:

كانت لاغوس المركز الرئيسي للكلولونيال فيلم يونايت المؤسسة عام ١٩٣٥ من قبل الحكومة البريطانية لأغراض الدعاية الحكومية والتثقيف الأساسي ، لقد إستخدمت هذه المنظمة بإدارة ويليم سلزر تقنيين ذوي كفاءات عالية، وانصرفت، إضافةً إلى عمل تثقفي جيد ، إلى إستقصاءات إستنتجت منها أن الأفلام المعدة للأفريقين يجب أن يحققها الأفريقيون . ويبدو أن سيليرز قد توصل إلى غايته هذه بعد عام١٩٥٥ وانه أسس تقنيين لصناعة الفيلم والتلفاز يمارسون نشاطهم في حوالي عشرة من البلدان المتطورة نحو الإستقلال ، وفي عام ١٩٦١ شرع النيجيريون بتحقيق فيلم طويل .(سادول ، ١٩٥٨، ص٥٦٦)

كما تعد الحركة المسرحية في نيجيريا أكبر الحركات المسرحية في القارة جنوب الصحراء ، فضلاً عن نجاحها وشهرتها على المستوى العالمي ، وهي حركة لم تنشأ من فراغ . فقد استندت إلى تراث محلي عريق ، معظمه مرتجل ، وقليل منه مدون ولا سيما بلغة اليوروبا بعد تدوينها بالأبجدية اللاتينية . وقد بدأ التأليف بلغة اليوروبا في الأربعينيات ، وكان مرتبطا في البداية بالكنيسة المسيحية ، ثم ازداد ارتباطا مع الوقت با لموضوعات الواقعية. ومنذ الأربعينيات ظهرعدد من كتاب الدراما حاول الالتصاق بالحياة الواقعية والمحافظة على خصائص الدراما التقليدية مثل الغناء والموسيقى والرقص واستيحاء الأساطير. واشتهر من هؤلاء هربرت أوجوندي "ألف أكثر من ٣٠ أوبرا" الذي بدأ حياته الفنية عام ، ١٩٤٣ بفرقة مسرحية تطوف على المدارس وتعرض مسرحيات مقتبسة عن الإنجيل . كما اشتهر "دورو لاديبو" ، و"كولو ولي أوجو" و "اولا والى روتيمي" الذي حصل على الماجستير في الدراما من جامعة "ييل" الأمريكية ، وعالج أسطورة أوديب في إحدى مسرحياته بعنوان "لا لوم على الآلهة" عام ١٩٧١ م ، واستعان فيها براوي وأغاني وتمثيل صامت . يقول: "داثورني" إن هؤلاء الكتاب يشتركون في خاصية واحدة هي الاغتراف من مخزون التجربة التقليدية للجماعة وإضفاء شكل جديد عليها"

أما النهضة المسرحية ، أو ما سمي باسم "الدراما الجديدة" في نيجيريا ، فقد بدأت في الستينيات على أكتاف جيل جديد من المتعلمين والمثقفين ، ثقافة إنجليزية . وتولى هؤلاء الشباب إقامة مسارح قومية ، واستخدموا طرقاً فنية أوربية ، وأداروا مسرحياتهم حول القضايا الوطنية ، وإن كانوا اقتصروا على الكتابة باللغة الإنجليزية ، ووظفوا مواهبهم الشعرية في خدمة النثر الدرامي . وقد حرك هذه النهضة المسرحية الجديدة وقادها شاعر وقصصي وممثل ومخرج موهوب أتيح له بعد سنوات ، ١٩٨٦ م (أن

يفوز بجائزة نوبل في الأدب ، وهو وول سوينكا ، الذي استكمل دراسته العالية في إنجلترا ، وعاد إلى بلاده عشية إعلان استقلالها عام ، ١٩٦٠ فتولى دفة الحركة المسرحية ، وكون فرقة باسم"أقنعة "١٩٦٠ وجمع لها عددا من خيرة الشباب المثقفين والموهوبين من أساتذة الجامعة والطلاب والعمال . كما كون فرقة أخرى باسم "مسرح أوريزون " جعلها أقرب إلى مركز تدريب على فنون الدراما ورعاية المواهب . وكان - في معظم الحالات - يؤلف للفرقتين ويخرج لهما عروضهما ، ويساهم بالتمثيل في الوقت ذاته . وقد شجع ظهور سوينكا وفرقتيه على ظهور فرق أخرى ساهمت معه في تلك النعمة غير المسبوقة . ومن أهم هذه الفرق فرقة جامعة إبادان التابعة لمدرسة الدراما بالجامعة المذكورة . وهي فرقة طلابية اهتمت بتمثيل مسرحيات شكسبير وتجولت بعروضها في أنحاء البلاد ، وكذلك فرقة شرق نيجيريا التي تولت تقديم أعمال شاعر ومسرحي موهوب آخر هو جون ببر كلارك ، وفرقة "إلدرد فايبريسما" نسبة إلى مديرها الممثل والمخرج . ومع أن هذه الفرق وغيرها روجت للمسرح في نيجيريا ، وجعلته جزءا من الحياة اليومية ، وأتاحت الفرصة لظهور مواهب بارزة في التأليف وعلى رأسها سوينكا وكلارك ، فقد واجهتها صعوبات جمة ، وأهم هذه الصعوبات التعصب المحلي عند الطبقة المتوسطة ضد ظهور المرأة على خشبة المسرح ، والنظر إلي التمثيل على أنه نشاط مهين ، مما قلل فرص الفرق في الاحتفاظ بممثلاتها أو إيجاد غيرهن ، وكذلك شكلت اللغة الإنجليزية في التأليف حاجزا أمام الوصول إلى جمهور اللغات المحلية العريض ، فضلاً عن نقص دور العرض المسرحي وعدم صلاحية معظم الموجود منها للعروض الكبيرة ، وانشغال الممثلين بأعمال ووظائف أخرى غير التمثيل . وهذه كلها صعوبات عامة في الحقيقة ، لا تخص نيجيريا وحدها بمقدار ما نجدها شائعة في كثير من بلدان العالم الثالث ، ولاسيما في أفريقيا. غير أن ظهورسوينكا وكلارك كان أهم ثمار تلك النهضة الدرامية في نيجيريا .(شلش ،١٩٩٠، ص٣٤-٤٢)

جنوب افريقيا:

تحافظ جنوب أفريقيا على السينما بشكلها الإستعماري الذي عرفت به منذ بداياتها حيث تسيطر "الأبارتهيد" ، السياسة العنصرية التي تعنى سيادة الأقلية البيضاء ، على إنتاج الأفلام الروائية الطويلة منذ عام ١٩١٦ وقد حدد هذا الإنتاج فيما يعرف اليوم ب "مدرسة جنوب أفريقيا" . ووفقا لقواعد هذه المدرسة وتقاليدها فهي ملتزمة بالترويج لتماسك العنصر الأبيض وغرس مشاعر الكراهية ضد غالبية السكان السود . لقد ظهرت في السنوات الأخيرة سلسلة من الأفلام التاريخية مثل " دينقاكا " و " وماجوبا " و " دورية على نهر شانغاني " وهي أفلام مفرطه في ميلودراميتها وعنصريتها ، تمجد

حرب المعتدي والمحتلين ضد المستوطنين البوير . حيث تقابل شجاعة المعتدين بالفظاظة البربرية " للمتوحشين السود ". قبل سنوات مضت تلقت شركة " فيلم ستارز " ، أكبر الشركات السينمائية في جنوب أفريقيا ، عرضا من الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا لإقتباس القصة الروديسية " الموت ذو أزيز " للسينما وهي رواية تصور حركة تحرير شعب زمبابوى بوصفهم مجموعة شذاذ الأفاق الأوغاد والقتلة سافكي الدماء . وفي نهاية الفيلم يحطم الجنود البيض الأبطال فصائل الأشرار " سود البشرة " .(ماكوفيتش ،٢٠١٦ ، ص١٩)

على الرغم من المخطط الذي وضعته الدولة لدعم السينما في عام ١٩٥٦ ووجود ١٣٠٠ فيلم رواني أو نحو ذلك أنتجت هناك فيما بين ١٩١٠ و ١٩٩٦، حيث إنها كانت سينما بيضاء أنشئت لجمهور من البيض . وقد كتب كبيان توماسيللي في عام ١٩٨٩ ملاحظا الأهمية الاستراتيجية الإيديولوجية لسينما جنوب إفريقيا : "كان لابد من تبرير القمع بشكل ما ، وقد لعبت السينما دوراً تاريخياً مهماً في تقديم الفصل العنصري كطريقة طبيعية للحياة" . وقد استمرت سينما جنوب إفريقيا في عهد الفصل العنصري في لعب الدور التقليدي للسينما في المجتمعات الكولونيالية ، وعلى الرغم من أن مخرجي الأفلام في جنوب إفريقيا قد "أحسوا بأن أفلامهم تقع خارج مجال السياسة ، وأنها مجرد أفلام للتسلية" ، فإن "توماسيللي" يذهب إلى أن الأفلام تخدم الدولة في الحقيقة من خلال "موقف الأفلام الطبقي ، والافتراضات التي تشكل خلفيتها الاجتماعية والسينمائية ، علاوة على استبدالها لعلاقات متخيلة تحدد نظرة للعالم تقوم على الفصل العنصري بالأحوال الفعلية". وفي إحدى الدراسات المسحية الشاملة الأولى للسينما الإفريقية ، التي أجراها جي إينيبيل باسم السينما الإفريقية في عام ١٩٧٢ ، قدم المخرج الأبيض "ميشيل رايبورن" ، وهو من زيمبابوي "التي كانت تسمى قبل الاستقلال باسم روديسيا" ، سينما جنوب إفريقياً تقديما مدهشاً ، أشار فيه إلى أن هذه الأفلام "صنعها أشخاص ذوو بشرة بيضاء لأمثالهم من ذوى البشرة البيضاء . وقد أمكن تمويل إنتاج هذه الأفلام بفضل مستوى المعيشة بالغ الارتفاع الذي تمتعت به الأقلية البيضاء بفضل الامتيازات التي كفلتها لها القوانين العنصرية المخجلة" . ويصف "رايبورن" السمات المميزة للأفلام الروائية المائة التي صورت منذ عام ١٩٤٥ بأنها "مجرد تقليد باهت للأنماط الأنجلو – أمريكية الأولى" ، مع ملاحظة التشابه المذهل بينها وبين السينما الكولونيالية الغربية : "فالملونون الذين يظهرون في أفلام ذوي البشرة البيضاء ليسوا إلا كومبارسات . فإذا تطلب السيناريو أن يتكلم شخص ملون أو أن يلمس أشخاصا ذوى بشرة بيضاء ، فلابد أن يلعب الدور شخص أبيض يطلى جلده باللون الأسود" . والفيلم الوحيد من جنوب إفريقيا الذي قدر له أن يحقق

نجاحا عالميا هو فيلم"لا بد أن الآلهة مجنونة" ١٩٨٠ من إخراج أحد أهم مخرجي جنوب إفريقيا وهو "جيمي أويس" "جاكوبوس يوهانز" . كان أويس فيما سبق معلما بالمدارس ، ونشطا في العمل بالإخراج السينمائي لمدة ثلاثين عاما ، وفاز في عام ١٩٨٣ بأعلى جائزة مدنية في جنوب إفريقيا ، ألا وهي وسام الاستحقاق ، عن خدماته لصناعة السينما . يعرف هذا الفيلم في فرنسا باسم "الآلهة التي وقعت على رءوسها" وهو يبدو على السطح مجرد فيلم كوميدي مسل إلى أقصى حد عن أحد رجال البوشمان اسمه ! كى ، يدبر لإعادة زجاجة كوكاكولا فارغة يعتقد أنها هبة من عند الآلهة . الخيط الدرامي الثاني في حبكة الفيلم يتعلق بعالم أبيض (متخصص في روث الأفيال) ، يشرك إكى في جهوده لإنقاذ معلمة بيضاء اختطفها قائد جماعة من محاربي العصابات السود مع تلاميذ صفها السود . وعلى الرغم من أن الفيلم يبدو أنه لا يؤذي المشاعر ، إذ يسخر من البيض والسود على حد سواء ، فإنه في الحقيقة – كما قال المخرج التسجيلي الإنجليزي بيتر دافيس"مغرق في روح الفصل العنصرى" . يتخفى الفيلم وراء إنتاج بوتسوانا ، لكن "بوتسوانا" التي يعيش فيها أهل البوشمان حياتهم الكسولة يستحيل أن تشبه الجمهورية غير الساحلية التي تحمل نفس الاسم . ومما له دلالة أن الفيلم لم يكن يمكن أن تجرى أحداثه في جنوب إفريقيا ، حيث توجد قوانين المرور التي تحد من حركة السود والتي من شأنها أن تجعل حبكة الفيلم غير ممكنة . إن التعليق المصاحب لمشهد الرحلة الافتتاحي فيه الكثير من التنازلات ، واسم الشرير الأسود عضو جماعة حرب العصابات ، سام بوكا ، له تداعيات تثير الفضول ، حيث إن السامبوك هو السوط الجلدي الذي يستخدمه عادة رجال شرطة جنوب إفريقيا البيض لتفريق المظاهرات التي يقوم بها السود . كما يستدعي الاسم أيضا اسم سام نجوما ، قائد حركة التحرير التابعة لمنظمة جنوب غرب إفريقيا الشعبية "سوابو" في ناميبيا المجاورة ، وللفيلم أصداء مثيرة للقلق حقا يتردد فيها صوت الوضع السياسي الفعلى هناك ، حيث إن سلطات جنوب إفريقيا جندت أبناء قبائل البوشمان في حربها ضد أعضاء حركة سوابو . ويخرج دافيس بخلاصة فحواها أنه مهما كانت نيات أويس فإنه قد خلق "بلدا تخيليا يود منشئوا الفصل العنصري لو أننا صدقناه ، بلدا يبدو مثل جنوب إفريقيا له نيات حسنة تجاه الجميع" . فإذا قرأنا الحبكة قراءة مجازية ، يتضح لنا أن "السود يشبهون أطفالا أضلهم مثيروا قلاقل أتوا من الخارج (قوات التحرير السوداء) . لكنهم ليسوا الوحيدين الذين يتهددهم الخطر ، إذ أن العنصر الأبيض الذي تجسده البطلة مهدد أيضا ، يجسد فيلم "لابد أن الآلهة مجنونة" لحظة خاصة في تاريخ إفريقيا . فقد استطاع المخرج جون فان زيل أن يتطلع إلى ظهور سينما مختلفة تمام الاختلاف في جنوب إفريقيا بعد ثلاث سنوات "وإن كان ما زال أمام انتهاء الفصل

العنصري الذي تم في ١٩٩٤ تسع سنوات" ، سينما تتعلق بشكل وثيق بالتطورات التي تجري في بقية أنحاء القارة ، سينما "لابد أن تأتى قوتها وإلهامها من نفس جذور وإلهام مسرح أحداثها" . وهو يدرك أن "صناعة المستقبل الحقيقية سيسودها السود ، وستربط نفسها بطاقة صناعة السينما في غيرها من بلدان العالم الثالث" . لقد وجدت – روابط إنتاج مشترك مهمة مع مخرجين من غرب إفريقيا "سليمان سيسي ، وإدريسا ويدراوجو ، وجان ، بيير بيكولو" في منتصف تسعينيات القرن العشرين ، وبحلول بدايات الألفية الجديدة ، كانت بعض الخطوات قد أخذت بالفعل لتحويل سينما جنوب إفريقيا نفسها . (آرمز ،٢٠١١ ،ص٤٨-٥١)

واقع سينمائي متردي للسينما الافريقية:

حاول السينمائيون الأفارقة خلق سينما وطنية تواكب التطورات الحاصلة في أقطارهم والعالم اجمع إلا أن تلك المساعي كثيراً ما اصطدمت بعراقيل عديدة دفعت بعض المعنيين بالسينما أمام وضع نقدي صعب لا يستطيعون أمامه الاستمرار في تثبيت ما يريدونه وكنتيجة لذلك هاجر البعض منهم إلى أوروبا أملاً في إيجاد وضع أفضل يستطيعون من خلاله تحقيق بعض ما يطمحون إليه أما البعض الآخر ففضل التحدي والبقاء في الوطن والعمل حسب الظروف المتاحة .

تعتبر القارة الإفريقية من أقل القارات إنتاجا للأفلام السينمائية ، وتهيمن على قطاع السينما في أغلب بلدان القارة الشركات الفرنسية والأمريكية التي تحتكر سوق التوزيع وحتى قاعات العرض ورغم هذا الوضع القائم هناك بعض المحاولات الجادة أو لنقل بعض الإنجازات الجادة التي تحاول الوقوف على قدميها والسير بخطى حثيثة ، ففي الأقطار الإفريقية الناطقة باللغة الفرنسية تأسست سنة ١٩٧٨ شركة أفريقية لتوزيع الأفلام"C.ID.C" إلى جانب مركز افريقي لإنتاج الأفلام"Cipro Films". وقد قامت في بعض الأقطار الافريقية محاولات لتأميم القطاع السينمائي ، إلا أن تلك المحاولات لم تستطع إنقاذ الركود السينمائي وانتشاله من واقعه المتردي وذلك بفعل هيمنة الأجهزة البيروقراطية و العقول المتحجرة التي ترفض تحرر السينما من الهيمنة الخارجية .

أما في الأقطار الناطقة الإنكليزية فإن واقع السينما هناك أكثر ترديا ، فلا نجد في هذه الاقطار مؤسسات سينمائية كبيرة مثل المؤسسات الموجودة في الاقطار الناطقة بالفرنسية ، ولا نجد مشاريع ولا أفلام بالرغم من وجود أكثر من ستين مخرجا سينمائيا أنتجوا أكثر من (٣٠٠) فيل مجهودهم

ومالهم الخاص وبدون مشاركة دولهم التي لم تنتج إلا حوالي ١٢ فيلماً تقريباً . ومن النوع الرديء . وإذا تأملنا واقع السينما في الأقطار الإفريقية الناطقة بالبرتغالية كـــ"موزمبيق وأنغولا" فإن العمل نحو إيجاد سينما وطنية يتم ببطء شديد ، ففي "أنغولا" تتجه كل الجهود نحو التلفزيون الذي ينتج بانتظام أفلاما وثائقية وريبورتاجات بتقنية عالية ؛ أما في موزمبيق فقد بدأ البث التلفزيوني أواخر عام ١٩٧٩. وفي عام "١٩٨٠" انتج أول فيلم روائي عنوانه "ميودو Muedo الذي أخرجه "ري غيري " وهو فيلم جيد من الناحية الفنية حيث تطرق لموضوع حساس في المجتمع الموزمبيقي ، ولكن للأسف كان الإقبال عليه قليلا . (خوخة ، ٢٠١٣ ، ص١٣٣-١٣٤)

وفي تقريران حول السينما الأفريقية تنشرهما المجلة السينمائية العالمية لاثنين من السينمائيين الأفارقة الأول لريتشارد دي ماديروس من جمهورية "بنين" الذي يتحدث عن واقع السينما في بلاده وفي أفريقيا وعن العوائق التي حالت وتحول دون نجاح تجربة التأميم السينمائي ، والثاني للسينمائي المعروف "دانيل كماوا" من الكاميرون والذي يستعرض بعض المشاكل التي يتعرض لها السينمائي لإيصال ما يريد للجمهور .

يقول ماديروس في تقريره عن هذه السينما توجد في "بنين" ست قاعات عرض سينما فقط ثلاث منها ترتكز في العاصمة "كوتونو" أما الأفلام المعروضة فهي لا تتجاوز ١٥٠ فيلما في السنة أغلبها أفلام أمريكية أو فرنسية والقليل منها سوفيتي . أما مضمون هذه الأفلام فهو واحد ، الإجرام والعنف والعصابات وقصص الحب المبتذلة ورغم المجهودات الكبيرة التي يقوم بها المسؤولون عن القطاع السينمائي لتوزيع ونشر الفيلم الأفريقي فإن إقبال الجمهور على هذه الأفلام قليل جدا مقارنة بإقباله الكثيف نحو الأفلام الغربية . أما تلفزيون " بنين " فهو حديث النشأة ويرجع تأسيسه إلى عام ١٩٧٨ بواسطة مساعدة مالية وتقنية تقدمت بها فرنسا والقناة الوحيدة العاملة تبث عشر ساعات في الأسبوع وحول العاصمة فقط " ويتابع ماديروس :لقد تم تأميم القطاع السينمائي في "بنين" عام ١٩٧٤ وقد آثار هذا الإجراء همة السينمائيين الذين شمروا عن سواعدهم للعمل بكل حماس

لكن تلك الآمال سرعان ما تبخرت بفعل البيروقراطية التي تحكم مفاصل إدارة هذا القطاع إن المشرفين على هذا القطاع وخاصة الإداريين منهم لا هم لهم سوى حضور المهرجانات السينمائية العالمية أو السفر المستمر نحو أوروبا وأمريكا لعقد الصفقات وجلب الأفلام الرديئة . وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء لا علاقة لهم بميدان السينما لا من قريب ولا من بعيد وهذا عامل رئيسي في

فشل التأميم وعدم نجاحه . وقد نتج عن هذا الوضع الجديد عدة مظاهر سلبية لعل أخطرها هجرة السينمائيين إلى أوروبا ومحاولة العمل هناك كحالة السينمائي " باسكال أبيكتو أو البقاء والصمت والابتعاد عن الاهتمام بالسينما.

يقول :عندما نتكلم عن واقع السينما الأفريقية لا بد لنا من توخي الصراحة والصدق واعتماد أسلوب النقد المثمر ولا يمكننا بغير هذا النهج أن نساهم في تطوير السينما الأفريقية ومن هنا لا بد لنا أن نضع تقييماً جامعاً وشاملاً لواقع هذه السينما والوقوف على إيجابياتها التي تحققت منذ عام ١٩٧٠ إلى الآن . ولكن للأسف نحن الأفارقة نخاف التقييمات العلمية لأنها تضع نصابها وتبرز الحقائق التي تريدها الأنظمة وحتى بعض السينمائيين " .

ويضيف ماديروس :أن السينما الوحيدة التي تتقدم بخطوات ثابتة في عموم أفريقيا السوداء هما السينما السنغالية بجانبها النيجيرية وذلك بفضل الاهتمام الذي توليه الدولة لهذا القطاع الحساس والمؤثر . اما جنوب افريقيا في تغرد في افق ارحب .

كما يذكر "كماوا" يتمثل الهدف الأساسي للسينمائيين الأفارقة في محاولات عديدة يبلورون من خلالها " خطاباً " سينمائيا لتوعية وتسييس الجماهير ولكن غالباً ما يكون الفشل حليف تلك المحاولات نظراً لعدم اهتمام الجمهور بمثل هذه النوعية ، إن الواقع مؤلم حقاً فمن جهة ترفض الجماهير هذه الأفلام التي صنعت من أجلها ومن جهة أخرى تشعر الأنظمة السياسية بأنها المقصودة فتقوم حينئذ بمحاصرة السينمائيين واضطهادهم : لهذا كان على السينمائي صاحب الخطاب أن يحسب ألف حساب لهذه النتائج المتوقعة قبل الخوض في التجربة . (شهيب ،٢٠١١ ، ص١٣٣-١٣٨)

المبحث الثالث

الرسالة السينمائية

تعد السينما من أقدم وسائل الاتصال الجماهيري حيث جاءت بعد ظهور الصحافة ، وبالتالي فهي في ترتيب وسائل الاتصال الجماهيري الوسيلة الثانية ، حيث يعود تاريخ بدايتها إلى عام ١٨٩٥ ، وعلى مدى السنوات والتي تزيد عن قرن من الزمان "١١٩ عاما" واكبت السينما كاختراع جديد قام على مخاطبة حاسة النظر من خلال الصورة المتحركة أساسا ، التطورات على مستوى معدات وأجهزة وأساليب الإنتاج بما في ذلك أجهزة الصوت والصورة والعرض ومختلف الفنون والتخصصات التي تشترك في صناعة الفيلم السينمائي وما أكثرها "تصوير ومونتاج وتسجيل صوتي وديكور وإضاءة" نظرا لكون السينما وسيلة مركبة متعددة الجوانب والتخصصات حيث تداخل العلوم والفنون . وربا كان ذلك أساس تعريف الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل "كانودو Kanodo" للسينما بأنها الفن السابع حيث تمثل في مخرجاتها اجتماع فنون : العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرقص ، حيث تجمع وتضخم وتجمل تلك الفنون الستة وتقدمها في النهاية في رسالة متكاملة العناصر فيها من طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية" . وقد سميت السينما بالفن السابع أيضا لأنها من أقوي الفنون تعبيرا ومن أكثرها جذبا وتأثيرا خاصة لبعض الفئات كالأطفال والمراهقين ومحدودي المستوى التعليمي حيث حوت كل الفنون واشتملت عليها ، أثرت فيها وتأثرت بها . وتعتبر السينما من أفضل الوسائل الاتصالية إلى جميع الطبقات وأقربها إلى وجدانهم من خلال لغتها الخاصة جدا "الصورة المتحركة والألوان والصوت بكل مكوناته" وهو ما يشكل أساس اللغة السينمائية ، كما وصفت السينما بأنها صناعة وتجارة وفن وعلم ورسالة لتعدد وظائفها واستخداماتها على مستوى كافة أطرافها والمتعاملين معها .

السينما كوسيلة اتصال استخدامات الفيلم السينمائي لأهميته في مختلف المجالات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والترفيهية ، مستخدمةً لأهم وسائل التعبير السينمائية كالتمثيل والديكور والإكسسوار والملابس والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار والمكياج مما يمثل عناصر اللغة السينمائية ، وقد واجهة السينما منافسة اتسمت بالوفرة الإعلامية وتعدد وسائل الاتصال ، مما حدا بها

استغلال إستحداث بعض الانشطة والفعاليات السنيمائية كالمهرجانات باعتبارها مظهراً هاما من مظاهر الاهتمام بالسينما وأحد أنشطتها الثقافية والترويجية والفنية .(الحديدي ، إمام ، ٢٠١٥ ، ص١٣-١٤).

عناصر عملية الاتصال ومكوناتها:

أ- المرسل أو المصدر: هو مصدر الرسالة الاتصالية أو الإعلامية ، قد يكون متحدثاً في الإذاعة المسموعة ، أو كاتباً في صحيفة . كما قد يكون شخصاً يتحدث إليك حديثاً مباشراً أثناء أحداث اليوم العادية ، والرسالة في الشكل والمضمون اللذين تتحدهما مادة الاتصال ، كأن تكون برنامجاً إذاعية مسموعاً مرئياً أو مسموعاً أو فيلما خيالياً أو خبراً أو تعليقاً في صحيفة .

ب – الرسالة:

تعتبر الرسالة المحور الأساسي لبرنامج الاتصال ، ويتطلب تصميمها فهماً كاملا من جالب المرسل لطبيعة الجمهور التي ستوجه إليه الرسالة ، فلكي يتم الاستقبال الفعال ، جانب الجمهور للرسالة يجب أن يتم ترميزها بطريقة ذات معنى للمتلقي "

ج – قناة الاتصال "الوسيلة": المقصود بوسيلة الاتصال ما يستخدم في نقل الرسالة ، كالرمز أو الشكل أو اللغة ، تعتير وسائل يستعملها المرسل ليعبر بها عن رسالته التي يرغب في توجيهها إلى المستقبل ، فالأفكار والمهارات لا تنقل من تلقاء نفسها بل تحتاج إلى وسيلة تعبرعبرها .

د- المستقبل: وهو الفرد أو الجماعة أو الجماهير التي يوجه إليها المرسل رسالته رغبة في إشراكه أو إشراكهم فيما يهتم به من أفكار أو مهارات أو غير ذلك ، والمستقيل قد يكون فرداً كالصديق الذي يستمع إلى صديقه ، أو عضو الجماعة حينما يجتمع مع بعض الافراد ، وقد يكون المستقبل جماعة كالطلاب في المحاضرة أو الجماهير التي تستمع إلى الإذاعة المسموعة أو تشاهد الإذاعة المرئية أو تقرأ الجريدة أو تشاهد فيلماً سينمائياً .

ه- التغذية الراجعة أوردة الفعل : الرجع هو الإجابة التي يجيب بها المستقبل على الرسالة التي يتلقاها من المصدر ، وقد يأخذ الرجع نفس الشكل الذي تأخذه الرسالة ، وقد يأخذ شكلاً مختلفاً ، ويرى البعض أن الرجع يكون بمثابة رسالة مضادة يتلقاها المرسل ويستفيد منها كثيراً ، فعن طريق هذا

الرجع يستطيع المرسل أن يفهم ما إذا كان المستقبل قد تلقى الرسالة أصلا أم لا ، وأن يفهم الطريقة التي استقبلت بها الرسالة وما فهم من محتواها ، ويمكنه أن يتنبأ بالأثر الذي أحدثته الرسالة في المستقبل .

و- التشويش : يعد التشويش من أخطر العوامل التي تؤثر على العملية الاتصالية سلباً أو إيجاباً ويمكن تعريف التشويش في أبسط أشكاله بأنه " أي شيء في الوسيلة مخالف لما وضعه فيها القائم بالاتصال ، وهذا الشيء المخالف هو الذي يؤدي إلى ظهور الاختلاف بين الرسالة التي تم تلقيها والرسالة التي أرسلت ، وهناك نوعان من التشويش يعترضان عملية الاتصال هما : التشويش المادي أو الميكانيكي ، والتشويش الدلالي ، فالتشويش الميكانيكي أو المادي هو أي تدخل فني أو تغير يطرأ على إرسال الرسالة في مرحلتها من مصدر المعلومات إلى الهدف الذي يريد المرسل الوصول إليه ، أما التشويش الدلالي فيحدث داخل الفرد حينما يسيء الناس فهم بعضهم لأي سبب من الأسباب المعنوية مثل سوء الفهم أو عدم فهم مدلولات ورموز الرسالة .(عبد الله ، ٢٠٢٠ ، ص١٠٢-١٠٥)

أهمية وخصائص السينما:ـــ

تتمتع السينما كوسيلة اتصال جماهيري بعدة خصائص من أهمها :

١- اعتماد السينما على أكثر من عنصري مخاطبة الجمهور : وذلك من خلال اعتمادها على عنصري الصوت والصورة المتحركة ، فهي تخاطب كلتا الحاستين في آن واحد "السمع والبصر" لدى المتلقي المشاهد عن طريق عرضها صوراً متحركة ملونة – مختلفة الأحجام – ناطقة تمثل وقائع مرئية بما يصاحبها من أصوات ، وبالتالي أصبح للسينما لغة خاصة بها من خلال قواعد وأساليب للتعبير وباستخدامها للصوت والصورة معا في وقت مبكر من عمر وسائل الاتصال الجماهيري .

وفي هذا الصدد يقول "مادسون Madsen" : إن كلمات وفقرات وعبارات وجمل اللغة السينمائية تكمن في المناظر والمشاهد وحجم المنظر وحركة الكاميرا والعدسة المستخدمة وإيقاع المونتاج سريعا أو بطيئا والمؤثرات والخدع البصرية والسمعية والإضاءة ، ومن هنا جاء الاختلاف بين مستوى صناع الأفلام حسب كيفية استخدام كل منهم لعناصر اللغة السينمائية وتوظيفها في توصيل المعاني والأفكار والأحاسيس إلى المشاهدين في جو يتسم بالخصوصية حيث ارتبطت السينما في بدايتها بالعروض وصالات العرض السينمائي حيث تفرغ المشاهد للمشاهدة عكس ما حدث بعد ذلك في عصر التليفزيون

والفضائيات والمشاهدة المنزلية للأفلام عبر الفيديو أو القنوات التليفزيونية العامة أو المتخصصة ، وأخيرا من خلال مواقع الإنترنت والمحمول .

٢- **تعدد وسائل توصيل الإنتاج السينمائي :** يسهل توصيل الإنتاج السينمائي إلى الجماهير ، فإلي جانب دور العرض السينمائي يمكن الانتقال إلى الجمهور في مواقعه المختلفة من خلال آلات العرض المتنقلة ومن خلال عرض الأفلام السينمائية في وسائل النقل والمواصلات البري والجوي وعرض الإنتاج السينمائي في القنوات التليفزيونية عبر القنوات الأرضية والفضائية العامة والمتخصصة ، ومن خلال أجهزة الفيديو المنزلية والأقراص المدمجة "CDS" ومواقع الإنترنت والتليفون المحمول . ومن الجدير بالذكر أنه حتى قبل اختراع التليفزيون نجد أن هناك بعض المحطات الإذاعية التي اتجهت إلى تقديم الأفلام السينمائية وغالبا ما كانت تقدم بعنوان من "الشاشة إلى الميكرفون" ، كما تحرص بعض المؤسسات على تنظيم العروض السينمائية لجماهيرها من خلال عروض خاصة في الأندية ومراكز التجمعات مما جعل مشاهدة الأفلام السينمائية لا يقتصر على ارتياد دور العرض الخاصة والإلتزام بجداولها ومواعيدها والانتقال إليها .

٣- **الإنتاج الضخم Mass - Production :** أصبحت السينما صناعة هائلة ينفق في إنتاجها آلاف المليارات من الدولارات كل سنة ، وبظهور نظام "نجم الشباك" أصبح للسينما نجومها ونجماتها الذين يتقاضون أجورا خيالية تتجاوز ملايين الدولارات . وقد ورد في تقدير اللجنة الدولية لمشاكل الاتصال في العالم : "إن الأفلام الروائية أو ذات الطول المائل لها Feature Lengh Films التي تنتج كل عام تبلغ ٣٠٠٠ ، وتعتبر الهند من أكثر الدول المنتجة في العالم للأفلام الروائية الطويلة ، ويساعد الإنتاج الضخم للعديد من الأفلام على انتشار توزيعها في مناطق مختلفة من العالم في آن واحد مما يعجل بالعائد المادي والمكاسب المالية لجهات الإنتاج وللموزعين ، بالإضافة إلى الصبغة العالمية لما تقدمه من قيم وموضوعات .

أهمية السينما :ــ تقوم السينما من خلال مخرجاتها بدور فاعل في إمداد المشاهدين بالمعلومات والمعارف بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وذلك حسب نوع الإنتاج روائي كان أو تسجيلي ، كما يمكن أن تساعد في تشكيل الاتجاهات نحو القضايا أو الأشخاص أو المهن أو الثقافات أو رموز المجتمع . وتستطيع السينما أن تعمل على غرس وتعديل القيم الاجتماعية والأخلاقية وتساعد أيضا على تغيير

أسلوب الحياة وتحديد أنماط التطلعات واختيار نماذج القدوة لدى جمهور المشاهدين نتيجة لما تتمتع به من عوامل جذب وتشويق وإثارة وكونها وسيلة يسعى إليها الجمهور للترفيه والتسلية والمتعة أساساً .

دور الفيلم السينمائي وأهميته :ـ

١- **الأهمية الاجتماعية للسينما :** تعتبر السينما من الأدوات المؤثرة في عملية التنشئة الاجتماعية ، وهي الوظيفة المرتبطة بنقل التراث وتكوين الأجيال ودعم الروابط بين الأجيال المتعاقبة وذلك من خلال ما تعرضه من العادات والتقاليد والأعراف والقيم والنظم والقوانين التي تحكم المجتمعات ، كما تعتبر السينما من الأدوات المؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي والارتقاء بالمجتمعات عن طريق قيامها بدور هام في تشجيع الأفراد على تحسين مستواهم الاجتماعي ورفع سلم طموحاتهم وتغيير أسلوب الحياة للأفضل ومسايرة مستحدثات العصر . مما جعل السينما باستطاعتها الحث على المساهمة في عملية التحديث وإيجاد أساليب جديدة في التفكير من أجل دفع عجلة التنمية المستدامة في المجتمعات خاصة عندما يتوافر لدى القائمين عليها الإحساس بالمسئولية الاجتماعية للمسينما كوسيلة اتصال معاونة في برامج التنمية .

٢- **الأهمية الحضارية والثقافية للسينما :** تمثل السينما جسرا للاتصال بين الشعوب بعضها البعض ، فالأفلام السينمائية بخلاف حكم انتشارها وتوزيعها على المستوى الدولي وتجاوزها حواجز اللغة بالترجمة أو الدوبلاج ، واعتمادها أساسا على الصورة كوسيلة رئيسية للتعبير ، تشكل وسيلة من وسائل الاتصال الثقافي والحضاري مثلها في ذلك مثل السياحة والمعارض والكتاب والإذاعات الموجهة والبث التليفزيوني الفضائي وشبكة الإنترنت ، ولقد ازدادت أهمية السينما لكونها تتعامل مع كل المستويات ولا تحتاج لمهارات وقدرات خاصة كما هو الحال في السياحة – على سبيل المثال – حيث تحتاج لقدرة مالية والإنترنت الذي يحتاج لمهارات اتصالية معينة .

٣- **الأهمية الاقتصادية للسينما :** توفر صناعة السينما العديد من فرص العمل ، حيث إنها تحتاج إلى تخصصات عديدة من الفنيين لأداء أعمال تخصصية . وتعتمد صناعة السينها على مجموعة كبيرة من الصناعات والحرف الأخرى مثل صناعة الفيلم الخام والأجهزة والمواد الكيماوية ومواد البناء وجميع لوازم الديكور وأدوات الكهرباء والنجارة وغيرها ، كما نتج عنها أنشطة اقتصادية منها على سبيل المثال إنشاء دور العرض السينمائي ، الإعلان عن الأفلام . توفير خدمات التصوير للشركات المنتجة

حتى أن "المغرب وجنوب افريقيا" أصبحتا تعتمدان في اقتصادهما على ما يرد إليهما من أموال من توفير خدمات التصوير .

١- **الأهمية الترفيهية للسينما:** تعتبر السينما من أكثر الوسائل التي تقوم بدور في مجال التسلية والترفيه الذي بعتبر إحدى الوظائف الأساسية للعملية الاتصالية ، حيث يحتاج الأفراد إلى الراحة والاستمتاع ، ويعتبر الترفيه نمطا اتصاليًا هامًا وضروريا في حياة الإنسان حتى ولو كان على مستوى الاتصال الذاتي ، ومن اللافت للنظر – في الفترة الأخيرة – انتشار الأفلام الكوميدية بدرجة كبيرة وهي تلاقي إقبالا منقطع النظير من قبل رواد دور العروض السينمائية ؛ وهذا يفسر مدى احتياج الجماهير للترفيه والتسلية من خلال هذ النوع من الأفلام السينمائية ؛ خاصة في ظل زيادة أعباء الحياة وزيادة الضغوط الحياتيه ، وأهمية السينما في مساعدة جمهورها على قضاء وقت الفراغ لمساعدته على الهروب من ضغوط الحياة من خلال الاستمتاع بموضوع الفيلم مما يضاعف من دور السينما وما يتضمنه من أغاني وموسيقى واستعراضات ومواقف كوميدية . وقد يصبح من الأهمية – خاصة في الدول النامية – توظيف عنصر الترفيه في السينما بشكل إيجابي عن طريق تقديم المضمون الهادف من خلال الترفيه بما يحقق هذا الصدد المتعة والمنفعة معا . (الحديدي ، إمام ، ٢٠١٥ ، ص١٤-١٨)

عناصر اللغة السينمائية:

تتعدد عناصر اللغة السينمائية لتشمل :

١- **التمثيل** : طور فن السينما كثيرا من فنية التمثيل ، فقبل ظهور السينما كان فن التمثيل المسرحي يعتمد اعتمادا كبيرا على المبالغة في القول والفعل ، وكانت المدارس القديمة (الكلاسيكية) تنحو نحو تلقين المخرج للممثل كيفية أداء الدور ، ولكن هذه المدارس قد اندثرت بعد أن تكشف لها أن الممثل على هذا النحو سيكون صورة مكررة للمخرج ، والمفروض أن يتعرف المخرج على إمكانيات الممثل ويفجرها وفق ما يقتضيه العمل ، إن المخرج البارع هو الذي يستطيع أن يستفيد من إمكانيات الممثل لتوظيفها لمصلحة الفيلم ، ففي إمكان أحد الممثلين أن يتشابه مع شخص شرير أو شخص طيب أو شخص مثقف أو أبله ، وأبعد من هذه السمات الشخصية – الدائمة – يستطيع الممثل أن يعبر عن الحالات النفسية الوقتية والمتغيرة مثل الغضب أو الألم أو الاستسلام أو الخضوع أو الحب أو الغيرة أو

التعب ، وتجعلنا هذه التعبيرات – أحيانا – اما أن نفهم الحدث الذي وقع من قبل أو النية التي يكون الممثل في سبيله للقيام بها .

٢ – الديكور : أي نوع أو شكل من المحيطات أو الخلفية في الموقع ، فيمكن أن يكون حجرة معيشة أو سلسلة جبال أو مساحات مفتوحة شاسعة ، وقد يكون الحالة الاقتصادية أو قصرا فخما وقد يكون حجرة نوم أو كوخا صغيرا أو منزلا بسيطا . ويجب أن يعطى الديكور عددا من الحقائق المهمة ، فهو يمكن أن يكشف عن الفترة التي يتحدث ويعبر عنها ، ولذلك فإن الديكور يختلف باختلاف طبيعة الفيلم وموضوعه . وقد تطور فن الديكور في السنوات الأخيرة في ظل تطور علوم واستخدامات الحاسب الآلي وظهور المالتي ميديا وأصبح يعتمد كثيرا على ما يعرف بالأستديو والعالم الافتراضي .

٣– الإكسسوار : الإكسسوار هو الأدوات والمكملات التي يتطلبها المنظر من أثاث ومفروشات وستائر وسجاجيد ولوحات وثريات وما إلى ذلك ، مما يلزم تصوير المناظر المقامة داخل الأستديوهات حتى تبدو وكأنها طبيعية ، وهناك حاجات الممثل الضرورية مثل العصا أو علبة السجائر ، وينص على كل هذا في جداول العمل اليومية . وهكذا تكون قطعة الإكسسوار جزءا من الديكور أو جزءا من الشخصية التي يؤديها الممثل ؛ ولذلك يوجد نوعان من الإكسسوار:

أ– نوع خاص بالمنظر نفسه : وهو نوع خاص بالمنظر نفسه أو مفروشاته وبها يستدل على نوع المكان ومستواه ونوع ومستوى الأشخاص الذين يعيشون فيه ؛ فقصر فخم تتزايد فيه اللوحات فيه ومستواهم الثقافي وهواياتهم وهكذا . والتماثيل النادرة والتحف الثمينة ، يدل على مستوى ثراء الأشخاص الذين يعيشون

ب– نوع خاص بالممثل: وهو الإكسسوار الشخصي . أي ما يستعمله الممثل لاستخدامه في تجسيد الشخصية والمواقف "مثل المسدس والسيارة" وغير ذلك من وسائل التعبير التي تساعد على رسم الشخصية والتعبير عنها وتمييزها وتحديد معالمها ورسالتها وخصائصها . فالإكسسوارات تعتبر جزءا من الممثل وتساعد في رسم الشخصية بإتقان ، وعادة ما يلحق بالأستديوهات وشركات الإنتاج الكبيرة قسم أو مخازن لمحتويات المنظر "قسم الإكسسوار" ، حيث تحفظ فيها حاجيات المناظر ولوازمها التي سبق استعمالها في تصوير الأفلام سواء كانت تاريخية أو عصرية ، كلاسيكية أو حديثة .

٤- **الملابس** : للملابس أهمية كبري في الأفلام الروائية إذ إنها عامل من العوامل التي تجعل المتفرج يدرك وللوهلة الأولى مع من يتعامل من شخصيات الفيلم ، فالمعتني بملبسه له دلالة تختلف عن غير المعتني ، والمهتم بالألوان الصاخبة له دلالة تختلف عن المهتم بالألوان الداكنة . وتهتم شركات الإنتاج السينمائي بالملابس ، حيث تتضمن مخازن للملابس على اختلاف المقاسات وتمثل كل العصور والطبقات ، ويعتني بهذه الملابس وتحفظ نظيفة وفي حالة جيدة ، كما أن هناك عددا كبيرا من الشركات تستأجر هذه الملابس من المحلات المتخصصة ؛ لتوفير الوقت والجهد والنفقات . أما ملابس النجوم والأبطال فيقوم باختيارها المخرج مع المدير الفني ومدير التصوير ، ويجب العناية بها عناية كبيرة سواء كانت عصرية أو تاريخية ، لأن اللقطة القريبة تكشف عن أي عيب وتضخمه وتكشف عن الأخطاء الدقيقة أو البسيطة التي قد لا تبدو للعين المجردة ، وكثيرا ما يشار في تيترات الفيلم إلى أسماء مصممي الأزياء أو أسماء المحلات الكبرى أو ما يعرف بالـ Styliste التي وفرت ملابس الأبطال الرئيسية مما يمثل أحد أساليب الترويج والإعلان عنها ، ونظرا لأهمية الملابس خاصة في الأفلام الروائية تبرز تخصصات فنية يستعان بها تتمثل في : **مصمم الملابس:** هو فني يتعاقد معه المنتج – بعد الاتفاق مع المخرج وكبير المصممين وهو المسئول عن تصميم الملابس وابتكارها بطريقة ملائمة لشخصية الدور وشخصية الممثل أو الممثلة ، وتظهر أهميته أكثر في الأفلام التاريخية لمهندسي المناظر والأفلام الاستعراضية أو الأفلام التي تعبر عن مناطق لها خصوصيتها في الملابس . والمصمم هو أيضا صاحب الرأي في تحديد تصفيف الشعر واختيار أدوات الزينة والحلي ، وقد أصبحت مهنة مصمم الأزياء من الشخصصات الضرورية في الدراما عامة والأفلام الروائية خاصة ويتبعها منفذ الملابس .

ه ــ **الإضاءة** : تعني إعداد الأضواء الاصطناعية أو التحكم في الأضواء الطبيعية للحصول على التأثير المطلوب في الصورة ، وتأخذ الإضاءة الاصطناعية عدة أشكال – الإضاءة الخلفية back lighting – الإضاءة الجانبية side lighting – الإضاءة المكملة fill lighting – الإضاءة المواجهة front lighting – الإضاءة الرئيسية key lighting – الإضاءة الخلفية الأفقية kicker lighting – الإضاءة العالية high lighting إن الإضاءة هي التي تعطي الإحساس بالزمن الذي تدور فيه الأحداث سواء كان هذا الزمن نهارا أو ليلا ، شروقا أو غروبا وكم تدخلت الإضاءة في إبراز معالم الفيلم ، فالفيلم البوليسي له من أشكال الإضاءة ما تختلف عنه في الفيلم الكوميدي ، ولأفلام الرعب أسلوبها الخاص في الإضاءة الذي يختلف تماما عن الفيلم الاستعراضي . فني الإضاءة – مدير

التصوير Lighting Cameraman هو الفني المسئول عن توزيع وتنفيذ الإضاءة المضبوطة والمناسبة لتكوين الجو العام المطلوب في اللقطة سواء في التصوير الداخلي أو الخارجي وفي الأماكن التي تستغل فيها الإضاءة الاصطناعية أو الإضاءة الطبيعية .

٦ –**الموسيقى التصويرية** ، "كخلفية" background music : الموسيقى التصويرية هي موسيقى خافته تصاحب التعليق أو الحوار أو المؤثرات الصوتية ، وهي إما أن توضع خاصة للفيلم وإما أن تختار من الأسطوانات . (الحديدي ، إمام ، ٢٠١٥ ، ص٢٣–٢٧)

أنواع الفيلم السينمائي ثلاثة هي:

١– الفيلم الروائي Narrative film

٢– الفيلم التسجيلي Documentary film

٣– فيلم الرسوم المتحركة Animation film

الفيلم الروائي:

هو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي مبتكر، ويجري وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصيات وتمثيل أحداثه ومواقفه. ويصور عادةً داخل الاستوديو، حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

ويندرج تحت قائمة الأفلام الروائية: الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة ومسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التلفزيون.

ويمر الفيلم الروائي بمراحل إنتاج طويلة ومعقدة تأخذ من الكثير من الوقت، ومراحل توزيع ذات نظام دقيق ، والهدف منها غالباً تحقيق الربح المادي لمنتجها، فالأفلام السينمائية الروائية صناعة قائمة على الربح والخسارة .

الفيلم التسجيلي:

عرف الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية عام ١٩٤٨ ، بأنه كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة ، يعرض إما بوسائل التصوير المباشر، أو بإعادة بنائه بصدق ، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شئ ، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية . وكان أول من استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي هم الفرنسيون حين أطلقوه على الأفلام السياحية . وفي عام١٩٢٦ قام رائد السينما التسجيلية في العالم "جون جريسون" بإستخدام مصطلح السينما التسجيلية .

وقد حدد جون جريسون للفيلم التسجيلي ثلاثة خصائص ، لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم تسجيلياً وهي:

١. إعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل والملاحظة والإنتقاء من الحياة نفسها ، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي ، وإنما يصور المشاهد الحية، والوقائع التسجيلية .
٢. أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي ، فلا يعتمد على ممثلين محترفين ولا مناظر صناعية مفتعلة في الاستوديوهات .
٣. مادة الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة رأساً ، دون تأليف وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة .

أفلام الرسوم المتحركة:

الرسوم المتحركة اسم يطلق على نوع من الأفلام تعتمد في تنفيذها على الرسوم، فتكون اشخاصها وكل مرئياتها من رسوم يجري تحريكها على الشاشة ، أي أنها تعتمد على تحريل الرسوم ، لذلك يطلق عليها البعض أفلام التحريك . إرتبطت أفلام الرسوم المتحركة في اذهان رواد السينما ، بإسم والت ديزني Walt Disney فنان الرسوم المتحركة الأمريكي ، ومخترع أشهر شخصية للرسوم المتحركة وهي شخصية ميكي ماوس .

والرسوم المتحركة عبارة عن رسوم كارتونية ثابتة ، يمثل كل منها مرحلة من الحركة وتصور على فيلم عادي ، ويكون الفرق بين أي صورة والصورة التى تليها هو حركة بسيطة لا تتعدى ١/٢٤ من الثانية من زمن الحركة الطبيعي ، وإذا عرضنا هذه الصورة بعد ذلك بالسرعة العادية لآلة العرض

وهي ٢٤ صورة في الثانية الواحدة ، يحدث عند المتفرج إيهام بالحركة ، لظهور هذه الصور متصلة طبقاً لنظرية بقاء الرؤية .

ويضاف حديثاً نوع رابع لهذه الأنماط هو "الفيلم الوثائقي" الذي يعرض فيه مخرجه لحقيقة علمية تاريخية سياسية . بصورة حيادية دون إبداء رأي فيها. وطرق عرضه كثيرة وإن كان العرض التلفزيوني هو السائد.

ومن الخطأ القول أن الأفلام الروائية هي الدرامية فقط ، فالدراما في الأفلام التسجيلية وفي أفلام التحريك وفي الأفلام الوثائقية أيضاً .(محمد، ٢٠٠٩، ص٨٩)

أهداف الفيلم التسجيلي:

تسعى الموضوعات التي يتم استخدامها والمواد المقدمة في الأفلام التسجيلية إلى معالجتها من خلال استخدام الطرق والأساليب المتنوعة والحديثة ، حيث يوجد ارتباط وثيق ما بين الموضوع والفكرة ، وذلك من كافة النواحي المتعلقة بالهدف أو الغرض أو شكل المحتوى والمضمون المقدم .

وبالتالي فإنَّ الموضوعات المقدمة في الأفلام التسجيلية تسعى إلى تحقيق جملة من الأهداف ، والتي تكون متداخلة ما بين أهداف الأفلام الوثائقية ، حيث يتم وضع الأهداف الإعلامية في إطار الأهداف التي تسعى إليها الأفلام التسجيلية .

ثمة أهداف ثلاثة للفيلم السينمائي ، فهو إما أن يهدف إلى الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقي "الجمال" في الأفلام الدرامية ، أو يهدف إلى التعليم والتثقيف ، وأخيراً قد يهدف الفيلم إلى الدعاية والترويج لأفكار معينة (محمد ، ٢٠٠٩، ص٨٩)

كما توجد العديد من الأهداف التي تسعى إليها الأفلام التسجيلية والتي تتعلق بالتوجيه بالإضافة إلى التحكم بكافة حالات الرأي العام ومنها:

أهداف دعائية : حيث يقصد بها الأهداف التي تشتمل على مجموعة من الأشكال الدعائية منها الأفلام المتعلقة بالدعاية السياسية والتي تكون ذات علاقة بالسياسات الحاكمة في الدولة ، والتي بدورها تسعى إلى الترويج لكافة السياسات والأيدولوجيات الحاكمة .

كما تشتمل الأهداف الدعائية على افلام متعلقة بالتعبئة الجماهيرية ، حيث تكون هذه الأفلام ذات توجيه للآراء العامة سواء كانت خارجية أو داخلية بالإضافة إلى قدرتها على التشعب في كافة الاتجاهات الدعائية .

كما تشتمل على أفلام دعائية دينية والتي تعتمد على تناول الموضوعات الدينية وتكريسها ومن ثم تأثرها وتأثيرها في الجمهور المستهدف ، أفلام دعائية سياحية ، حيث تشتمل على المواد السياحية التي تتناولها الأفلام التسجيلية .

أهداف إرشادية : ويقصد بها الأهداف التي تشتمل على العديد من المجالات الإشادية منها ، أفلام الإرشاد التربوي ، حيث تعتبر من الأفلام الأكثر تفاعلاً في نواحي التربية الإعلامية .

أفلام الإرشاد الصحي ، والتي تلعب دور في تناول كافة المجالات الصحية في الأفلام التسجيلية ، والتي تساهم في تعريف الفرد على الجوانب الصحية فيه ، العقلية والنفسية ، كما تساهم في رفع مستويات الوعي لدى المجتمعات والأفراد بالنواحي الصحية .

وأفلام الإرشاد البيئي ، والتي تسعى هذه الأفلام التسجيلية إلى التوعية بالأهمية المتكونة لدى الجمهور من أجل الحفاظ على النواحي البيئية في الدولة ، كما تسعى من مثل هذه الأفلام إلى التركيز على العلاقات المتكونة ما بين التنمية المستدامة وسلامة البيئة .

الأهداف الاقتصادية : حيث يقصد بها الأهداف التي تسعى إليها الأفلام التسجيلية والتي تشتمل على النواحي الاقتصادية والتي تتمثل في الربح ، حيث تشترك الأفلام التسجيلية من ناحية الأهداف الاقتصادية مع الأفلام السينمائية . (لبنى مهدي ، ٢٠٢٠)

العناصر التكوينية للرسالة السينمائية:

يتأسس العمل السينمائي على اربعة مرتكزات رئيسية تتمثل في:

١/ القوة الإقتصادية:ــ التى تشكل مصادر تمويل لمختلف مراحل الإنتاج السينمائي.

٢/ الجوانب التكنولوجية:ــ التى تساهم في تشكيل المنتج السينمائي وتحسين مستواه ، سواء على مستوى التصوير أو العرض أو عمليات التحميض والطبع .

٣/ البعد الإبداعي الجمالي الفني:ــ الذي يرتقي بشروط العمل السينمائي.

٤/ جمهور المشاهدة:ــ والذي يعتبر إقباله على الفيلم مصدراً رئيسياً في عملية التمويل.(محمد ، ٢٠٠٩، ص١٠٩)

يقوم الفيلم السينمائي على تفاعل خلاق ومتزامن بين الصورة والصوت والحركة على الشاشة، بما يولد إيقاعاً مركباً ومتنوعاً فهو يولد إيقاعات مرئية وسمعية من خلال الحركات الطبيعية وصوت الأشياء على الشاشة، بالإضافة إلى وقع الحوار والإيقاعات الطبيعية للكلام البشري وتواتر التقطيعات وتفاوت طول اللقطات بين التقطيعات والتسجيل الموسيقي. فضلاً عن وقع الحبكة التى يكون لها إيقاع متميز. كل هذا يساهم في تكثيف الرسالة الإتصالية في الفيلم السينمائي .

وفيما يلي سرد العناصر المكونة للرسالة السينمائية:

١/ **الموضوع أو "التيمة Theme"** تستحدم كلمة "تيمة" في الدراما والشعر والقصة والسينما دائماً لتشير إلى فكرة رئيسية تعتبر هي الغاية أو الهدف أو الرسالة والتقرير أو الرأي الذي يريد العمل توصيله إلى متلقيه .

وتشكل التيمة الرسالة المحورية أو الشاغل الرئيسي المقلق الذي ينبني حوله الفيلم. واحد أهم المعايير التى تستخدم في تقييم التيمة السينمائية هي العمومية . فالتيمة السينمائية الجيدة والتى يمكن أن تتصف بالعمومية تستطيع أن تكتسب معانيها ودلالاتها في كل زمان ومكان، ولهذا السبب يمكن إعتبار أية تيمة ذات جاذبية عامة أسمى من التيمة المحدودة بحدود الزمان والمكان .(بوجز، ١٩٩٥، ص٢٧)

٢/ **السيناريو:** يعتبر السيناريو هو الهيكل والإطار العام للفيلم، فقصة الفيلم وموضوعه يتحددان من خلاله، وكذلك الحبكة والشخصيات . وبذلك يكون السيناريو هو رسم باللغة وبالبناء العام لما سينفذ بالصور والحركة. فالسيناريو يقدم للمخرج وغيره من الفنانين صانعي الفيلم ، اللغة والأساس لتنظيم العمل السينمائي وإتساقه .

كاتب السيناريو هو الذي يعمل على النص ، وأحياناً يكون نفسه مؤلفه . فعمل كاتب السيناريو هو وضع الكلمات على الورق ورسم الشخصية وتطورها بوضوح وكذلك تحديد البناء القصصي .

وأثناء كتابة السيناريو غالباً ما يقتصر دور كاتب السيناريو على كتابة المشاهد الرئيسية دون أن يشير إلى أحجام اللقطات أو زوايا الكاميرا ، وقد يضمنه فقط مجموعة من التوجيهات للمخرج والممثلين

والمصور، ومع ذلك فإن كاتب السيناريو النموذجي هو من يكون على معرفة وثيقة بالعناصر الفنية للغة السينمائية ، أي أنه على دراية بإمكانيات وحدود الكاميرا السينمائية ، وبإستخدام أنواع اللقطات المختلفة أي أبعاد وزوايا الكاميرا ، وكذلك وسائل الإنتقال، بالرغم من أنه غالباً – كما ذكرنا – لا يشير إليها اثناء الكتابة .

٣/ الحوار السينمائي: الحوار في الفيلم السينمائي له ما يميزه ويجعله مختلفاً عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية ، فهو عامل مساعد أو مكمل . إنه يستعمل فقط لتوضيح القطة أو المشهد ، حيث أن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. الصورة هي وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتي نظرهما أو رؤيتهما ، ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير. والحوار أداة من هذه الأدوات ، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه ، لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب ، ولاعميق الأثر الذي ينشده السيناريست .

وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار في الفيلم ، أن يكون مختصراً أو مختزلاً ، ويحمل أكبر قدر ممكن من المعاني ، بأقل الألفاظ الممكنة ، كما يجب أن يكون خالياً من الصفات الأدبية ، لأنه يجب أن يكون مكتوباً كما يتكلم الناس في الواقع .

٤/ الصورة: العنصر المرئي هو وسيلة السينما الأساسية للإتصال . وليس أدل على ذلك من أن السينما ظلت لفترة من الزمن "صامتة" أي تعتمد على الصورة فقط، كما أن السينما عندما تعرف يقال أنها فن الصور المتحركة ، أي أنها تعرف بدلالة العنصر المرئي وليس بأي عنصر آخر. لذلك يقال أن الفيلم المبهر فنياً هو الفيلم ذو الصورة المبهرة .

ويعد العنصر المرئي هو أهم عامل في التميز بين الفيلم الروائي والأشكال والأشكال الفنية المكتوبة، لذا يقع العبء الأكبر على الصورة لتحقيق الأثر الجمالي الفني والقوة الدرامية . وهذا لا يعني تجاهل دور بقية عناصر الفيلم ، فتلك العناصر تشكل وحدة فنية متكاملة. ولكن هذه العناصر الفنية لا تستطيع توصيل رسالة الفيلم أو تحقيق التأثير المنشود ما لم تساهم هذه العناصر في إثراء الصورة السينمائية.(بوجز، ١٩٩٥، ص٧٥) .

– **اللقطة:** هي اصغر وحدة في الحدث الدرامي للفيلم ، وهي الوحدة التى يتم على اساسها بناء المشهد ، وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل تالمشهد ، والا يصبح من المفروض الاستغناء عنها ، وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة ، يجب الإنتقال فوراً للقطة الثانية ، ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل ، بل ويمكن أن تحتوي على عناصر ذات دلالات خاصة ، تعطي بعداً أوسع من الفكرة الرئيسية للقطة ، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتي بمفردها ، لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءاً مهماً وأساسياً من وظيفة المخرج . (بازان ، ٢٠١٦ ، ص٢٠)

٥/ الإضاءة: تشكل الإضاءة العنصر الخلاق في تكوين الصورة السينمائية وإضفاء القدرة التعبيرية عليها، فهي تسهم في خلق جو المشهد وخلق الإحساس بالعمق المكاني وإثارة جو إنفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية. وبالنسبة للتكوين فبإمكان الإضاءة أن تكفل وحدة البناء وأن توضح معناه مركزةً الإنتباه على ما هو مهم تاركة في التفاصيل غير الضرورية . وكما أن زوايا التصوير متعددة فكذلك زوايا الإضاءة ، فعبر الإستخدام البارع لها يمكن للكاميرا أن تحقق تأثيراً أقوى. ولا تعني الأضاءة بالضوء فقط بل بالظل أيضاً . ومن التناغم بين الضوء والظل يتكون البعد الدرامي للتكوين. ومن أهم إستخدامات الضوء في التصوير السينمائي أن يعمل على الإيحاء بخلق جو عام Mood للفيلم ، وهو كذلك من العناصر المهمة في الإيهام بالبعد والعمق في اللقطة السينمائية . وبالتالي فهو يجسم المكونات المشكلة للصورة ويبررها .

ويجري تطويع الإضاءة كي تلائم الإحداث ، فأفلام التشويق والغموض والحب والمغامرات تكون في الغالب في طبقة إضاءة منخفضة ، في حين تكون الأفلام المرحة والإستعراض في طبقة إضاءة أعلى. (محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٢) .

٦/ التمثيل السينمائي: يعتمد التمثيل في الأساس على ما يطلق عليه لغة الجسد المرئية . وهي لغة ذات بريق خاص ، وتنافس إلى حد كبير لغته الناطقة ، أي الحوار ، بل أنها تتفوق عليها في كثير من الأحيان في إعطاء التأثير .

٧/ المناظر والديكور والملابس والإكسسوارات: المنظر في السينما هو أي شئ يحيط بالحدث أو يظهر خلفه ، وقد يكون المنظر غرفة إستقبال ، أو سلسلة جبال ، أو مكاناً رحباً في الهواء الطلق . والمناظر تنقسم إلى نوعين:

خارجية وداخلية: المناظر الخارجية تتمثل في كل مشهد يلتقط خارج الاستوديو كاشوارع – الصحاري – البحار – الأنهار – الغابات – الجو – والمناظر الخلوية .

المناظر الداخلية: فتتمثل في كل مشهد يلتقط داخل الاستوديو ، مثل مشهد في غرفة صالون – بهو كبير – غرفة مكتب – أي غرفة في أي منزل ، وهذه النوعية من المناظر تتطلب نفقات باهظة لإنشاءها داخل الإستوديوهات .

والديكور هو المشهد المراد تصويره سواء كان هذا المشهد طبيعياً أو صناعياً ، فقد يكون قصراً فخماً ، أو كوخاً صغيراً ، ويختلف الديكور بإختلاف طبيعة الفيلم . فالفيلم التراجيدي له ديكور يختلف عن نظيرة الكوميدي أو الإسعراضي .

٨/ الصوت والمؤثرات والموسيقي: يشكل الصوت العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي ، ويشمل اللغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى ، التى تندمج جميعاً بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الصورة المتحركة .

٩/ الإخراج: الإخراج كلمة شاملة ، تجمع بين عمليات التحضير والإستعدادات الأولية ، وعمليات التنفيذ ، ثم مرحلة إعداد الفيلم ليكون صالحاً للعرض . ومهمة الإخراج مهمة تتطلب جهداً ووقتاً ، وعملاً متواصلاً ، تجمع بين مظاهر الإدارة والقيادة ، في تناسق وتفاهم ، حتى يتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض في صورة مرئية ، وصوت مسموع . ويقوم المخرج خلال عمله بمحاولة وضع أفكاره وآرائه ، وتصوراته ، وتخيلاته ، وطرق تنظيم وبناء الفيلم في خطة موضحاً الطريقة والشكل ، والاسلوب لإخراج العمل إلى حيز الوجود . كما أنه يضع في خطته الأدوات ، والأجهزة التقنية والديكورات ، وأمور أخرى محللاً الفيلم إلى مشاهد ولقطات لتسهيل عملية التنفيذ والتسلسل والأفكار والأهداف الموضوعة نصب عينيه من خلال السيناريو المقدم إليه .

١٠/ المونتاج: المونتاج كلمة فرنسية Montage ويعادلها بالإنجليزية كلمة Editing وتعني ترتيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتتابع والزمن ، وتبدأ مرحلة المونتاج بعد اكتمال مرحلة التصوير، يجب أن يكون المخرج والمصور ملمين بها ، من حيث أحجام اللقطات ، والتكوينات داخل اللقطة، وزوايا التصوير. والمونتاج لا يعني مجرد تركيب وإلصاق كادر بآخر حتى النهاية ، بل

هو فن إبداعي ، يهدف إلى الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمحتوى الفيلم، وإظهار الإبداع الشخصي للمؤلف .

السمات الإتصالية للسينما:

تتفرد عملية الإتصال السينمائي بمجموعة من السمات التى تجعل هذا النوع من الإتصال تجربة شديدة الثراء، تجربة تتباين في كثير من الأوجه مع أشكال الإتصال التى عرفت قبل أو ربما بعد ظهور الوسيلة السينمائية. وفيما يلي نرصد أهم السمات التى تنفرد بها السينما كوسيلة إتصال:

١ – القدرة التأثيرية العالمية:

تحظى السينما بإعتراف كامل بقدرتها التأثيرية العالمية على الجمهور المتلقي لها. وينتج هذا التأثير من الطبيعة الخاصة بالسينما ، تلك الطبيعة التى تجمع بين كونها وعاءً معرفياً ثقافياً وكونها شكلاً فنياً جمالياً .

٢ – السينما وسيلة للهروب:

هناك ثغرة أساسية في حياة كل إنسان تفصل دائماً بين ما يرغب في الحصول عليه من الحياة وما تمنحه له الحياة بالفعل . ويملأ الفرد هذه الثغرة جزئياً من خلال أحلام اليقظة . وتشكل السينما عوناً أساسياً لأحلام اليقظة لسد هذه الثغرة ، فالمتفرج يتوحد مع أبطال وشخوص الفيلم ويتعايش معهم ، ومن خلالهم حياة تزيد في ثرائها وحجمها عن الحياة العادية التى تحبط آماله وتطلعاته .

ومن ثم يمكن القول أن الفيلم السينمائي مثل سائر طرق التسلية الأخرى تعمل بمثابة صمام أمان للأطماح المكبوتة لدى الفرد والتى لا تسمح الحياة اليومية إلا بإطلاق سراح القليل منها . (محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٤) .

٣ – سيادة الجانب الفني الجمالي التعبيري على الرسالة السينمائية:

يبرز في الوسيلة السينمائية الجوانب الجمالية التعبيرية بشكل ربما يفوق أي وسيلة إتصال جماهيري أخرى ، فقد استطاعت السينما أن تثبت نفسها كشكل من أشكال الفنون. يتبدى في الجانب الجمالي

الفني . فاستطاعت السينما أن تقف على قدم المساواة مع فنون النحت والفن التشكيلي والموسيقى والأدب .

ورغم هذه التماثلات والتشابهات البادية بين الفيلم السينمائي وبين الفنون الأخرى نستطيع القول أن الرسالة السينمائية تنفرد بخصائص جمالية تميزها عن الإبداعات الجمالية الأخرى. فالتفاعل الثري بين المنظر والصوت والحركة في الفيلم يتجاوز سكون الخطوط وتعقيداتها في الرسم الزيتي والنحت. ويتفوق الفيلم على المسرح في قابليته لإستيعاب ومعالجة الزمان والمكان معالجة فريدة غير محدودة بحدود .

٤ – خلق ثقافة التلقي البصري:

قبل إختراع اللغة كان تناقل المعاني يتم من خلال الكتابة التصويرية . الكتابة التى تصور المعنى ولا ترمز إليه ، كما فعلت اللغة سواءً المنطوقة أو المكتوبة فيما بعد . وجاء إكتشاف الكتابة والطابعة ليجبرا الثقافة البصرية على التراجع لتحل محلها ثقافة التلقي الرمزي عبر الحروف والكلمات. وتراجعت تدريجياً ثقافة قراءة الوجوه والصور ، فقد أصبح هناك الكثير مما يمكن قراءته من خلال الورق. وهكذا تحولت الثقافة المرئية غلى ثقافة مقروءة عمادها الأفكار والمفاهيم الرمزية المجردة .

وجاءت السينما كوسيلة إتصال مرئية لتعيد الإعتبار مرةً أخرى للثقافة المرئية. لضرورة تأمل الوجوه والأشياء كما تبدو. لا كما تعبر عنها الحروف والكلمات. وجاءت آلة التصوير لتلعب دوراً مشابهاً للدور الذي لعبته المطبعة . جاءت لتكون وسيلة آلية لمضاعفة وتعديد وتوزيع الفكر ولكن في شكله البصري المرئي.(محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٦) .

٥ – التعبير الدرامي والإعتماد على العالم القصصي:

إذا استثنينا الأفلام التسجيلية يصبح الشكل الأساسي للرسالة الإتصالية في السينما هو الشكل الدرامي القصصي الروائي. ويشكل اتجاه السينما للعالم القصصي الروائي محاولة منها لتقديم البديل المصور للأدب المطبوع، فقد جاءت السينما لتشبع حاجة أساسية لدى إنسان عصر الطباعة الذي ظل لسنوات يتلقى المعرفة عبر حروف الكتابة المجزأة ، تمثلت هذه الحاجة في مطالعة الواقع المرئي ذي الحبكة القصصية . (محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٦)

٦ – القدرة على بناء الواقع الدرامي:

المعروف أن الدراما تقدم في السينما وفي غيرها من أشكال التعبير ما يسمى بالواقع الدرامي . هذا الواقع الدرامي يقدم شخصيات وتجارب ونماذج مختلفة. وقد يتفق هذا الواقع مع الواقع الإجتماعي وقد يختلف عنه . وينبع هذا الإختلاف من صانعي هذا الواقع الدرامي (المؤلف والمخرج وغيرهما) فهم يعكسون وقعهم الذاتي وليس واقع المجتمع الذي يعيشون فيه. وفي هذه الحالة لا تعبر الدراما عن الواقع الفعلي بل عن واقع اشخاص يحرفون واقعهم الإجتماعي بناءً على نظرتهم الشخصية .

وتكمن خطورة الدراما وما تخلقه من عوالم بعيدة عن الواقع في تأثير ذلك على مشاهدى الدراما إذ جعلهم يكوّنون تصوراً لواقعهم مبنياً على الدراما ويدركون هذا الواقع بشكل يتفق مع الوقع الدرامي لا مع الوقع الحقيقي .

٧ – تحقيق الإيهام الدرامي:

إن ما يحدث للمشاهد أثناء التفاعل مع الدراما المعروضة على الشاشة السينمائية يدخل تحت مسمى (الإيهام الدرامي Dramatic Illusion) ويعرف الإيهام الدرامي بأنه: السيطرة على شعور المتلقي عن طريق المجاهدة في إقناعه أثناء تعرضه للمادة الدرامية بأن ما يراه على الشاشة حقيقيوواقعي وصادق إلى درجة قد تدفعه إلى الإندماج في الأحداث والتوحد مع شخصيات العمل الدرامي.(محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٩) .

ورغم أن الدراما تحاول أن تحاكي الواقع وشخوصه في أغلب الأحيان إلا أن إنغماس الدراما في مشكلات وهمية وقضايا من صنع الخيال وشخصيات ليس لها وجود في الواقع يجعلها تغرق المشاهدين في واقع وهمي مشوة يجعلهم مغتربين في عالم درامي ساذج، بفصل بينهم وبين الواقع الحقيقي الذي يعيشون فيه. والخطير في الأمر أن يعمد المشاهد إلى التعامل مع المجتمع وأفراده ومؤسساته بناء على التصورات التى كونها من خلال الشكل الدرامي المحرف والمشوه. وبالتالي يعيش في ظل واق وهمي مختلف تماماً عن الواقع الفعلي .

وهنا يقرر أغلب الباحثين أن الدراما تصنع عالماً خيالياً لا صلة له بالواقع، ومن خلال اسلوب درامي شيق يستسلم الفرد لسحر الدراما ويترك مشكلات العالم الحقيقي ويسعى لاهثاً خلف الأحداث الدرامية التى تحقق له رغباته التى أحبطها الواقع وتزيل عنه الشعور بالقلق.(محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٩).

٨ – خلق التوحد مع شخصيات العمل السينمائي:

اظهرت بحوث تأثير وسائل الإتصالأن المشاهدين يقتدون في أغلب الأحيان بالشخصيات التى يتوحدون معها نفسياً وإجتماعياً وإقتصادياً، ويمكن القول أن عدداً كبيراً من مشاهدي الأفلام الروائية يشاهدونها نظراً لتوحدهم مع الشخصيات التى تعرضها هذه الأفلام، مما يستتبع إرتفاع القدرة التأثيرية للفيلم الروائي.

ويفسر العلماء هذا التوحد والتقمص الوجداني بإنه حيلة دفاعية يحاول بها الفرد توحيد نفسه ودمجها مع أفراد وشخصيات أخرى حتى يشعر أنه أكثر أمناً ويخلص نفسه من الإحباط والفشل.

(محمد ، ٢٠٠٩، ص١١٩) .

٩ – تفكيك البناء الدرامي:

عندما ظهر وتطور فن "المونتاج السينمائي" مع تطور السينما وجهت ضربة قاسمة ربما لأول مرة في تاريخ الإتصال لنظرية "أرسطو" في البناء الدرامي التقليدي القائم على وحدة المكان ووحدة الزمان في العمل الدرامي، فقد أتاح التقطيع والمونتاج إعادة ترتيب الزمن بعد تصويرة ، وإيجاد ما يمكن أن يطلق عليه "الزمان السينمائي" الذي قد يتيح خلال ساعتين إستعراض تاريخ واقعي إمتد إلى مئات السنين .(محمد، ٢٠٠٩، ص١٢٠).

١٠ – سيادة مبدأ تقسيم العمل:

يحكم العمل السينمائي مبدأ "تقسيم العمل" فمن أهم ما تتسم به عملية إنجاز الفيلم السينمائي تقسيم الأدوار الفنية ما بين المؤلف كاتب السيناريو والنتج والمخرج والمصور والممثلين ومهندس الدين ومهندس الصوت والمونتير وذلك للوفاء بالمتطلبات الفنية والتكنولوجية والتجارية التى تتطلبها صناعة الفيلم .

١١ – ضرورة توافر القدرة على "مواصلة الإتجاه" لدى مبدع السينما:

لا يتم إنتاج الفيلم على نحو تتابعي متسلسل يطابق تسلسل السيناريو كمشاهد ولا حتى تصوير لقطات المشاهد تبعاً لتسلسلها داخل المشهد الواحد. وهي خاصية تستلزم في رأي "مدكور ثابت" وعياً نظرياً

مستمراً طوال عملية التنفيذ، بحيث يتم ربط كل جزئية يتم تصويرها وتنفيذها بالبناء العام للفيلم في صورته النهائية ، وتحديد موقع هذا الجزء بالنسبة للمشهد أو الفيلم وكذلك بالنسبة لسابقه أو لاحقه.

١٢ – السعي الحثيث إلى الإرتباط بالواقع:

السينما هي أكثر الفنون سعياً إلى الإرتباط بالواقع والتعبير عنه . والدليل على ذلك أننا إذا ما فحصنا التطور التكنولوجي الذي مرت به السينما كوسيلة إتصال وجدنا أن هذا التطور يسير دائناً نحو المزيد والمزيد من الإرتباط بالواقع، فكلما تطورت السينما تكنولوجياً إستطاعت أن تزيل الحد الفاصل بين الفن وبين الطبيعة .

الفصل الثالث

السينما الأولويات والقضايا

- المبحث الأول: الانتـــــاج السينـــــــمائي.
- المبحث الثاني: الثقـــــافة الأفـــــريقيـــة .
- المبحث الثالث: السينما وترتيب الأولويات .

المبحث الاول

الإنتاج السينمائي

الإنتاج السينمائي عمل ضخم يتطلب جهود تتكامل فيها عناصر الإنتاج بمكوناتها المختلفة من جوانب مادية وبشرية وتقنية ومن تلك المراحل :-

مرحلة الإنتاج: Production

مما لا شك فيه أن النقلة النوعية التى سوف تحدث في تاريخ السينما تعتمد بشكل أساسي على كاميرات التصوير الحديثة . فالثورة الرقمية الهائلة ستعمل على تحويل السينما التقليدية . وطرق تصوير الأفلام إلى الاسلوب الرقمي . وفي الواقع أن السينما الرقيمية لا يمكن التعامل معها بسطحية لأن هناك عدة إعتبارات إن لم تتحقق فسينتهي الأمر بعقبتين كبيرتين هما:

١/ **بجودة الصورة Image Quality** حيث لن تصبح الصورة النهائية بالجودة اللائقة على العرض السينمائي الكبيرة. وقد تصبح غير مقبولة فنياً وهندسياً. كلما قلت جودة الصورة الأمر الذي سوف يؤثر بشكل أساسي على كفاءة الصورة النهائية المعروضة على الشاشة.

٢/ **أما العقبة الثانية فتتمثل في اسلوب التنفيذ نفسه** . حيث سيصبح العمل في نهاية الأمر أشبه بحلقة تلفزيونية درامية نفذت بنظام الكاميرا الواحدة . ولعل هذا ما يخشاه المتتخصون في السينما الرقمية. وهو رداءة نوعية الأنتاج وفقدان الأصالة والإتقان في الأفلام.

فالصورة السينمائية والصورة التلفزيونية قد يختلفان في العديد من النقاط الأساسية مثل عمق الصورة Depth درجات التباين Contrast أبعاد وتجسيم الصورة Dimension التدرجات اللونية Colour Range وما يعرف بوضوح الصورة Image Clarity. ولكن الفرق الجوهري يكمن في سرعة التسجيل ذاتها. فالصورة السينمائية في الأحوال العادية يتم تسجيلها بـــ ٢٤ كادر/ ثانية. بينما تختلف آلات التصوير التلفزيوني في سرعة تسجيل الصورة عن ذلك تعباً للنظام المستخدم (النظام الامريكي ٣٠ كادر/ ثانية . النظام الاوروبي ٢٥ كادر/ ثانية).

كما أن طبيعة الصورة السينمائية ذات الخصائص الضوئية الفوتغرافية تتيح لها أن تتم تسجيل تفاصيل الصورة في لحظة واحدة لكل كادر. عكس صورة الفيديو التى تعمل بالنظام التلفزيوني حيث تتم عملية المسح لخطوط الكادر التلفزيوني الواحد على مرتين ، الأولى يتم فيها مسح الخطوط الفردية والثانية يتم فيها مسح الخطوط الزوجية. وذلك لأن الكادر التلفزيوني الواحد يتكون من حقلين متشابكين.

فوائد الإنتاج بالوسائط الرقمية:

أــ التكلفة: لا وجه للمقارنة بين تكلفة الإنتاج بالتصوير الرقمي وتكاليف الإنتاج بالتصوير السينمائي (فيما يتعلق بتقنية التصوير وملحقاتها) وهناك عامل آخر وهو عدم وجود المراحل الكيميائية الخاصة بالتحميض قبل المونتاج ومخاطرها المعملية المحتمل حدوثها في بعض الأحيان.

ب ــ السهولة ومرونة العمل: فالصورة الرقمية أتاحت قدر أكبر من المرونة حيث يجري العمل منذ البداية حتى النهاية في الوسيط الرقمي نفسه والأمر الأفضل أنه لا يتطلب إعادة تصوير المشهد بل الرجوع إليه مباشرة أثناء التصوير.

ثانياً: مرحلة التوزيع: ــ Distribution

ما هو جدير بالذكر حقاً ان تنفيذ الأفلام السينمائية بالاساليب الرقمية قد أتاحت ولأول مرة تقنية جديدة للتوزيع وشكلاً غير تقليدي في تداولها. ولهذا نتاول الناحية الفنية فقط لما تحدثه من تأثير كبير على مستقبل فن تصوير الأفلام بالأسلوب الرقمي.

وقد جرت العادة أن تقوم شركات الإنتاج والتوزيع بعمل العديد من النسخ للفيلم السينمائي ليس فقط للعرض في بلد الإنتاج وإنما العديد من البلدان إن لم يكن في جميع أنحاء العالم وخصوصاً في أحوال الأعمال العالمية التى تحظى بالقبول الجماهيري غير المسبوق مثلما حدث مثلاً مع ظاهرة فيلم "تايتنك" وغيرها من الأفلام.

إن ما يهمنا بالتأكيد هو أن التكاليف المادية لإعداد هذه النسخ الضخمة "عدداً ووزناً" سوف تتضائل إلى قدر غير مسبوق. وذلك لأن الفيلم السينمائي الرقمي من الناحية التقنية ماهو إلا عبارة عن ملف كبير من المعلومات مثله مثل ملف الكمبيوتر الشخصي التى يمكن نسخها بشكل بسيط وغير معقد بالمرة على اسطوانة مدمجة.

وعلى ضوء ذلك التقدم الكبير في مجال التوزيع بهذا الاسلوب الجديد وجد الكثيرون في هذا الشكل الأهمية الواعدة للسينما الرقمية التى تثبت فوائدها العملية على ما قد يستند إليه القائمين على صناعة السينما من جودة كبيرة للصورة السينمائية.

ثالثا: مرحلة العرض: ــ Projection

وتعتبر هذه المرحلة بالغة الأهمية حيث أنها تمس جمهور المشاهدين الذين يعرض لهم العمل بشكل مباشر. حيث يمكن أن تكون احدى العوامل الهامة التى يمكن من خلالها أن يحكم على تقبله أو رفضه بناءً على طريقة العرض التى يقدم بها الفيلم.

فالمشاهد العادي لا يهمه نوعية التقنية التى استخدمت في مرحلة التصوير وغيرها من التكاليف الباهظة التى انفقت في كافة النواحي الفنية والتكنولوجية وما يحتويه من إنجازات وخبرات فائقة طوال مرحلة الإعداد والإنتاج الفني للعمل بقدرما يهمه شكل الصورة في صالات العرض.

ففي البداية يجب التأكيد على أنه ما من أحد يمكنه التشكيك اسلوب العرض السينمائي بجودته المتناهية وقدرته الفائقة على تكبير تفاصيل الصورة إلى أحجام هائلة على شاشة العرض السينمائي حيث يتم تكبير الكادر السينمائي من خلال آلة العرض بمعدل يبدأ من ٣٥٠مرة وتصل إلى ١٥٠٠مرة وأكثر. ويعتمد حجم تكبير الصورة على المسافة بين كل من جهاز العرض وشاشة العرض إعتماداً على البعد البؤري لعدسة جهاز العرض. فعلى سبيل المثال كلما تطلب الحصول على درجة أكثر تكبيراً في نسب الشاشة العريضة Wide Screen Ratio كلما إستعنا بأقصر بعد بؤري ممكن للعدسة.

كل ذلك بالاضافة الى ما يوصف بالصورة الحيوية الرائعة التى يحققها نظام العرض السينمائي الذي تفوق ايضاً في كم التحكم المطلق في جودة صورته النهائية وفي الظروف التى تعرض فيها تلك الصورة عالة الجودة .

وبالرغم من اجماع كافة الخبراء على تفوق نظام العرض السينمائي على مثيله من العرض الرقمي إلا أنهم اتفقوا جميعاً على الجزئية تتعرض بإنخفاض معدل جودة صورة العرض تدريجياً. وذلك مقابل ثبات كافة مقومات العرض الرقمي مهما تعددت مرات العرض. فالمعلومات الرقمية للاقراص المدمجة التى يتم العرض من خلالها بالاسلوب الرقمي تحتفظ بنفس قيم المعلومات المسجلة عليها ولا

تتأثر على الإطلاف لأي من الظروف التى يتعرض لها نظام العرض السينمائي.(جمال ، ٢٠٠٦، ص١٨٥ــ٢٠٢)

السيناريو والرواية الأدبية:

على الرغم من استخدام كل من السيناريو والرواية الأدبية الا ان دور الكلمة في كل منها يختلف اختلافا بينا ويرجع ذلك أساسا الى العديد من الاختلافات بين طبيعة كل من السيناريو والسينما عموما من ناحية والرواية الأدبية من ناحية أخرى وتتمثل الاختلافات في **الاتى:**

ان السيناريو السينمائى يكتب بلغة خاصة موجهة الى الفنيين الذين يتولون تحويله الى فيلم سينمائى يتلقاه المشاهد مباشرة كصورة مرئية– صوتية وعلى ذلك فان دور الكلمة في كتابة السيناريو كل مايمكن رؤيته وسمعه فقط، وبعبارة أخرى فان الكاتب السينمائى في كتابته للسيناريو مقيد بحدود الواقع الملموس اى الواقع المادى اما على الجانب الاخر فان اهم مايميز طبيعة عمل الرواية الأدبية هو استخام الكلمة ليقدم للقارئ صورة ذهنية، اى ان الاديب يستخدم الكلمة ليترجم خياله وعلى القارئ أن يعيد تجسيد الصورة في خياله من خلال الكلمة اى ان القارئ لا يتلقى هذا الخيال بصورة حية مباشرة كما يحدث في حالة مشاهد الفيلم السينمائى. يترتب على ذلك الفارق الجوهرى بين طبيعة وسيلتى التعبير، أن الكاتب السينمائي مقيد في لغته بحدود الواقع المادى فقط، بينما الاديب يمكنه تجاوز هذه الحدود الى مجال أوسع حيث تتناول لغته أيضا الواقع النفسى أو الروحى كما تتناول أيضا ادق الأفكار المجردة. فعندما يتعرض كاتب الحوار للواقع النفسى لشخصية ما، فإنه مقيد بوصف الانعكاسات الخارجية المحسوسة التي تترجم هذا الواقع وتعبر عنه بكل من الصوت والصورة، أما الروائي الاديب فانه يستطيع أن يتوغل داخل النفس البشرية ليصور مايحدث في داخلها فيصف انفعالاتها بما شاء من الاوصاف المجردة والتشبيهات والاستعارات والرموز، التي لا يستطيع الكاتب السينمائي استخدامها او قد يستخدمها بحذر شديد وفى حدود ضيقة جدا وولتوضيح فقط وليس لتجسيدها كصورة .

تعريف السيناريو :

١ – في اللغة الإنجليزية المدلول اللغوى لكلمة السيناريو : التعريف طبقاً لما ورد بقاموس Longman السيناريو هو وصف أحداث محتملة لأي عمل أو أحداث قصة فيلم أو مسرحية .

٢- التعريف طبقاً لقاموس Webster الأمريكي : السيناريو هو الخطوط العريضة لأى مسلسل أحداث مخططة سواء كانت حقيقية أو خيالية . طبقاً لقاموس المورد "إنجليزي – عربى" .

٣- ويعريف بأنه "النص السينمائي" "نص القصة المعدة للإخراج السينمائي ويشتمل على وصف للشخوص وتفاصيل خاصة بالمشاهد وعلى الحوار وإشارات مختلفة"

ويعريفه الدكتور رفعت عارف الضبع بانه : هو النص النقي المكتوب بطريقة تربوية ويشمل على كل ما يتعلق بالأفلام والمسلسلات والمسرحيات والبرامج من الصوت والصورة الحقيقية والتخيلية وأدوار الممثلين وفريق العمل ، ويعد أحد فروع الإعلام التربوي .

اما التعريف المجرد للسيناريو : هو مجموعة من الاقتراضات المتعلقة بالموقف في المجال المحدد الذي يعمل فيه النظام أو يحتمل أن تحدث والذي يقوم فيه النظام بتحليله ودراسته أو اتخاذ القرار فيه "بحوث وصفية ــ بحوث عمليات" ويمكن أن يكون هذا النظام "وزارة ، محافظة ، مركز أزمات" . والسيناريو لفظ إيطالي يعني ــ كما تقول دائرة المعارف الفرنسية "لاروس" عرض وصفى لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم ، وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار ويعد للتصوير ، يصبح السيناريو النهائي ويسمى عادة " التقطيع الفني . (الضبع ، ٢٠١٥ ، ١٤-١٣)

إضافة الى الفارق الجوهرى بين طبيعة كل من الوسيلتين فان هناك عدد من الفوارق الأخرى التي تشكل الصورة العامة للاختلاف بين رؤية السينمائى ورؤية الاديب الروائي وهي:

إن الفيلم السينمائى يعرض على المشاهد في تدفق مستمر ودفعة واحدة ومن ثم فان المشاهد يفتقد إمكانية استعادة ما صعب عليه فهمه أو رغبته في تعلم المعنى الكامن في مشهد سابق، اما قارئ الرواية فيستطيع بالطبع إعادة قراءة بعض اجزائها او التوقف لتأمل قراءة بعض الفقرات. هذا فضلا عن إمكانية قراءة الرواية على فترات زمنية متفرقة متقاربة او متباعدة. يستطيع الروائي ان يسهب في إعطاء بعض الصفات المييزة او المحددة لشخصية ما دفعة واحدة أو في حيز متصل فضلا عن قدرته على التوقف عند كل شخصية جديدة لوصفها على حدة، بينما يقدم العمل السينمائى اوصاف اقوال وافعال الشخصيات الأخرى. تعطي الرواية الأدبية انطباعا بوقوع احداثها في زمن ماضى بينما يعطى سرد فيلم انطباعا بوقوعها في العصر.

يتمتع الروائى بحرية واسعة في إيقاف التدفق الطبيعى للاحداث والارتداد الى حدث سابق ليسرده في اسهاب بينما الكاتب السينمائي يعود الى احداث الماضى في حدود ضيقة عندما يتطلب التكوين الخاص بالسيناريو مثل هذا الأسلوب.

التكوين الشكلى للسناريو:

يبدا تكوين السيناريو بالتحديد الدقيق لفكرته الأساسية التي يتم تطويرها خلال عدة مراحل وفقاً لطبيعة او نوع الفيلم تسجيلى او يغلب عليه الطابع الذاتي والجمالى، أو الروائى. وبينما يكون التركيز في السيناريو التسجيلى موجها أساسا الى الترتيب المنطقى لسرد مفردات مجموعة حقائق أو مفردات مادة علمية، فان السيناريو ذا الصبغة الذاتية او الجمالية يركز أساسا على تكوين الصورة وعلاقة الصورة بعضها ببعض، ثم تفاعلها مع عنصر الصوت. أما في السيناريو الروائي فان التركيز يوجه في المقام الأول على الحدث أو الموقف الرئيس والمواقف المحتملة ، حتى يصل في النهاية الى خاتمة مقفنعة .

ويمر تطوير الفكرة الرئيسة لسيناريو ما بمراحل ثلاث هي ملخص او اطار الفكرة الرئيسة ، والمعالجة السينمائية ، والسيناريو "الشكل السينمائي" وعند تطبيق هذه المراحل على السيناريو الروائى فان المراحل الثلاث تتم كالاتى :

١- كتابة ملخص الفكرة الرئيسة:

ينبغي لملخص الفكرة الرئيسة للسيناريو الروائي ان يحدد بوضوح الموقف الرئيسى الذى سيتولد منه، أو يبنى عليه تسلسل الفيلم ثم تطوره في خط متصل الى ذروة الاحداث ثم الى الختام. ولضمان تحقيق ذلك يستحسن دائما أن يكتب الملخص في ثلاثة اقسام هي :

أ-الموقف وفى هذا القسم يتم تأسيس الخطوط العريضة لقضية ما او مشكلة ما او وضع معين اى تحديد الموقف الرئيس الذى يحتم انطلاق الاحداث منه أو يفجر عنصر الحركة التي ستمثل قوة الدفع للبناء السينمائى ككل مع تحديد الشخصية او الشخصيات الرئيسة فقط التي تتأثر بالموقف مباشرة أو تؤثر فيه.

ب-التطوير "النمو" أي تطوير الموقف الرئيس من خلال التركيز على الاحداث المهمة التي تنبع منه أو تترتب عليه. ويشترط في تسلسل هذه الاحداث أن تبدو منطقية أو محتملة الحدوثمن حيث ارتباطها بالموقف الرئيس أولا ، ثم ببعضها ثانيا بمعنى أن كل واحدة منها تأتى نتيجة للسابقة ثم تقود بالاحتمال أو الضرورة لما يليها، أو تجمع بين كونها نتيجة منطقية لما يسبقها ثم تقود في الوقت نفسه الى الحدث

التالى. وأخيرا فان هذا التسلسل المنطقى للاحداث لابد أن يصل الى ذروة رئيسة لتصاعد هذه الاحداث، بحيث تمهد مباشرة الى ختام السياق الروائي.

ج-الختام "الحل": ويقصد به الختام المنطقى للموقف الرئيس الذى تم تأسيسه في بداية الملخص، وكما يبرره تطوير الاحداث التي قادت الى الذروة. قد ينتهى الختام الى نهاية محدودة أو تكون نهاية مفتوحة بمعنى ان ينتهى السيناريو بوضع احتمالين أو أكثر للقيمة المعروضة أو يثير في داخل المشاهد تساؤلاً جدلياً عن الموقف ككل، أو ليجعل من النهاية نقطة انطلاق نحو اثارة قضية عامة.

٢- المعالجة:

وهى عبارة عن سرد موسع لملخص الفكرة الرئيسة وفى هذه المرحلة فان السرد يضيف الى الاحداث الرئيسة التي وردت في الملخص أحداثا تكميلية أو فرعية لتعميق الخط الأصلى للأحداث، وجعل تسلسله منطقيا. ومن الناحية الأخرى فان المعالجة تضيف الشخصيات الثانوية التي تخدم علاقتها بالاحداث وبالشخصيات الرئيسة وعموما فان المعالجة تتضمن كل العناصر التي من شأنها التأثير في تطور الأحداث وتبريرها وتعمل على توازن بناء الموضوع ككل. وتكتب الالمعالجة دون حوار بل يكتفى بكتابة مضمونه العام كلما لزم الامر. كما تكتب بعض الجمل الحوارية في حالة الضرورة كأن يكون ذلك لتوضيح نقطة ما أو لتفسير صفة أو احدى الشخصيات ومن الناحية الأخرى فان المعالجة يمكنها أن تتضمن بعض الاوصاف والعبارات الأدبية كنوع من الايجاز أو التوضيح ذلك ان مرحلة كتابتها لا تعنى أن تكتب بلغة سينمائية كاملة .

٣- السيناريو:

واخيراً تحول المعالجة الى شكل سيناريو مع كتابته بلغة سينمائية خالصة أي كتابته في شكل مشاهد أو لقطات تقول بالصورة والصوت ما يمكن رؤيته أو سمعه فقط . فالسيناريو هنا يعنى بالطبع الشكل السينمائى المبدئى الذى سيقوم المخرج بتجسيده ليصبح فيلم المستقبل ويأخذ السيناريو منذ كتابته اشكالا مختلفة ترجع الى الأسلوب الذى يختاره كاتبه . واختلاف الشكل هنا قد يرجع من ناحية الى شكل العلاقة بين الصورة والصوت ومن ناحية أخرى الى مدى تفصيل السيناريو واعداده للتنفيذ . (عبد ربه ــ صالح ، ٢٠١٤ ، ص٢٧-٣١)

الحوار السينمائي: الحوار في الفيلم السينمائي له ما يميزه ويجعله مختلفاً عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية ، فهو عامل مساعد أو مكمل. إنه

يستعمل فقط لتوضيح القطة أو المشهد، حيث أن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. الصورة هي وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتي نظرهما أو رؤيتهما، ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير. والحوار أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه، لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ولاعميق الأثر الذي ينشده السيناريست.

هناك عدة عوامل تجعل الفيلم السينمائي ناجحاً يقف في مقدمتها الحوار ذو الجودة العالية ، إذن ما الذي يجعل الحوار في الفيلم السينمائي ذا جودة عالية ؟ إنه المصدر الذي يعتمده كاتب الحوار أساساً للفيلم ، فهل كل مصدر كالقصة مثلا يمكن أن تنجح كفيلم سينمائي ؟ أم أن كل كاتب حوار بإمكانه أن يصنع نجاحاً من قصة ما ؟ إذن ما أكثر القصص والأفلام السينمائية التي قامت عليها وأندر النجاح والتميز ، ما الذي جعل السيناريو والفيلم إجمالا جيدين إلى الحد الذي سبب نجاح الفيلم وتميزه ؟ هناك رؤية عملية هادفة للعامل الأساس الذي يقف خلف صياغة الحوار السينمائي ذي الجودة العالية والذي يعد بدوره أول خطوة – بل وأهم خطوة – على طريق نجاح الفيلم السينمائي وتميزه . وهو النضوج ، إن النضوج الفكري للمادة التي يعتمدها كاتب الحوار في بناء قصة الفيلم أمر يستحق الدراسة والاهتمام من وجهة نظر المشاهد واعتماداً على الأسلوب التجريبي العملي في التحليل والتقويم ، ويؤثر النضوج الفكري على جودة الحوار السينمائي وبالتالي نجاح الفيلم القائم على مقومات وركائز يقف الحواري مقدمتها . (حمادي ، ٢٠١٣ ، ص١٤-١٥)

والحوار هو الكلام الذي يدور بين الناس للاتصال والتفاهم ولكن في السينما والروايات يختلف الأمر نوعاً ما ، لأن الحوار هنا ليس سوى عنصر آخر من عناصر هذا الفن وهدفه الأول والأخير تحسين القصة . وأصعب شيء في الحوار هو جعل الشخصيات تبدو وكأنها حقيقية . فلو حاولنا تسجيل صوتنا وتكلمنا للاحظنا كم أن الكلام المسجل يختلف عن حقيقتنا الشخصية . ويهدف الحوار لأغراض مهمة جداً في القصة وهي :

١ – **إعلان الشخصية** : إن ذكر اسم الشخصية في بداية القصة مرتين على الأقل يساعد المشاهد على التعرف على الشخصيات . من الأفضل أن لا نكرر أسماء الشخصيات خلال الفيلم لأن التكرار يضجر المستمع .

٢ – **إظهار العواطف** : من الممكن بكلمة واحدة أن نظهر الاحساس والشعور الداخلي للشخصية ، مثلاً " أنا أحبك .

٣ – **تحريك القصة نحو الأمام** : أحد أفضل الطرق لتحريك القصة هو الحوار لأنه بكلمة واحدة من الممكن أن نتخطى الوقت ونسّير الأحداث بسرعة .

٤ – **تزويد المعلومات** : الحوار يستعمل أيضاً لتزويد المشاهد بالمعلومات خلال حوار الشخصيات فيما بينها .

٥ – **التحضير للتالي** : يمكن أن يأخذ الحوار مكان المشهد بعض الأحيان بأن يجهز لما سيأتي لاحقاً ويربط الأحداث فيما بينها دون أن يكون هناك فجوة بين الأحداث .

٦– **تلخيص القصة** : بمعنى آخر ، يحل الحوار مكان المشاهد التي لا نستطيع إظهارها لسببين محتملين ، أولاً لأنها هامشية ، وثانياً ربما لضيق الوقت . في هذه الأحوال يستعمل الحوار بطريقة ذكية لتقصير الأحداث وتجنب التكرار . (دافيد ، ٢٠٠٤ ، ص١٠٣–١٠٤)

وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار في الفيلم ، أن يكون مختصراً أو مختزلاً، ويحمل أكبر قدر ممكن من المعاني، بأقل الألفاظ الممكنة ، كما يجب أن يكون خالياً من الصفات الأدبية ، لأنه يجب أن يكون مكتوباً كما يتكلم الناس في الواقع .

الصورة: العنصر المرئي هو وسيلة السينما الأساسية للإتصال . وليس أدل على ذلك من أن السينما ظلت لفترة من الزمن "صامتة" أي تعتمد على الصورة فقط، كما أن السينما عندما تعرف يقال أنها فن الصور المتحركة، أي أنها تعرف بدلالة العنصر المرئي وليس بأي عنصر آخر. لذلك يقال أن الفيلم المبهر فنياً هو الفيلم ذو الصورة المبهرة .

ويعد العنصر المرئي هو أهم عامل في التميز بين الفيلم الروائي والأشكال والأشكال الفنية المكتوبة، لذا يقع العبء الأكبر على الصورة لتحقيق الأثر الجمالي الفني والقوة الدرامية. وهذا لا يعني تجاهل دور بقية عناصر الفيلم، فتلك العناصر تشكل وحدة فنية متكاملة. ولكن هذه العناصر الفنية لا تستطيع توصيل رسالة الفيلم أو تحقيق التأثير المنشود ما لم تساهم هذه العناصر في إثراء الصورة السينمائية (بوجز، ١٩٩٥، ص٧٥) .

الأحجام والزوايا: Sizes & Angles

تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أية لقطة، أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج ، ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث . وهو ما يزيد من الرؤية الدرامية لقصة الفيلم. ويؤدى اختيار المكان الخاطئ إلى إرباك المتفرج وتشتيته.

ولذلك على المخرج أن يسأل نفسه دائما ، وفي بداية تصوير كل لقطة:

١. ما هو المكان المناسب الذي أضع فيه الكاميرا ؟
٢. مقدار ما يجب أن يظهر في اللقطة، وعلام تحتوى ؟

وبناء على ذلك ، هناك عناصر يجب أن يحددها المخرج قبل تصوير كل لقطة:

- حجم الموضوع المراد تصويره .
- زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره: الزاوية الرأسية .
- زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا: الزاوية الأفقية .
- زاوية الكاميرا المنحرفة. وبالتلاعب بهذه العناصر ، يستطيع المخرج أن يحول انتباه المتفرج من الحركة داخل اللقطة ، إلى الحركة داخل اللقطة التالية لها. وهو ما يزيد أو يقلل من الدراما، كما يؤثر على الجو العام Mood ، وعلى الأسلوب Tone ، وبالتالي على اللقطة المصورة نفسها.

أحجام اللقطات: Subject Sizes

عندما نشير إلى حجم الشيء المصور، فنحن نعنى حجم الشيء في علاقته بمساحة الصورة ككل . وهذه العلاقة هي التي تتحكم في استخدام اللقطة القريبة Close up ، واللقطة المتوسطة Medium shot، واللقطة العامة Long shot . وهو ما يستخدم في لفت انتباه المتفرج للشيء المصور، أو إبعاده عنه .

اللقطة العامة: Long shot

وهى اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل. وأحيانا يتم تسمية اللقطة العامة ، باللقطة التأسيسية Establishing shot ، لأنها تُستعمل في استعراض الديكور ، ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها . ولأن الشيء المصور في اللقطة العامة يظهر صغيرا في الحجم ، يمكن أن يُستعمل أيضا في صرف انتباه المتفرج عن هذا الشيء . بل إنه يصبح مثاليا في توصيل الإحساس بعزلة الشخصية التي يتم تصويرها . وهكذا نرى أن اللقطة العامة تُضعف من سيطرة المخرج على توجيه انتباه المتفرج ، بل وتقلل من تأثير الحركة عليه . ولذلك يجب على المخرج تجنب استعمال هذا الحجم عندما يكون المطلوب توصيل تفاصيل مهمة في الكادر إلى المتفرج.

القريبة: Close up

اللقطة القريبة هي الحجم العكسي تماما للقطة العامة، حيث يظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل ، ولذا فهي عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور. وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد المخرج ، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة، وبدون مبرر ، لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج، وبذلك تفقد كثيرا من قوتها.

اللقطة المتوسطة: Medium Shot

كما يتضح من الاسم ، اللقطة المتوسطة medium shot ، تقع بين اللقطة القريبة close up، واللقطة العامة long shot . وعادة تبنى الأفلام على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات متوسطة ، ولقطات عامة ، ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيء المصور.

هناك تنويعات من اللقطة المتوسطة منها:

أ- اللقطة الثنائية Two shot هي اللقطة التى تشتمل على شخصين .

ب- اللقطة الثلاثية Three shotهي اللقطة التى تشتمل على ثلاثة اشخاص .

الأحجام المختلفة: إختلفت الآراء بين السينمائيين في طريقة تقسيم وتحديد أحجام اللقطات. وإن كان التقسيم المشترك العام هو اللقطة العامة ، واللقطة المتوسطة ، واللقطة القريبة . إلا أن هناك أحجاما

أخرى مشتركة . لذا فقد تم الاتفاق على أن جسم الإنسان هو أنسب مقياس متعارف عليه ، لتحديد هذه الأحجام في جميع أنحاء العالم.

اللقطة البعيدة: Extreme Long Shot (ELS)

هي التي تحتوي أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث أنها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة بعيدة . وفيها يبدو الشكل صغيرا داخل الكادر. ومن الممكن معرفة إذا كان الشكل بشريا ، ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى. ويستخدم هذا الحجم غالبا في الإفتتاحية لتقديم معالم المشهد، حيث يكون التعرف على المنظر أهم من التعرف على الشخص أو الأشخاص. فالغرض منه هو معرفة "أين" و ليس المطلوب أن نعرف "من". وهو وسيلة للحصول على ثروة من المعلومات العامة دون تفاصيل. وتعرف هذه اللقطة أيضا باللقطة العريضة the wide shot أو بالزاوية العريضة the wide angle ، لأن معظم الكادر يشغله منظر وليس شخص، وتعرف أحيانا بلقطة الجغرافيا أوالموقع .

اللقطة العامة جداً: (Very Long Shot (VLS

تستعمل أحيانا كلقطة تأسيسية Establishing shot في بداية مشهد ما ، لتوضيح المكان الذي يتم تصويره ، ووضع كل ممثل داخله ، لعدم إحداث إرباك للمتفرج في معرفة مكان كلا منهم في بقية لقطات المشهد. وفى هذا الحجم نتعرف على ملابس الشخص وجنسه. ولذلك فهو يستخدم على نطاق واسع عند الحاجة لتمييز شكل الجسم ككل بدون السمات الشخصية. ويمكننا أيضا رؤية جزء من الحركة ولكننا لا نميزها. ويظل الجزء الأعظم من الكادر متعلقا بالسمات الجغرافية والبيئية . وفي اللقطة البعيدة جدا يمكن نقل الشخص بسهولة من خلفية الكادرالى مقدمته.

اللقطة العامة: Long Shot (LS):

وهي اللقطة التي تحوي صورة شخص بكامل هيئته ، من أخمص قدمه إلى أعلي رأسه ، مع جزء من المكان الذي حوله ، لذا سيظل هناك تأكيد على منطقة الخلفية والبيئة المحيطة . وبما أن الجسم الآن كبير بما يكفي للقيام بأية أفعال وحركات ، فإن انتباه المتفرج يبدأ في الانجذاب له ، بل ويمكن رؤية

حركة الرأس بوضوح بحيث يمكن تحديد العينين . وغالبا ما يستخدم هذا الحجم مع شخص متحرك، يمشي مثلا أو يعدو أو يحرك يديه .

اللقطة العامة المتوسطة: Medium Long Shot (MLS)

وهي اللقطة التي تصور شخصا من ركبته حتى أعلي رأسه . وأحيانا ما تسمي باللقطة الأمريكية American Shot، أو AS. وهى أولى اللقطات التي تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره. ففي هذا الحجم يحيط بالشخص حيز علوي وجانبي ، ويقطعه الحد السفلي للكادر إما فوق أو تحت الركبة. والاختيار بين فوق وتحت يعتمد على جنس وملابس الشخص وسرعة الحركة إن وجدت . وغالبا ما يكون العامل الحاسم مع المرأة هو طول الفستان ، واذا كان الشخص ثابتا يكون الحد فوق الركبة، وإذا كان متحركا يكون تحتها . وفى هذا الحجم يكون الشخص قريب بما يكفي لتمييز طراز ملابسه وألوانها بل ويمكن تمييز درجات لون شعره وبشرته ولكن لا تظهر فيه حركة العينين بالوضوح الكافي لاستخدامها كدافع motivation للأنتقال فى مرحلة المونتاج .

اللقطة المتوسطة: Medium Shot (MS)

هي التي تصور شخصا من وسطه حتى أعلي رأسه . حيث يقطع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر والرسغ. وبذلك نستطيع تحديد عمر الشخصية ولون الشعر ، بل من الممكن أيضا تحديد خامة الملابس. ولأننا يمكننا رؤية عيني الشخص بالكامل لذا يجذب محيط عينيه نظر المتفرج .

اللقطة المتوسطة القريبة: Medium Close Shot (MCS)

هي اللقطة التي تصور شخصا من صدره حتى أعلي رأسه . أى أن الحد السفلي للكادر يقطع أسفل مفصل الذراع (أسفل الإبط) أو أسفل جيب الصدر بالنسبة لذكر يرتدي سترة أو بروز الصدر بالنسبة لأنثى. وتظهر تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزتان . كما أن درجة لون بشرته يمكن تمييزها، وكذلك شكل الندوب على وجهه. ولأن العينان تقع على حدود الثلث الثاني من الكادر. يبقى لدينا مجال لحدوث شيء أو جزء من شيء لنراه فى الخلفية ، كذلك يمكن رؤية تسريحة الشعر وخامته بوضوح، وكذلك مساحيق التجميل الموضوعة على الوجه .

اللقطة القريبة: Close Up (CU)

هي التي تصور شخصا من أكتافه حتى أعلي رأسه . أى أن الحد السفلي للكادريقطع جذع الشخص المراد تصويره ، في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى ما أسفل الذقن، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص. وقد يقطع الحد العلوي الرأس أو لا يقطعها ، ويعتمد هذا على جنس الشخص وتسريحة شعره . ويوجه انتباه المتفرج بالتركيز على عيني وفم الشخص المراد تصويره. كما يمكن رؤية لون البشرة ونسيجها بوضوح ، أما لون العينين فلا يرى بدون مكياج خاص أو إضاءة خاصة . وإذا كان الشخص المراد تصويره ذكرا فهي قد تبين حالة بشرته ، وإن كان الشخص حليقا أم لا.

اللقطة القريبة جدا: Very Close Up (VCU)

هى التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة، وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره. ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن . ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح ، بما فيها من عيوب ويصبح شعر الحاجبين بارزا ، وكذلك الجفون . ويكون التفات العينين هائلا ولذلك فأي حركة للوجه في هذا الحجم هي بالتبعية مبالغ في تضخيمها إذ تصبح غير واقعية على الشاشة. وأي حركة عموما من الشخص الذى يتم تصويره ، مهما كانت طفيفة، تصبح هائلة على الشاشة . وهذه اللقطة قريبة جدا بحيث لا يمكن استخدامها سوى في المواقف العاطفية أو الشعورية ، مثل مشهد حب أو عنف .

اللقطة شديدة القرب: Extreme Close Up (ECU)

هي التي تصور جزءا صغيرا جدا من الشيء المصور، قد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين أو العينين والأنف ، أو الأنف والفم . والتأكيد على العينين يظهر لونها بوضوح . وعموما فإن مشاكل هذه اللقطة ربما كانت أكثر من الفرص التي تتيحها. وإن استخدمت بشكل غير سليم فإنها تضلل المتفرج ، إذ تعزل جزءا من الشخص المراد تصويره كلية وقد تظهر الشخصية على أنها شريرة وعدوانية .

تعدد الأحجام:

يمكن للتكوين أن يحتوي على أكثر من حجم في نفس الوقت ، فمثلا يمكن أن يظهر ممثل في حجم قريب close up ، بينما ممثل آخر في نفس اللقطة في حجم كبير Long shot . ويسمح هذا

للمتفرج بمتابعة الأحداث في خلفية ، ومقدمة الكادر في نفس الوقت . وقد استهل أورسون ويلز استخدام هذا التكنيك في فيلمه الشهير "المواطن كين" Citizen Kane.

تغير الحجم:

يمكن لحجم الموضوع أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا ، أو بتحريك الموضوع نفسه ، أو بتحريك الاثنين معا . فمثلا إذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة Medium، يمكنه التحرك بعيدا عن الكاميرا ، فينتقل إلي لقطة عامة Long shot ، أو يتحرك في اتجاه الكاميرا فينتقل إلي لقطة قريبة Close up.

القطع عند الفواصل:

لابد أن يتوفر قدر كبير من التفاهم بين المخرج ومدير التصوير علي الحدود التي تقطع فيها أضلاع الكادر جسد الممثل ، وهذا هو معني "قطع الفواصل " . ومن قواعده ألا تقطع أضلاع الكادر الفواصل الرئيسية في جسد الممثل (الرقبة ــ الخصر ــ الركبتين ــ العقبين) .

ويجب أن يكون المخرج واعياً أن المصطلحات المستخدمة للتعبير عن الأحجام ربما تتغير من مدير تصوير لآخر. لذلك يفضل الاتفاق علي معاني هذه المصطلحات قبل بداية التصوير.

والطريقة المفضلة لتغيير حجم الموضوع الذى يتم تصويره "الممثل" هو تحريك الكاميرا في اتجاهه ، أو العكس . كما يمكن أيضا تغيير هذا الحجم بتغيير البعد البؤري للعدسة ، إلا أن هذه الطريقة تؤثر في شكل الصورة من حيث عمق المنظور ، وعمق المجال .

أ- **عمق المنظور:** Depth Perspective هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته، وعلاقة كلا منهما بالأخر كما تظهرعلي الشاشة. ويمكن التحكم فى هذه المسافة من خلال اختيار عدسة الكاميرا . فالأبعاد البؤرية الطويلة للعدسة Long Focal Length تقلل من المسافة ، حيث تقوم بضغط خلفية ومقدمة الصورة معا ، لتظهر المسافة التى بينهما قريبة. بينما تزيد المسافة بين المقدمة والخلفية عند استخدام الأبعاد البؤرية القصيرة Wide Focal Length لتظهر بينهما مسافة كبيرة .

كما يمكن أن يؤثر عمق المنظور على ادراك المتفرج لسرعة الحركة داخل المشهد . لتظهر الحركة بطيئة حين يكون العمق مضغوطا ، أو تظهر سريعة حين يكون العمق غير مضغوطا.

ب- عمق المجال: Depth of Field هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر. وتميل الأبعاد البؤرية القصيرة إلي زيادة هذا العمق ، بينما تقلله الأبعاد البؤرية الطويلة .

ولتجنب التذبذب بين هذه التنويعات من لقطة إلي أخري ، يختار مدير التصوير بعدا بؤريا واحدا ويصور به المشهد بأكمله ، ويتم تحريك الكاميرا بعد ذلك للحصول علي حجم الموضوع المطلوب .

الزوايا: Angles: تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي ، أو الرأسي ، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره . ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر. كما أن لها تأثيرا كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته .

أولا:الزاوية الرأسية: Vertical Angle: وهى زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره ، وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة ، وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة .

وأنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي:

١ - لقطة مستوى العين: Eye- level shot

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل ، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين . وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر، لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره . ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة ١٧٠سم من مستوى الأرض ، وهو نفس مستوى عين شخص عادى ينظر إلى الشيء المصور. لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا.

٢- لقطة الزاوية المنخفضة: Low – angle shot

هى اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً ، وجلالاً ، وقوة . كما أنها تعزز من سيطرته ، وسرعته داخل اللقطة .

٣- لقطة الزاوية العليا: High- angle shot

هى اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي ، ويظهر في موقف الضعيف ، وهى بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة .

ثانيا:الزاوية الأفقية: Horizontal Angle

وهى زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا ، وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطاءه للممثل .

وأنواع الزوايا الأفقية هى:

١- مواجهة: Full front face وهى تضيف تسطيحاً للصورة ، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوباً . وهى تخلق إحساس بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة .

٢ - ثلاثة أرباع مواجهة: ¾ Front

وتتيح زاوية الثلاثة أرباع رؤية جانبين من الموضوع المصور"الممثل" ، لذلك فهي تزيد الشعور بالعمق ، وتوفر تكوين سينمائي أكثر قوة .

وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا ¾ لإعطاء الإحساس بالعمق ، وإظهار سمات الشخصية . ويجب عند تكوين زاوية ¾ مراعاة أن تكون العينان ظاهرتان ، وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج . وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا ، كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة . لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضييق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمى الذي يمر بمنتصف عين الممثل ، عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة.

٣- جانبية: Side angle

تعطى الزاوية الجانبية للممثل ، مثلها مثل الزاوية المواجهة ، نوعا من التسطيح للصورة ، لذا يجب استبعادها، إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوبا . لأنها تولد لدى المتفرج إحساسا بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة .

٤- ثلاثة أرباع خلفية: Rear ¾

وهى تتيح رؤية ¼ جانب من موضوع التصوير، و٣/٤ من الناحية الخلفية.

٥- خلفية: Full rear

وهى زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير.

ثالثا: زاوية الكاميرا المنحرفة: Oblique angle

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها ، فتظهر الصورة مائلة هى الأخرى داخل الكادر ، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية. لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية .

حركات التصوير:

هي اللقطة التى تتحرك فيها الكاميرا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تبدل إتجاهها ، أو لتغير من منظور المتفرج ، ولقد سمحت إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج أن يتابع حركة الممثل أو السيارة مثلاً أو أن يشاهد الشئ المصور من وجهة نظر الممثل شخصياً أثناء حركته، وهو ما يقود المتفرج إلى الأجزاء التى يريد المخرج أن يلفت نظره إليها ، وتعد الحركة هي جوهر الاخراج ، وتشكل داخل اللقطة أداة قوية للسرد وذلك لسببين:

١ــ أنها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث .

٢ــ تسمح بالابقاء على الموضوع المراد تصويره أثناء اللقطة أو تغييره بدلاً للقطع أو للقطة جديدة .

ويمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال سواء كانت تصور وهي على حامل ثابت في مكانها خلال اللقطة الواحدة أو تصور وهي على حامل يتحرك أيضاً .

أولاً: الحركة التأسيسية بديستل Pedestal:

وتعني حركة حامل الكاميرا إلى أعلى أو الأسفل بحيث تتناسب اللقطة مع مستوى النظر للكاميرا، وهي حركة في الغالب تتم في بداية التصوير ، ويتم تنفيذ هذه الحركة فقط عندما تكون الكاميرا مثبتة على الحامل القاعدي والمسمى Pedestal والمستخدم في الاستديوهات التلفزيونية (أبو رستم ٢٠١٢، ص ،٦٧).

ثانياً: حركة الكاميرا وهي على حامل ثابت:

تنقسم حركة الكاميرا وهي على حامل ثابت إلى **نوعين:**

١ــ الحركة الأفقية البانورامية: Pan movemenat

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقي في حركة إستعراضية ، مع ثبات محورها الرأسي ، من اليسار إلى اليمين Pan right أو من اليسار إلى اليمين Pan left وهي ثابتة في مكانها فوق الحامل . (سند ، ٢٠٠٩ ، ص٦٧)

تستخدم الحركة الأفقية البانورامية للأغراض التالية:

أــ لمتابعة ممثل يتحرك حركة أفقية ، مثل جندي ينتقل من نقطة يحتمي بها إلى أخرى.

ب ــ لربط موضوعين أو حدثين من الأهمية الربط بينها في لقطة واحدة ، مثل لقطة يكشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه .

ج ــ لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيئ محدد ، مثل رجل شرطة يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب .

٢ ــ الحركة الرأسية Tilt Movement:

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الرأسي ، مع ثبات محورها الأفقي ، من أسفل إلى أعلى Tilt up أو من أعلى إلى أسفل Tilt down .

وتستخدم الحركة الرأسية للأ غرا ض التالية:

أ ــ لإستعراض مبنى مرتفع . برج مثلاً أو مئذنة .

ب ــ لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة . مثل رجل يصعد أو يهبط سلم ، أو لمتابعة سقوط جسم إلى الأسفل .

ج ــ لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما في نفس اللقطة . مثل عالم يقف ليشهد إطلاق صاروخ إشترك في تصميمه .

د ــ لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلى . مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبنى الذي يحرسه .(عهود الدريبي ٢٠١٥، ص٧)

ثالثاً: حركة الكاميرا وهي على حامل متحرك:

تختلف أنواع حركات الكاميرا وهي على حامل متحرك تبعاً لنوعية الحامل المثبتة عليه وهو:

١/ الكاميرا مثبتة على جسم المصور:

أــ حركة الكاميرا المحمولة باليد Hand held .

كما يتضح من الأسم هي الحركة التى يحمل فيها المصور الكاميرا بيده ويتحرك لتصوير اللقطة ، وعندما يكون المصور محترفاً يمكن أن تكون حركة الكاميرا ناعمة ، وبالذات عند استخدام عدسة ذات بعد بؤري قصير Wideangle lens وتعد الكاميرا المحمولة هي التقنية الأمثل لتصوير لقطة تعبر عن وبجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة .

ب ــ حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل Stead cam .

وهي تشبه الكاميرا المحمولة باليد، حيث أن هناك شخصاً يحمل الكاميرا ، ولكن مع الفارق أن الكاميرا موضوعة لى جهاز ماص للصدمات يسمى Stead cam وتستخدم هذه الحركة لمتابعة الممثل بما فيها أثناء صعوده للسلم والمرور من الفتحات الضيقة، بل وفي أي مكان بنعومة فائقة ، ولكنها مكلفة ، لأنها تتطلب مصوراً مدرباً تدريباً عالياً ، مع إستخدام معدات خاصة .

٢/ حركة الكاميرا مثبتة على منصة:

أــ **حركة التتبع Dolly:** وهي حركة الكاميرا وهي مثبة على منصة ذات عجلات ويطلق عليها"دوللي" وهناك أشكال واحجام متعددة لهذه المنصة ، تبدأ من الكرسي المتحرك وتنتهي بالتجهيزات الضخمة ، المزودة بمقاعد للمخرج والمصور ومساعد المصور ، وهذه الحركة هي الحركة الشائعة والأكثر إستخداماً في تحريك الكاميرا بحرية كاملة داخل الاستديو ، وهي تستخدم لتقريب وابعاد الجسم المصور.

ب ــ حركة التتبع Tracking: في هذه الحالة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية في إتجاه محدد لتصاحب الممثل المراد تصويره، وتتحرك موازياً له ، عندما تكون سرعته والمسافة التى يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية للكاميرا ، وتمكن الحركة الموازية المصور من إلتقاط تفاصيل وردود فعل الشخص الذي يتم تصويره .

ج ــ الحركة المصاحبة Traveling .

في هذه الحالة توضع الكاميرا على أي نوع من المركبات مثل سيارة أو شاحنة لمتابعة ممثل يقود سيارته أو حتى يجلس داخلها مثلاً .

٣/ حركة الكاميرا مثبية على رافعة Crane:

يمكن الجمع بين حركتين أو أكثر مما ذكرنا في أثناء تنفيذ لقطة واحدة إذا دعت الضرورة لذلك، كأن تقوم الكاميرا بحركة تتبع Tracking مع حركة أفقية Pan في وقت واحد ، ولذلك فإن الكاميرا توضع على رافعة أو حتى على طائرة لتنفيذ هذه الحركات المركبة . **(عهود الدريبي،٢٠١٥،ص٩)**

الإضاءة: تشكل الإضاءة العنصر الخلاق في تكوين الصورة السينمائية وإضفاء القدرة التعبيرية عليها، فهي تسهم في خلق جو المشهد وخلق الإحساس بالعمق المكاني وإثارة جو إنفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية. وبالنسبة للتكوين فبإمكان الإضاءة أن تكفل وحدة البناء وأن توضح معناه مركزةً الإنتباه على ما هو مهم تاركة في التفاصيل غير الضرورية. وكما أن زوايا التصوير متعددة فكذلك زوايا الإضاءة، فعبر الإستخدام البارع لها يمكن للكاميرا أن تحقق تأثيراً أقوى . ولا تعني الأضاءة بالضوء فقط بل بالظل أيضاً. ومن التناغم بين الضوء والظل يتكون البعد الدرامي للتكوين. ومن أهم إستخدامات الضوء في التصوير السينمائي أن يعمل على الإيحاء بخلق جو عام Mood للفيلم، وهو

كذلك من العناصر المهمة في الإيهام بالبعد والعمق في اللقطة السينمائية . وبالتالي فهو يجسم المكونات المشكلة للصورة ويبررها.

ويجري تطويع الإضاءة كي تلائم الإحداث ، فأفلام التشويق والغموض والحب والمغامرات تكون في الغالب في طبقة إضاءة منخفضة، في حين تكون الأفلام المرحة والإستعراض في طبقة إضاءة أعلى. (محمد، ٢٠٠٩، ص١١٢)

التمثيل السينمائي: يعتمد التمثيل في الأساس على ما يطلق عليه لغة الجسد المرئية. وهي لغة ذات بريق خاص، وتنافس إلى حد كبير لغته الناطقة ، أي الحوار ، بل أنها تتفوق عليها في كثير من الأحيان في إعطاء التأثير.

المناظر والديكور والملابس والإكسسوارات: المنظر في السينما هو أي شئ يحيط بالحدث أو يظهر خلفه ، وقد يكون المنظر غرفة إستقبال ، أو سلسلة جبال ، أو مكاناً رحباً في الهواء الطلق . والمناظر تنقسم إلى **نوعين:**

خارجية وداخلية .

المناظر الخارجية: تتمثل في كل مشهد يلتقط خارج الاستوديو كاشوارع – الصحاري – البحار – الأنهار – الغابات – الجو – والمناظر الخلوية .

المناظر الداخلية: فتتمثل في كل مشهد يلتقط داخل الاستوديو، مثل مشهد في غرفة صالون – بهو كبير – غرفة مكتب – أي غرفة في أي منزل ، وهذه النوعية من المناظر تتطلب نفقات باهظة لإنشاءها داخل الإستوديوهات . والديكور هو المشهد المراد تصويره سواء كان هذا المشهد طبيعياً أو صناعياً ، فقد يكون قصراً فخما ً، أو كوخاً صغيراً ، ويختلف الديكور بإختلاف طبيعة الفيلم . فالفيلم التراجيدي له ديكور يختلف عن نظيرة الكوميدي أو الإسعراضي .

الصوت والمؤثرات والموسيقي: يشكل الصوت العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي، ويشمل اللغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى ، التى تندمج جميعاً بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الصورة المتحركة .

مكساج الأفلام: تعني اضافة المؤثرات الصوتية والموسيقية والتى لا يمكن تسجيلها اثناء التصوير للمشاهد الصامته تعطي مزيداً من الواقعية للمادة المصورة . وتتنوع المؤثرات الصوتية التى تستعمل لأداء كثير من الأغراض التى توسع اطار الصورة ، كما يحدث فى اللقطات التى توضح المكان ، أو تحدد الوقت ، أو توجه اهتمام المشاهد وعاطفته ، أو تساعد فى توفير الجو النفسي المطلوب . وتتم هذه العملية بعد الإنتهاء من عملية المونتاج الفيلمي ، وتعتبر من أدق العمليات الفنية فى الأفلام . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٥٢٩)

الإخراج: الإخراج كلمة شاملة ، تجمع بين عمليات التحضير والإستعدادات الأولية ، وعمليات التنفيذ ، ثم مرحلة إعداد الفيلم ليكون صالحاً للعرض . ومهمة الإخراج مهمة تتطلب جهداً ووقتاً ، وعملاً متواصلاً تجمع بين مظاهر الإدارة، والقيادة ، في تناسق وتفاهم ، حتى يتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض في صورة مرئية ، وصوت مسموع . ويقوم المخرج خلال عمله بمحاولة وضع أفكاره وآرائه، وتصوراته، وتخيلاته ، وطرق تنظيم وبناء الفيلم في خطة موضحاً الطريقة والشكل ، والاسلوب لإخراج العمل إلى حيز الوجود . كما أنه يضع في خطته الأدوات ، والأجهزة التقنية والديكورات ، وأمور أخرى محللاً الفيلم إلى مشاهد ولقطات لتسهيل عملية التنفيذ والتسلسل والأفكار والأهداف الموضوعة نصب عينه من خلال السيناريو المقدم إليه. والمخرج عند الأمريكان Director وكان المخرج عند الإنجليز Producer وهو مصطلح يدل على المنتج عند الأمريكان إلى أن تم توحيد المصطلح عندهما فأصبح الآن المخرج عند الإنجليز والأمريكان وكل الناطقين بالإنجليزية Director والمنتج عندهما Producer .

أما المخرج Director كمصطلح فني فإن دائرة المعارف البريطانية تعرفه بأنه : "هو المسئوول عن تفسير النص واختيار الممثلين والمناظر والأزياء ، يساعده في ذلك مدير الخشبة وربما يستخدم مساعدين آخرين . يشرف المخرج على سير البروفات وعلى كل الجوانب الفنية للعرض مثل الإضاءة وإشارات رفع الستارة في "المسرح" والإكسسوارات والملحقات والمؤثرات الصوتية وغيرها . (عبيد ،٢٠١٤ ، ص٦-٧)

المونتاج: المونتاج كلمة فرنسية Montage ويعادلها بالإنجليزية كلمة Editing وتعني ترتيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتتابع والزمن، وتبدأ مرحلة المونتاج بعد اكتمال مرحلة التصوير، يجب أن يكون المخرج والمصور ملمين بها، من حيث أحجام اللقطات، والتكوينات

داخل اللقطة، وزوايا التصوير. والمونتاج لا يعني مجرد تركيب وإلصاق كادر بآخر حتى النهاية، بل هو فن إبداعي، يهدف إلى الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمحتوى الفيلم ، وإظهار الإبداع الشخصي للمؤلف.

المبحث الثاني

الثقافة الأفريقية

تعتبر القومية وثقافتها هما الشكل المعني الذي إتخذه تقاطع التاريخ مع الثقافة والسياسة المعاصرين، ومن الواضح أنهما يمثلان مسألة مهمة بالنسبة للخبرة الحديثة لمعظم سكان العالم، فإذا كان علينا أن نتناول مسألة وتاريخ القومية، ينبغي علينا بالمثل أن لا نكتفي بالتفكير فيما هي "الهوية" بل أن نفكر أيضاً كيف تعبر الشعوب والجماعات الحقيقية المعنية ذات الموقع الإجتماعي والتاريخي المعين عن تصوراتها الذاتية، وخبرتها التاريخية وموقعها في المجتمع. "جيمس ماكدوجال" (آرمز،٢٠١١، ص٣٩)

ماهية الثقافة الأفريقية:

يعد المؤرخ السينغالي شيخ أنتا ديوب أشهر علماء الآثار والمصريات l'Egyptyolgie في أفريقيا جنوب الصحراء حيث أوقف حياته البحثية الطويلة منذ أواسط القرن الماضي إلى وفاته سنة١٩٨٦م للدفاع عن الماضي الأفريقي من خلال سلسلة من المؤلفات والأوراق العلمية،تؤكد جميعها دور الإنسان الزنجي في البناء الحضاري بإعمار الأرض منذ بدء الخليقة وإنشاء اللبنات الأولى للإبداع البشري عبر الإنجازات التي حققها زنوج أفريقيا على إمتداد وادي النيل في بلاد النوبة ومصر الفرعونية عبر لقرون. غير أن هذه الجهود البحثية والحيثيات التي بنى عليها فروضه العلمية ظلت مكان إرتياب وحذر شديدين من قبل المدرسة الغربية لكونها فرضيات للجدل وخاصة من قبل الأكاديمية الفرنسية التى ظل يخاطبها لإنتزاع إعترافها بحكم ثقافته الفرنكفونية. فالمدرسة الغربية فرغت آنذاك من تصنيف الثقافات الإنسانية وفق المنهج الذي إرتضته "الإنثربولوجيا الكلاسيكية" والذي يقوم أساساً على مبدأ المفاضلة والربط المحكم بين "العرق Race" والفكر" بصورة تعسفية تنفي عن السود إمكانيات الإبداع والمشاركة في البناء الحضاري لبني البشر.

بعض إشكالات البحث في ماهية الثقافة الأفريقية:

خلصت مناهج البحث في الثقافة الأفريقية لمؤثرات أكاديمية ظلت تؤثر بصورة تعسفية على وسائلها في البحث والإستقراء . ذلك أن الانثربولوجيا التقليدية كانت قد إنتهت إلى الحكم بدونية الإنسان الأسود

وساقت لذلك عدداً من الأدلة الظنية ووفرت لحيثياتها في الموضوع مجموعة من الشواهد المادية الإنتقائية لتقول صراحةً ببدائية الثقافة الأفريقية وضعف مشاركتها في البناء الحضاري للإنسان وصاغت لذلك مصطلحات خاصة تواضع الباحثون على إستعمالها في وصف الثقافة الأفريقية ومنها البدائية Primitive ــ والبربرية الهمجية Barbarisme ــ والتوحش Souvargerive وغير ذلك. ولاقى قبولاً في أوساط الغربيين الذين طوروا منذ زمن مبكر نمطاً في التفكير يقوم على تصنيف الزنوج السود بإعتبارهم كائنات تتميز بالإفتقار إلى مقومات الإنسانية البشرية الكاملة. وظلت تقارير الرحالة والقساوسة حول أفريقيا تعزز هذا المفهوم وتمكن له. ويقول المؤرخ اليوغندي أوكت بتيك"معلقاً على منهج العلماء الانثربولوجيين الغربيين. على الرغم من إختلافاته الحادة في مناهج البحث المعتمدة لدي كل فريق فإنهم مجمعون على تقسيم شعوب العالم إلي مجموعتين المجموعة الغربية المتحضرة التي ينتسبون إليها. ثم المجموعة الأخرى التي تضم بقية المجموعات البشرية وهي تلك الموسومة دوماً لديها بالتخلف والبدائية والإنحطاط. وعليه فإن تخطي هذه المسلمات ظل ولا يزال يمثل إشكالاً حقيقياً حيث يتطلب نقضها جهوداً بديله تنفي ما شاع من إفتقار السود إلي مقومات الإبداع والإنجاز والمشاركة .

إشكال الواقع الأفريقي: ظلت ظروف معينة تؤثرفي تشكيل هذا الواقع الأفريقي ومن بعضعها العوامل البيئية والمناخية التي ظلت تمثل عائقاً واضحاً في قضايا البحث والتوثيق فغزارة الأمطار في المناطق الإستوائية تجعل من بقاء كثير من الآثار التاريخية أمراً مستحيلاً في كثير من المناطق. إضافةً إلى إفتقار كثير من الحضارات الأفريقية لخاصية الكتابة التي تعد عنصراً أساسياً في فهم ماضي تلك الشعوب وثقافاتها. الأمر الذي جعل من الروايات الشفاهيه مصدراً من مصادر التاريخ والثقافة الأفريقية. وقد أكد المؤرخ للرواية الشفهية "أحمد همباتي با" في مقولته بأن موت عجوز معمر واحد في أفريقيا جنوب الصحراء يعني ضياء مكتبة كاملة . (ساتي ، ٢٠٠٩ ، ص١٩ــ ٣٦)

الإنسان والثقافة واللغة: إن علاقة اللغة بالفكر واضحة لا مجال لإنكارها ، رغم أن اللغة ظاهرة إجتماعية تعكس حاجة المجتمع إلى التعبير، واللغة والكلام مسألتان مختلفتان لدى العقلية من حيث الكلام بالقوة أو بالفعل؟ومن حيث تبدأنقطة نشوء الكلام عند الإنسان البدائي في تطوره من جنس الحيوان المطلق إلى نوعه الإنسان الذي تميز بالكلام أو المنطق وهو الفصل عند المناطقة.

إن القدرة على الكلام نشأت عبارة عن أصوات مبهمة غير متميزة المقاطع أقرب في شكلها العام إلى الأصوات المبهمة التى تطلقها الحيوانات للتعبير عن حالاتها الإنفعالية وإن كانت أصوات الإنسان الأول أكثر تنوعاً وتعقيداً، وقد تطور الكلام الإنساني بتطور المتكلمين إنفسهم حيث تعددت الأصوات ونشأة منها المقاطع، وتكونت الألفاظ واستعملت مفردة ومركبة ومصاحبة لإشارات الأيدي وأسارير الوجه ونغمات الصوت ونبراته .

إن اللغة كلام مقيد يشير إلى معنى وقد يتضح في الدراسات اللغوية الحديثة الفرق بين اللغة الأصلية واللغة الأم أو الوالدة . فاللغة الأصلية كما يراها البعض "هي لغة ينشأها اللغوي من إعادة فرضية لبناء أصل كمجموعة مترابطة من اللغات . وهذا البناء يقوم على ربط الأشكال القديمة التى يتأكد منها مع أشكال أخرى فرضية وهكذا فالصورة الأصلية لمجموعة من اللغات صورة صناعية وهي تخدم أغراض اللغوي . أما اللغة الأم فهي "مطلق لسان من ألسنة الأرض وشرط أن يتمكن الإنسان من أن يعبر فيه عن واعياته بطريقة لا واعية أي بطريقة عفوية كلية خلاقة ، هذه المزايا العفوية والكلية والخلاقة" هي التى تحدد اللغة الأم لأنها لغة لكلمات مباشرة من العقل والقلب معاً حالما يشعر الإنسان بضرورة التعبير عن فكرة عميقة وعواطف سامية. ففي اللغة الأم يندمج التفكير والتعبير.

وايضاً هي اصوات مركبة ذات مقاطع تتألف منها كلمات وجمل ذات دلالات وضعية يعبر بها الإنسان تعبيراً مقصوداً عما يجول بخاطره من معاني ويتفاهم بها مع ابناء جنسه . واللغة ظاهرة اجتماعية تتوافر فيها جميع خصائص الظواهر الإجتماعية ، وهي لذلك تتأثر فى جميع مناحيها بجميع ظواهر الحياة الإجتماعية ، كما تؤثر هي بدورها في هذه الظواهر . (حجاب ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٦٢)

اللغة أهم وسائل الإتصال بين المجتمعات البشرية وتزداد خصوبة وعطاء في المجتمعات المستقرة المتمدنة . والزراعة أولى عناصر الإستقرار في الحياة الإنسانية ، وقد عرف التاريخ أربع جماعات إبتدعت أساليب زراعية ثابتة وكان منهم زنوج ماندي المستقرين في السافنا الأفريقية على طول المجاري العليا لنهر النيجر بين الغابات المطيرة والصحراء الكبرى وعلى ضفاف النيل في أعماقه في الجنوب الأفريقي حتى السودان الجنوبي وعاشت الجماعات النيلية في استقرار نسبي كإستقرار إخوتهم في غرب أفريقيا. فالغابة ملاذ ومهرب أحياناً تخيف وتفزع كثيراً بحيواناتها وبما نسبوا إليها من أساطير وقصص وقد تأثرت المقاطع اللغوية بالإيقاع الموسيقي الأفريقي وتأثرت الموسيقى الأفريقية بالنبر والتنغيم والجهر والإنفجار. وهي خصائص صوتية واضحة في لغات القارة .

وبعد فإن القارة السمراء غابة متشعبة . هي مظلمة سوداء لمن لا يعرفها ولم يعش بيئاتها،مضيئة جميلة خلابة لأبنائها. فيها إختلافات كثيرة بين شعوبها وثقافاتها ولغاتها. تتلون كل منها بلون البيئة الخاصة بها تقترب من التقسيمات الإجتماعية والتصنيفات اللغوية المتعارفة أحياناً وأحياناً أخرى تصعب المقارنة بينها. هي القارة التى إجتهدت المعاجم اللغوية المختلفة في تصوير سوادها وسمرتها وظلامها وظلالها وقد تضافرت الحضارات القديمة حول تقريب سمرة أبنائها إلى شعوب تلك الحضارات في شكل تعابير لغوية جميعها تدور حول اللون ولا أكثر من اللون فكانت افريقيا لوبية واثيوبيا والنيجر. وقد أدى إختلاف التصوير اللوني ونسبته إلى إختلاف الدارسين لأجزائها من شمال الصحراء إلى جنوبها ومن غرب القارة إلى شرقها. ثم كان السودان بمعناه القديم والسودان بالمصطلح السياسي الحديث. وفي كل ذلك كانت التعميمات سمة غالبية بحوث القدماء. لا سيما كتابات الجغرافيين العرب القدماء فقد خلطوا بين النيل ونهر النيجر وبين غرب القارة ووسطها وبين السودان بمعناه الجغرافي ومعناه اللوني. ولم يسلم الغربيون من الخلط أيضاً. إن الخرافات والأساطير منتشرة في معتقدات الأفريقيين وحتى اليوم لا زالت أعداد كبيرة تدين بها حتى اليوم ، والسحر يشكل ظاهرة رئيسية في الغيبيات، وهم في معتقداتهم بين الأديان السماوية والطوطمية وعبادة الأسلاف وبين وثنيات أخرى لم تصنف في معظمها. واللغة والثقافة العامة والموسيقي كلها متأثرة ببعضها. اذا كانت الثقافة تتراوح ما بين الأفريقية والزنجية والإسلامية والمسيحية. فإن الموسيقى يغلب عليها الصخب والإثارة والعنف بأزير الطبل وتتابع التصفيق والإيقاعات النغمية الصادرة من الحناجر بعد معاناة يومية متعبة في شئون الحياة والصراع من أجل البقاء .(عبد الغني، ١٩٨٠، ص٦ــ٣٠)

يشكل سؤال اللغات الأفريقية أكثر القضايا المركزية التي تحتل طليعة الدراسات الثقافية وعلم السياسة الثقافي والاجتماعي ، اللسانيات وعلم اللغة التطبيقي ، و بشكل ما ، تكمن الأهمية الكبرى لسؤال اللغة في كيفية اختيار مجتمع ما في القارة الأفريقية لغته القومية في ظل التعدد اللغوي و التباين الثقافي الساحق . كما أن أفريقيا أكثر قارة في العالم تمتلك زخماً ثقافياً متميزاً ، فمثلاً في نيجيريا وحدها ما يقارب المئتان وثمان وأربعين لغة تتحدث بها المجتمعات النيجيرية .

يختلف انتشار اللغات وعدد المتحدثين بها ، فبعض اللغات يتحدثها الملايين منذ العصور القديمة وصولاً لفترات ما بعد الاستعمار الأوروبي لإفريقيا ، فمثلاً نجد السواحيلي في شرق أفريقيا و لغة الهوسا والفولاني بشكل واسع وسط مجتمعات غرب أفريقيا ، إذ تستخدمها مجموعات ثقافية واسعة

كلغة تواصل مشتركة في ظل التباين اللغوي الذي يشكل السمة الأساسية في تلك الأحزمة الجغرافية ، بعض هذه اللغات السائدة ، كظاهرة تاريخية في وسط المجتمعات الأفريقية ، ساهمت بشكل رئيس في تقليل التعقيدات المرتبطة دائماً باختيار اللغات القومية وسط تلك المجتمعات ، كما تظل قضية اختيار اللغة القومية في أفريقيا أمراً بالغ التعقيد و الحساسية .

هذا التعدد الثقافي والغنى اللغوي في أفريقيا استدعى سؤالاً مهماً وسط الباحثين في علم اللغة واللسانيات فيما يتعلق بتصنيف هذه اللغات الافريقية ، وقد كان هذا السؤال يمثل الاهتمام المركزي لعلماء اللغة الأوروبيين أثناء الاستعمار . أما اليوم ، ومنذ استقلال المجتمعات الافريقية من لعنة الاستعمار ، أصبح السؤال نفسه مهيمنا على عقول واهتمام بعض اللغويين الأفارقة النابهين ، فمثلا المؤرخ الأفريقي العظيم "جوزيف كي زيربو" من بوركينا فاسو الذي يعيش في منافي ساحل العاج ، قد كتب بعض الأبحاث والأوراق المتميزة في هذا السياق بدايات العام١٩٦٠م .

إن محاولات تصنيف اللغات الأفريقية قد قاد الباحثين إلى تحديد مجموعة من العائلات اللغوية ، فالمعايير الطبوغرافية لهذا التصنيف اعتمدت: وجود الأصوات وطبيعتها ، تراكيب الجمل ، المقاطع الأحادية ، النوع وغير ذلك ونجد أن عملية التصنيف هذه قد أنتجت مقاطع جديدة جداً ، فالباحثين الألمانيين في اللغات الافريقية في نهاية القرن التاسع عشر "ويسترمان ، مينهوف ، وفيرنر" مثلاً قد طرحوا ثلاث عائلات لغوية أصيلة في أفريقيا:

١/ السودانوية .

٢/ الحامية .

٣/ البانتو .

أما مجموعة اللغات السامية فتقف في زاوية تماس بين هذه المجموعات . لكل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث طبيعتها الخاصة ، فمثلاً : مجموعة اللغات السودانوية تتميز بأنها أحادية المقطع ونغمية . و مجموعة اللغات الحامية نجدها متعددة المقاطع ، تمتلك حروف علة متحركة متعددة وهكذا . أما ما يسمى بمجموعات لغات البانتو ، فهي تتحرك في مساحة بينية بين المجموعات المذكورة أعلاه .على الرغم من أن هذه التصنيفات وثيقة الصلة بطبيعة تراكيب اللغات نفسها إلا أن عدد قليل من هذه اللغات في الحقيقة يظهر هذه السمات في التراكيب الداخلية الخالصة . هنالك أيضاً توليفات أخرى على

ضوء معايير تصنيفية أخرى ، فنجد مثلاً اللغوي الأمريكي "جوزيف جرينبيرج" قد حدد ستة عشر عائلة لغوية للغات الأفريقية .

نجد أيضا أن الباحثين الأفارقة نفسهم قد حددوا عائلات لغوية ومجموعات مختلفة للغات الأفريقية ، فنجد ، اللغات الأفروآسيوية ، نيجر ، كونقو ، السودانوية ، مجموعة لغات الكليك .

تتكون مجموعة اللغات الافروآسيوية من المصرية القديمة ، السامية ، البربرية ، اللغات الكوشية و التشادية . أما اللغات التي تندرج تحت نيجر– كونقو . فنجد : ماندیقو ، كوا ، بامبارا ، وولوف ، إيجو ، أداماوا و آخرين . أما مجموعة اللغات السودانوية فتتكون من مجموعة متباينة من اللغات التي تتموقع على امتداد حوض النيل من السودان وصولاً إلى مصر. إذن للغات المندرجة تحت مجموعة الكليك فهي ما يسمى بعائلة لغات البانتو والتي تمتد من جنوب أفريقيا وحتى الزائير ، أوغندا ، كينيا و مجموعة لغات الخواز. (ماسيليلا ، ٢٠٢٠)

هذا التشكيل اللغوي والثقافي المتنوع في القارة الأفريقية إضافة للبنية المتمايزة التي تطغى على هذه اللغات . هو عامل مركزي في التاريخ الثقافي لإفريقيا . هذه فقط التعقيدات اللغوية التي تبدو تحدياً كبيراً فيما يخص بناء إيقاع ثقافي موحد و اختيار لغة قومية لمجتمع ما مليء بالتعدد الاثني والثقافي في أفريقيا.

بجانب هذه التعقيدات المتعلقة بالتعدد اللغوي ، هنالك عمليات ثقافية وتاريخية قدمت دور اللغة داخل قضية الثقافة المعقدة ، فحتى الآن يتركز الاهتمام في اللغات التي تشكلت تاريخيا بوسط أفريقيا ، لكن بمجرد التفكير في لغات الشمال و الجنوب الأفريقي تواجهنا إشكاليات تاريخية مختلفة كلياً عن التي نعتقد ، فمثلاً الأفريكانية في جنوب أفريقيا تكشف لنا عن قضية الإمبريالية الثقافية في تاريخ الثقافة الأفريقية . رغم ذلك ، وبما لا يدع مجالاً للشك فإن الأفريكانية هي لغة أفريقية اليوم ، لكن في سياق تكوينها وتشابكها وتداخلها مع اللغات الأفريقية الأخرى ، لكن يجب الإشارة إلى أن وصولها إلى المجتمعات الأفريقية كان عبارة عن عملية اختراق إمبريالي لأنها في الأساس ليست لغة أفريقية خالصة ، وإنما تعود جذورها إلى اللغة الهولندية . أما اللغة العربية ، التي في تراجع ساحق في شمال أفريقيا ، فقد ساعدت وسهلت عملية انتشار الديانة الإسلامية في أوساط المجتمعات الأفريقية ، لكن هنالك نقطة مهمة هنا ، وهي أن اللغة العربية نفسها قد تقهقرت بدرجة كبيرة ، مقارنة بهيمنتها

الشاسعة في السابق على مجموعة كبيرة من اللغات المحلية الأفريقية خصوصا في نطاق البلدان الافريقية السوداء . لكن الدين الإسلامي نفسه لم يتراجع ، بل واصل في الانتشار و الهيمنة على كل البلدان والمجتمعات الأفريقية على حد سواء .

نستنتج من هذه التجربة الخاصة عن بنية النظام الأفريقي الثقافية ، ان البنية الثقافية للنظام الافريقي تعكس أنه أقوى من بنية النظام الأفريقي الفلسفية في مقاومة عملية الاختراقات الخارجية لأفريقيا . إذ يبدو جلياً وكأن بنية النظام الأفريقي الفلسفية قد هُزمت وتمت سيطرة كاملة عليها من قبل المدرسة الأوروبية ابتداءاً من المسيحية مروراً بالماركسية . ماهي العلاقة بين اللغة و بنيتها الفلسفية الأصيلة التي يفترض أن تلعب دور الناقل ؟ استباقا لأي سوء فهم قد يحدث . إن العرب أفارقة أيضاً ، واللغة العربية نفسها اليوم هي لغة أفريقية ، والدين الإسلامي ربما هو أكثر الأديان انتشاراً وسط المجتمعات الأفريقية اليوم . تبدو ، القضية غاية في التعقيد بحيث تفتح نوافذ عديدة فيما يتعلق بعملية التأويل والتحليل فعلى سبيل المثال: بالعودة إلى سؤال اللغة الأفريكانية في جنوب أفريقيا اليوم ، ففي العام ١٩٧٦ إذا رُفضت اللغة الإفريكانية من قبل الأفارقة ، ونفترض أن الأدب الأفريقي قد كتب بهذه اللغة ، هل يمكن اعتبار هذه اللغة لغة أفريقية ؟ ما أعنيه هنا : ماذا نعني حقاً بما يسمى باللغات الأفريقية ؟

قلنا مسبقاً أن هذه بطريقة ما مسألة متشابكة ومعقدة . اهتمامنا الأساسي هنا هو تسليط الضوء على عملية تاريخية أثرت في البنية الثقافية للغات في أفريقيا أكثر من مناقشة الآثار السياسية التي نتجت عنها.

من الأشياء المسلم بها بشكل عام هو أن اللغات : الإنجليزية ، الفرنسية ، الإسبانية والبرتغالية هي لغات أوروبية ، وانتشار هذه اللغات في أفريقيا كان بسبب الاستعمار الأوروبي لأفريقيا ، وعملية فرض هذه اللغات على أفريقيا تزامن مع تهميش الإرث الثقافي للمجتمعات المحلية وإحلال الأوروبي الإمبريالي محله ، بينما ببزوغ حركات التحرر الوطني وبداية الاستقلال نجد أن هيمنة النموذج الأوروبي الاستعماري قد انحسر قليلاً ، لكن واصلت اللغات الأوروبية هيمنتها و زحفها بأفريقيا ، ومؤشر هذه الهيمنة المستمرة هو الأعداد الهائلة من المؤلفات و الكتب التي تنتج اليوم في افريقيا بهذه اللغات مقابل الأعداد الخجولة التي تنتج بها المؤلفات باللغات الأفريقية المحلية . ترى ما الذي يفسر هذه المعضلة الثقافية الغامضة وسط المجتمعات الأفريقية ؟ فهيمنة اللغات الأوروبية في أدبنا الأفريقي تمتد من "وول سوينكا" بنيجيريا حتى "نورالدين فرح" بالصومال ، من "ماريو دي أندرادي" في أنقولا

حتى "ليبولد سيدار سنقور" بالسنغال . وبشكل خاص في بعض البلدان الأفريقية هذا النموذج يكرر نفسه فمثلاً ، في جنوب أفريقيا فإن كتابات "إيزيكيل مهاليلي" المكتوبة بالإنجليزية تكسب شهرة ساحقة بينما الملاحم الشعرية "لمازيسي كونيني" بلغة الزولو لا تجد أي اهتمام يذكر.

من جهة اخرى ، فإن هذا الافتتان باللغات الأوروبية يقتصر على القطاع الفكري والنخبوي في السياسية . إذ أن غالبية الأفارقة لم تطالهم هذه المكنسة الأوروبية الإمبريالية لذلك يواصلون حياتهم وممارسة ثقافاتهم ولغاتهم الأصلية محافظين على وجودهم الثقافي ، إذن فإن المسألة مرتبطة بطبقة بعينها ، تحديداً الطبقة الحاكمة وطبقة المفكرين البرجوازيين . إن مشكلة هيمنة اللغات الأوروبية على اللغات الأفريقية هي قضية ثقافية بقدر ما هي مشكلة سياسية . "نغوغي واثينغو" في كينيا واحد من الكتاب القلائل الذين حاولوا الخروج من هذه الدائرة الإمبريالية الشريرة . و تكمن أهمية هذا الكاتب في التاريخ الثقافي لأفريقيا . رغم أنه ، وبما لا يدع مجالا للشك ، أن اللغات الاوروبية في أفريقيا هي جزء من عملية التطفل الإمبريالي لكن نجد أنها تلعب دور العمود الفقري في توحيد أقاليم أفريقية قومية متباينة عديدة ، وذلك لأن هذه اللغات اكتسبت صفة لغات التواصل المشتركة في دول عديدة ، وهذا هو اللغز الحقيقي لهذه اللغات في التاريخ الثقافي الأفريقي . فهذه اللغات في الحقيقة هي أسلحة سياسية للوحدة فيما بيننا وأيضا هي أدوات ثقافية للسيطرة على القارة في نفس الوقت .

من جهة أخرى ، ما يعمق المأساة هو وضوح أنه لمن المستحيل على بلدان أفريقية عديدة اختيار لغة أصيلة كلغة قومية وسط التعدد الاثني واللغوي الموجود ، وذلك يعود إلى الخوف الكامن من اشتعال حرب أهلية بين المجتمعات المحلية في حالة اختيار لغة بعينها دون الأخرى الذي قد يفسر على أنه تمييز ثقافي من قبل المجموعات الأخرى ، ونيجيريا هي المثال الكلاسيكي لهذه النقطة ، كل ذلك يقود لنتيجة حتمية واحدة ، وهي أن السياسة والثقافة ساهمتا بشكل قاطع في عملية تشويش التعامل مع قضية اللغات في أفريقيا . هنالك شيء واحد يبدو واضحا خلال كل هذه التعقيدات ، وهو أن ثبات هيمنة اللغات الأوروبية أحدث تأثيراً ضاراً بالبنية الثقافية لأفريقيا ، قد يكون بسبب غياب نظام فلسفي أفريقي أصيل ،

هذا ما يتطاب احداث ثورة معرفية ثقافية قوية تلبي حاجيات الشعوب الفكرية ، معرفة بصورة دقيقة كما تُعرف الثورة : بانها اسلوب عنيف للتعبير عن الرأي العام ، وتندلع الثورة عندما يرسخ في ضمير الجماهير أن السلطة الحاكمة بعيدة كل البعد عن آمال ومتطلبات الجماهير . فالثورة هي محصلة

الإحساس بالتخلف والإيمان بضرورة التخلي عن القيود المفروضة على الشعب . وتهدف الثورة الى احداث تغيير جذري شامل في الأفكار والقيم والمعايير السياسية والإقتصادية والإجتماعية السائدة فى المجتمع ولهذا كانت الثورة دائماً بعيدة الأغوار عما تحدثه من فى الشكل والمضمون داخل المجتمع ، وتعتبر الثورة عملية مستمرة ، لها صفة الدوام ما دامت ظروف المجتمع فى حاجة الى التغيير .(الفار ، ٢٠١٠ ، ص١٢٤)

إن أفكار و أفعال "نغوغي واثينغو" فيما يخص مسألة اللغة قد أحدثت تحول جذري في السنين الفائتة "فنغوغي واثينغو" قد بدأ مشروعه الإبداعي الذي يتكون من الرواية ، القصة القصيرة ، مقالات في النقد الأدبي والأعمال الدرامية ، باللغة الإنجليزية . ففي أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات آمن "نغوغي واثينغو" بأهمية كتابة الأعمال الأدبية باللغة الإنجليزية كخيار طبيعي ، ليدرك فيما بعد أن هذه الفكرة تم فرضها في ظروف تاريخية معينة . هذه الأفكار الخاطئة لم تكن مقتصرة على "واثينغو" فقط ، بل اكتسحت كل الكتاب الأفارقة الكبار، فنجد من نيجيريا "تشينوا أشيبي" و "وول سوينكا" حائزان على نوبل ومن ملاوي "جون بيبر كلارك" ، "غابريال أوكارا" ، ومن سيراليون "ديفيد روباديري" ، ومن كينيا "لينري بيترز" و"واتثينغو" و"جريس أوغوت" ، ومن جنوب أفريقيا "لويس نكوزي" و "إيزيكيل ماهيليلي" و "بلوك ماديسون" . (www.sudanpost.info)

هؤلاء الكتاب نفسهم قد اجتمعوا في كمبالا في العام ١٩٦٣م فيما سمي بمؤتمر الكتاب الأفارقة باللغة بالإنجليزية هؤلاء الكتاب اجتمعوا ليؤكدوا الأهمية الثقافية للكتابة باللغة الإنجليزية في أفريقيا ، "واثينغو" كان ضمن هذه الكوكبة من الكتاب . "أوبي والي" الناقد الأدبي النيجيري الذي رفض الفكرة كلياً للمؤتمر ، و دافع عن فكرة أن الكتاب الأفارقة يجب أن يكتبوا بلغات أفريقية وليس بلغات أوروبية ، لكن هؤلاء الكتاب قابلوا وإلى بسخرية لاذعة وصبوا جام غضبهم عليه ، و ليثبت وإلى موقفه و قناعاته كتب فيما بعد رواية ضخمة بلغة الإيبو.

"نغوغي واثينغو" في أعماله النقدية الأخيرة ومذكرات السجن ،(كُتاب في السياسة ، فوهة قلم ومعتقل) قد أشار إلى الأهمية التاريخية للمؤتمر في سياق الضياع الكامل الذي عاناه جيل الكتاب بأكمله . وأيضاً شمل نفسه وسط هؤلاء الذين كانوا مغيبين تحت أوهام الكولونيالية الجديدة في فترة مؤتمر كمبالا. ربما السبب الأساسي الذي جعل "واثينغو" وحده دون غيره من الكتاب في اكتشاف خطأ الإصرار على المواصلة في الكتابة بلغة أوروبية ربما السياق الكيني نفسه ، ففي كينيا أكثر من أي بلد

أفريقي آخر نجد أن الثقافة الاستعمارية البيضاء كانت أقوى من أي قطر آخر. كان بسبب المواجهة العنيفة مع هذه الثقافة في كينيا التي تم تحليلها بعبقرية فذة في "المعتقل" ، بجانب قناعاته الماركسية التي جعلته يعود إلى جذوره الثقافية ، للغته الأم "كيكوي" ، من ثم للثقافة الكينية . المسار التاريخي الذي فتحه "واثينغو" كوسيلة لحل إشكالية الاغتراب اللغوي وسط النخبة والإنتلجينسيا الأفريقية ، إلا أنه بنفس القدر يفتح باباً شاسعاً فيما يخص تقييم التاريخ الأفريقي . هنا نستخدم السياق الثقافي الكيني على وجه الخصوص لتمثيل الإشكاليات الثقافية الحرجة التي تواجهها القارة الافريقية . في ظل التباين اللغوي هنا وهناك ، إذا كتب كُتاب مختلفين منتمين لمجموعات ثقافية مختلفة ولغات مختلفة داخل كينيا ، كيف يمكن لهذه الأعمال المكتوبة بلغات مختلفة تجتمع لتشكل في النهاية الأدب القومي لكينيا ؟ نذهب أكثر، كيف لهذه الآداب أن تجتمع لتشكل الثقافة القومية الكينية نفسها ؟ ما الذي نعنيه بالثقافة القومية ؟ نذهب أكثر قليلا . كيف لهذه الآداب الكينية تشكيل أرضية بنائية للأدب الكيني القومي وتشكيل وعي سياسي متفرد بأوساط الجماهير الكينية ؟ هذه بعض القضايا التي طفت للسطح عندما تتبعنا المنطق الثقافي التصحيحي التاريخي الذي كشفه "نغوغي واثينغو". هذه الأسئلة بأي حال لا تبطل صحة و براعة الطريق الذي سلكه "واثينغو" ، فوعى "واثينغو" بقضية أن تكتب أدب أفريقي بلغة أفريقية والأخذ بعاتقه المبادرة بحلها لا شك فيه مطلقاً ، ويثبت عبقرية "واثينغو" تماماً . على الرغم من ذلك ، السؤال التاريخي والثقافي يجب أن يوجه إلى "واثينغو" نفسه ألم يكن من الأفضل تاريخيا ومدهش ثقافياً إذا كتب الأدب القومي الكيني باللغة السواحيلية التي أصبحت في السنوات الأخيرة هي اللغة الرسمية في الدولة أكثر من لغات الإثنيات الكينية الأخرى ؟وهل هو صحيح أن هناك مسبقا أدب حي و قوي مكتوب باللغة السواحيلية في كينيا ؟ لا بد أن تكون المسألة واضحة ، فالسؤال الموجه إلى واثينغو فيما يخص كتابة الأدب الكيني باللغة السواحيلية بدلا عن "كيكويو" ، أو "كيكامبا" أو "ماساي" لا يحل مسألة التعقيدات الموجودة في قضية اللغات في أفريقيا . "وول سوينكا" في رده على نفس السؤال الذي طرح لـــ"واثينغو" . فقد نادى بوجوب تبني اللغة السواحيلية كلغة تواصل في القارة الأفريقية كلها.

"واثينغو" قد يحاجج بأن كتابة الأدب ليست فقط مسألة اللغة التي يجب على المرء الكتابة بها ، وإنما التقنيات أيضاً بحيث تسمح بفتح الأفق وتفجير الطاقات الكامنة على مستوى الأخيلة ، فهنا يرى "واثينغو" إنه لمن الأسهل كتابة أدب أفريقي بلغاتنا الأم أفضل من أن نكتب بلغات أخرى متبناه ، وهذه تذهب لما وراء مفهوم الهيمنة . هنا أيضاً "واثينغو" امتاز بصحة عالية . هنا نريد أن نؤكد أنه يجب كتابة الأدب الافريقي بلغات أفريقية متعددة ، لكن السؤال المركزي و الأهم هو ماهي اللغات التي

يجب الكتابة بها ؟ وما هو المنطق الثقافي والتاريخي . على سبيل المثال ، نيجيريا نموذجاً . هل على الكتاب النيجيريين الكتابة بكل اللغات النيجيرية الأساسية: ايبو ، يربو ، هوسا واللغات الأخرى . أم سيكون من الأفضل كتابة الأدب القومي النيجيري بلغة الهوسا فقط ، التي تعتبر هي لغة التواصل المشتركة لنطاق شاسع بغرب أفريقيا . لكن هل يمكن هذا الخيار أن يقود المجتمع النيجيري لحرب شعواء و مقاومة عنيفة بين الاثنيات المختلفة ؟ هذه واحدة من أشرس الأسئلة والتحديات التي تواجه الأفارقة عند طرح فكرة تبني لغة أفريقية ما دون الأخرى كلغة رسمية داخل القارة الافريقية ، والأمر يبدوا عسيراً في أفريقيا مقارنة بأوروبا ، نسبة للتعدد الثقافي واللغوي في كل الأدغال والجغرافيات الأفريقية ، لكن رغم ذلك ، انه ليس تحدياً إعجازيا بأي حال من الاحوال . لذا يجب المزيد من التفكير. (ماسيليلا ، ٢٠٢٠)

سياسات اليونسكو والاتحاد الإفريقي في أولويات الثقافة الإفريقية:

الاتحاد الأفريقي هو قوة دافعة لتحقيق التضامن والسلام في كافة أنحاء القارة الأفريقية. فمنذ خمسين عاماً، يشجع الاتحاد على بناء أفريقيا أكثر تكاملاً وازدهاراً، وهو دور يكتسي أهمية جوهرية اليوم في وقت تسير فيه القارة على درب النمو. وتمثل أفريقيا إحدى الأولويتين العامتين لليونسكو وتقيم المنظمة تعاوناً وثيقاً مع الاتحاد الأفريقي "منظمة الوحدة الأفريقية" سابقاً منذ إنشائه لدعم عمله الرامي إلى تعزيز التكامل الإقليمي وتوطيد التعاون فيما بين البلدان الأفريقية وتدعيم التنمية الشاملة.

أسهمت اليونسكو في استهلال المؤتمرين الإقليميين لوزراء التربية ووزراء العلوم والتكنولوجيا اللذين أرسيا أسس مؤتمر الاتحاد الأفريقي لوزراء التربية. وعززت المنظمة الدعم الذي توفره في سبيل تحقيق الأهداف التعليمية للاتحاد الأفريقي عن طريق إنشاء "مكتب اليونسكو الإقليمي للتربية في أفريقيا" القائم بداكار، في السنغال. ويرتبط الدعم الذي تقدمه المنظمة في هذا الصدد بعدة مجالات، بدءاً بتخطيط التربية وبناء القدرات، وانتهاءً بتدريب المعلّمين وإعداد المناهج الدراسية.

طالما شكل موضوع تعليم الفتيات والنساء أولوية مشتركة بين اليونسكو والاتحاد الأفريقي. ففي عام ١٩٩٣، نظمت اليونسكو مؤتمر عموم أفريقيا الأول لتعليم الفتيات والنساء في بوركينا فاسو وأنشأت مع الاتحاد الأفريقي مركزاً مختصاً بهذه المسألة في واغادوغو. (www.unesco.org).

كانت اليونسكو أول وكالة تابعة للأمم المتحدة تقدّم المساعدة إلى حركات التحرير الوطنية التي شهدتها القارة في السبعينات ، وذلك من خلال مكتب إقليمي في لوساكا. كما أعدت المنظمة برنامجاً خاصاً لمناهضة الفصل العنصري في جنوب أفريقيا.

تمثل الأنشطة الهادفة إلى دعم الثروة الكبيرة لأفريقيا في مجال التنوع الثقافي واللغات الأفريقية إحدى الركائز الأساسية للتعاون القائم بين اليونسكو والاتحاد الأفريقي. والغرض من ذلك هو تدعيم التماسك الاجتماعي وتعزيز التنمية المستدامة والشاملة عن طريق صون التراث الثقافي وتنوع أشكال التعبير الثقافي في أفريقيا وتعزيزهما.

استهلت اليونسكو مشروعها الرائد بشأن تاريخ أفريقيا العام في سنة ١٩٦٤، أي بعد مرور عام واحد فقط على إنشاء منظمة الوحدة الأفريقية، وذلك من أجل إبراز تاريخ أفريقيا وتقاليدها وثقافاتها وصونها وتعريف العالم بها وتسليط الضوء على الإسهام الكبير للشعوب الأفريقية في تاريخ البشرية جمعاء.

أعطى تاريخ أفريقيا العام معناً جديداً لعملية التكامل في القارة عن طريق تقديم رؤية جديدة للماضي. واختُتمت المرحلة الأولى من هذا المشروع في عام ١٩٩٩ مع نشر ثمانية مجلدات باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية. وبدأت في عام ٢٠٠٨ عملية تكييف المجموعة بغية استخدامها لأغراض تربوية، وتمت ترجمة المجلدات إلى اللغة البرتغالية. واليونسكو هي بصدد نشر مجلد تاسع يتناول تاريخ أفريقيا الحديث، وهو عمل يحظى بدعم البرازيل ويتم بالتعاون الوثيق مع خبراء أفريقيين.

إن تعاون اليونسكو مع الاتحاد الأفريقي يرتكز على قيم وأهداف مشتركة وكذلك على رؤية واضحة لمستقبل القارة بوصفها منطقة دينامية ورائدة في العالم.

يركز التعاون مع الاتحاد الأفريقي في الوقت الراهن على عدة قضايا رئيسية هي تعزيز أهداف الدول الأفريقية المتعلقة بتوفير التعليم الجيد لجميع مواطنيها؛ وتدعيم أسس ثقافة السلام في كافة أرجاء القارة استناداً إلى مبدأي الحوار والمصالحة؛ والنهوض بالعلوم والتكنولوجيا من أجل تحقيق التنمية المستدامة في أفريقيا. ويشكل موضوع تشجيع تنمية وسائل الإعلام وتدريب الصحفيين محط تركيز آخر، شأنه في ذلك شأن مسألة صون التراث الثقافي وتنوع أشكال التعبير الثقافي في القارة وتعزيزهما. (www.unesco.org)

إضافةً إلى ذلك، يمثل الشباب الأفريقي أولوية أساسية في جميع الأنشطة التي تضطلع بها اليونسكو في القارة، إذ أعدت المنظمة استراتيجية للشابات والشبان الأفريقيين ترمي إلى تنمية مهاراتهم، وتعزيز مشاركتهم في المجتمع بصفتهم مواطنين ، وضمان إسماع صوتهم . وتستند جميع هذه الأنشطة إلى الأهداف التي حددها الاتحاد الأفريقي في خطة العمل الموحدة للعلوم والتكنولوجيا في أفريقيا، ووثيقة العقد الثاني للتعليم في أفريقيا ٢٠٠٦-٢٠١٥ ، وميثاق النهضة الثقافية الأفريقية ، وغير ذلك من الوثائق.

شاركت اليونسكو حديثاً في عدة فعاليات بارزة خاصة بالقارة الأفريقية منها المنتدى الأفريقي بشأن العلوم والتكنولوجيا والابتكار من أجل توفير فرص عمل للشباب وتنمية رأس المال البشري وتحقيق النمو الشامل، وهو منتدى عُقد في نيروبي، بكينيا، في الفترة من ١ إلى ٣ نيسان/أبريل ٢٠١٢، ونُظِّم بصورة مشتركة بين الاتحاد الأفريقي، وبنك التنمية الأفريقي ، ولجنة الأمم المتحدة الاقتصادية لأفريقيا، ورابطة تطوير التعليم في أفريقيا. وفي الفترة من ٢٦ إلى ٢٨ آذار/مارس ٢٠١٣ ، نظمت اليونسكو مع الاتحاد الأفريقي وحكومة أنغولا منتدى عموم أفريقيا بشأن المصادر والموارد اللازمة لبناء ثقافة السلام ، في رواندا .

وفي مجال الثقافة ، تتعاون اليونسكو على نحو وثيق مع الاتحاد الأفريقي لصون تراث أفريقيا الثقافي المادي وغير المادي والوثائقي وحمايته في فترات النزاع مثلما حصل في مالي. ويركز هذا التعاون تركيزاً كبيراً على بناء قدرات المؤسسات الثقافية الأفريقية وعلى دعم الصناعات والفعاليات الثقافية في أفريقيا، مثل مهرجان واغادوغو الأفريقي للسينما والتلفزيون الثالث والعشرين الذي عُقد في شباط/ فبراير الماضي ببوركينا فاسو. وعمدت اليونسكو حديثاً إلى توطيد تعاونها مع المركز الدولي للبحوث والتوثيق في مجال التقاليد واللغات الأفريقية القائم في ياوندي، بالكامرون، من أجل صون اللغات الأفريقية وعناصر التراث الأفريقي وتعزيزها على صعيد الدول الأعضاء في المركز (أنغولا وبوروندي والكامرون وجمهورية أفريقيا الوسطى وتشاد والكونغو وجمهورية الكونغو الديمقراطية وغينيا الاستوائية ورواندا وساو تومي وبرنسيبي). (www.unesco.org).

الأديان والتقاليد الافريقية:

لاحظ الباحثون في شئون أفريقيا أن الدين هو العنصر الفعال والقوة المحركة في حياة المجتمع الزنجي ، ولذلك اتخذوه نقطة ارتكاز في سائر أبحاثهم . وأفادت الهيئات التبشيرية من هذه الحقائق فوضعت منهجها على هذا الأساس ، وكان من نتائج ذلك أن تُرجم الإنجيل إلى عدة لغات أفريقية كاللغة السواحلية وغيرها . سبقتنا أوربا إلى هذه الدراسات الأفريقية وجعلتها جزءا من تفكيرها وثقافتها ، ورسمت على ضوئها سياستها الإدارية والتبشيرية وكان حريا بالشعوب والدول الافريقية أن تهتم بهذه الدراسات ، بل ان حاضر هذه الشعوب ومستقبلها يفرض عليها أن تضاعف اهتمامها بالشئون الأفريقية .

ومن واقع تنوع صور الحياة الدينية الوثنية القديمة والحديثة وما يسودها من اعتقاد بالقوى الحيوية ، وما يقترن بهذه المعتقدات من طقوس وممارسات خاصة ومن محرمات ووسائل تطهر ، وبيان الترابط الوثيق عند الأفارقة بين الأحياء والأموات . ودخول ديانتين سماويتين عالميتين اللتين انتشرتا في أفريقيا وهما الإسلام والمسيحية ، وكيف ظل الموروث الديني القديم حياً يعمل عمله في الحفاظ على الشخصية الأفريقية المتميزة . فالتدين كان ولا يزال هو حجر الزاوية في أي نظام اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي في افريقيا ، خلافا لما قد يتبادر إلى الأذهان . (ديشان ، ترجمة٢٠١١ ، ص٣)

ويشيع الاعتقاد بوجود قوى حيوية لا يختص بها الإنسان الحي وحده ، بل تعم الأموات ، وتدور في الطبيعة بأجمعها فتسرى فيها كأنها سيل كهربائي يربط بينها . فهي طاقة موزعة بين الحيوان والنبات والأشياء التي تعمر أرجاء الطبيعة والكائنات التي فوق الطبيعة ، ووظيفتها أن تصون كيان الجسم الذي يحملها ، ومظاهرها لدى الإنسان الحياة والحركة والكلام . وهي إما موقوتة فيه فيعرض له الموت ، وإما دائمة فيكتب له الخلود . وتعتقد بعض القبائل الأفريقية أن أرواح الموتى مرهوبة الجانب جدا ، وأن السحرة يتصلون بها ويخاطبونها . وأن البعض يزعم أن من هذه الأرواح ما يصبح مفترسا ، ولذلك يقدمون القرابين لجثة الميت عندما تحمل إلى مقرها الأخير ، وإلى الاعتقاد بتعدد الأنفس ، وأن الاضطرابات العقلية التي قد تصيب أحد الأشخاص إنما ترجع إلى تنافس روحين في الحلول في جسده . كما تعتقد بعض القبائل الكينية أن لكل شخصين نفسين إحداهما تنفصل عن الجسد عند الموت لتنضم إلى نفس أسلافها ، والأخرى نفس جماعية ، وهي جزء من روح الأسرة التي تحل في جسد أحد أعضائها بصفة موقوتة إلى أن تحل فيما بعد في جسم مولود في الجماعة . وللأسلاف مكانة مهمة

، فهم إن كانوا أمواتا إلا أنهم أحياء ، والخطر يتهدد القبيلة إذا أهملت الشعائر الدينية الواجبة لهم أو إذا أهدرت محرماتهم . وأرواح الأسلاف هي التي تضمن للقبيلة الاستمرار والبقاء . ويرتبط الأحياء بموتاهم في الأسرة والقبيلة برباط وثيق من الالتزامات . وقد تقام بين وقت وآخر ولائم دينية يشترك فيها الموتى مع الأحياء في وحدة روحية ، وتوزع في هذه الولائم الأضاحي والصدقات .

يظهر الموتى لذويهم في الحلم ناصحين أو مقرعين أو مطالبين بما أهمله أبناؤهم من القرابين الواجبة لهم ، هذا إلى أن البعض يستطيعون الاتصال بالموتى عن طريق الكهنة . وتتكون الهيئة الاجتماعية في القبيلة من الموتى والأحياء جميعا ، على أساس تبادل المنفعة والخدمات بينهما . فالموتى هم الرؤساء الفعليون في الأسرة والقبيلة ، وهم القوامون على استمرار مراعاة التقاليد ، ولهم حق الثواب والعقاب . إن التماسك الاجتماعي ومراعاة النظام والاشتراك في الحياة العامة وحفلاتها الدينية ، والمساواة المادية إلى حد ما ، وتبادل الاحترام كلها فروض مكفولة وميسورة بسلطان القوى التي تسهر دائما على التمسك بالتقاليد ، والتي تعبر بتشريعها الحكيم عن اندماج الإنسان في النظام العالمي . وأقسى ما يصيب الفرد أن يطرد من الهيئة الاجتماعية للقبيلة ، لأن قوته الحيوية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقوة الحيوية من ناحية وبقوة باقي الجماعة من ناحية أخرى . وهذه الهيئة الاجتماعية القوية المتماسكة تقوم على أساس دقيق من النظام التدريجي الذي يشمل الموتى والأحياء ، فلكلٍ مرتبته الخاصة به . والسن العالية ثم الجنس هما اللذان يحددان الأوضاع الاجتماعية ، وتعتبر كل أسرة نفسها في كفالة أجدادها من الموتى ورئيسها من الأحياء . إن الزنوج لا يفرقون بين الطبيعة وما وراء الطبيعة فالكون عندهم وحدة لا تتجزأ . كما تقوم العديد من القبائل الأفريقية بعبادة الطبيعة "الحيوان والنبات والمعادن والأشياء" .

على الرغم من أن بعض القبائل في جنوب أفريقيا قد أصبحت مسيحية إلا أنهم ما زالوا يطلقون على أنفسهم أسماء الحيوان فيحتفظون بذكريات ديانتهم الوثنية . ومنهم من يمارس طقوس عبادة الأرض والعناصر والنجوم . كما أن جميع شعوب أفريقيا تعتقد بوجود إله متعال خالق للكون ، إلا أنهم يختلفون اختلافا كبيرا في تقدير سلطانه في تصريف أمور الدنيا . والفكرة السائدة هي أن هذا الإله يبعد بعدا شاسعا عن العالم ، بحيث يصعب على الناس الاتصال به ، والأحرى أن توجه العبادة إلى من دونه من الآلهة ، إذ أنهم المكلفون من قبله بالسهر على أمور هذه الأرض وهم رسله ووكلاؤه . وتتعدد الآلهة الصغرى ، ويختلف عددهم تبعا للبلاد والأقاليم . وهناك من يتخذ أجدادهم الأسطوريين

أو أبطالهم المؤسسين لديانتهم بدلا من هؤلاء الآلهة الصغار . ويختص كل إله صغير بمهمة ما . ويلي ذلك ذكر معتقدات كثير من القبائل في الجن وعلاقته بالإنسان ، والأشكال المختلفة للعبادات والطقوس وصور الاحتفالات الدينية العامة وأهدافها ، والعبادات المنزلية ، وأساليب التدريب على الكهانة وعبادة الملوك القدماء التي تحتل مكانا بالغ الأهمية . كما ان فكرة الكون وأساطير نشأة الخليقة عند قبائل الزنوج البدائيين وما يرتبط بها من تفاسير شتى تختلف اختلافاً عظيماً من بيئة إلى أخرى .

يختلف تلقين الأسرار وعلم السحر واختلاف احتفالات التلقين من قبيلة إلى أخرى ، والختان للجنسين واستهجان هذه العادة عند قبيلة أخرى . كما ان هناك جمعيات دينية معلنة وسرية وتقاليدها الخاصة ونفوذها الملحوظ . وكيف يقوم الكاهن بدور الطبيب في القبيلة ، ويبيع للناس التعاويذ والتمائم لمختلف الأغراض للشفاء من المرض ولاستنزال المطر ولاجتلاب الحب ، ولاستعادة القوة ، وكذلك للنجاح في الامتحانات والانتخابات . ولا تقتصر صناعة السحر على الكهان المحترفين ، بل توجد أساليب أخرى من السحر والكهانة يزاولها الأفراد غير المحترفين ، إذا كانت تكمن فيهم قوى خفية تكشف لهم عن الغيب . والسحر الذي يستقى به المطر من أعظم ما تهتم به القبائل الزراعية . والاعتقاد بقدرة السحرة على إيصال الأذى شائع في كثير من البلاد ، وهناك أشكال عديدة لممارسة السحر بين الكثير من القبائل ، وبيان أساليب الوقاية منه .

وتعاني الدول الأفريقية من التخلف في المستوى الإجتماعي والثقافي الديني ، ويتجلى ذلك في عدة مظاهر منها :

١ – انتشار عادات وتقاليد سيئة توقف عملية التطور الإجتماعي والديني ، كعادات كتشويه الأسنان ، والشلوخ والندوب بالوجه ، بالإضافة إلى العديد من الخرافات التي لا أساس لها والتي ما زالت سائدة في المجتمعات الأفريقية .

٢ ــ عدم سلامة البنيان الإجتماعي للمجتمعات الأفريقية فالطبقية سائدة في بعض المجتمعات الأفريقية الى الآن .

٣ ــ غلبة الأمية خاصة إنه لم يؤخذ بمبدأ الالتزام التعليمي في المراحل الأولى إلا في عدد محدود من الدول الأفريقية . دور الإستعمار في التقليل من قيمة الحضارات والثقافات الوطنية وخوفه من أن يصل الأفارقة إلى مستوى ثقافي مرتفع ، والإهتمام باللغات المحلية والتراث وبالتاريخ في مختلف

العصور . و تطوير منشآت البحوث العلمية الأفريقية وتبادل المعرفة والبعثات من طلاب والأساتذة بين معاهدها العلمية المختلفة . (الجمل-ابراهيم ، ٢٠٠٢ ، ص٣٦١-٣٦٤)

خصائص العقائد الوثنية وتطورها صفاتها المشتركة وأنها تلتقى كلها عند أساس واحد ، هو عمق الإحساس بالروابط الوثيقة التي تربط المجتمع البدائي بالبيئة الطبيعية التي يعيش فيها . ولا يرى المجتمع القبلي في الحيوان والنبات ولا في الجماد إلا مخلوقات لا تختلف عنه وليس له عليها سيطرة ما ، فأضفى عليها كل صفاته وأحاسيسه ورغائبه الإنسانية ، وصور له خياله بسبب ذلك أن الإنسان ، حيا كان أو ميتا ، له قوة يستطيع بها أن يتخذ شكل حيوان أو نبات . والإنسان لا يحاول معارضة الطبيعة ومقاومتها لإحساسه بأنه جزء لا يتجزأ منها . وهذا ما يضفى على معتقدات الزنوج الوثنية سمات الجمال والشاعرية بدلا من أن يحصروا كل همهم في نفع الإنسانية وحدها . فهم لا يميزون بين الطبيعة وما بعد الطبيعة ولا بين المادة والروح ، لأنهم يؤمنون بأن القوى الحيوية الكونية تسرى في الخليقة بأجمعها ، كما لا يفرقون بين الحلم والحقيقة . وإذا كان الفرد مرتبطا بالطبيعة ، فهو أشد ارتباطا بالمجتمع الذي ينتسب إليه إذ لا تقف صلته به عند حدي مولده ومماته ، بل تظل هذه الصلة قائمة حتى بعد الموت . وكما يرتبط الفرد بآبائه وأجداده فإنه يرتبط كذلك بآلهة الجماعة ارتباطا تفسره الأساطير والأقاصيص التي توراثتها الأجيال عن تاريخ نشأة الكون . فالديانة لديهم هي حلقة الاتصال بين أفراد المجتمع ، وبين المجتمع والقوى العلوية الإلهية ، ومن البديهي أن ديانته هذه شأنها لابد من أن تفرض على أفرادها سلوكاً مثالياً ، وخضوعاً مطلقاً لعادتها .

وتتطور المعتقدات الزنجية في الوقت الحاضر تحت وطأة زحف المستعمرين وما تبعه من شل سلطة زعماء القبائل وتضعضع السلطة الدينية وسلطة الرؤساء الروحانيين وقدسية الملوك ، وتحرر الفرد من رتقة الجماعة وتحكمها في كيانة . وثمة عامل آخر كان له أبلغ الأثر في ذلك هو التعليم الحديث الذي أمدهم بمعارف وحقائق حديثة تناقض ما تلقنوه عن آبائهم وأجدادهم . وفي المناطق القريبة من المدن أو من المواصلات يسير التفكك الاجتماعي والديني سيراً حثيثاً . ومن هنا نبت الشعور بين هؤلاء الزنوج المتحررين بالحاجة إلى أجوبة جديدة تهدئ اضطرابهم الروحي . وقد استفاد من هذا الدينان الإسلامي والمسيحي .

وانتشر الإسلام في غرب أفريقيا الفرنسي اثر اعتناق قبائل البربر للإسلام على يد المرابطين في ساحل السينغال ، ثم قيام المرابطين بغزو البلاد الزنجية المجاورة ، وقيام دولة مالي الإسلامية التي

امتدت إلى أعالي النيجر ، وتأثير دعاة الطرق الصوفية وبخاصة الطريقة القادرية والطريقة التيجانية اللتين وصلتا من شمال أفريقيا ، وكذلك انتشار الإسلام بين قبائل الهوسا ومنها إلى أواسط نيجيريا وشمال بلاد الكاميرون . ولم يقم انتشار الإسلام في غالب الأمر على القسر ، وإنما على الإقناع الذي كان يقوم به دعاة متفرقون من المرابطين لا يملكون إلا إيمانهم العميق بدينهم . وكان إذا ما اعتنقته الأرستقراطية ، وهي هدف الدعاة الأول ، تبعتهم بقية القبيلة . وقد يسر انتشار الإسلام أنه دين فطرة بطبيعته سهل التناول لا لبس ولا تعقيد في مبادئه ، وسهل التكيف والتطبيق على مختلف الظروف ، وأن وسائل الانتساب إليه أيسر وأيسر ، إذ لا يطلب من الشخص لإعلان إسلامه سوى النطق بالشهادتين حتى يصبح في عداد المسلمين . ولم يفرض الإسلام على الزنوج أن يغيروا من نظام معيشتهم أو تفكيرهم الديني . هذا إلى أن عقيدة التوحيد التي جاء بها الإسلام لم تكن غريبة عليهم . وقد حبب الإسلام إليهم مظاهره البعيدة عن التكلف ، وكان الذي يدخل في الإسلام يشعر بأنه أصبح ذا شخصية محترمة وأنه قد ازداد من القوة الحيوية . وقد حلت الجماعات الصوفية محل الجمعيات الوثنية الماضية في صورة أوسع وأعظم . وعلى الرغم من أن الاستعمار الأوربي أوقف زحف الجيوش الإسلامية ، فإنه مهد للإسلام سرعة الانتشار السلمي بما أنشأه من الطرق الممهدة الآمنة التي مكنت الدعاة والتجار المسلمين من أن يتجولوا بحرية حاملين مع سلعهم بذور الدعوة الإسلامية . كما ان الإسلام في شرق السودان بمملكة كانم الوثنية في الشمال الشرقي لبحيرة تشاد منذ القرن الحادي عشر ، وأنه أصبح في القرن السابع عشر الدين الرسمي لمملكة باجرمي في شرق حوض نهر " شارى " . وكان وادي النيل من أهم المراكز التي زحفت منها الدعوة . فبعد سنة ١٣٥٠ م فتحت مملكة دنقلة المسيحية وتأسست فيها أسرة إسلامية باسم مملكة الفونج ، وفي غرب هذه المنطقة وشرقي بحيرة تشاد تأسست في القرن السادس عشر ممالك إسلامية في " وداى " و " دارفور " و كردفان " ، وتسربت قبائل عربية إلى تلك المناطق ، وطبعت تلك الممالك بطابع عربي بسبب انتشار اللغة العربية منها . وفي سنة ١٨٢١ غزا محمد على السودان وأسس مدينة الخرطوم وتوغل خلفاؤه حتى بحيرة " البرت " وشجعوا إرسال بعثات دينية إلى تلك الأرجاء ، والتقت بجماعات ليبية منهم السنوسيون . ولما استقل المهدى بالسودان أرسل رسله لنشر الدعوة الإسلامية غربا . وكان الملاحون العرب والإيرانيون ينزلون الساحل الشرقي لأفريقيا المطل على المحيط الهندي ، منذ القرن العاشر الميلادي ، وتألف من هذا الخليط شعب يسمى بالسواحيليين يدينون بالإسلام ويتكلمون بلغةٍ بين العربية والزنجية المسماة لغة " البانتو " . وفي القرن الثامن عشر غزا سلطان مسقط أغلب الساحل الشمالي لشرق أفريقيا ونقل

حاضرته إلى زنجبار . ودخل الإسلام في أفريقيا الاستوائية وشرق أفريقيا ، بمظاهر خاصة بالإسلام بين الزنوج (في العقائد والشعائر والأخلاق) ، كما الطرق الصوفية المحلية ومظاهر التبجيل والتقديس لمشايخها . وتوجد مجتمعات مختلطة من الإسلام والوثنية حيث ينتشر الاعتقاد بالسحر والعمل به ، حيث لا تزال رقصة المطر بما فيها من تهوس وتخبط تُقام بكامل صورها الوثنية . ومظاهر التجديد الإسلامي ومناداة العلماء بوجوب تطهير الدين من الشوائب والبدع الدخيلة عليه ، ودور مصر في ذلك حيث قصدت أفواج من طلبة نيجريا والنيجر إلى التعلم في الأزهر ، كما اشتدت أواصر الصلات بين منطقة تشاد وبين مصر وشرق السودان . وكان من نتائج حركة الإصلاح اقتراح الجمعية الوطنية في السنغال بأن تكون اللغة العربية لغة إجبارية في برامج الدراسة . (ديشان ، ت حمدي ،٢٠١١ ، ص٥)

دخل الدين المسيحي إلى شمال أفريقيا في نهاية الإمبراطورية الرومانية لكنه لم يتوغل إلى بلاد الزنوج بسبب غزو المسلمين لتلك البقاع الشمالية ، ثم تأسست مملكة مسيحية في بلاد النوبة حتى منتصف القرن السادس عشر . وأسس البرتغاليون مراكز للتبشير في سواحل أفريقيا وفي بداية القرن السابع عشر أسس البرتغاليون أسقفية مسيحية في أنجولا لكنهم لم ينجحوا في نشر المسيحية في داخل البلاد . وفي الساحل الشرقي حالت دون نشر المسيحية منافسة الإسلام لها واحتكار المسلمين للتجارة . وقد أرسل الإسبان عدة بعثات تبشيرية كان حظها من النجاح ضئيلا . وقام الفرنسيون والهولنديون البروتستانت بجهود تبشيرية ، وحاول الألمان أن ينشروا المسيحية بين قبائل الهوتنتوت لكنهم فشلوا في ذلك ولم يكن للمسيحية في بداية القرن التاسع عشر قدم ثابتة في أفريقيا باستثناء نقاط ضئيلة على الساحل . بعدها توغلت حركة الكشف في قلب أفريقيا وكثرت بها البعوث الدينية التبشيرية ثم تبعها الاستعمار الذي يسر عمل المبشرين ، فكان هذا القرن هو العصر الذهبي للتبشير في أفريقيا . ولم يحل القرن العشرون إلا والمسيحية منتشرة بشتى مذاهبها والكنائس قائمة .

في أفريقيا الجنوبية صارت الأكثرية للهولنديين البروتستانت بسبب هجرة البيض إلى تلك البقاع . وتأسست كليات لتخريج المبشرين والمعلمين وانتشر الأنجليكان في المدن والغابات . واشتركت في هذا السباق بعوث أمريكية وسويسرية وألمانية . وعادت البعوث البرتغالية إلى نشر الدين المسيحي في أنجولا وموزمبيق بالاشتراك مع بعوث أخرى . وترجع سرعة انتشار المسيحية في أفريقيا الجنوبية إلى عدة عوامل منها : وجود جالية كبيرة من البيض المسيحيين أثرت في السكان الزنوج ، ثم انحلال

النظم القبلية بسبب خضوع القبائل للمستعمرين ، واستخدام عدد كبير من العمال الزنوج ، وتأسيس المدن الكبرى . وقد كافح رجال البعوث الدينية تجارة الرقيق ، وعادة تعدد الزوجات ، كما نشروا التعليم بفضل ترجمتهم الكتاب المقدس إلى لغات تلك القبائل . وتسود العنصرية المتطرفة كنائس المسيحيين الهولنديين ، فللبيض كنائس يحظر على الملونين دخولها . أما الأنجليكان والكاثوليك فلم يقروا فكرة العنصرية ؛ ولذلك وجدت مذاهبهم رواجا بين الزنوج . بعدها يتحدث المؤلف عن التبشير في شرق أفريقيا وفي أفريقيا الاستوائية ، ثم في غرب أفريقيا . كما يذكر الجهود التي قامت بها بعثات التبشير النسوية . لقد اشترك في نشر المسيحية في أفريقيا أكثر الأمم المسيحية ، فالأمم الكاثوليكية على رأسها الفرنسيون ثم البلجكيون والبرتغاليون والألمان والإيطاليون والإسبان ، والأمم البروتستانتية أهمها الإنجليز والأمريكان الأنجليكانيون . ولقد فرض على أعضاء البعوث التبشيرية ، قبل أن يقصدوا تلك الجهات ، اتباع خطة مرسومة تقضى بدراسة تلك البيئات دراسة شاملة ، وتفهم نظمها الاجتماعية وعاداتها ولغتها ، كما كان يجب على المبشر أن يختلط بالسكان بالزيارة وأداء الخدمات والإخلاص في التعاون معهم في كل فرصة تتطلب ذلك . فى المدرسة والمستشفى أو المستوصف ، والمثابرة على الدعوة المسيحية ، وترجمة الكتاب المقدس والتعليمات الدينية إلى لهجة السكان ، ومعرفة الأعياد المقدسة ، وغرس شعور الأخوة المسيحية بين الجميع – كل ذلك وسائل تساعد دون شك على توسيع نطاق عمل البعثات وتبشيرها . وهكذا يصبح المبشر هو الرئيس الروحي في تلك البيئة . وقد شعرت الكنيسة بوجوب تعيين قساوسة من الأفريقيين ، حتى يدرك الزنوج أن الكنيسة ليست احتكارا للجنس الأبيض وحده . وفي الآونة الأخيرة نجد في أفريقيا خمسة من الأساقفة الزنوج . (ديشان ، ت حمدي ،٢٠١١ ، ص٧)

الحضارات الأفريقية:

مصر القديمة: هي أشهر الحضارات الإفريقية القديمة التي بدأت حوالي عام ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، وكانت مملكتان تحكمان هذه الإمبراطورية العظيمة . إحداهما كان مقرها فيما يعرف الآن بوسط مصر وجنوبها ، على طول نهر النيل . أما الأخرى فكانت هي مصر السفلى ، في منطقة دلتا النيل شمالي مصر. توطد نظام السادة والعبيد في مصر قبل الميلاد بنحو أربعة آلاف سنة ، وكان في وادي النيل وقتئذ حوالى ٤٠ ولاية صغيرة يشيع فيها نظام الرقيق . بعد نشوب صراع طويل بين هذه الولايات

أسفر عن تكوين المملكتين الكبيرتين مصر العليا والسفلى ، مما أدى الى استيلاء حكام مصر العليا على الأراضي الخصبة الجديدة وكذلك على المراعي النضيرة في دلتا النيل . وهكذا أصبح وادي النيل تحت سلطة واحدة تهيمن على الحياة الاقتصادية مما أدى الى النهوض بالزراعة. وتم بذلك توحيد مصر في دولة مركزية واحدة تستخدم الأرقاء ، وقد أدى التفاوت الكبير بين الطبقات وانحطاط مستوى القوى المنتجة البلاد الى قيام حكومة أتوقراطية مطلقة يرأسها فرعون ، وقامت حفنة من الأغنياء باستغلال السواد الأعظم من الأرقاء والأحرار بكل قسوه ، واستخدام السلطة المطلقة في اخضاع الشعب . حيث كانت الحرب هي المصدر الرئيسى للأرقاء ، (سافليف ، ص٦)

مملكة كوش: في شمال السودان وقرب الحدود مع مصر، تمتد أرض صحراوية شاسعة تسمى النوبة ، والتي كانت قبل ما يقرب من ٥٠٠٠ عام موطناً لحضارة إفريقية قوية وغنية ومملكة تسمى" كوش" في السودان . ازدهرت مملكة كوش بين عامي ١٠٦٩ قبل الميلاد و٣٥٠ للميلاد. وقد كانت تضم مساحة شاسعة من الأراضي على طول نهر النيل فيما يعرف الآن بشمال السودان . كانت المملكة مركزاً اقتصادياً يدير تجارة مربحة للعاج والبخور والحديد والذهب . كما كانت شريكاً تجارياً ومنافساً لمصر القديمة في الشمال . وما لا يعرفه الكثيرون أنه في القرن الثامن قبل الميلاد ، غزا الكوشيون مصر ، وأسسوا الأسرة المصرية الخامسة والعشرين ، التي حكمت مصر لأكثر من قرن . وإذا كنت تعتقد أن الأهرامات موجودة في مصر فقط فأنت مخطئ ، إذ تعتبر المنطقة المحيطة بالعاصمة الكوشية القديمة "مروي" اليوم موطناً لأنقاض أكثر من ٢٠٠ هرم كانوا في مملكة كوش ، والتي يتجاوز عددها عدد الأهرامات الموجودة في مصر كلها .

مملكة بونت: "أرض الآلهة" وموطن المصريين الأصلي ، لا يوجد إجماع نهائي من قبل المؤرخين حول مكان وجود حضارة بونت القديمة ، ومع ذلك، يعتقد معظم العلماء أنها كانت تقع في مكان ما في شرق إفريقيا، ربما على طول ساحل البحر الأحمر أو شمال غرب الصومال الحالية وجيبوتي وإريتريا.

تأسست المملكة حوالي عام ٢٥٠٠ قبل الميلاد . وأغلب ما يُعرف الآن عن حضارة بونت القديمة يأتي من المصادر المصرية القديمة ، التي تؤكد أن المملكة كانت غنية بالأبنوس والذهب والمر والحيوانات

البرية مثل القرود والنمور. كما كانت مصر شريكاً تجارياً رئيسياً لبونت. كان لحضارة بونت أيضاً تأثير ثقافي وديني عميق على مصر القديمة. حتى إن قدماء المصريين اعتقدوا أن بونت كانت موطنهم الأصلي، وأطلقوا عليها اسم "أرض الآلهة" .

إمبراطورية قرطاج: بدأت مملكة قرطاج كمدينة فيما يعرف الآن بتونس حوالي القرن الثامن أو التاسع قبل الميلاد. بنى قرطاج المستوطنون الفينيقيون الذين هاجروا إلى المنطقة من لبنان القديم . ومع مرور الوقت، نمت المدينة لتصبح إمبراطورية سيطرت على أجزاء كبيرة من شمال إفريقيا الساحلية، وشبه الجزيرة الأيبيرية الجنوبية ، وجزء من جزر كورسيكا وسردينيا وصقلية في البحر الأبيض المتوسط . في أوجها، كان عدد سكان قرطاج نفسها يقارب نصف مليون نسمة . لكن بحلول منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، دخلت الإمبراطورية القرطاجية في صراع مع قوة عظمى قديمة أخرى، منها الإمبراطورية الرومانية، ما أدى إلى حروب انتهت عام ١٤٦ قبل الميلاد .

مملكة أكسوم: كانت حضارة ذات طابع خاص تكشف عن تأثيرات من جنوب الجزيرة على الهضبة الأثيوبية الشمالية . وهي حضارة زراعية في الأساس ، بيد أن الثقافة لم تمت ، وتم الحفاظ على بعض خصائصها في حضارة أكسوم . ويتبين من بعض ملامح الكتابة واللغة ، وشعار ديني ، واسم إله هو "عسترAstar الذي ظل يذكر في بعض نقوس "عيزانا" ومن بعض التقاليد المعمارية والزراعية ، كاستعمال المحراث المتحرك او الدوار ، على سبيل المثال لا الحصر يتبين أنه في القرون الأولى بعد الميلاد كان هنالك تراث قديم ما يزال حيا . ويجدر بالملاحظة كذلك . وعلى الأخص في الهضبة الشرقية ، ان معظم المباني الأكسومية قد أقيمت في عين المواقع التي كانت تشغلها مباني العصر ما قبل الأكسومي . وهذا يدل على طابع الاستمرار والثبات . ومهما يكن من أمر ، فإن الكشوف الأثرية التي ترجع الى القرون الأولى بعد الميلاد تبرز عدة مظاهر جديدة . ومع أن الكتابة المستخدمة كانت مشتقة من كتابة جنوب الجزيرة العربية ، فقد طرأت عليها تغييرات كثيرة . والدين هو الآخر قد اعتوره التغيير . فقد اختفت أسماء جميع الألهة القديمة سوى اسم الاله عستر ، "Astar" وقد حلت مكانها في نقوش "عيرانا ، أسماء الثالوث "محرم" Mahrem .

نشأت مملكة أكسوم في حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، واستمرت إلى القرن العاشر الميلادي فيما يعرف الآن بإريتريا وإثيوبيا. ويُعتقد أن المملكة كانت موطن ملكة سبأ. بحلول القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد، كانت أكسوم عملاقاً تجارياً وقناة حيوية للتجارة بين أوروبا القديمة والشرق الأقصى. وكانت أهم سلعها الذهب والعاج ، وقد اخذت العملة الأكسومية أهمية خاصة . اذ أنه من خلالها وحدها أمكن التعرف على اسماء ثمانية عشر ملكاً من ملوك اكسوم . واغلب هذه القطع مصنوع من البرونز ومرسوم عليها صور ملوك . اغلب الاحيان تصور الرؤوس والأكتاف (افريك ، ١٩٨٥ ، ص ٣٨٠-٣٨١) ، ويجدر بالذكر أن أكسوم كانت من بين الإمبراطوريات الأولى التي تبنت المسيحية. لكن بحلول القرن السابع أو الثامن الميلادي تدهورت الإمبراطورية، على الرغم من أن إرثها الديني لا يزال موجوداً في شكل الكنيسة الأرثوذكسية الإثيوبية الشهيرة.

إمبراطورية مالي: ظهرت إمبراطورية مالي في القرن الثالث عشر الميلادي، واستمرت حتى القرن السادس عشر الميلادي . ويعود الفضل في استمرار هذه الحضارة وازدهارها لثلاثة قرون متتالية إلى رواسب الذهب الضخمة داخل أراضيها التي شملت مساحات شاسعة من غرب إفريقيا ، من المحيط الأطلسي إلى الحدود بين مالي والنيجر الحالية. في الواقع، يُعتقد أن إمبراطورية مالي أنتجت ثلثي إجمالي الموجود من الذهب في العالم. كما كان الشخص الذي يُعتقد أنه أعظم حكام الإمبراطورية . "مانسا موسى" ، الذي حكم في أوائل القرن الرابع عشر ، ثرياً لدرجة أن ثروته لا يمكن تصورها حتى بمعايير اليوم. وقد كانت مالي في تلك الحقبة إمبراطوريةً ثرية في ذروة ازدهارها وقوتها ، بل يعتقد بعض الباحثين أنها كانت أقوى الإمبراطوريات وأغناها وأكبرها على الإطلاق . حيث إن المنطقة كانت وما زالت غنية بالذهب الذي كان حاضراً بقوّة في القصص التي رويت عن ملكها مانسا موسى وخليفته أبي بكر مانسا ، الذي أغدق بالذهب على شعب مصر ومكة عند زيارته لهما وقيامه بمناسك الحج .

إمبراطورية سونغاي: تم تشكيل إمبراطورية سونغاي في القرن الخامس عشر ، وشملت بعض الأراضي التي كانت تخضع سابقاً لسيطرة إمبراطورية مالي . في الواقع ، حلّت إمبراطورية سونغاي إلى حد كبير محل إمبراطورية مالي باعتبارها القوة البارزة في المنطقة حينها . في أوجها ، كانت إمبراطورية سونغاي أكبر من أوروبا الغربية ويعود الفضل في نجاحها إلى السياسات التجارية القوية

ونظام الحكم البيروقراطي المتطور الذي كان فيها ، كما يشير .ولكن منذ الربع الأخير من القرن السادس عشر ، بدأت إمبراطورية سونغاي بالانهيار بسبب الحروب الأهلية التي اندلعت من أجل حق الخلافة التي أفسدت الإمبراطورية منذ وفاة الملك محمد في عام ١٥٢٨. واختفت بذلك آخر إمبراطورية عظيمة حكمت غرب إفريقيا منذ القرن السادس .

مملكة زيمبابوي: زيمبابوي هو اسم مدينة قديمة تقع في دولة زيمبابوي الحالية. في الواقع، سميت دولة زيمبابوي على اسم المدينة القديمة نفسها. كما كانت تسمى أحياناً زيمبابوي العظمى.أما سبب تسميتها فهو أنها كانت تتكون من جدران وهياكل حجرية كثيرة، واسم "زيمبابوي" في لغة السكان الأصليين يعني "البيوت الحجرية" .

يعود تاريخ المدينة إلى القرن العاشر، على الرغم من أنها كانت بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر مركزاً لإمبراطورية شاسعة سيطرت على جزء كبير من الأراضي في بوتسوانا وزيمبابوي وموزمبيق الحالية. كان للإمبراطورية اقتصاد قائم على تربية الماشية وزراعة المحاصيل وتجارة الذهب على ساحل المحيط الهندي .

لكن لأسباب غير معروفة ، أفل نجم إمبراطورية زيمبابوي العظمى في القرن الخامس عشر وهجرها ساكنوها ، لكن بعض العوامل التي يرجحها المؤرخون هو نفاد موارد المملكة والاكتظاظ السكاني الذي أنهكها .(arabicpost.net)

حضارة النوق: اكتشفت القطع الأثرية للنوق لأول مرة في نيجيريا عام ١٩٢٨ ولكن أظهرت الأبحاث بأنها حضارة معقدة في غرب أفريقيا موجودة منذ عام ٩٠٠ قبل الميلاد وحتى عام ٢٠٠ بعد الميلاد . حيث تناقص عدد سكان النوق في ظل ظروف غامضة حتى اختفائهم . ويرى الباحثون بأن الحضارة كانت متقدمة جدا لوجود نظام قضائي مقعد يحتوي على فئات من المحاكم بحسب القضايا المدنية والجنائية . كما تميزت في الحرف المعدنية خاصة في صناعة الرماح والسكاكين والأساور .
عندما تُذكر الحضارات الإفريقية القديمة ، فإن أول ما يخطر بالبال هو الحضارة المصرية القديمة الفرعونية العظيمة ، وقد تكون الحضارة الوحيدة التي يعرفها كثيرون عن تلك المنطقة . لكن القارة الإفريقية في الحقيقة كانت موطناً للعديد من الحضارات القديمة العظيمة الأخرى على مر حقب

تاريخية مختلفة. وكانت بعض هذه الحضارات موجودة منذ آلاف السنين ، بينما ازدهرت حضارات أخرى مؤخراً. (makkahnewspaper.com)

المبحث الثالث

السينما وترتيب الأولويات الثقافية

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية التي قوضت قواعد الإمبريالية ، التهبت شعلة حركة التحرير الوطني في أفريقيا مترافقة مع نمو الوعى القومي والحرص على تطوير الثقافة الأفريقية . فتكونت فرق الفن الشعبي والمجموعات المسرحية وظهر العديد من الكتاب والشعراء . كما تفتقت كذلك بذور الفن السابع " السينما " . لقد أولت الشخصيات الطليعية في الثقافة الأفريقية إهتماماً خاصاً بالسينما . فقد كتب موريس تاشمان في مقاله "الأفارقة والسينما" : إن كلمات لينين عن أن السينما هي الأهم من بين كل الفنون للثورة لا تمثل حاجة ملحة في أي مكان في العالم كما تمثله بالنسبة لأفريقيا " . وكتبت صحيفة أثيوبيا هيرالد : " لا شك أن السينما أكثر الوسائط تأثيراً في التخاطب مع الناس بعد إختراع جوتنبرغ للمطبعة . وفي أفريقيا حيث الغالبية المطلقة للسكان أمية فإن السينما تلعب دوراً مهماً في تتوير الجماهير أكثر من باعة الكتب . "يقول عثمان سمبين" إن السينما تعتبر أكثر الفنون قدرة ، إذ تستطيع أن تستوعب المشاكل الأفريقية التي تواجه شعوبنا في طريق التحولات الإجتماعية الجذرية " . ويستطرد سمبين " أنا كاتب وأود أن أمارس عملي . وبالمقارنة مع السينما فإن الرواية هي مرحلة أعلى للوعي وإنعكاس الواقع ولكنني أعيش في أفريقيا حيث أن ٩٠ % من السكان أميون . فالناس غير قادرين على التعامل حتى مع الصحف . ولكي أتمكن من مخاطبة أكبر عدد من السكان على أن أمتلك ناصية اللغة السينمائية رغم صعوبتها . في كل أفريقيا لا تكاد تجد جمهورا بهذه الضخامة ، لا في الأسواق ولا في المساجد أو الكنائس ، مثلما تجده في دور العرض السينمائي ، إن صالة السينما هي أفضل مدرسة مسائية لإفريقيا .

في السنوات الأولى لثورة أكتوبر الاشتراكية ، عندما لاحظ لينين أن السينما هي الأهم من بين كل الفنون للثورة ، كانت معركة محو الأمية قد بدأت لتوها في الجهورية السوفيتية الفنية ، والآن فإن كلمات لينين هذه تمثل حاجة أشد إلحاحا بالنسبة لنا .

هناك دور متميز للسينمائي في أفريقيا ، فهو يستعيض عن الكلمة المقروءة بالفيلم ، ويستعيد الروابط المفقودة بين القبائل من خلال السينما ، ويصبح الفيلم مصدرا للتقاليد الثقافية والثراء الروحي للشعوب .

إن السينما ليست فقط أكثر وسائل الإتصال قدرة ، لكنها أيضاً أكثر توافقاً مع تقاليد الإبداع الأفريقي الشفاهي . وطالما بقيت أغلبية السكان أمية ، فإن التعبير المرئي يطل أهم وسائل التربية والمعرفة .

في العام ١٩٦٢ أعلن باتريس لومميا قائلا " في بلد مثل الكنغو يقع على عائق السينما أن تلعب دوراً هاماً في مجال التربية السياسية والثقافية للسكان . ولكي توجد سينما أفريقية تعكس بصدق حركة الواقع وفي ذات الآن تساعد على التطور الروحي للقارة ، على الأفارقة أن يقفوا على الجانب الآخر من الكاميرا . يقول "عثمان سمبين" الآن يغيب عن الشاشة البطل القومي الذي يمكن التعاطف معه ، لهذا السبب فإن البعث الروحي لأفريقيا ينشأ حينما يبدأ الأفريقي في رؤية فعله الخاص على الشاشة ".(ماركوفيتش ، ٢٠١٦ ، ص ٢٢-٢٣) .

إن العامل الزمني والثقافي والسياسي الاقتصادي والاجتماعي والنفسي كلها عوامل تقف وراء تشكيل طريقة رؤية الفنان للحياة وبالتالي فأنها مؤثرة جداً في بلورة أسلوبه الفني . وفي الموسوعة الفلسفية يرد تعريف الأسلوب بانه : جزء متكامل منسق تاريخياً مستقر من نسق خيالي ووسائل ومناهج التعبير الفني التي تؤكدها مماثلة المضمون الجمالي والاجتماعي وهذه المماثلة تتحقق على اساس قوة منهج إبداعي محدد ، ويعكس هذا الظروف الاقتصادية والاجتماعية للمجتمعات وكذلك الخصائص المميزة والتقاليد الخاصة لأمة ، أن كل أسلوب يكتسب أكمل تعبير عنه في بعض الانواع المحدده ، ويظهر أسلوب جديد للتعبير في الفن ويقال ، هو تجسيد لشكل طريقة الرؤية والتفكير في الحياة كذلك هو طريقة للتعبير بعدة عناصر معينة إتجاه الحياة بأختلاف المواقف والمشاعر ، يختلف الشكل الفني وبالتالي العامل الفني(مهدي ، ١٩٨٧ ، ص١٠٨) .

أولاً: العامل النفسي:

تعتبر الأفلام شأنها شأن كلِّ الفنون مشبَّعة بالعقل البشري ، فهي من صُنع البشر، وتُجسِّد أفعالًا بشرية، ويشاهدها جمهور من البشر. إنها شكلٌ فنيٌّ مفعم بالحيوية البالغة، يستخدم صورًا متحرِّكة أخَّاذة، وأصواتًا نابضة بالحياة، للربط بين صُنَّاع السينما والجمهور عبر شريط السيلولويد والاقراص المدمجة والحواس .

ينطلق هذا المدخل من مبدأ أساسي هو أن السينما تُشكل الوعي الأفراد أكثر مما تُعيد إنتاج الواقع، وهناك مجموعة من الدراسات أكدت علي أن هناك خلايا تنشط في المخ من خلال أثر مشاهدة الأفلام،

بالإضافة إلي أن الخلايا ذاتها تنشط إذا حدث ما يتجسد العمل السينمائي في الواقع، فالمشاهد يضع نفسه محل الأبطال لذا يشعر بحالة من التماهي بين المشاهد والعمل الفني .

فالمتفرج يحقق علاقة وجدانية مع الشخصية الرئيسية ، وتكون النتيجة هي التماهي تجاه قصة الفيلم ، فلكي يرتبط المتفرج تماما بالفيلم ، يجب على المخرج أن يحقق له فهما أو حتى حباً للشخصية الرئيسية . فالدراما هي الصراع ، وبدون الصراع سوف يقف المتفرج في موقف متباعد عما يراء على الشاشة بدلاً من الارتباط به ، لذلك فإنه يجب على المخرج أن يكون واعيا بإيجاد منابع الصراع في القصة ، وهو صراع قد يكون بين الشخصيات وبعضها البعض ، أوبين الشخصيات والبيئة المحيطة بها ، والصراع هو ما يطلق قلبا دراماياً نابضاً في قصة المخرج . فإن التصوير بإحساس يتسق مع النمط الفيلمي يمثل عنصراً مهما لتحقيق التوليف النهائي ، فلكل بناء قصصي طابع معين يمثل علامة طريق بالنسبة إلى المتفرج ، مثل الطابع الأسلوبي المتشائم في الفيلم "توار" ، والنزعة العاطفية في افلام "الويسترن" ، والتعبيرية القاتمة التي تقتل الأمل في أفلام الرعب . فكل هذه الخصائص تحدد طبيعة حياة الفيلم ، ومن خلال فهم البناء القصصي ، يمكن إلى المخرج أن يقدم للمتفرج مفتاح النمط الفيلمي وطريقة معايشته (دانسايجر ،٢٠٠٩ ، ص١٤٥) .

تعد نظرية التهيئة السلوكية من أبرز النظريات لمدخل علم نفس السينما، فهذه النظرية تؤكد علي أن المشاهد ينطبع لديه بعض الأنماط السلوكية نتيجة مشاهدته لفيلم معين، فيظل هذا المشهد كامنًا في عقله لا وعي حتي يطرأ موقف مماثل له في الواقع، فتبدأ المشاهد المختزنة في عقله لا وعي بالظهور والتطبيق علي أرض الواقع، فعلي سبيل المثال إذا شاهد الفرد عملًا سينمائيًا يقوم بالعنف ويُستخدم القائمين علي العمل الأدوات الحادة في العنف، وثم نشبت مشاجرة بين هذا الشخص وشخص أخر، فأن الشخص الذي تعرض لمُشاهدة الفيلم الذي جسد هذه المُشاجرة من قبل سيسلك نفس هذا التصرف الذي شاهده في الفيلم، وعليه فأن السينما من أهم العوامل المؤثرة في تشكيل الوعي أكثر من إعادة إنتاج الواقع (يونج، ٢٠١٢، ص١٥) .

وُلد مارتن سكورسيزي في حيٍّ فلاشِنج بنيويورك عام ١٩٤٢ م،ونشأ في حيٍّ ليتيل إيتالي "الحي الإيطالي" ذي الطبيعة القاسية بأقصىجنوب مانهاتن. ونتيجة لمعاناته من مرض الربو، لم يكن يستطيع أن يلعب مثل بقية الأطفال، فكان يَقضِي جُلَّ وقتِه في مشاهدة الأفلام في منزله؛ حيث حَمَاه ذلك إلى حدٍّ ما من شوارع نيويورك سيتي الوضيعة، لكنه أورثه شعورًا بالوِحْدة والعُزْلة. وقد انغمس في

المذهب الكاثوليكي انغماسًا عميقًا، وارتاد معهدًا دينيًا لفترة قصيرة قبل أن يلتحق بكلية السينما بجامعة نيويورك . وبحلول منتصف السبعينيات ، أصبح "سكورسيزي" واحدًا من الشباب المخرجين الطموحين ، وفي عام ١٩٧٦ م ، أخرج فيلم "سائق تاكسي" الذي يدور حول سائق تاكسي مضطرب عاطفيا ، يدعى ترافيس بيكل ، يقع في شرك شوارع نيويورك سيتي المزعِجة.

ففي أحد المشاهد الشهيرة ، تستعرض الكاميرا بلقطة تفصيلية ، بطيئة الحركة ومأخوذة من أعلى ، المذبحةَ الناجمة عن المحاولة الملتوية لإنقاذ مومس قاصرة ، واعتُبر هذا المشهد على وجه الخصوص عنيفًا للغاية ، بالرغم من أن موضوع الفيلم أقل من أن يوصف بأنه تجاري ، فقد حقق نجاحًا مدويًا وشهد إقبالاً جماهيرياً كبيرًا. وقد انقسمت ردود أفعال الجمهور ، إذ زعم بعض المشاهدين أن الفيلم ليس فقط مبهرًا على المستوى التقني ، لكنه أيضًا يجسد رحلة تطهيرية من الغوص داخل النفس المجروحة ، سواء نفوس الأشخاص أو الدولة ذاتها . بينما رأى اخرون الفيلم على أنه استغلالي ومُضلِّل على المستوى الأخلاقي .

بعد مضي أكثر من ثلاثين عاما ، لا يزال النقاد وأساتذة الجامعات يستشهدون للتدليل على أهمية أشياء كثيرة على اختلاف أنواعها كثيراً ، كالروح الثقافية للسبعينيات ، وتشويه الحقيقة في الصور التي تقدِّمها وسائل الإعلام ، وطبيعة التفكير الارتيابي ، وهكذا .

أين علم النفس في هذه القصة؟ من الواضح أنه في كل مكان . لقد امتزجت الخلفية الشخصية "لسكورسيزي" المتأصلة في بيئة اجتماعية قاسية مع مواهبه وهواجسه الفردية . فتيمات الخطيئة ، والمعاناة ، والعدوانية ، والخلاص تتجلى ليس في القصة فحسب ، لكن أيضًا في اختيار زوايا الكاميرا ونظام الألوان . وإدراكاً منهم بأن للفن علاقة مع العالم الموجود خارج دار العرض ، أثنى بعض المشاهدين على الفيلم ، إذ قدم تجسيداً استبصارياً للجنون والعفن الثقافي ، بينما وجده البعض الآخر مزعجاً، وعبروا عن قلقهم مما يبعثه من رسائل . كذلك اتخذه أحد المشاهدين العُصَابيين نموذجاً يحتذى في اغتيال الرئيس .

لعل السؤال الأكثر كشفاً هو: ما الجانب الذي لا يتعلَّق بعلم النفس في هذه القصة ؟

فما إنْ تبدأ في البحث عنه ، حتى لا يكون باستطاعتك الهرب من علم النفس في الأفلام . ربما كانت هناك طُرق أخرى للحديث عن الأفلام دون تسليط الضوء على العناصر السيكولوجية ، الفرضية

الأساسية هي أن جميع الأفلام مفعمة بالعناصر السيكولوجية ، وزاخرة بالدراما الإنسانية التي تم تناولها من العديد من الزوايا المختلفة . ومما له دلالة في هذا الشأن أن كلاً من علم النفس المعملي والتحليل النفسي الإكلينيكي ظهر في اللحظة التاريخية نفسها تقريباً التي ظهرت فيها السينما ، نهاية القرن التاسع عشر .

الواضح أن التأثير الثقافي لكل من علم النفس والسينما على القرن التالي وما بعده كان هائلاً . فعلى امتداد هذا المسار التاريخي ، كان هناك العديد من المناسبات التي شخص فيها علماء النفس بابصارهم نحو السينما ، مثلما كان هناك العديد من الأوقات التي شخصت فيها السينما ببصرها نحو علماء النفس .

ما من سبيل لتقديم خلاصة ولو موجزة لكل الأعمال التي تناولت علم النفس في الأفلام ، فحجم القدر المتاح من دراسات وتحليلات وتعليقات هائل بحق ، وجدير بمكتبة كاملة . ففي عام ١٩١٦ م ، وضع واحد من أبرز علماء النفس الأوائل ، ولا يزال الأكثر بروزا في الوقت الحالي ، "هوجو مونستربرج" ، كتاباً بعنوان "المسرحية السينمائية – دراسة سيكولوجية" ومنذ ذلك الحين شهدت تلك ، الدراسة توسعا مستمراً على مدار القرن .

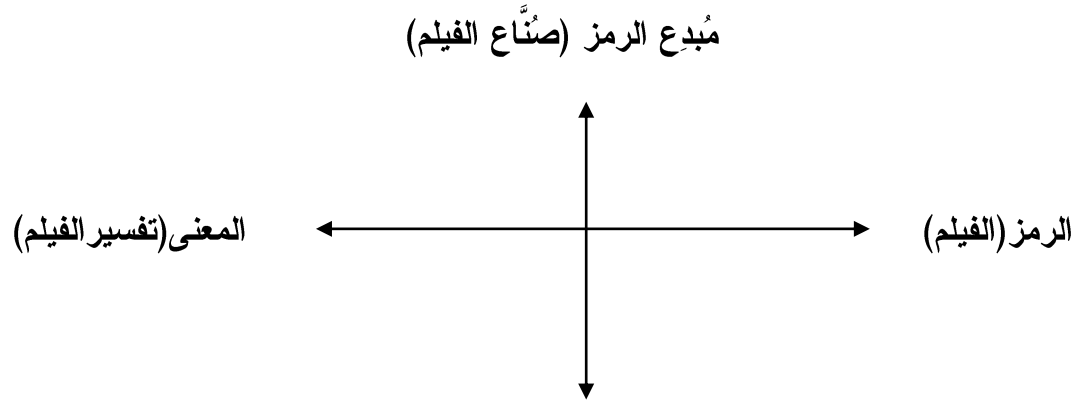
الأفلام السينمائية: قبل الخمسينيات ، كانت جميع الأفلام تنتج بهدف عرضها على شاشة دار عرض لجمهور واسع ، ومنذ ذلك الحِين ، أصبحت الأفلام التي تنتج لكي تعرض في دور العرض توزع في صيغ مختلفة على شاشات التليفزيون ، وشرائط الفيديو ، وأقراص الدي في دي ، وأقراص البلو راي ، وأجهزة الكمبيوتر ، إلخ . واليوم ، هناك العديد من الأعمال السردية المرئية يتم إنتاجها من أجل وسائط عرض أخرى غير شاشة السينما مثل "المسلسلات القصيرة التي تنتج للعرض التليفزيوني أو للتوزيع على أقراص دي في دي . وثمة الكثير من السمات النفسية المشتركة بين الفيلم والوسائط المرئية الأخرى . ومن هنا ، يحدد بعض الباحثين موضوع دراستهم بأن الأفلام السينمائية تتمتع بتاريخ ومكانة خاصة ، مقارنة بالوسائط المرئية الأخرى التي تحمل سمات سيكولوجية فريدة . يميل كثير من الناس ممن لم يحصلوا على دراسات أكاديمية في علم النفس إلى الربط بين "علم النفس" وأفكار "سيجموند فرويد" الأحلام واللاوعي ، على سبيل المثال" ، أو بينه وبين علم النفس الإكلينيكي بوجه أعم "الاستشارات والاضطرابات النفسية ، على سبيل المثال" . وتلك الارتباطات لها أهمية ، لكنها ضيقة الأفق ، ذلك لأن علم النفس يغطي أيضاً علم النفس العصبي "النشاط الكيميائي للمخ" ،

وعلم النفس الاجتماعي "سلوك الناس في الحشود" ، والإحساس والإدراك "طرائق عمل العين الداخلية" ، والتعلم "محاكاة أفعال الآخرين" ، والإدراك المعرفي "الذاكرة" ، والعديد من المجالات والاختصاصات الفرعية الأخرى . أضِف إلى ذلك أن علم النفس يتقاطع مع اختصاصات أخرى في العلوم الاجتماعية ، مثل علم الاجتماع ، وعلم الإنسان ، والاتصال .

ولأن البشر كائنات بيولوجية ، فثمة صلة تاريخية قوية بين علم النفس وعلم الأحياء . وأخيرًا ، فإن علماء النفس كثيراً ما يهتمون بالمواضيع نفسها . العلاقات الاجتماعية ، ونتاج الخيال ، والطبيعة البشرية . التي يهتم بها الباحثون في العلوم الإنسانية ، مثل الفلسفة والنقد الأدبي .

إن علم النفس مجال رحب بلا شك ، وهنا نتناوله بطريقة أكثر رحابة حتى من معظم علماء النفس ، فننظر إليه ببساطة باعتباره دراسة للفكر والفعل ، مع التركيز على البشر . وهذا التعريف لا يختلف كثيراً عن تلك التعريفات الموجودة في أغلب كتب علم النفس الدراسية . بيد أن تلك الكتب تتضمن عادة تنبيهات حول كيف أن دراسة الفكر والفعل ينبغي أن تلتزم بمنهج معين لكي تصنف كعلم نفس ، فثمة "منهج معين" يجب اتِباعه. بإعتبار كل المقاربات المنهجية الراسخة التي تزعم إلقاء الضوء على العلاقة بين الأفلام السينمائية والأفعال البشرية . ويشمل ذلك مناهج تقع في صميم اهتمام علم النفس بوصفه اختصاصاً علمياً . "على سبيل المثال: التجارب المعملية التي يتم فيها التحكم بالعوامل وتنويعها بحرص" ، بالإضافة أيضاً إلى مناهج أقرب إلى علم النفس بوصفه اختصاصاً إكلينيكياً "على سبيل المثال: دراسة حالة يتم من خلالها استخدام الفيلم في علاج نفسي يعتمد على الاستبصار" ، والإنسانيات "على سبيل المثال: تأويل فيلم انطلاقاً من نظرية علائقية نسوية" . وستتم مناقشة كل واحد من هذه المناهج من حيث مزاياه "ما الذي يخبرنا به" وحدوده "ما الذي لا يخبرنا به" . فالاختصاصات التي قد تظهر في البداية على أنها مختلفة وتؤدي إلى نتائج متناقضة ، قد يتكشف في النهاية أنها محض اختصاصات مختلفة تنظر لجوانب مختلفة من الواقع نفسه . هذه المقاربة للمنهج هي في آن واحد شاملة وتمييزية . بالإمكان توحيد علم نفس الفيلم من خلال التفكير في الأفلام باعتبارها رموزاً . فالأفلام هي رموز ذات معنى ، يخلقها صُناع الأفلام ، ويستقبلها الجمهور .

ويلخص الشكل المكونات الأربعة لهذا الإطار .



تمتلك الرموز على الدوام خواص فيزيائية ، إذ تتألف الأفلام من صور وأصوات تعرض على شاشة . وتلك العناصر ليست عشوائية ، بل تنطوي على إمكانية يجب أن تُفهم ، إن الرموز لا تنبثق مطلقاً من العدم ، إذ يتعيَّن على أحدهم أن يبعث فيها الحياة ، فهي تخلق بواسطة صُناع الرموز . ففنانوا الجرافيك ، والروائيون ، والنحاتون ، حتى مؤلفو الكتب الإرشادية التي تشرح طرق تركيب ألواح الأسطح ، يعولون جميعهم على الرموز لإيصال المعنى . وصُناع الأفلام هم نوع آخر من صنَّاع الرموز. فالمخرجون ، والكتاب ، والممثلون ، والفنانون الآخرون يتعاونون معاً لإنتاج الكيانات الرمزية التي تظهر على الشاشة . وصنَّاع الأفلام يجلبون حتماً إلى الرموز التي يبدعونها بعض الجوانب من ذواتهم ، مشاعرهم الباطنية العميقة ، وأنماط سلوكهم الروتينية ، وقيمهم الواعية ، وانحيازاتهم الثقافية التي يأخذونها مأخذ التسليم . وفي النهاية ، يتم تلقِي تلك الرموز من جانب أناس آخرين . فيتم إدراكها رؤيتها ، سماعها ، الإحساس بها ، شمها ، وتذوقها ومعالجتها من جانب أولئك المعرضين لها .

ثانياً: العامل السياسي:

أوضح المنهج التاريخي الاجتماعي الارتباط بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية في أي مجتمع وبالتالي لا يمكن فصلها عن الواقع السياسي وعن الأشكال الثقافة الروحية ، لذلك يعتبر الفن بكل أنواعه وخاصة الفن السينمائي من الأشكال الثقافية التي تعتبر موضع تأثير قوي. (ماهر ، ٢٠١٦، ص١٥)

ومن هنا يمكن اعتبار الفن السينمائي انعكاسًا لعناصرالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وفي نفس الوقت تتناول السينما هذه العناصرفي شكل صورمقدمة ومنظمة في صورة الفيلم السينمائي ، مما يجعل المنتج السينمائي مستودعًا للوعي بكافة أشكاله.

فإن البعد السياسي للسينما بشكل عام لا يمكن تجاهله ، ويترتب علي ذلك أن السينما تلعب دورًا مهمًا في تكوين الوعي السياسي لدي الأفراد ، وبالإضافة إلي إنها تؤثرعلي الرأي العام تجاه القضايا المُثاره في المجتمع .

من المتعارف عليه أن الذهاب للسينما يُعد فعل ترفيهي ، وأن المُشاهد دائمًا يبحث عن المتعة في مشاهدته للأفلام، الإ أنه لا يمكن اختزال وظائف الفيلم فقط في الجانب الترفية ، فالفيلم السينمائي له عدة وظائف مختلفة منها ما يُخلق المشاعر المختلفة، وهذا ما أطلق عليه إدارة الحالة المزاجية ، وهو يعتبر استخدام يضاهي لجوء للمخدرات في خطورتها من حيث قدرتها علي تغيير الحالة المزاجية للفرد (يونج ، ٢٠١٢. ص١٩٩).

بعض من المواقف التي يتخذها المُشاهد تجاه الأشخاص في الفيلم السينمائي:

- عدم الإعجاب: أي المشاعر السلبية تجاه السمات غير المتعلقة بالأخلاق مثل السلوك، الذوق.
- المُعارضة: موقف الضد غالبًا ما يكون تجاه الخصوم الذين يهددون البطل، بالإضافة إلي نظرتهم بإعتبار أفلامهم غير أخلاقية.
- الإسقاط: هي الرغبة في مُحاكاة الشخصية المحورية للفيلم، وعادة تجمع بين التعاطف و الانحياز ، ولكن يشمل نشاطًا إدراكيًا يمتد لبعد إنتهاء المشهد .
- الانحياز: هو موقف التأييد ، وعادة ما يكون موجهًا للبطل .

إذا كانت الأفلام السينمائية قادرة علي خلق كل هذه المشاعر المختلفة ، فهذا يعني قدرةُ صناع الأفلام علي التأثير في الوعي السياسي لدي الأفراد، ومن ثم علي السلوك من خلال ما يقدمونه من قضايا ، وهذا يرجع لأختلاف المشاهديين من حيث ثقافتهم وخبراتهم وأعمارهم. وتتنافس الأفلام في عرض المخاوف الإنسانية التي يمكن أن يتفاعل معها الإنسان بنسب متفاوته . بالإضافة إلي ذلك أن ردود الأفعال تختلف من فرد إلي أخر وكذلك بأختلاف الثقافات. فالفيلم يطرح القصة والأحداث من منظور

مؤلفيه بهدف التأثير علي المشاهد ، بالإضافة إلي أختلاف درجة تأثيره وفقًا لعدة عوامل كثيرة ، كالثقافة والسن والتعليم ، والنوع ، وغيرها من العوامل الأخري (ماهر ، ٢٠١٦، ص ٦٤).

يتناول صُناع الأفلام الآمال والطموحات والمخاوف المتعلقة بكل حقبة مختلفة تمر بها البلاد. ويعبرون عن كافة التجارب السياسية والاجتماعية و الأحداث الواقعية التي تمر البلاد بطريقة سينمائية مثيرة. وفي هذا السياق تُقدم الأفلام نوعًا ما من النقد وتحمل في طياتها أحكامًا علي الحقبة التي قامت بعرضها في الأفلام بما فيها من أحداث سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية . (ماهر، ٢٠١٦، ص ٦٤)

السينما بشكل عام تقدم رؤي للأمور مختلفة أو تجعلنا ننظر إلي العالم من مختلف المناظير التي بها درجة من الإقناع في اتجاه زواية رؤية مُحددة ، أو تمكن الفرد من إدراك الأمور التي لم يكن قد رآها من الأساس. فالأفلام تقدم صورًا لأحداث لا يُتاح لكل الأفراد الإطلاع عليها في الواقع ، خاصة إذا كان الأمر متعلق بأحداث تاريخية ، لذلك ما تُقدمه هذه الأفلام يُرسخ في الأذهان ويصدقة الناس بصفة عامة؛ لأن ليس هناك الكثير من الأفراد الذين يتجهون نحو البحث و التأكد من مدي ما يعرضه الفيلم أو حتي للأطلاع علي زاوية أخري من الأحداث التي يتناولها الفيلم السينمائي . لذلك تلعب السينما دورًا مهمًا من خلال أدوات التحليل الخاصة بالتاريخ والنظريات الاجتماعية والدراسات النقدية والسياسية المختلفة في عرض الأحداث التي تمر بها البلاد ، وهذا من شأنه التأثير في وعي الأفراد السياسي .

ثالثا: العامل الاقتصادي:

إن صناعة السينما التى تتداول فيها الملايين من الدولارات تتمتزج فيها اعتبارات شتى هي الفن والخدعة والخيال والجمال والإعلان والتكنولوجيا واصطياد المواهب وحساب التكلفة ، وهذه جميعاً يتحكم فيها مايجري في بضع بوصات مربعة تتمثل في شباك التذاكر ، حيث يختار عشاق السينما الافلام التى تناسبهم وتستهويهم ويدفعون مقابل ذلك الكثير من الأموال والأوقات التى تعتبر الأثمن، وهذه العملية التى تجري بصفة مباشرة في شباك التذاكر هي التى تحدد النغمة في صناعة السينما التى ينفق فيها بليون من عشاقها حوالي بليوني دولار وهو الرقم القياسي الذي سجل عام ١٩٧٤ وكان الرقم

القياسي الذي سبقه ١. ٧ بليون دولار سجل عام ١٩٤٦ قبل عصر الاذاعة المرئية . (واكين٢٠٠١، ص١٢٥)

فقد وصف احد مديري الاستديوهات النجاح الحالي لصناعة السينما بقوله (لقدد انتهت عادة الذهاب الى السينما ولكن الرغبة في رؤية الاشرطة اصبحت اكبر منها في اي وقت مضى وهذا امر مألوف في وسيلة من وسائل الاتصال فقدت جدتها وطغيانها امام التحدي الذي واجهته من وسيلة اخرى، والواقع ان المشاهدين لم يهجروها ولكنهم صاروا أكثر ميلاً الى الاختيار والانتقاء ، حيث يتطلب العمل في مجال السينما اجهزة وادوات وكوادر بشرية وتمويل، كما أن طبيعة هذا الانتاج تحتاج الى وقت طويل وظروف ملائمة وحد أدني من الحرية، اضافة الى حاجته لوسائل التوزيع والعرض ، ولا بد لنجاح الفيلم من تضافر جهود عدة اطراف وحد ادنى من الامكانيات ، من الصعب للعاملين بالمجال تأمينها وحدهم ، طالما ظلت السينما في ايدي طلاب الربح السوقيين. ستظل البلدان الافريقية غير قادرة على مجاراة قصصهم الغير هادفة، ولكن حينما تتدخل الدولة والمهتمين والاقتصاديين في تقديم محتوى جيد لصناعة السينما ستصبح اقوى الوسائل لتعليم الجماهير . فالسينما لا تصنعها المبادرات الفردية وحدها مهما كانت المواهب والامكانيات المتاحة بين يديها بصورة خاصة في البلاد النامية، يجب ان يكون هناك دور اكبر من المثقفين والمهتمين والاقتصاديين بعد ان اصبحت هذه البلدان مستهدفة كسوق للتسويق الفكري والتجاري من قبل تجار السينما من المنتجين والسماسرة المستوردين والمسوقين . (عبد الله ، ٢٠١٨، ص١٢٣ــ ١٢٥)

رابعاً: العامل الإجتماعي:

السينما هي فن المشاركة مع الجمهور ، وهي التى تمنح لكل واحد منا الرغبة في أخذ الكلمة حول أعمال يحبها أو يكرهها ، وفي هذا الإطار يشير "ايمانويل ايتسن" في مقدمة كتابه ، سوسيولوجيا السينما وجمهورها ، أن قوة السينما تكمن فيما هو اجتماعي ، فعندما نذهب الى السينما فاننا نعيش تجربة المشاهدة الجماعية ومعايشة وتقاسم نفس العرض السينمائي داخل نفس المكان ، يعني قبول مغامرة أن نتشارك حول فيلم معين . (العماري ، ٢٠١٩، ص١٦)

لا جدال أن السينما فن القرن العشرين وأنها تلقى اليوم من الإقبال الجماهيري ما لا تلقاه أو وسيلة إعلامية أخرى بإستثناء التلفزيون ، وأنها تستطيع أن تنقل من الأفكار والقيم الإجتماعية والسياسية ما

لا يستطيع أي فن آخر أن ينقله ، فهي تتمتع بإمكانيات عظيمة غير محدودة لا يشاركها فيها أي وسيلة إعلامية أخرى ، كأعتمادها على التصوير الخارجي بين مشاهد الطبيعة والمشاهد المأخوذة في الاستديو واستخدامها المؤثرات الضوئية والألوان الطبيعية ولغة الحديث اليومي البسيط مما يجعلها أقرب إلى الحياة الواقعية.

لهذا إعترفت بفضلها سائر الأمم والحكومات فمنحتها المكان اللائق بها بين وسائل التعليم والنشر والدعاية ، وقد قدرها الأوربيون والأمريكان حق قدرها. فقد ادركو لثاقب فكرهم وبعد نظرهم ما سوف تحدثه السينما من إنقلاب كبير في حياة الأمم . لذلك أولوها عنايتهم وشملوها برعايتهم وقد كان للسينما فضل كبير في تغيير عادات وتقاليد واساليب الشعوب ، مثل الشعب الياباني على الرغمن من انه شعب محافظ يتمسك بعاداته وتقاليده ويرى في تمسكه بطابعه الخاص شعيرة من شعائره المقدسة التى لا تقبل الجدل أو المناقشة .

في البلاد النامية التى ليس لديها العدد الكافي من الأخصائيين الزراعيين والصحفيين والإجتماعيين والمهنيين يصبح الفيلم ضرورياً لنشر المعارف العلمية والتعليم العام. وكسائر وسائل الإعلام تسنطيع السينما أن ترفع من نوعية التعليم الموجود في المدارس وذلك بالتعليم المباشر ، أنها تستطيع أن تجعل التعليم في متناول من ليس لديهم إمكانية للتردد للمدارس والجامعات بإنتظام ن ويمكن للسينما أن تسهم في تأهيل وتدريب المعلمين في أماكن ممارستهم لعلمهم ، كما تستطيع ادخال مواد وطرق جديدة إلى برامج التعليم ، وفي استطاعتها أيضاً أن تعلم البالغين مهارات جديدة وتعيد توجيه سلوكهم الأجتماعي . ففي إستطاعة السينما أن تعلم خلال دقائق مليون مزارع كيف يمكنهم أن يردوا حقوقهم بأقل تكاليف ممكنة وفي استطاعتها أن تفعل اكثر من ذلك بكثير. وذلك بتسهيل إنتقال المعارف أو المعلومات رأسياً خلال طبقات المجتمع ، في الدولة كلها أدناه إلى اقصاها إذا كانت لا تزال محرومة من شبكات النقل والمواصلات. إن كل جهد يبذل من أجل التنمية يقوم أساساً على نشر المعلومات والمعارف البسيطة والأساسية في وقت ما. إن في إستطاعة السينما أن تقدم طرق الإعلام التى لا غنى عنها لتطوير الدولة العصرية حيث يشارك الكل في إتخاذ القرارات المتعلقة بالمصلحة العامة ، ولما كانت السينما ضرورية لمشاركة الجماهير في العمل الحكومي فإنها تحتل مكاناً مرموقاً بين وسائل الإعلام، ففي استطاعتها الحث على تحديث الجهاز الإداري للدولة وإيجاد اساليب جديدة .

السينما في السودان:

جرى التركيز على السينما التسجيلية دون الروائية ، ومن المحاولات التسجيلية الجادة في السينما السودانية فيلم "الطفولة المشرّدة" الذي يعالج مشكلة الأطفال الذين ينزحون من الريف إلى المدينة ، ويجدون أنفسهم غير قادرين على الانسجام معها ، فيقعون فريسة الإنحرافات كالسرقة وغيرها ، وأخرجه كمال محمد إبراهيم، وتمّ إخراجه بعد الاستقلال أي بين عامي ١٩٥٦و١٩٥٧، ثم أُخرج فيلمٍ آخر في هذا الاتجاه هو فيلم "المنكوب" ، وصوره المصور السينمائي السوداني جاد الله جبارة . ولكن أكثر الأفلام التسجيلية كانت عن النشاط الحكومي الرسمي وإنجازاته دون أن تحمل أية معالجة سينمائية فنية متميزة ، بدليل أن المخرج إبراهيم شنات الذي تخرج عام ١٩٦٤ بعد أن درس السينما في ألمانيا الديموقراطية ، حاول إنتاج أفلامٍ تسجيلية خارج هذا الإطار الرسمي ففشل بسبب التعقيدات الروتينية .

كان السينمائيون السودانيون الجدد قد بدؤوا يطرحون بعد عام ١٩٦٧شعار إحلال الفكر محل الإثارة، وفي تلك المرحلة بدأ نشاط ثقافي واسع في جامعة الخرطوم حيث تشكّل مسرح سمي بجماعة المسرح الجامعي، وأسس نادى سينمائي وفرق للفن الشعبي مما شجع عدداً آخر من الشبان السودانيين على السفر إلى الخارج ودراسة السينما والمسرح دراسة متخصصة، ومن هؤلاء: سامي الصاوي الذي درس في معهد الفيلم البريطاني في لندن ، ومنار الحلو ، والطيب مهدي ، اللذان درسا التصوير في رومانيا ، وسليمان نور ، الذي درس على يد السينمائي التسجيلي الكبير رومان كارمن وتخرج من معهد السينما في موسكو عام ١٩٧٩. وكانت لدى هؤلاء الشباب إرادة صنع سينما تسجيلية حقيقية مرتبطة بحياة الناس .

ومن هنا بدأت تبرز مسألة سينما جديدة ، أو بالأحرى بداية جادة لسينما تسجيلية ، ولكن ما جعل هذه المحاولة ناقصة هو الروتين بين العاملين في قسم السينما ، وبين الإنتاج السينمائي ، الذي يمتلك الإمكانات الفنية ، بالإضافة إلى تعدد الجهات التي تتحدث باسم السينما. وقد جرت أول محاولة لإنتاج فيلم روائي طويل عام ١٩٧٠ وهو فيلم "آمال وأحلام" إنتاج الرشيد مهدي وإخراج إبراهيم ملاسي ، وقام بالمحاولة الثانية أنور هاشم الذي أنتج وأخرج فيلم "شروق" عام ١٩٧٣.

أما قسم السينما في وزارة الثقافة فقد أنتج فيلمين فقط خلال السبعينيات، وهما فيلم "دائر على حجر" من إخراج سامي الصاوي ، ويتناول حرفة يدوية في طريقها إلى الانقراض ، وهي صناعة حجر الطاحون . وفيلم "أربع مرات للأطفال" من إخراج الطيب مهدي ، ويعالج مشكلة الأطفال المعوقين .

وفي السودان مجلة سينمائية دورية تصدر كل أربعة أشهر ، وتهتم بشكل خاص بالمادة السينمائية السودانية، بالإضافة إلى موضوعات السينما في الوطن العربي وفي العالم . ومن الأفلام السودانية التي نالت جوائز في المهرجانات فيلم "ومع ذلك فالأرض تدور" للمخرج سليمان النور ، الذي نال إحدى جوائز مهرجان موسكو الحادي عشر في مسابقة الأفلام التسجيلية ، وللمخرج نفسه فيلم آخر مميز باسم "أفريقيا".

وحسب حديث الدكتور وجدي كامل ، فانه لا يطلق عليها سينما سودانية لإعتبارات تبدأ بالتعريف بالسينما منها .

١ – تعرف السينما وحسب القاموس الاصطلاحي ، بأنها فن وصناعة وتجارة . اعتمادا على التعريف الآنف ، فإن السينما في السودان ، وإن حملت في النادر والقليل من التجارب ، معنى وصفة الفن ، إلا أنها لم تتمكن من أن تصبح صناعة وتجارة ، وفقا للمدلول والمبتغى الدلالي منهما .

٢ – المنتج الفيلمي ، وعبر ستين عاماً من السينما في السودان . وخاصة السينما التقليدية فإن الإنتاج الفيلمي قام به بعض الأفراد ، وليس تياراً موحداً متجذراً في قاعدة إنتاجية متحدة .

٣ – الدولة والقطاع الخاص أظهرا في رحلة إنتاجاتهما الفيلمية ، توجها مركزيا إنتاجياً ، انطلق من المركز ، واهتم بأجزاء جغرافية محددة . بدلا من السودان الجغرافي عامة ، قبل انفصال الجنوب وبعده .

٤ – لم تتحقق السينما في مجمل القوالب المتعارف عليها ، التي من أهمها الفيلم الروائي بأبعاده وعلاقاته الأخرى ، من تسويق وفرجة وتصدير .

وحول تلك العلاقة الاحتكارية الأبوية التي قامت بين الدولة والمنتج السينمائي ، بوصفها علاقة شكلت أحد أوجه الأزمة ، وخاصة في مراحل ما بعد الاستقلال ، والسينما في السودان ، بافتراض أن الصحة والمنعة التي كانت عليها السينما ، خرجت من صحة ومنعة الدولة في علاقتها بالحداثة ، على

شاكلة التقليد الكولونيالي ، في الوقت الذي تعبر فيه رحلة السينما عن فشل المشروع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي الوطني في السودان .(كامل ، ٢٠١٦ ، ص١٧-١٨)

لم يكن مستغرباً مشاهدة السينمائي الراحل ، جاد الله جبارة ، وهو لا يكل أو يمل في كل منبر صعده ، وقدر له فيه الحديث في مناسبات سينمائية وثقافية مختلفة ، من تكرار عبارته الأثيرة المفضلة "لقد سقطت راية السينما يوم أن ارتفعت راية الاستقلال" . عبارة لها مضمونها الفصيح المبين ، القائل بأن السينما في السودان ومنذ رحيل آخر الجنود البريطانيين من تراب السودان ، ونشوء الدولة الوطنية لم تحظ بالاهتمام أو الرعاية الإدارية الكافية والمطلوبة ، من الدولة المستقلة الحديثة . غير أن المسار النقدي الذي تقترحه العبارة ، لم يكن ملكا للسيد جبارة وحده ، فقد مضت أجيال من السينمائيين في الطريق ذاته بملامة الدولة وتحميلها وزر الغياب أو التدهور المتدرج للإنتاج السينمائي بالسودان في مراحل لاحقة . وتمثل مقالة السينمائي الدكتور صلاح عبد الرحيم "المدينة التي فقدت لونها وعطرها" ، مرثاة نقدية وأدبية باكية ، صارخة بما صارت إليه الحال . (كامل ، ٢٠١٦ ، ص١٩)

السينما تعبير عن الحياة وشكل من أشكالها . طوال الخمسين عاماً المنصرمة وعلى مدار عهود سياسية ، كانت للدولة تلك النظرة المتخلفة تجاه السينما ، التي بالطبع تولد وضعاً شائها ومتخلفاً ، ومع كل المتغيرات الإدارية والمؤسسية التي طرأت . لم تستقر الدولة على ما تريده ، هل السينما صناعة أم وسيلة ثقافية أم إعلامية ؟ إن تخفيف المعادلة الصعبة يحتاج إلى وضوح الرؤية ، إذ أن لإنتاج الدولة أو الإنتاج السينمائي العام شروطه وتقاليده ، ويُصَعِد المخرج السينمائي ، الطيب مهدي ، من الاحتجاج ، في إجابة على سؤال وضعية السينما في السودان قائلا : جد حزين جراء هذا الكابوس المتلاحق . فقد قامت الدولة بسحق السينما إنتاجا ومشاهدة ، وقد كانت السينما عندنا دائماً هي العنصر المستضعف في منظومة الفنون ، وكذا المسرح ، هذه فنون تحتاج إلى دعم الدولة في بنياتها الأساسية ، وكذا المساعدة على إنتاجها ، وبدلاً من أن يتم توظيف المجهودات الوطنية عبر كادرها الوطني المتوافر للعمل ، من أجل إنتاج سينمائي وثائقي وروائي محدود وغير مكلف ؛ تم وضع السينما داخل الأسوار المفاهيمية الكولونيالية القديمة ذاتها ، وبانسجام تام مع ظاهرة ومذهب وذهنية السودنة التي سادت وقتها . امتنعت الدولة عن التحول ، ورضيت بالاستقلال المكتبي المسالم ، المذعن للأدوار الجاهزة المتوارثة ، بدلا من التمرد عليها واستحداث مفاهيم تتفق والمعنى من الاستقلال ، من دون تغيير في قوالب وصفات المنتج الفيلمي ، وللأسف حتى داخل الإطار المتوارث ، وهو الفيلم الإرشادي

التعليمي ، عدا محاولات ثلاث قام بها كمال محمد إبراهيم في"طفولة مشردة" و "المنكوب" ، وزميله جاد الله جبارة في"تور الجر في العيادة" .

في فيلمه "الطفولة المشردة" ، حاول كمال محمد إبراهيم الخروج بالكاميرا إلى الشارع ، والتوثيق لظاهرة الأطفال فاقدي السند أو البيوت أو الديار . تلك الظاهرة استوجبت التعرض لها ، والتوثيق في إطار الصراع بين الريف والمدينة ، الذي بدأت سماته العامة تتضح ومن خلال المشاهدة ، غير أن الفيلم في التقييم العام ، قد شكل لبنة وأساساً كان من الممكن أن يؤدي إلى انطلاقة تيار أفلام اجتماعية هادفة كذلك فيلم "المنكوب" الذي عمل على لفت انتباه الرأي العام إلى مرض السل وهوية ضحاياه .

بالرغم من استمرار الإنتاج السينمائي على شاكلة الفيلم ، ولكن الوثائقي الإخباري والتعليمي والإرشادي وتراكم عشرات التجارب ، إن لم نقل المئات من الأفلام ، إلا أنها لم تمثل رافدا فنياً وإبداعيا يبحث فيه ، وتهفو إليه قلوب السودانيين ، بحيث يصبح إحدى الأدوات والوسائط التعبيرية للتعريف والكشف عن الواقع العام السوداني ، دعك من الواقع الثقافي المتعدد . إن الأفلام التي تم تصويرها في عقدي الخمسينيات والستينيات آنذاك . في أرجاء مختلفة من البلاد ، كالجنوب وجبال النوبة وأقصى الشمال والنيل الأزرق ؛ لم تتخذ الأفكار الفنية والبحثية للكشف الثقافي عن الواقع في تلك الأنحاء ، ويعود السبب في ذلك إلى أن الإنتاج الفيلمي الوثائقي لم يستقر في الخمسينيات والستينيات ضمن تشكيلة أدوات الثقافة الفنية المطلوبة لدى الدولتين ، الاستعمارية أو الوطنية " . كلمة واحدة ، لقد ورثت السينما الوطنية جرثومة السلوك الثقافي للدولة السودانية الوليدة في ذلك التاريخ ، وأضحت تتطور تلازماً في مع تطور الدولة في المنحى السياسي الأمني "الهويولوجي" ، في استبعاد تام للتخطيط والتطور الثقافي الذي كان من الممكن أن تقول السينما ، وتخلق عبره حراكاً مماثلاً لما أحدثته السينما في مصر لكافة أنواع الفنون الأخرى ، أو في البلدان الأفريقية المجاورة ، التي اتخذ مخرجوها السينما أداة لاستكمال معاني التحرر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي . في العام ١٩٦٣ " في عهد حكومة الرئيس عبود ، أسهمت إدارة المعونة الأمريكية في توسيع قدرات وإمكانيات القسم ، بتشييد أول أستوديو في السودان لصناعة الأفلام السينمائية ، وهو مركز أفلام السودان القابع في حوش الإذاعة بأم درمان ، الذي تم تشييده بمواصفات فنية تقنية مطابقة للمعايير العالمية" . لقد تم تشييد أستوديو جديد ، ولكن بالمفاهيم الإدارية ذاتها ، للماهية والكيفية للمنتج الفيلمي ، التي كانت قد بقيت بالنسق ذاته والهيكل القديم . أفلام لأجل التوثيق للإنجازات الحكومية وأنشطة المسؤولين

السياسيين . غير أن نكبة السينما في المرحلة ذاتها ، ونعني هنا منذ الاستقلال ١٩٥٦ حتى ذهاب نظام عبود في أكتوبر ١٩٦٤ ، تمثلت في الفهم البيروقراطي الروتيني لصناعة الأفلام ، من قبل الموظفين والعاملين بالإنتاج السينمائي .

بدأ هذا التدهور صريحاً بعد التصفية الفورية والمفاجئة لمؤسسة الدولة للسينما ، التي كانت تغطي تماما وظيفة استيراد وتوزيع الأفلام وتسهم في رفع مستوى الوعي السينمائي ، وكان يمكن استمرار عمل المؤسسة مع فتح الباب للمنافسة الحرة لاستيراد وتوزيع الافلام . والمؤسسية كانت تقوم بالاشراف على دور العرض السينمائي لتحسين مستوى المشاهدة وضمان تقديم عروض وخدمات أفضل للجمهور ، وكانت تملك مكتبة ضخمة للأفلام صالحة للعرض ، بينها أرشيف يحتوي على مجموعة من كلاسيكيات السينما العالمية والعربية وأكثر من ثلاثة آلاف فيلم سينمائي وأجهزة وكادر متخصص في الحقل السينمائي ، وأسطولاً ضخماً من وسائل المواصلات بمقدوره الوصول إلى كافة دور العرض السينمائي الموزعة في بلد بحجم قارة . وقد بدأت مؤسسة الدولة للسينما في سنواتها الأخيرة في تنفيذ الشق الآخر من أمر تكليفها بالمساهمة في إنتاج الأفلام السودانية الروائية الطويلة والقصيرة ، بعد أن امتلكت الإمكانية والقدرة على ذلك . وجا أمر تصفيتها ليضع السطر الأخير في أمر دفن السينما في السودان . (كامل ، ٢٠١٦ ، ص٣٨)

يجب الإقرار والاعتراف بأن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة في السودان واجه ويواجه مشكلات عديدة مهنا:

١ – غياب دور الدولة وخاصة الإنقاذ منذ قيامها ١٩٨٩ م الثقافي ومنه السينمائي على وجه الخصوص.

٢ – غياب القطاع الخاص من سؤال الاستثمار في المجال السينمائي .

٣ – انهيار البنية التحتية التسويقية المحلية المتمثلة في دور العرض السينمائية .

٤ – الافتقار إلى الأجهزة والمعدات التصويرية الحديثة المواكبة للتطور التكنولوجي في المجال السينمائي .

٥ – عدم وجود متخصصين خريجين في العديد من المجالات الدقيقة للإنتاج السينمائي .

٦ – وجود سياسة رقابية متزمتة وشروط جمالية عائقة استناداً على فتاوى دينية ومحرمات تستوجب المراجعة الفقهية المفتوحة من كافة التيارات الدينية .

٧ – مثول نظام ضريبي غير مساعد على الاستثمار في المجال كما استيراد الأجهزة والمعدات اللازمة في صناعة الأفلام .

٨ – وجود العديد من القوانين التي تكافح التصوير الحر في الكثير من المواقع غير الحساسة ٩ – عدم الاعتماد المهني لمهن السينما والإنتاج السينمائي بوصفها مهناً مفتوحة وجائز ممارستها للكل والجميع .

إن الأسباب الآنفة تشكل عماد أزمة الإنتاج السينمائي في السودان على نحو واضح ، ولكن فإن سوء إدارة تجربتنا في مجال الفيلم الروائي الطويل وخيبات أملنا المتكررة في الحصول على نتائج مهنية ممتازة تصبح هي بيت القصيد . لقد فشلنا حتى الآن في إنتاج أفلام روائية طويلة . ماذا يا ترى ترتب وسوف يترتب على ذلك ؟ ما ترتب على الفشل يعني وبصفة أشمل أننا فقدنا الفرص العظمى في تحقيق تنمية ثقافية تقيم بالدرجة الأولى تعارفاً حياً بين الشعوب السودانية المتنوعة من خلال التعريف بالنظم والخطابات الثقافية للإثنيات والمجموعات البشرية الكثيفة التي تقطن السودان ، بإثراء الوجدان والعقل الجمعي لها من مادة التنوع واحترام محمولاتها . فقدنا وأفقدنا مجمل الفنون والآداب السودانية وجمهرة السودانيين العاملين عليها إمكانية التسويق والعرض لمنتجاتهم ، وبالتالي المساهمة في تحسين أوضاعهم . ونعنى هنا استيعاب الموسيقى والغناء والرقص والنحت والعمارة والتمثيل وكتاب الرواية والقصة وكل المبدعين الذين ترتبط مهنهم بالإنتاج السينمائي وتنهض بنهضته . (كامل ، ٢٠١٦ ، ص٩٧-٩٨)

لأن النهضة بقدر ما تنبني علي ماض ، لابد من التصالح مع هذا الماضي وفهمه . إنه لا يمكننا الرجوع ماديا إلى الماضي . ولكنه يمكننا النظر في هذا الماضي لإستجلاء لماذا نحن علي ما نحن عليه الآن . Haile Gerima هايلي جريما (سينما ،٢٠١٧ ، ص٦)

دور الدولة في إحداث نهضة ثقافية سودانية:

لعل الأمور المتفق عليها في مسيرةالثقافة السودانية انها ذات جذور ضاربة في أعماق التاريخ إلى ممالك كوش ومروي القديمة التى شغلت الفترة مابين ٢٠٠ق م الى ٣٠٠م ثم كانت المسيحية في القرن

الخامس ثم كانت هجرات العرب والمسلمين في القرن السابع الميلادي. ومن المعلوم أيضاً أن السودان الحالي والذي يقع في قلب القارة الأفريقية يتميز بمساحته الشاسعة وتنوعه الإثني واللغوي ويضاف إلى ذلك إختلاف المسافات وتعدد الأديان وأنماط الحياة. وقد قاد هذا بالضرورة إلى تنوع ثقافي لا مناص من الإعتراف به وعكسه وتبيان مظاهره وعوامله ودراسته تاريخياً وتمكين المتصلين به من التعبير عنه والمحافظة عليه. وفي سبيل إحداث نهضة ثقافية يصبح من الواجب توفير الشروط السهلة للإنتاج الثقافي والإبداعي بإيجاد البنى التحتية للفعل الثقافي وتكريم المبدعين عكس الطريقة السائدة بعد وفاة المبدعين ورعاية المهرجانات الثقافية، ولا يخفى على احد دور المهرجانات الثقافية في إتاحة الفرصة للمجموعات المكونة للمجتمع السوداني للتعرف على ثقافات بعضها البعض عن طريق عرض مقدراتهم الإبداعية في مجالات الفنون والآداب والثقافة المادية والروحية، وسيساعد ذلك الأمر ذاته في الوقوف على مدى التشابه والإختلاف والتجانس والتلاقح بين تلك الثقافات وبالتالي تعميق الإحساس بالوحدة الوطنية في ظل التنوع الثقافي، ولا بد لنا ونحن نتطلع إلى نهضة ثقافية سودانية أن نوجد قدراً كبيراً بالإهتمام بالتوثيق والنشر الثقافي وخلق الوعي الكافي بأهميتهما. إن دور الدولة في إحداث نهضة ثقافية يتطلب ليس فقط دعم المؤسسات الثقافية بل يتطلب أيضاً إنشاء مراكز للبحوث الثقافية في مؤسسات التعليم العالي الوطنية. ولا يمك الحديث عن نهضة ثقافية دون الإشارة إلى الدور الذي من المؤمل أن تلعبه السينما والإذاعة والتلفزيون والصحف والمجلات وحديثاً وسائل التواصل الإجتماعي في إحداث النهضة الثقافية المنشودة في إطار خطط مدروسة تهدف إلى عكس الثقافة السودانية . (الأمين ، ٢٠٠١، ص٦١ ــ ٦٥) .

الفصل الرابع

الدراسة الميدانية

- أولاَ :الأفـــــلام موضـــــع الـــدراســـــة .
- ثانياً: إجـــراءات الـــدراســـــة الميدانيـــة .
- ثالثاً: عرض وتحليـــل وتفسيـــر المقاطـــع .
- النتائـــــج .
- التوصيـــات .
- المـــلاحـــق .
- المصادر والمراج .

أولاً :ــ الأفلام موضع الدراسة .

١، فيلم تاجوج:

بطاقة تعريفية:ــ

عنوان: الفيلم: تاجوج .

الدولة: السودان .

الكاتب: سابو .

اللغة: العربية (لهجة سودانية) .

السيناريو: جاد الله جبارة ، الريح عبد القادر .

الحوار: جاد الله جبارة ، الريح عبد القادر .

مدة الفيلم: ٧٨ دقيقة .

نوع الفيلم: روائي طويل .

الانتاج: مؤسسة الدولة للسينما .

التوزيع: مؤسسة الدولة للسينما ، ستوديو جاد "الخرطوم" .

تاريخ الإنتاج: ١٩٧٧ .

البطولة: صلاح بن البادية ، ماجدة حمدنا الله .

موقع التصوير: السودان ، مدينة كسلا .

قضايا وموضوعات: تناول الفيلم قضية المرأة في "الزواج والمصاهرة" . موضوع الحرب والشجاعة للمجتمعات الريفية ، موضوع الطقوس والسحر ، قضية الطلاق ، موضوع التعليم ، دور المرأة في نقل المنتوج الثقافي .

جوائز: جائزة تمثال نفرتيتي ، بمهرجان القاهرة السينمائي عام ١٩٨٢ ، جائزة مهرجان الاسكندرية ، جائزة الحصان الأسود فيسباكو ، مهرجان طهران ، شارك بمهرجان كان ، ونال جوائز بمهرجانات اديس ابابا وقرطاج .

المخرج: جاد الله جبارة:

ولد بالخرطوم عام ١٩٢٠ ، عمل بالشعبة الفنية للاتصالات ، انتقل الى بريطانيا ودرس التصوير السينمائي ، رحل الى عدد من الدول لتعلم فن السينما ، حيث بدأ بقبرص ، ثم القاهرة وبعدها إلى الولايات المتحدة درس الإخراج السينمائي في جامعة جنوب كاليفورنيا ، عمل مراسلاً بالبي بي سي ، وريترز ، أسهم في تأسيس أول وحدة إنتاج سينمائي بالسودان ، كما شغل منصب المدير العام للإنتاج في اتحاد السينمائيين الأفارقة في واغادوغو ، توفي عام ٢٠٠٨ ، عن عمر يناهز ٨٨ عاماً، انتج واخرج عدة افلام روائية منها:

تاجوج .

بركة الشيخ .

البؤساء .

٢/ ستموت في العشرين:

عنوان الفيلم: ستموت في العشرين .

الدولة: السودان .

الكاتب: حمور زيادة .

اللغة: العربية (لهجة سودانية) .

السيناريو: امجد ابو العلا ، يوسف ابراهيم .

الحوار: حمور زيادة

مدة الفيلم: ١٠١ دقيقة .

نوع الفيلم: روائي طويل .

الانتاج: "ترانزيت فيلمز" ، فيلم كلينك وشركات أخرى، بتمويل مشترك السودان مصر المانيا النرويج وفرنسا .

التوزيع: ترانزيت فيلمز ، فيلم كلينك .

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٩ .

البطولة: مصطفى شحاتة ، إسلام مبارك، بثينة خالد، بونا خالد، مازن أحمد.

موقع التصوير:السودان ، ولاية الجزيرة .

قضاياوموضوعات: قضية النبوءة لرجال الدين ، قضية الهجرة واسبابها ، موضوع التسليم للخرافات ، قضية الصراع بين العقل والعاطفة .

جوائز: حاز جائزة "أسد المستقبل" لأفضل عمل أول بمهرجان البندقية السينمائي الدولي ، كما حصل على جائزة النجمة الذهبية للأفلام الروائية الطويلة بمهرجان الجونة السينمائي ، وحصل ايضاً على جائزة التانيت الذهبي في مهرجان قرطاج السينمائي ، كما حصد جائزة مهرجان "تورنتو" لأول عمل روائي .

المخرج: امجد ابو العلا ، مواليد ولاية الجزيرة ، وسط السودان ، ترعرع بالامارات العربية المتحدة ، درس الاعلام بجامعة الإماراة ، يعمل مخرج وثائقي محترف في العديد من المؤسسات الإعلامية ، حائز على العدد من الجوائز. قام بصناعة عدد من الأفلام القصيرة ، والطويلة أهمها :

ستموت في العشرين .

على رصيف الروح .

ريش الطيور .

ستوديو .

تينا .

ثانياً:إجراءات الدراسة:

يعالج الخطاب السمعبصري فنونا ثلاثة في وقت واحد ، كالفنون النصية وفن الصورة وفن الصوت ، و لكل عنصر من هذه العناصر الثلاثة لغة خاصة به تختلف عن لغة العنصر الآخر ، وبما ان اللغة هي نظام إشارات مقصودة واللغة السمعبصرية هي نظام إشارات طبيعية وإن كانت منتقاة ومنظمة ، فإن فهم وتحليل الخطاب السمعبصري يمكن من تحليل تلك اللغة ومعرفة كيفية تأثيرها على المتلقي ، من خلال منهج السيميلوجيا أو السيميائية ويقصد به علم الدلالات أو علم العلامات أو الإشارات ، ويعتبر من أفضل المناهج قدرة على كشف ماهية الصورة بكافة أنواعها سواء في مجال اللغة أو في مجال الفنون البصرية . فقد قام الباحث في هذا الفصل بتحليل مضمون السينما الافريقية من خلال تناول بعض العينات الفيلمية وهي "تاجوج ــ ستموت في العشرين" من حيث ترتيبها للاولويات الثقافية ومناقشة بعض القضايا الاجتماعية من خلال المشاهدات .

تعني عينة الدراسة جزءاً من الكل ، بمعني أنه أخذ مجموعة من أفراد المجتمع على أن تكون ممثلة لمجتمع البحث . إعتمدت الدراسة على عينة قصدية "purposive sample" وقد استخدم فيها الباحث الحكم الشخصي لمعرفته المسبقة عنها وبإعتبارها الأفضل لتحقيق أهداف البحث ، وهي فيلمي "تاجوج" للمخرج جاد الله جبارة و "ستموت في العشرين" للمخرج أمجد أبو العلا . (عاشور ، ٢٠١٧ ، ص ٢٨٨)

منهجية الباحث في التحليل:

يقوم الباحث باستخدام منهج التحليل السيميلوجي من حيث:

١/ تحديد مقاطع التحليل

٢/ تصميم جدول التفريغ

ثالثاً:عرض وتحليل وتفسير المقاطع.

١/ التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم (تاجوج)

رقم المشهد (١)								
شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	المؤثرات الصوتية	الموسيقى
١	١٨ث	لقطة عامة	المقدمة ، عنوان الفيلم + طبول + غناء شعبي بلغة البني عامر + "تاجوج"	حركة تنقل بانورامية	زاوية عادية	تعليق ، في احضان جبال كسلا حيث تقسوا الطبيعة في كل مظاهرها ، ورياح الهبباي التى تلامس في سرعة ايقاعية السفوح والهضاب ، فتحدث ضجةً ووصخباً منظماً ، كما لو كان من فعل ، اوركسترا الكون ، الموسيقة فيه موزعة ، الحرارة لافحة والرياح تعوي بصخب ، في هذا الجو القاسي ، أطلت قصة حب خالدة ، تاجوج ، أرق وأنبل قصص الحب في التاريخ .	اصوات الرياح + طبول	اغنية شعبية بلغة البني عامر
٢	٤٥ث	لقطة عامة	فتيات يتحركن من الخلف للأمام ، وتظهر في الخلفية صخور جبال كسلا	ثابتة	زاوية عادية	انتو يا بنات خبارا "تاجوج" بقت ما بترد معانا؟ "تاجوج" بي سببا وتايه في دلالا ، والله زين . انت يانورة في شنو ولا في شنو . الخبر شنو ؟ خبر الحرابة العايزة تقوم . الحرابة .		
رقم المقطع (٢)								
١	٢٠ث	لقطة متوسطة	رجل في منتصف العمر ، يضرب بالفأس على جزع شجرة	ثابتة	زاوية عادية		صوت غناء من نفس الرجل+	

							اصوات عصافير	
٢	٩ث	لقطة متوسطة	رجل بين اشجار الغابة ، ومجموعة اخرى جالسة ، + وتحرك اخرين حاملين لبعض الفروع	حركة تنقل بانوراما ية	زاوية عادية	يدعوا مجموعة من الرجال للهمة والتحرك	اصوات رياح + اصوات عصافير	
٣	١٧ث	لقطة عامة	استمرار الرجال في تجميع وجلب الحطب ، والحركة بهمة عالية + الخلفية تتمثل في الغابة مترامية الاشجار	ثابتة	زاوية عادية	رد من رجل وتنبيه بقية الرجال	اصوات طبيعية + اصوات ابقار وعصافير	
٤	١٥ث	لقطة عامة	تحرك الرجال حاملين الحطب على الجمال ، تظهر في الخلفية الاشجار وجبل توتيل	ثابتة	زاوية عادية		اصوات طبيعية + اصوات ابقار وعصافير	صوت فلوت
رقم المقطع (٣)								
١	٧ث	لقطة متوسطة	رجال يجلسون على الارض حاملين بعض السيوف ، الخلفية تتمثل في عريشة من القش ، وتظهر في الكادر فتيات يحملن الماء على اكتافهن ، تظهر الخلفية بعض الاشجار ومجموعة رجال مع ابل	ثابتة	زاوية عادية	يتحدث احدهم بأن "تاجوج" ليست معهم	اصوات رياح + اصوات ضحكات	موسيقى بيانو
٢	١٢ث	لقطة عامة	فتيات يتحركن ، وتفلت احداهن الوعاع من الخجل بعض ان تغزل بها احدهم ، الخلفية مجموعة من بيوت القش ، وبعض الاشجار . ويظهر في الكادر ايضاً بعض المارة واطفال يجلسون على الأرض	ثابتة	زاوية عادية	احدهم يغازل الفتيات	ضحكات فتيات	موسيقى بيانو وفلوت
رقم المقطع (٤)								
١	٥٠ث	لقطة متوسطة	رجلان يندهشان من سماع صوت مغني واقفين ، يدخل	ثابتة	زاوية عادية	منو البعوعي دا ، ظنيتو عاشق ، دا المحلق البي	مؤثرات طبيعية ،	

		رجل ثالث في الكادر ، خلفيتهم بيت من قش			تاجوج قلبو اتعلق ، تاجوج مالا ؟ تاجوج أمد خديدن ناير ، البدر اللبسوهو ضفاير ، تاجوج صيدة قبيلة الحمران ، ما مثلها مثل البنات ، البنات كوم وتاجوج براها كوم ،	صوت رياح وبعض المارة	
٢	٣٠ث	لقطة متوسطة	عراك بالسيوف ، بين رجلين ، كان احدهما ممسكاً بجمله ، تظهر الخلفية مجموعة من الرجال والاطفال ، كما المنظر الطبيعي للاشجار وبعض الجمال ورواكيب القش .	ثابتة	زاوية عادية	نسيت اسمي أنا ابو فاطمة . بت فاطمة ، بتقاطعني يا ملبوك ، بتسامعني يا . .	صوت رجل اوهاج راسو راسو	صوت موسيقى من الربابة يرتبط بالقتال
٣	١٤ث	لقطة متوسطة	مجموعة من الرجال واقفين ، يحملون العصي وبعض الأطفال ، واحدهم جالس على الأض وآخر يقف قربه ويشير إليه بالسوط ، كما في الخلفية بعض الاشجار ورواكيب القش .	ثابتة	زاوية عادية	يحلني الحلا بله ، يا أدروب قالوا عليك . قولم على طاير ما تصدقهم . والله ناس الزمن دا ، المزين بقى بصير ، والحوار بقي فقير . ما تصدقهم . في شان المزين بقى بصير . والحوار بقى فقير . منو البسوق الحمير .		
رقم المقطع (٥)								
١	٣٢	لقطة قريبة	رجل وامراة ، لقطة قريبة جداً على الرمل والودع ، ولقطة قريبة جداً لوجة المراة ، الرجل يلبس جلباب ابيض مع سديري ازرق ، منكوش الشعر ، يقف على جزع شجرة ، وتجلس المراة تحت جزع شجرة ايضاً ، في الخلفية ، بعض الاشجار الطبيعية والرمال ، مع وجود حمار	متحركة	زاوية عادية	الراجل هجمك وغلبك ، وضحك فيك البنات ، مالك يا سبع الرجال الفضيحة الليلة مباريك ، البنات بتضاحكن مالن شمتانات . كفى كفى . لكن يا ود الفريق ، أنا بحب القروش ، تعال لي الليلة بالليل في البيت	اصوات رياح	

		بالقرب من الشجرة التى تجلس تحتها المرأة						
رقم المقطع (٦)								
١	٤٥ث	لقطة عامة	مجموعة يتراقصون على ايقاع الطبول ، طقس ظار ، مراة بثياب رجال ، في اضاءة حمراء وغاتمة ، في الخلفية رايات حمراء وبيضاء	ثابتة	زاوية مائلة		اصوات وايقاعات طبول	
رقم المقطع (٧)								
١	٥٧ث	لقطة متوسطة	شخصان يتحاوران ، عن العشق ، والتقاليد القبلية ، تظهر الخلفية صفوف من الاخشاب في شكل منزل يخرج احددهم منها ويسيران .	ثابتة	زاوية عادية	المحلق دا شنو البتسوي فيها دا ، انت ما عارف عادة قبيلة الحمران ، ما بدوا بناتهم للعاشق البظهر غراموا وبغني ليهم في الوديان . خلاص قلوبهم قست وبقت ما فيها رحمة . قبيلتك ترحم المسكين ، تعفي الرقبة ، لكن البتكلم فوق شرف بناتهم ما برحموهوا ، دي العدة من قديم الزمان ،	اصوات طبيعية ، وبعض الناس	
رقم المقطع (٨)								
١	٣٨ث	لقطة متوسطة	ثلاثة اشخاص ، مراة ورجلان ، صورة مقربة للمراة ، نظهر في الخلفية المصممة من صفق الاشجار ،	ثابتة	زاوية عادية	الطاهر ياهو صاحبك ، وماهو غريب ، ومافي شيتن بندسوا منو ، خير يا والدة أنا بررضوا ما سمع كلامي ، لكن الغرام سلطان ، لا تقول كدي ، غرام شنو هو الغرام ، بداهوا المحلق ، الزول قدر ما يريد ياحفظ علي عادات اهلوا وقبيلتوا		
٢	١١ث	لقطة	ثلاثة اشخاص ، مراة	ثلبتة	راسية	دا كلام فارغ يا ولدي ،		

		متوسطة	ورجلين ، احدهم يجلس بالارض ، صورة مقربة للمراة تتناول القهوة ، ثم صورة للشخصين يشير احدهما للآخر بيده			بس يا عم محمد . لا بس ولا حاجة ، نحنا ما بنخلي عادة حدودنا ، نحنا ما عندنا كلام عشق وغرام ، محمد أخوي كلامك سمح ورأيك صائب ، لكن دي أول مرة نجيك فيها . عشان كدي انا ما عاوز كلام في الموضوع دا تب . انحنا ما عندنا كلام عشق وغرام .		
٣	١٦ث	لقطة قريبة	مواصلة ثلاثة اشخاص ، وتقطع الصورة الى شخصين ثم واحد وثلاثة ، تظهر الخلفية بيوت من القش والوبر ، مع وجود اشجار في عمق الخلفية			يا اخوي اكان السبب الغنى البقولوا ولدي المحلق . أها خلاهو ، الا كان في سبب تاني . حاشا حاشا يا عشة اختي ، انا ما عندي سبباً آخر غير دا . وتاجوج انا ما داير لها واحداً اخير منو . بس يتوب ويعقل .		
٤	١٣ث	قريبة جداً	المراة تواصل الحديث ، يظهر في الكادرخلفية للبيوت العشبية والاشجار البعيدة	ثابتة	زاوية عادية	قول خير قول خير يا اخوي . الولد ولدك والبت بتك . وياكا الشايل الحمل من ابونا مات . لا كليت ولا مليت .		
رقم المقطع (٩)								
١	٨ث	عامة متوسطة	مجموع من الناس ، غناء الرجال ، واثنين من النساء في حركة رقص بالسيوف بالثياب التقليدية لقبائل الرشايدة ، الخلفية منازل من القش واشجار بمسافة بعيدة وافق سماوي جميل	متحركة	زاوية عادية	غناء شعبيى	اصوات الطبول وموسيقى الربابة	
٢	١٢ث	لقطة قريبة	شخصين في صورة قريبة ، بملابس ملونة ، زفاف	متحركة	زاوية عادية	غناء شعبي لزفة العرس بالقرية	اصوات الطبول	

		عرس . في الخلفية مجموعة من الاشخاص في حالة رقص ، وجمل بهودج لزفاف العروس . ثم يظهر في الكادر آخرين يتحركون في موكب العرس .	ثابتة				والغناء	
٢	١٧ث	عامة متوسطة	استمرار موكب الزفاف ، دخول مجموعة من الفتيات الكادر في حالة رقص ، وتحرك العروسين مع الاهازيج . مع وجود اعداد كبيرة من الناس ، الخلفية سوداء الحفل ليلي في فضاء مفتوح	ثابتة	زاوية عادية	غناء شعبي	اصوات الطبول والغناء	
٤	٣ث	لقطة قريبة	ثلاثة اشخاص ، يتابعون حفل العرس ، والد العروس ووالدة وصديق العريس .	ثابتة	زاوية عادية	غناء شعبي	اصوات الطبول والغناء	
رقم المقطع (١٠)								
١	٣٠ث	لقطة متوسطة	شخصين في منزل من القش والشوك ، ثم صورة قريبة للاثنين . يظهر الودع في الارض ووجه المراة نحوه	ثابتة	زاوية عادية	ما كفى الحكاية شنو . اقعد هنا ، اها قعدته ود البحور ، حملني مافي زولاً علمني ، خت البياض يا اوهاج خلي الودع يصدق . سمح .	اصوات الرياح	
رقم المقطع (١١)								
١	٤٥ث	لقطة متوسطة	مجموعة اشخاص يتناولون الطعام ، صورة شديدة القرب لخص يراقب ، ثم صورة متوسطة انفس الشخص يشعل النار ، ثم صورة قريبة اشخص يشتم رائحة الدخان ، ثم ظهور الاشخاص والنار المشتعلة في الكادر .	ثابتة	زاوية راسية	هوي يا جنا ، انتو ريحة النار دي ما شامنها	اصوات الطبول		

		تظهر الخليفة الغابة . وفي مقدمة الصورة ابل تتحرك اللقطة من بين ارجل الابل للتقريب وربط المجموعة والطعام .						
رقم المقطع (١٢)								
١	١٢ث	لقطة قريبة	مراة تستخدم ادوات تجميل شعبية "دخان" بادوات بسيطة ، يظهر في الخلفية حاجز من القش وايضاً راكوبة صغيرة ، كما يظهر الدخان بصورة مكثفة	ثابتة	زاوية عادية		اصوات الرياح	
٢	٥١	لقطة قريبة	امراتين تتجاذبان الحديث ، تقف احداهم وتمسك بالاخرى ، تتحرك خارج الكادر وتدخل معها "مبخر" تحركه على راس المراة الجالسة ، تظهر الخلفية اعمال الفلكلور التى تزين بيت العروس ، وبعض ملامح الطبيعة الريفية	ثابتة	زاوية عادية	مالك يا بت . قمت من حفرة الدخان . راسي واجعني . بس . ياهو سحروا ، أولاد بسم الله ، الايامات دي خلو الخرابات وبقوا ييباروا حفر الدخان ، ولي خلو بناتهم يلاحقونا . طيارة عين . كدي نبخرك . لا بني جان مريح ولا بني ادم مريح ولا ود باير مريح . الله يجازي محنك ، كلامك كلو مزاح في مزاح اخرجي اخرجي يا عين يا عنية يا كافرة . اخرجي بالحبة قديتك وبالدرقه اتلقيتك ، عين الفتاة تشق الواطه ، وعين الصغير في السما تطير ، وعين العذبه أه أه أه ، وعين الرجال اديتا الجبال ، أخرجي اخرجي تخرج روح ود باير .	اصوات طبيعية رياح عصافير	

رقم المقطع (١٣)							
١	٢٢ث	لقطة قريبة	شخص يتحرك ثم يجلس داخل منزل ريفي ، يحمل بيده سيف وسوط ، تظهر الخلفية لسعف النخيل المشغول ، ملون بالوان زاهية ، والاعواد التى مثلت عمق للصورة	ثابتة	زاوية عادية	اولاد الحرام كتيرين ، والعلوق همل مشتته ، والفقرا مالين البلد ، الله بقطع الغرام ويقطع يوموا كنت عازب اباطي والنجم ، براي سويتها في نفسي .		صوت فلوت حزين
٢	٦٧ث	لقطة متوسطة	شخصين رجل ومراة ، داخل منزل ريفي ، يخرج الاثنين من الكادر ، تظهر المراة خارجة من المنزل ، تدخل الى الكادر امراة اخرى ، يخرجون من الكادر ايضاً ، ثم تدخل وهي تسحب جملاً من خلفها تربطه بالقرب من المنزل ، ثم يظهر في الكادر رجل متحرك ، في الخلفية تظهر منازل البدو من القش وجريد النخيل والحطب ، كما تظهر الاشجار البعيدة والكثبان الرملية	ثابتة	زاوية عادية	قلت ليك شن قلت . إنت طلقانة مالك ؟ ان شاء الله خير. خير وين . انا ماشة لي بيت ابوي . وين المحلق . المحلق روح للغابة ، ما اظن يرجع الليلة تاني . ان شاء الله مافي عوجة . أمشي جيبي لي ناقة . هاك شيلي لي البرش دا . سجمي انتي راحلة . آي انا مطلقة . مطلقة . .	موسيقى	اصوات ربابة حزين
رقم المقطع (١٤)							
١	٤٥ث	لقطة عامة	مجموعة من الناس يجلسون على الارض ، ثلاثة منهم على مقاعد ، واثنان واقفان . جلسة عامة لأهل القرية ، يدخل آخر الى الكادر ،	ثابتة	زاوية عادية	بارك الله فيك يا شيخ محمدين . يا شيخنا علي أوهاج أوهاج لقينا مطعون وميت فوق الغابة . لا حول الله لا حول الله ، يا دقنة . نعم يا شيخنا . أمشي شوف الحاصل هناك شنو . وشوف وين صاحبو أدروب . حاضر يا شيخنا		

							هي انتو بتقولوا في شنو ؟ يا شيخ علي ادروب هسع شفنا جاري دخل جهة الغابة . الله يستر ما يكون سواها أدروب . ولا سواها المحلق أصلو غريموا	
رقم المقطع (١٥)								
١	٢٩ث	لقطة عامة	رجل مقيد خلف ابل مسرعة ، ثم مقيد على احد بساحة عامة بالقرية ، يظهر بقربه رجل آخر يشير اليه بعصى ، تظهر في الخلف الغابة والرمال في المسافة التى يجري بها الابل ، وايضاً جبل توتيل ، ثم بيوت القرية ذات الشكل المحدب ، والافق البعيد ، كما ان هناك اشخاص يتحركون بجوار منازل القرية . ويدخل في الكادر آخر يمتطي حمار يحمل بعض الحطب .	ثابتة	زاوية عادية	الوداك هناك شنو يا أدروب ، تقتل الراجل وتفذ ، والمرا العجوزة ست الودع كاتلا مالا ، ذنبها شنو ، وكمان تحرقا بالنار ما بتخاف الله ، انا والله العظيم يا شيخ محمد ما كتلت ولا زول	اصوات رياح اصوات ابل وبقر	موسيقى + صوت ربابة
٢	١٧ث	عامة متوسطة	يظهر احد بيوت القرية ، ثم باقي المنازل ، مع تحرك بعض الناس على ظهور الجمال واخرين على ارجلهم ، يظهر رجل ويفك قيد الرجل بالساحة ، وتظهر امراة وهي تهرول وتزغرد ، تظل الخلفية الممتدة في الأفق الجبال والغابة وبعض الرمال	ثابتة	زاوية عادية	ادروب ادروب مالك ، يشير بيده ، وتطلق زغرودة . ثم تعليق "وحكمت محكمة القبيلة بتبرأة ادروب من دم اوهاج ودم الوداعية واطلق سراحه حراً		
رقم المقطع (١٦)								

١	٢٠ث	لقطة متوسطة	امراة وطفل ورجل مستلقى على سرير خشبي ، تحاول المراة تقديم العون للرجل الذي يبدو شديد الاعياء ، تظهر ملامح العريشة المبنية من سعف النخيل ، وبعض العيدان اتثبيتها ، يخرج الطفل من الكادر ، وفي الارض بعض الادوات المحلية لتجهيز الدواء	ثابتة	زاوية عادية	جيب اللبن يا محمد . محمد اجري للشيخ عثمان يديك البخرات .	اصوات فلوت + بيانو	موسيقى
٢	٢٥ث	لقطة عامة	يظهر في الكادر مجموعة من الأطفال ومعهم رجل كبير ، يقوم بتدريسهم في العراء ، وتبدو عليهم ملامح البؤس ، ومجموعة منهم لا ترتدي ملابس . الخلفية عامة تظهر منازل متباعدة ، وبعض ملامح الغابة ، كما تظهر الاشواك التى تحيط بمكان تدريس الاطفال ،	ثابتة	زاوية عادية		اصوات قراءة الاطفال	
رقم المقطع (١٧)								
١	١٧ث	لقطة قريبة	تظهر وجه رجل في منتصف العمر وهو في حالة اعيال ، كما وجه امراة حزينة ، تدمع عينيها	ثابتة	عادية	ابتهال من المرأة يا رب بحرمة النبي ترجع ليهو صحتوا وعافيتوا	صوت موال شعري	اصوات ربابة حزينة
٢	١٤ث	لقطة عامة	خمسة اشخاص مراتان ورجلين وطفل ، يتحركون في حمل احد الاشخاس على ظهر جمل وهو مستلقى على سرير خشبي ومغطى بقاش ، يتحرك الجمل والمراة والرجل ممسكان بالسرير أما الرجل الآخر فيمسك بالجمل ، يظهر في الافق بعض	ثابتة	عادية			موسيقى

					الاشجار			
٣	١٨ث	عامة متوسطة	يظهر مجموعة من الناس ، ينزلون سرير من على ظهر جمل ، وتظهر ارجل المريض المحمول بالسرير ، ثم خروج اهل القرية تجاه المريض والالتفاف حوله ، والزهول على ملامح الجميع . الخلفية الأفق والغابة من على البعد	ثابتة	زاوية عادية		اصوات بشرية هارمونية	
٤	١٢	لقطة قريبة	تستعرض اهالي القرية من على القرب ، ويعم السكون والسكوت لنحاء القرية	متحركة	زاوية عادية		اصوات بشرية هارمونية	
٥	٥	قريبة جداً	رجل مستلقى على سرير وحوله اهل القرية ، ثم فتاة بملامح جميلة تمسك بيده ، وهو يحاول ان يتحرك	ثابتة	زاوية عادية	تاجوج ود امي	اصوات بشرية هارمونية	
٦	٦	قريبة جداً	استمرار استعراض وجه المراة والرجل ، ثم المراة ، وتظهر بها علامة اطلاق صراخ	ثابتة	زاوية عادية	صرخة عالية	اصوات بكاء مجموعة من الناس اصوات طبول	

التحليل التعييني للمقاطع المختارة من فيلم تاجوج .

المقطع الأول: يعتبر كثير من الدارسين للافلام أن المشهد الإفتتاحي لأي فيلم هو المدخل الرئيس لجذب المشاهد أو نفوره منه .

يبدأ الفيلم بلقطة تأسيسية في بداية المشهد ، تصف المكان الذي تروي فيه قصة الفيلم ، وبصورة بانورامية لمنطقة صحراوية مقفرة ، تبدوا ملامح الشدة والقسوة واضحةً فيها ، تتناثر فيه الاشجار وتحيط بها الجبال ، واصوات الرياح الآتية من كل جانب . قدم المخرج صورة رائعة للفيلم مع تعليق يصف قسوة المكان وعظمة قصة الحب التى خلدة بالمكان . تترجم هذه المقدمة ظهور فتيات حاملين قلل لجاب المياه . ثم يدور الحديث بينهم .

إنتوا يا بنات

خبارا "تاجوج" بقت ما بترد معانا .

المقطع الثاني: يبدأ المقطع الثاني بلقطة قريبة لرجل يقطع جزع شجرة في الغابة وهو يشدوا بالغناء . في همة عالية .

بقطع بايدي وبجر الفاس

بزرب بيتك الباقي المزار للناس

يا بلالة مصاريني التلل يباس

إنت ريرة جبل كسلا المقابل القاش.

ثم لقطة متوسطة تظهر تحرك مجموعة من الرجال تقوم بالعمل في نشاط كبير للحاق بالسوق .

المقطع الثالث: كما يبدأ هذا المقطع بلقطة عامة متوسطة لمجموعة من الرجال يجلسون على الأرض حول حداد يصلح السيوف ، حيث يعرف هذا المقطع ببيئة المنطقة وطبيعة العمل فيها ، من حيث ارتباطه بالاحتطاب من الغابة وصناعة السيوف والرعي . كما تظهر الملامح العامة للمنطقة والطريق الوحيد الذي يجمع الناس يمر بهذا السوق المصغر ، وطريقة العيش في القرى حيث تجلب النساء المياه والرجال الحطب والرعي . كما يظهر الكادر اطفال يلعبون ، وجميعها تفاصيل تدل على المكان .

المقطع الرابع: في هذا المقطع صوت رجل يشدوا بالهشعر ولم تظهر ملامحه في الكادر ، ثم مجموعة رجال تقف مندهشة من الصوت الذي يأتي من البعد ، ويعلق احدهم أن الغرام سلطان . وسترسل احدهم ساخراً "البعوعي دا منو" . تظل الكاميرا ثابتة ثم يدخل احد الرجال فى الكادر . تبدوا ملامح المكان متجانسة وسرد القصة التاريخية من خلال الديكور واللبس وقصاة الشعر ومجموعة الكومبارس فى العمل. تتقدم مجموعة الرجال للشادي ، تتغير زاوية الكاميرا ويظهر المغني ممسكاً بجمل محملاً بالحطب ، حيث يدور حوار ساخر من قبل الفردين ، يخرج الثالث من الكادر . فى لقطة قريبة تظهر ملامح وجه احدهم تبين فيها القسوة . ثم لقطة متوسطة . يدور حوار حاد بينهم يؤدي الى مبارزة الاثنان بالسيوف ، حتى يهزم احدهم . وفي لقطة قريبة لوجه امراة تراقب الموقف ثم تعود هاربة من المكان .

المقطع الخامس: فى هذا المقطع تكون ملامح البيئة المسيطر الوحيد على المشهد كالرمال وجزوع الاشجار الجافة وفى الأفق البعيد الغابة ، ثم الحمار وهو وسيلة التنقل لهذه المراة الجالسة على الأرض . وقد وصل اليها احد الاشخاص الذي ظهر فى المقطع السابق يطلب منها المساعدة بقراعة الودع وعمل السحر ، وفى صورة مقربة جداً تظهر سبعة ودعات على الأرض ثم اصابع العرافة ، تتحول الصورة تجاه الاثنين . تبدوا ملامح التوهان للرجل من خلال كلام العرافة . تظل الكاميرا ثابتة مع التنقل من لقطة مقربة الى مقربة جداً .

المقطع السادس: يستهل المخرج هذا المقطع بلقطة مقربة والكاميرا ثابتة . تميل زاوية الكاميرا . ثم لقطة عامة متوسطة مع ثبات الكاميرا تظهر مجموعة من الرجال والنساء يمارسون طقس الزار . وقد بدت ملامح المرأة بثياب واكسسوارات رجالية ، مع استخدام الألوان الحمراء والإضاءة الخافتة وضرب الطبول ، ثم زاوية مائلة للتعبير الضياع والتوهان للمرأة التى اسقط مغشياً عليها . من خلال هذا الطقس يأكد المخرج ارتباط القصة بالمكان .

المقطع السابع: بدأ المقطع بصوت غناء ورجل يمشي ، مع استمرار الصوت الغنائي ، بتقدم الرجل فى الكادر يتبين أنه ليس المغني ، ويخرج من بين الأخشاب الرجل المغنى ويتبادلان الحوار . من لقطة متوسطة وزاوية عادية ثم قطع مقرب لصورة الوجة ثم لقطة متوسطة من الكتف للرجلين . يدور الحوار حول العادات والتقاليد التى ترفض تزويج الشخص ان تغنى وانشد في نسائهم . ما جعلة يرد "خلاص قلوبهم قست . وبقت ما فيها رحمة"

وهذا يعتبر المحمول الثقافي لقبيلة الحمران مع احتفاظهم بالجود والكرم ومناصرة المظلومين . والعفو عن الرقبة فى حالة القتل . الا أنهم لا يتسامحون فى التغني باسماء بناتهم ، ولا يزوجوها لمن تغنى باسمها . ويعتبر ذلك من هتك الاعراض .

المقطع الثامن: يبدأ النشهد بلقطة متوسطة ثلاثية قريبة ، وكاميرا ثابتة مع زاوية تصوير عادية لمرأة تجلس فى بيت ن السعف وبجوارها رجلين . الجميع على مقاعد خشبية ، وهم نفس الشخصين في المشهد السابق ، ليتواصل الحديث عن العشق والغرام . ترد المراة . وماذا يعني العشق والغرام ، اذا كان يتناول اعراض الناس . وتضيف "الزول قدر ما يريد ياحافظ على عادات اهلوا وقبيلتوا" . ينتقل المشهد بالحوار مع رجل آخر لنفس الموضوع وهو طلب الزواج . مع استمرار الرفض من الرجل لتغني "المحلق" بإسم "تاجوج" وهذا يتنافى مع عادات القبيلة . يتواصل الحوار حول لرفض بسبب الغناء . يتنقل المخرج بين لقطة قريبة ومتوسطة . يحتد النقاش بين الرجل واخته . ثم يقول الرجل بأنه لا يريد لها احد افضل منه ، بشرط أن يتوب ويعقل . هنا ترتبط التفاصيل الدينية بالمورثات والعادات القبلية في دورها الايجابي .

المقطع التاسع: يبدأ المقطع بلقطة متوسطة مع حركة بانورامية ، تتحرك العدسة للخلف لعرض مشهد مجموعة من الناس فى احتفال عُرسي . ورقص بالسيوف لبعض النسوة وعزف الطبول والدفوف والزغاريد . ويدلل هذا المشهد البيئة والعادات فى الزواج بتلك المنطقة ، مع ذلك المقطع يظهر شخصين فى لقطة قريبة بملابس ذات الوان ذاهية ، يمزلون من هودج . تتحرك الكاميرا بحركة بانورامية يظهر بالكادر عروسين . يؤكد حشد المخرج التفاصيل الثقافية من حياة تلك القبائل . وقد حرص المخرج على ربط مشهد رفض والد العروس كعرف تقليدي لثقافة القبيلة . بوجود لقطة متوسطة ثلاثية تجمع مراة ورجلين ظهروا معاً فى مقطع سابق .

المقطع العاشر: فى هذا المقطع يواصل المخرج حشد الفيلم من خلال لقطة عامة متوسطة للحفل المستمر ، مع ثبات الكاميرا والزوايا والقطع وادراج بعض اللقطات التى ابرزت جمال العمل . من خلال الإكسسوارات والديكور ، مع مراعاة تقنيات الإضاءة فى زمن انتاج الفيلم . فقد وظف المخرج الملابس والديكور والإكسسوار بصورة مثالية جداً .

المقطع الحادي عشر: بلقطة متوسطة قريبة وزاوية علوية ، ينقل المخرج تفاصيل مجموعة من الرجال يناولون الطعام . مع القطع للقطة قريبة لشخص يتسلل خلسة . الكاميرا ثابتة ، حركة عدسة للخلف تتضح من خلال أرجل جمل واقف ، قيام شخص بحرق الحطب الذي جمعه هؤلاء الرجال ، بلقطة قريبة جداً تبين ملامح احد الرجال أنه اشتم رائحة دخان ، ثم ينبه الآخرين بنشوب حريق فى حطبهم .

المقطع الثاني عشر: ينتقل المخرج لبداية هذا المقطع بإمراة تستخدم أداة تجميل شعبية ، فى لقطة قريبة والكاميرا ثابتة والعدسة للخلف لإضافة بعض تفاصيل المكان . ثم الانتقال للقطة أخرى تجمع امراتين ، يتضح من خلال الاكسسوار تجهيزات منزل العروس ، واللبس وادوات الزينة التقليدية ، ثم دخان البخور لطرد السحر والعين .

المقطع الثالث عشر: استخدم المخرج فى هذا المقطع لقطة متوسطة وكاميرا ثابتة . نقل ملامح رجل داخل منزل وهو يتحدث لوحده ثم يجلس . تستمر مشاهد عرض المنوج التقليدي للقبيلة من خلال استخدام الأدوات الطبيعية فى تسوير المنزل ، والسيف والسوط ، ثم تدخل الكادر امراة مع ثبات الكاميرا والزاوية ، من ثم يخرج الرجل من الكادر . ليقول المخرج أن هذا المقطع بداية النهاية لفراق "المحلق" لـــ "تاجوج" . وتنتقل الصورة الى خارج المنزل بلقطة متوسطة تبين ملامح المرأة الحزينة . تدخل الى الكادر مراة اخرى ، ثم تخرج المراتين من الكادر ، تدخل احداهما وهي تجر جمل ليشير المخرج الى الفراق .

المقطع الرابع عشر: يعود المخرج فى هذا المقطع بلقطة عمة متوسطة ، تكشف عن مجموعة كبيرة من أهل القرية ، وهم جلوس على الأرض . تبدوا فى الأفق منازل وحركة الأشخاص والأطفال وهم يلعبون . بهذه الزاوية يوضح المخرج سيطرة مجلس القرية على تثبيت وتنزيل القيم الاجتماعية والاخلاقية والدينية .

المقطع الخامس عشر: يبدأ المقطع بلقطة عامة متوسطة ، الكاميرا ثابتة والزاوية أفقية . يظهر جمل لجري وخلفه رجل مقيد . بحركة بانورامية من اليسار الى اليمين ، ثم تنتقل لنفس الشخص وهو مقيد باحدى اعمدة منزل شيخ القرية ، يستعرض المقطع القرية وحركة الناس . مع قدوم فتاة من العمق تحمل سيفاً ثم يمسك بها أحد الأشخاص . ثم ينتقل الى جمع اعيان القرية بصورة عامة يركبون على

الجمال ، تقترب مالمحهم رويداً رويداً . ثم ينتقل المقطع لإطلاق سراح الرجل المقيد ، ويهرول الرجل . ثم تطلق امراة زغرودة تعلن فرحاً في القرية ببراعته من القتل .

المقطع السادس عشر: يبدأ المقطع بلقطة متوسطة ، الكاميرا ثابتة . ينقل المخرج معاناة أح الأشخاص نتيجة الإعياء الذي ألم به جراء وجده وحبه . تحاول المرأة بمساعدة الطفل انقاذ حياته الرجل ، توجه المرأة الطفل للذهاب الى الشيخ لإحضار بعض البخرات . ثم يربط المخرج المقطع بلقطة عامة لأطفال يدرسون بالعراء بوجود رجل كبير جالس على مقعد . لينقل المخرج حالة البؤس بتلك المنطقة من خلال الأطفال العرايا ومنازل القش المتبادة ، والأفق الممتد الذي يبين من خلفه شئ ، فى لقطة اخرى يدخل الطفل بالكادر ثم يخرج عائداً للمرأة .

المقطع السابع عشر: يبدأ هذا المقطع بلقطة مقربة لوجه رجل أعياه المرض ، منكوش الشعر ، ووجه إمرأة تسيل دموعها ، وهي تبتهل الى الله . وينتقل المشهد بلقطة متوسطة لأشخاص يحملون رجل على ظهر جمل ، وبلقطة قربلة للطفل وهو يودع الراحلين ، تخرج الكاميرا لتبين معه نفس المرأة في المشهد السابق ، ثم ينتقل الى لقطة عامة اخرى تبين حركة الأشخاص وهم يحملون شخص على جمل . من خلال المناطق الصحراوية ، بنفس الحركة العامة والكاميرا الثابتة ينقل المخرج ملامح القرية البائسة وأهلها يخرجون من منازلهم ويلتفون حول الشخص المستلقي . بلقطة قريبة ينقل المخرج ملامح وجوه أهل القرية . يفتح "المحلق" عينيه ثم ينادي "تاجوج" ثم ترد (ود أمي) . تنفك يده منها فتطلق صرخة . بحركة بانورامية تنقل الكامير وجوه الأهالي ، ثم ينتقل المخرج الى اللقطة الإفتتاحية ويعود بلقطة متوسطة قريبة للأهالي ثابتة كصورة ثابتة لنهاية الفيلم .

٢/ التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم (ستموت فى العشرين)

رقم المقطع (١)								
شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	مضمون اللقطة	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	المؤثرات الصوتية	الموسيقى
١	٣٠ث	عامة	جثة ثور على ارض قاحلة ، يقف فوقها طائر ، مجموعة من الناس تتحرك	ثابتة	عادية		اصوات رياح + غراب+ دفوف	
٢	١٥ث	عامة	فضاء شاسع تظهر به نفس المجموعة المتحركة ، تفترب قليلاً وتظهر فى مقدمتها امراة	ثابتة	عادية		اصوات مديح + طبول	
٣	٢١ث	عامة	تواصل المجموعة السير ، مكونة من رجال ونساء ، الخلفية الافق شاسع يوضح طبيعة المنطقة الغير قريبة للسكن ، وضرورة قطع المسافة الطويلة للمجموعة التى تتحرك	ثابتة	عادية	صوت ابتهالات لا اله الا الله ، المصطفى المزمل ، رسول الله أنا عاشق	اصوات مديح + طبول	
٤	٣٢ث	قريبة	امرأة تجلس على ركبتيها بالقرب من شخص ، هو الشيخ على القرب منها بقية المجموعة التى كانت تسير ، وتظهر الخلفية مجموعة من الدراويش وهم فى حالة ذكر	ثابتة	عادية	حبابوا مولانا ، دا ولدي "مزمل" الله رزقني بيهو ببركة الشيخ "الشفيع" كان بجيني فى المنام ، جبتوا تباركوا لي . سميتي "مزمل" علي سيدنا النبي (ص)	اصوات مديح + طبول	

٥	٤٠ث	قريبة	وجه المرأة مبتسمة وهي تنظر الى وجه الرضيع ، ثم وجوه مجموعة من الحضور وقد كستها الدهشة . ثم تملأ الدهشة والحيرة وجه المرأة ايضاً	ثابتة	عادية	لا حول ولا قوة الا بالله ، وا حرقة قلبك يا "سكينة" . هو ما قاصد يا شيخنا ، قول قبل الفال يقع ، يا شبخ هو ما قاصد ، يا شيخ قول الفال ما يقع ، يا جماعة الفال من الله وكل شي مقدر . خصمتك بالنبي ياشيخنا . النبي عزيز وأمر الله نافذ يا بتي	اصوات رياح + همهمات بشرية	
٦	٣٢	عامة	المرأة وهي تتحرك في حركة ثقيلة الخطى ، تحمل بين يديها جنين فى قطعة قماش ابيض ، والحزن سيطر على المجموعة التى ظهرت معها فى البداية . ثم تقف وتنظر يميناً ويساراً ، ثم تلتف للخلف . تظهر الخلفية العامة محموعة من الناس واقفين يرتدون اللون الأخضر والأحمر بجوار احدى الأضرحة . ثم مجموعة اخرى جلوس على الأرض	ثابتة	عادية		اصوات رياح + صوت خطوات مشي ثقيلة	
رقم المقطع (٢)								
١	٢٥ث	عامة	رجل يعمل بجد فى قطع القصب ، تظهر الخلفية مغيب الشمس ، تسلل	ثابتة	عادية		انفاس عالية + خشخشة	

		اشرعة الضوء من خلال قناديل القصب . يظهر ايضاً عنوان الفيلم واسم المخرج					الحشائش	
رقم المقطع (٣)								
١	٤٨	متوسطة	امراة وطفل يسيران في شوارع الحي ، تلبس ثوب اسود وتبدوا عليها ملامح الحزن ، تصل الى دكان تأخذ اغراضها ، تتجاذب بعض الحديث والتحايا في الطريق . الخلفية تظهر جدران المنازل والابواب والاشجار وبعض المارة ، ومكتوب على الباب "دكان عيسى فقيري"	بانوراما	عادية	حجة "تفيسة" ازيك . الحمد لله عايشة . "مصطفى فقيري" كيفك أهلا أهلاً "سكينة" مافي اخبار من "النور" ؟ ياهو برسل كل فترة وفترة . ود "امنة" سابك وفات لي همك التقيل .	اصوات طبيعية + صوات اذاعة راديو	
٢	٢٠ث	متوسطة	المرأة وهي ترجع لى البيت ، تدخل وتقف خلف الباب وهي في حالة غضب وحزن عميق ، ثم تتحرك وتجلس على مكنة خياطة . ظهرت الخلفية الطبيعية لمباني الحي السكني القديم حيث الطراز الاستعماري لبيوت السكك الحديدة	متحركة	عادية		اصوات طبيعية + صوت ماكينة خياطة	
رقم المقطع (٤)								
١	٥٧ث	قريبة	امراة وهي جالسة ، تتناول مظروف ، تقوم بفتحه .	ثابتة	عادية	صوت يترجم قراءة رسالة المظروف وهو لزوجها .	اصوات طبيعية	

					يظهر في الخلفية شخص مستلقي على سرير خلال الاضاءة الخافتة ، ثم يظهر الديكور نربيزة عليها نوتة حمراء وبعض الأدوات التى اكملت الديكور . ثم تحرك شخصين بمكان مظلم يقطعون ترعة مياه . ثم حركتهم على عربة يجرها حصان تتحرك بمنطقة ترابية .			
٢	٢٤ث	متوسطة	متحركة	عادية		المراة والشاب وهم يمشيون بين مجموعة من النساء والرجال ، جالسين على الأرض بالقرب من احدى الاضرحة ، يمرون بين الناس ليصلوا الى باب به رجل واقف ، وامراءة وطفلها ايضاً ، تدخل المراءة والشاب ، تظهر الخلفية مجموعة من الأضرحة متناثرة بمطنقة غير سكنية تحيط بها بعض الاشجار الشوكية . ثم تظهر منازل الطين واناس بثياب خضراء . يبين اهمية المكان الدينية .	اصوات طبيعية + اصوات مدح	
٣	٢٧ث	قريبة	متحركة	عادية	ما شاء الله ، شاب جميل ، فيك من نور الأولياء الصالحين وابتلاء الانبياء ، شوف يا ولد العمر ما	يد ترش بالماء ثم تمسح على صدر رجل ، تظهر الاضاءة من خلال النافذة وتظهر الخلفية ايضاً رجل	اصوات طبيعية	

		بلباس اخضر تتسرب من خلاله الاضاءة .			فيهو بقية للخطايا ، لحد ما المولى يسترد أمانتوا ، تعال اقعد معاي هنا اخدم أهل البيت والنور .			
رقم المقطع (٥)								
١	٨ث	متوسطة	فتاة تقف بقرب جدار ، ترتدي اللون الأزرق ، وشاب يتقدم من البعد ، تظهر الخلفية منازل الحي ذات الممرات الضيقة ثم مرور بعض الشباب	ثابتة	عادية			
٢	٢٦	قريبة	فتاة تمسك بالشاب وهي تحدق بوجهه وهو في حالة ارتباك ، تظهر الخلفية الملامح القريبة للجدار والمواد التى تربط الطوب ببعضه .	ثابتة	عادية	نعم ، خير ، بتفتش فى منو ؟ فكي يا مجنونة . وينك لي يومين ما شفتك. لا بس شوية مشغول . مشغول "مزمل" يا ود "سكينة بت جادي" إنت يا بتخاف مني يا بتحبني واحد في الاثنين ، بعد المدرسة ما عندي شي وديني البحر .		
رقم المقطع (٦)								
١	٣٠ث	قريبة	رجل داخل دكان يبحث في بعض المتعلقات ، يسلم الشاب شئ في كيس ثم ينصرف ، تظهر الخلفية	ثابتة	عادية	مزمل تعال دايرك ، دي دايرك توصلا لبيت الانجليز الكان مقفول ، مافي زول يشوفك نهائي	اصوات طبيعية	

		الجدار الطيني ولمبة التنجستان وبعض كراتين المواد الغذائية						
٢	١٤ث	قريبة	شاب يدخل الى احدى المباني ، يظهر الديكور ملامح البناء القديم من خلال الاعمال الخشبية المكسوة بالستائر القماشية	متحركة	عادية	في وول هنا ؟ في زول هنا ؟	اغنية ثورية محمد وردي	موسيقى
٣	١٨	قريبة	شاب يتفحص المكان ، ثم رجل في النصف الثاني من العمر يدخن ، يتحرك الى احدى المقاعد ثم يجلس . تظهر الخلفية الجدران الكلاسيكية للمبى والستائر والديكور ، كما المفروشات القديمة البالية ، كما الاضاءة التى تثقب الستائر الجانبية	متحركة	عادية	انا طلبت حاجة واحدة جبتها . جبت دا . هات .	اغنية ثورية محمد وردي	موسيقى
٤	٢٠ث	متوسطة	رجل يجلس على سعادة وهو يؤدي الفروض . يقف بجواره شاب وهو يمد يه بعض النقود ، اخرجها من جيبه ، يواصل الرجل الجالس في التسبيح . تظهر الخلفية مباني الحي الشعبية المكونة من الطوب والطين وبعض الاخشاب ، كما يظهر زير الماء والإبريق ، مع باب الدكان المفتوح الذ يمثل مدخل	ثابتة	عادية	حرام نبيع الخمر . أُس شغل شغل ، والله غفور رحيم ، أداك القروش . قروش حرام ، والشيخ عبد القادر قال . . هاه إنت قايل نفسك حتخش الدنيا وتمرق مهنا زي ما جابتك "سكينة" ، أمش أمش لي شيخك صليلك ركعتين بريحنك ،	اصوات طبيعية	

			عمق الخلفية .			أمش . .		
رقم المقطع (٧)								
١	٣٥ث	عامة	عادت الكاميرا الى المنزل القديم لرجل جالس ويقف بالقرب منه شاب ، يمسك الرجل بقاقورة ثم يضعها على الطاولة ، يأخذ بيده اليسرى علبة السجائر يخرج منها واحدة ثم يشعلها . تظهر الخلفية الستائر واضاءة الحائط والمكتبة ثم الكتب والكرسي القديم ، ما رسم صورة كلاسيكية للشخصية	ثابتة	عادية	ابوك منو ؟ النور . بالله حي هو ؟ مسافر من زمان . ناس الحلة بقولوا عني شنو ؟ زمان أنا وابوك كنا أصحاب ، كنا نمشي نلعب جنب حوش عمك "صالح" النهار كلو ، بعدين قالوا لينا الحته دي ساكنا جن ، بتؤمن بالجن يا . .	اصوات طبيعية	
٢	١٥	عامة	يواصل الرجل الجلوس والشاب في نفس المكان ، بنفس ملامح الخلفية العميقة ، التى توحي بعالم الرجل الجالس على المقعد	ثابتة	عادية	"عيسى فقيري" قال ليك الحساب بقى . . عيسى فقيري ما علمك تحسب . لا . .		
٣	٦٠ث	قريبة	يتحرك الشخصين داخل الغرفة المليئة بالاتربة والادوات النادرة للرجل . ويتحرك الشاب ايضاً وهو يتحسس بعض الاجهزة القديمة في الغرفة ، ينظر اليه الرجل باستغراب ، يتناول احدى الصور الفوتغرافية ثم يتحرك الشاب للمس احدى الصور	متحركة	عادية	تعرف السينما ؟ لا . الحاجة الوحيدة الكويسة في ابوي إنو كان بحب السينما . دي حقيقية ؟ الحقيقة دي ما عالم تاني،سامية جمال ياخ، من	اغنية كلاسيكية محمد عبد الوهاب	

			المعلقة بالجدران ، يظهر الديكور بعض ادوات الحوارية للمقطع			احسن الناس الرقصوا في العالم		
رقم المقطع (٨)								
١	١٣ث	قريبة	الشاب وهو يفتش مخبأ خمور "عيسى فقيري" ثم يجد احدى القوارير	ثابتة	عادية		اصوات طبيعية	
٢	٧٠ث	متوسطة	الشاب في بيت الرجل وهم يشاهدون فيلم ، يستمر الرجل في التدخين وينهمك الشاب في المشاهدة . مع اضفاء الاضاءة الطابع السينمائي لمشاهدة الفيلم . في الخلفية تظهر"ست النساء" وهي تستخدم بعض الوصفات التجميلية لجسدها وشريط الفيلم يدور ، يسارق الشاب النظر لها وهي في حالة اغراء ، كما تظهر الاضاءة ضوء جهاز السينما من الخلف	ثابتة	عادية	تصويرك سمح . تعرف انا لو منك اباري النيل دا بس ، يمشي من هنا لمصر ، البحر المتوسط ، أوروبا . اسافر . إنت قايل حلتكم دي الدنيا كلها ، ياخ انت الخرطوم ما وصلنها ، أهي لما كانت بي خيرا . تعلمني الحساب ؟	اصوات شريط السينما	
رقم المقطع (٩)								
١	٤١ث	متوسطة	رجل يقف ويحدق بالياب طويلاً ، يدخل بالمنزل ثم يقف للمرة الثانية ويملأ الحزن والاسى وجهه ، تلتفت إليه المرأة التى لم تفارق سواد الثياب ، تنظر اليه بحيرة ويأس ثم تتقدم	ثابتة	عادية		اصوات رياح قوية	

					بخطى مثقلة بالالم وهي تتفحص عينيه ، ثم تحتضنه . تظهر الخلفية بألوان باهتة خلفها الاستعمار . ابوابها من خشب تتقاذفها الرايح			
٢	٩ث	قريبة	تستمر المرأة في التحديق بالرجل ، ثم تتحرك	ثابتة	عادية	حا أخت ليك الغدا ، السفر بجوّع .	اصوات طبيعية	نغمة بيانو هارمونية
رقم المقطع (١٠)								
١	٢٠ث	قريبة	رجل وهو ممسك بقاقورة خمر يسير ويتحدث الى الشاب ، تبدو ملامح الرفض وعدم الاكتراث بالمظهر الخارجي عليه من وجهه ، يجلس ويقف بجواره الشاب الذي ينصت للرجل . يظهر الديكور بيئة منزله .	ثابتة	عادية	عارف انا لو مكانك ، وجاني واحد قال لي حتموت بعد تتم عشرين سنة ، والله مبروك ، واخليهم يسوا لي أي شئ ، أكل ، خمرة ، نسوان ، يعرسوا لي "هنوية" وبعد ما اتم عشرين سنة ، أطلع ليهم لساني ،	اصوات طبيعية	
٢	١٨ث	قريبة	الشاب وهو متكئ على حائط ، والرجل جالس يعاقر الخمر	ثابتة	عادية	ابوي رجع . حمد الله على السلامة . أول مرة اشوفوا		
رقم المقطع (١١)								
١	١٢ث	متوسطة	الشاب يفتح الباب الخشبي يتفاجأ بمجموعة نساء معهم رجل وهم منهمكين في تجهيز بعض العطور التقليدية وتقع في عينه	ثابتة	عادية		اصوات طبيعية + صوت طرق	

		قطعت قماش بيضاء .						
٢	٣٠ث	متوسطة	الشاب وهو مع امراة كبيرة في السن ترتدي ثوب ابيض ، تدخل الى غرفتها الطينية تفتح احدى الخزانات ، تمد للشاب احدى الاعوعية .	ثابتة	عادية	كنت شايلاهو لي رقبتي لمن أموت ، كان ما بس أمك عزيز علي ، صندل حنوطك يا الحزين	اصوات طبيعية	
رقم المقطع (١٢)								
١	٥٠ث	قريبة	امراتان على ظهر مركبة ، تلبس احداهما الثوب الابيض ، اما الاخرى تلبس الاسود وهي تضع على حجرها "أرنب" ابيض ، تشقان الطريق الطويل عبر الاشجار ، تصلان الى احدى البيوت المكونة من القش ،	متحركة	عادية	لبستي الأسود في حياتك . ما أنتِ طوالي لابسة الأبيض . أيا انا حادة ولدي المات من سنين ، إنتِ تحدي بالاسود ولدك لسع في الدنيا ، ولا الحزن بقى عادة	اصوات طبيعية + طبول شعبية	
٢	١٥ث	قريبة	صورة مقربة لوجه نفس المرا ذات الثوب الأسود وهي مغمضة العينين ، ثم يظهر الكادر مجموعة ترتدي اللون الابيض مع قبعات حمراء	متحركة	عادية		اصوات غناء + صراخ	
رقم المقطع (١٣)								
١	٧٠ث	قريبة	امراة تفتح نافذة يخرج منها ضوء الشمس وهي تحمل بيدها مبخر ، تجلس بجوار رجل وهو ممسك بجيتار يجلس بالقرب من	متحركة	عادية	"مزمل" دا ليهو اسبوعين ما جا . والله يا"سليمان" الولد دا حكايتوا حكاية حتى نسوان	اصوات طبيعية + جيتار	موسيقى

		نافذة اخرى ، تظهر امامهم أدوات القهوة التقليدية ، ثم يمسك بيدها ويتفحصها .			"الكمبو" ديل بعرفنها . نسوان "الكمبو" ديل كمان بقن يعلمن الغيب . ما "الكمبو" يا "سليمان" الخليفة ، خليفة الشيخ الشفيع ، أنا غنيت في سمايتوا يوم حصل الحصل . كدي دا شنو الفي يدك دا حنة . حنة شنو كمان يا"سليمان" من متين النسوان بتحننوا بلا عرس .		
رقم المقطع (١٥)							
١	٤٠ث	عامة	شخصان داخل مبنى كبير"مسجد" يتبادلان الحديث	ثابتة	عادية	وينك . كنت منتظرك . الحسابوا قرب يمشي وين. يعيش ويموت هنا ؟ هنا مكتني لحدي ما أتم العشرين ، أخدم بيت ربنا عشان أكون تحت رحمتوا وقت إحتاجوا. بقيت تتكلم زيهم . الشيخ ما بكذب ، وأمي ما بتكذب. دراويش كلهم ، دا ما بتشغلوا للفهم ، حفظ بس.		

						نحنا ما بنعرف أكتر من الشيخ هو البعرف كلام ربنا وهو البعرف يفسروا ، بعدين إنت كان ما عاجبنك أرجع محل ما جيت .		
٢	٣٠ث	متوسطة	استمرار الشاب والرجل يحمل في يده ورقة بيضاء وقلم ، يرش عليها بعض الحبر الأسود .	ثابتة	عادية	دي لونا شنو ؟ بيضاء . وكدا ؟ لسع بيضاء ، رشة الحبر خلت الأبيض أبيض أكتر ، إنت بتطلب الرحمة والمغفرة علي ياتوا خطايا، إنت ما جربت خطيئة ، جرب إحتمال تقدر تفهم الفرق بين البياض وبين الحبر		
رقم المقطع (١٥)								
١	٣٦ث	متوسطة	شاب ورجل يجلس على سرير ممسكاً بيده كباية زجاجية ، بينما الشاب يجلس بالأرض وتبدوا عليه ملامح الحزن ، تظهر الخلفية والديكور طراز المنزل الشعبي القديم من أدوات زينة وإنارة ، كما تظهر في العمق احدى السيدات تقوم بإعداد الطعام ، كما تظهر قرب الشاب بعض الكتب الموضوعة على منضدة خشبية	ثابتة	عادية	يعني إنت كنت متوقع شنو ؟ هي حبتك بس لأنها مجنونة ، بعدين حتى المجنون لمن يختار يختار بي غريزتوا يختار الحياة وإنت موت ، موت ، كل شي فيك بذكرني بالموت ، مشيتك ، ريحتك ، طيبتك ، نظرات عيونك ميته ياخ . أنا داير الحواليني يكونوا حيين ، أنا ما عارف الورطني أصلاً فيك شنو ؟ أنا الليلة حأشرب في		

			وآخرى على الأرض .			صحة "تعيمة" ربة الحياة . أسمع قروش الحساب خلصت ، العرقي المغشوش البتجيبوا لي دا بطلناهوا ، إتفضل ، قوم ، أمشي وتاني ما تجي تبكي لي هنا .		
٢	١٨ث	متوسطة	المراة والرجل لا زال يجلس بالسرير ، تتحرك تحمل أدوات الطعام من أمام الرجل	ثابتة	عادية	إنت قايل يسيبني كلامك الشين دا بمشي ، أنا ما زيك يا ود الأصول ، قاعد تنظر للولد عن الحياة والموت وما عارفه شنو ، إنت الريحتك موت يا "سليمان" ما "مزمل"	اصوات الأواني في بعضها	
رقم المقطع (١٦)								
١	٩ث	قريبة	فتاة تجلس أمام المرآة بكامل تجهيز وحلي العرسان ، وهي في حالة غضب وحزن عميق .	ثابتة	عادية		اصوات غناء	
٢	١١ث	قريبة	مجموعة من النساء في حالة من الرقص والغناء والزغاريد ، مع جلوس الفتاة في نفس الموقع وهي بذات الحالة النفسية .	متحركة	عادية		اصوات غناء	
رقم المقطع (١٧)								
١	٢٨ث	قريبة	الشاب بالشاطئ يحاول الانتحار ، يمسك يه رجل بثوب أبيض ثم يحتضنه ،	متحركة	مائلة	كلو منك ، كلو منك كلو منك	اصوات ارتطام المياه	نغمة بيانو هارمونية

رقم المقطع (١٨)							
١	٣٠ث	قريبة	امراة في ثياب تميل الى السواد ، تضع الحناء على اطراف اصابعها وهي في حالة حزينة ، تظهر الخلفية نفس منزل الرجل المثقف ، مع الاضاء التى ساهمت في رسم المشهد	ثابتة	عادية		اصوات طبيعية + سراصير	نغمة بيانو هارمونية
رقم المقطع (١٩)								
١	١٦ث	متوسطة	الشاب والمرأة يجلسون على الأرض بغرفة مظلمة ، تمسك بيدها ورقة بيضاء ، يبدوا شعاع الضوء من النافذة	ثابتة	عادية	أديني ، إتعلمت أحسب	اصوات رياح واعاصير	
٢	٣٨ث	متوسطة	تستمر صورة الشاب والمرأة بنفس الغرفة ، يمسك بالورقة يقف ويتوجه الى الجدار	ثابتة	عادية	شفته دراويش الشيخ . شفتهم وين ، شفتهم وين ، شفت دراويش الشيخ وين	اصوات رياح واعاصير	
٣	٢٠	متوسطة	الشاب يتحرك بين الجدران تجاه الباب الذي يدخل من خلاله الضوء ، يتحرك بخطى ثقيلة ويسقط من يده الورقة ، يخرج ثم يغلق من خلفه الباب	ثابتة	عادية		صوات امراءة صراخ	صوت بيانو وطبول
٤	٧ث	عامة	شاب يقف في المقابر يحدق بالسارية اعلى ضريح الشيخ	متحركة	عادية		نحيب امراة	نغمة بيانو هارمونية
٥	١٨ث	قريبة	يدخل الى غرفة وبها امراة	ثابتة	عادية	"مزمل" مالك ؟ يا حليل		

		تستلقي على سرير ، تنهض وتحتضن الشاب ، تبدوا عليهم علامة الحزن والأسى			"سليمان" يا حليل "سليمان" يا"مزمل" يا حليلو "سليمان"			
٦	٢٣ث	قريبة	يتفحص المرأة وهو في حالة من الدهشة ، تبدوا عليها ملامح الحسرة والندم	متحركة	عادية	وقت ما مته ساب ليك ديل .	اصوات طبيعية + زغاريد	
رقم المقطع (٢٠)								
١	١٠ث	قريبة	الشاب في الشارع وهو يرتدي ملابسه بشارع الحي ، هناك مجموعة من المارة ، اطفال ونساء ببيت عرس ، تظهر الصورة ملامح الحي الشعبي "الكمبو"	متحركة	عادية		اصوات غناء نسائية	
٢	١١ث	متوسطة	الشاب وهو يجري خلف احدى السيارات يلوح بيده وهي تسير بين الاشجار بالقرب من خط السكة حديد	متحركة	عادية		اصوات طبيعية + سيارة	
٣	٢٢ث	عامة	الشاب يواصل الجري خلف السيارة ، وتبدوا المسافة قريبة بيهم ، مع وجود الأتربة ، ثم وجهه من خلال الغبار المثار من السيارة	متحركة	عادية		اصوات طبيعية + شهيق وزفير	نغمة بيانو هارمونية

التحليل التعييني للمقاطع المختارة من فيلم ستموت في العشرين .

المقطع الأول: افتتح المخرج فيلمه ستموت في العشرين بجنريك البداية ومقدمة عبارة عن الجهات الداعمة له بصورة ثابتة طويلة لخلفية سوداء ، ثم لقطة البداية الثانية وهي لقطة عامة تظهر جيفة ثور نافق وقد تحللت ، يقف عليها طائر . مع اصوات الرياح ، ثم يدخل بالكادر مجموعة من الناس تظهر على البعد للجثة النافقة . ثم ينتقل من زاوية اخرى لنقل مسير الموكب المتحرك في المساحة الشاسعة التى لا يوجد بها شئ غير المرتفعات الترابية .

مع تقدم الموكب تسمع ابتهالات الذكر ، ثم يصل الموكب الى موقع الصوت وهو الضريح المقصود من قبل المجموعة السائرة . بلقطات مقربة تظهر وجوه الحضور. تتقدم المجموعة امراة في العقد الثالث من عمرها تحمل تحمل على يديها مولودها فى قطعة قماش بيضاء ثم تجلس على ركبتيها بالقرب من الشيخ ، تتخلل هذه اللقطات مؤثرات صوتية للمدح الصوفي الرامز الى أهمية المكان . وقد اوضحت الخلفية مجموعة تقف بانتظام من الدروايش بالثياب الخضراء والرايات والأعلام الحمراء . وفى لقطة قريبة عاد المخرج الى وجه المرأة وهي مبتسمة تنظر الى وجه وتقول :

حبابوا مولانا .

دا ولدي "مزمل" الله رزقني بيهو ببركة الشيخ "الشفيع" كان بجيني فى المنام .

جبتوا تباركوا لي .

سميتي "مزمل" علي سيدنا النبي (ص) .

ثم تنتقل الكاميرا الى وجه الشيخ الوقور ذا اللحية البيضاء ، يأخذ الطفل وهو باش الوجه ، ثم يأخذ قطعة "تمر" يمضغها ويجعلها فى فم الرضيع ، اشارة الى العرف والارث الديني . وفى لقطة متوسطة تجمع الشيخ والمرأة والدراويش ، ينقل المخرج قرع جرس النبوءة الصوفية بسقوط احد الدراويش وهو فى العدد عشرين ، حيث يعم الصمت وتنقل الكاميرا وجوم الوجوه بلقطات قريبة ، ثم اندهاش "سكينة" تبدأ بالتمتمة وهي تقول:

هو ما قاصد يا شيخنا .

قول قبل الفال يقع .

يا شيخ هو ما قاصد .

يا شيخ قول الفال ما يقع .

يا جماعة الفال من الله وكل شي مقدر .

خصمتك بالنبي ياشيخنا .

النبي عزيز وأمر الله نافذ يا بتي .

ثم تمشي وهي تحمل طفلها بين يديها ، وتحمل ايمانها القاطع بنبوءة وكرامة رجال الدين .

المقطع الثاني: يستهل المخرج فى المقطع الثاني بلقطة عامة متوسطة رجل فى مزرعة وهو يعمل بجد فى قطع القصب . ثم يظهر عنوان الفيلم "ستموت فى العشرين" فقد استخدم المخرج خلفية الاضاءة الطبيعية ، غروب الشمس في لقطة عامة جميلة تظهر قناديل القصب بلون ذهبي يوحي بالأمل ولم يستخدم المخرج مؤثات غير طبيعية مع تنفس الرجل بقوة ما يوضح مدى التعب .

المقطع الثالث: في هذا المقطع وبلقطة قريبة ينقل المخرج تفاصيل الشوارع التى تمثل المنطقة السكنية . من خلال حركة المرأة والطفل فى احد الشوارع وهم يسيرون بهمة عالية . كما نقلت الكاميرا تفاصيل حركة التى ترتدي الثوب الأسود وتلقي التحية على المارة ، عكس المقطع بعض الدور الذي تقوم به المجتمعات فى الترابط مع بعضها من خلال تجاذب اطراف الحديث فى الطرقات أو الأسواق أو عند المناسبات الإجتماعية ، وكيف أن هذه المجتمعات تهتم ببعضها البعض وإن كانوا بعيدين عنها . ومن خلال المقطع لفت المخرج أهمية تعليم الاطفال التعاليم الدينية . لكنه ابقى على حقيقة النبوءة . كما بلقطة متوسطة نقل المخرج عودة المرأة الى المنزل وهى فى حالة حزن عميق ، ثم بلقطة اخرى وباستخدام الديكور ايضاً ارسل المخرج رسالة الى أن من الممكن تغريغ بعض الشحنات النفسية السالبة للنساء بالقيام ببعض الأعمال المنزلية كالخياطة وبعض الحرف .

المقطع الرابع: بلقطة قريبة نقل المخرج ملامح الغرفة التى بها المرأة والطفل من خلال وجود منضدة عليها كتاب ومظروف ابيض ، اتلوله وتبدأ قراءة الرسالة من خلال صوت زوجها وهو يشكوا لها مأساته فى البعد ، وما واجهه فى عدة بلدان وعدم ردها له جعله لا يعرف اخبارهم الا من خلال الاخرين . وبلقطة عامة وزاوية ثابتة ينقل المخرج صورة "سكينة ومزمل" وهم على عربة يجرها

حصان قاطعين الفيافي ، ثم بلقطة متوسطة تنزل المراة والشاب من العربة . تتحرك الكاميرا ويستمر التعليق الصوتي لقراءة الرسالة ، ثم بلقطة عامة وبزاوية اخرى تظهرهم الكاميرا متجهين بين القباب والاضرحة الى مدخل المنطقة التى يتواجد بها مجموعة من الناس يجلسون على الارض . ثم تنتقل الكاميرا الى داخل غرفة الشيخ . تظهر الاختيار الفائق للديكور والاضاءة واللبس . ومن لقطة قريبة وزاوية وكاميرا ثابتة تروي الكاميرا بعض الطقوس الصوفية الروحية برش الماء على صدر الشاب .

المقطع الخامس: في هذا المقطع بلقطة متوسطة تظهر الكاميرا فتاة وهي ترتدي اللون الأزرق تقف بجوار جدار ثم يظهر فى العمق شاب يتحرك للأمام من خلال منازل الخي السكني . تمسك الفتاة بثياب الشاب . ثم تنقل الكاميرا بلقطة قريبة الصورة العاطفية التى تجمعهم وكيفية ترجمة العلاقة العاطفية لدى المجتمعات ذات السياق الثقافب الواحد .

المقطع السادس: تتضح العلاقة ما بين سكان الحي بلقطة قريبة وكاميرا ثابتة رجل فى العقد الخامس من العمر وهو يبحث عن متعلقات داخل متجره . وبتحريك الكاميرا يدخل الى الكادر شاب يتحدث اليه الرجل بعد أن أمسكه شيئاً مغلفاً ، بأن يذهب به الى احد المنازل مع لزوم أن لا يراه أحد . ثم بلقطة عامة تنقل الكاميرا شارع معزول يمر به الشاب لتوصيل الطرد . وبلقطة قريبة وكاميرا ثابتة تنقل الكاميرا دخول الشاب الى مبنى وهو يتفحص المكان ويقول هل هناك من احد . وقد استخدم في الفيلم مؤثرات من اغنية ثورية ، ثم تظهر الكاميرا رجل خمسيني وهو يدخن . يتحرك الرجل ويجلس على احد المقاعد ثم يطلب من الشاب مناولة طفاية السجائر . تظهر الخلفية والديكور والملابس الإساخدام الفني من قبل المخرج للتفاصيل المهمة للفيلم . ثم ينتقل المقطع للقطة اخرى عامة تظهر الرجل الآخر "عيسى فقيري" وهو جالس على سجادة ويمسك بيده مسبحة وقد أدى فرض العبادة . يقف بجواره الشاب ويحتج .

حرام نبيع الخمر .

أُسْ شُغل شُغل ، والله غفور رحيم ، أداك القروش .

قروش حرام ، والشيخ عبد القادر قال . .

هاه إنت قايل نفسك حتخش الدنيا وتمرق مهنا زي ما جابتك "سكينة" ، أمش أمش لي شيخك صليلك ركعتين بريحنك ، أمش .

نقل المخرج تداخل العادات والعبادات من خلال بيع الرجل للخمر والالتزام بتأدية الفروض الدينية وتبرير ذلك بالعمل ، ثم التبرير بأن النوافل تغفر الخطايا .

المقطع السابع: فى هذا المقطع بلقطة عامة تعود الكاميرا الى المنزل القديم والرجل جالس على احدى المقاعد . والشاب يقف بجواره ، يمسك الرجل بقارورة ثم يضعها على الطاولة ثم يأخذ علبة السجائر يخرج منها واحدة يشعلها . وقد رسم المقطع صورة كلاسيكية مكتملة للرجل . يواصل الرجل الجلوس والشاب يقف بمكانه ويقول :

"عيسى فقيري" قال ليك الحساب بقى .

عيسى فقيري ما علمك تحسب .

لا .

ينتقل المخرج بلقطة قريبة للخصين داخل الغرفة شبه المظلمة ، بها مجموعة من الأشياء مليئة بالأتربة . يتحسس الشاب بعض الأدوات والصور . ينظر اليه الرجل باستغراب ويتناول احدى الصور ويقول:

تعرف السينما ؟

لا .

الحاجة الوحيدة الكويسة في ابوي إنو كان بحب السينما .

دي حقيقية ؟

الحقيقة دي ما عالم تاني ، سامية جمال ياخ ، من احسن الناس الرقصوا في العالم .

المقطع الثامن: تعود الكاميرا الى دكان "عيسى فقيري" بلقطة قريبة تنقل الشاب وهو يبحث عن المخبأ الخاص ، فيجد قارورة فيبتسم . تنتقل الكاميرا الى منزل الرجل الخمسيني "سليمان" بلقطة متوسطة هو و"مزمل" وهم بشاهدون احد اعماله التوثيقية وهم يتحدثون . يستمر الرجل فى التدخين وينهمك الشاب فى المشاهدة . وقد أدت الاضاءة والديكور دوراً هاماً فى تجميل هذا المقطع . من زاوية اخرى وبلقطة متوسطة تظهر الخلفية "ست النسا" وهي تضع على جسدها بعض الأدوات التجميلية وهي فى وضع فاتن و"مزمل" يسترق النظر اليها وبينهم فى الكادر الشريط السينمائي يدور .

ايضاً في هذا المقطع ومن خلال الصور يقول المخرج أن هذا الرجل يمثل المخزون المعرفي والثقافي والتجربة الحياتية التى لم تنتهي وهذه السيدة تمثل الحياة وهذا الشريط هى عجلة العمر التى تدور . فلا يجب أن يتم الاستسلام لفكرة الموت .

المقطع التاسع: بلقطة متوسطة ينقل المخرج فى هذا المقطع لرجل يقف وهو يحمل فى يده حقيبة يحدق طويلاً الى باب منزل "سكينة" يدخل الى المنزل ثم يقف مرةً اخرى وقد ملأ الحزن والأسى عينيه . تلتفت المرأة وهى ما زالت بالثوب الأسود . تتحرك ثم تحدق فى وجهه أيضاً ، ثم تحتضنه . بلقطة قريبة وبصوت انفاسها تنقل الكاميرا مدى الحزن والحرمان الذي تعيشه . من خلال الخلفية تظهر الأولوان الباهته للمنازل التى شيدت بحقبة الاستعمار . ذات الابواب الخشبية القديمة ويظهر فى العمق خط السكة حديد الذي يرتفع عن جدار المنزل . استخدم بالمقطع المؤثرات الطبيعية وبعض المؤثرات الموسيقية .

المقطع العاشر: فى هذا المقطع بلقطة قريبة وكاميرا ثابته . لرجليمسك بيده قارورة خمر يتحرك ويتحدث للشاب . من خلال الصورة يبدوا الرجل الذي عركته تجارب الحياة ، يقترب من الشاب ثم يجلس وهو يسترسل فى سرد فكرة كيفية مقاومة فكرة الموت للشاب . من المقطع ينقل المخرج فكرة القيم المجتمعية والدينية التى تكون ما بين الصغير والكبير فى الجلوس والحديث .وبلمحة ذكية يترك المخرج فى الخلفية الشريط السينمائي وهو يدور كاشارة الى فرضية الحياة بأنها لا تتوقف . من ثم يتحرك الشاب ويتكئ على الحائط وهو ينظر الى اتجاه ىخر تماماً قائلاً :

ابوي رجع .

حمد الله على السلامة .

أول مرة اشوفوا .

المقطع الحادي عشر: يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة وكاميرا ثابتة . تظهر الشاب وهو يفتح الباب الخشبي ثم يتفاجأ بمجموعة من النساء وهم منهمكون فى اعداد عطور الحنوط . ثم تقع فى عينه قطعت قماش بيضاء تمسك بها أمه من ناحية ومن الناحية الثانية أبوه . وبلقطة قريبة تظهر ملامح الضياء بوجه الشاب الذي يصارع فكرة الموت التى تحوم حوله . ثم قطع حديث والدته تلك الثواني التى جال بها خاطره بعيداً وهو ينظر الى النساء المنهمكات في ترتيب بعض القطن وسحق بعض

الارياح "أمشي لحاجة نفيسة جيب منها الصندل" . تنتقل الكاميرا بلقطة متوسطة لتظهر الشاب مع مراة كبيرة فى السن بثوب ابيض . تتحرك لتدخل الى غرفتها الطينية تفتح احدى الخزانات وتمد له وعاء وهي تتمتم:

كنت شايلاهو لي رقبتي لمن أموت .

كان ما بس أمك عزيز علي .

صندل حنوطك يا الحزين .

المقطع الثاني عشر: بلقطة قريبة يبدأ المقطع لصورة "ارنب" وهو على قطعة سوداء ، ثم تخرج الكاميرا ليتضح أنه على حجر احدى النساء ومعها سيدة اخرى نرندي ثوب ابيض وهم على ظهر احدى المركبات يشقان طريقاً طويلاً . تنقل الكاميرا فى الخلفية الاشجار وزرقة الساماء مع عمق الطريق الذي يبدوا مستقيماً لا تبين نهايته . مع الأصوات الطبيعية وحركة المركبة تتجاذب السيدتان اطراف الحديث الذي لا يفارق الموت ، بعكس عمق الصورة التى تحتمل الحياة . يصلان الى احد المنازل التى يسمع بداخلها صوت لقرع طبول وصراخ نساء . بلقطة قريبة تنقل الصورة مجموعة من النساء وهم يمارسن طقس "الزار" . يبدوا من المقطع مدى الأثر الذي تنقله الثقافة الشفاهية لهذه الشعوب من خلال الإيمان بالنبوءات وارضاء الجن بدق "الزار" .

المقطع الثالث عشر: تعود الكاميرا بلقطة قريبة لأمراة تفتح نافذة يدخل منها ضوء الشمس لمنزل "سليمان" وتحمل بيدها مبخر يتطاير دخانه بالمكان . تجلس بقربه وهو يعزف على آلة الجيتار وعلى يساره نافذة يخرج منها الضوء . تتحرك الكاميرا ليظهر أمامهم ادوات القهوة التقليدية . يمسك يدها ويقول:

كدي دا شنو الفي يدك دا حنة .

حنة شنو كمان يا"سليمان"

من متين النسوان بتحننوا بلا عرس .

ينتاول المقطع عادات وتقاليد المجتمعات المحلية بعدم اساخدام الحناء إلا للنساء المتزوجات . ما اثار جدلاً بين "ست النسا وسليمان" . وقد اضافت الموسيقى بعداً جمالياً للمقطع .

المقطع الرابع عشر: فى هذا المقطع بلقطة عامة وكاميرا ثابتة تنقل الصورة شخصين داخل مبنى كبير "مسجد" يتبادلان الحديث . تنقل الكاميرا بلقطة قريبة احدهما ، وتنتقل الكاميرا الى الآخر بنفس حجم اللقطة وهو يقول:

وينك . كنت منتظرك ؟

الحسابوا قرب يمشي وين .

يعيش ويموت هنا ؟

هنا مكاني لحدي ما أتم العشرين ، أخدم بيت ربنا عشان أكون تحت رحمتوا وقت إحتاجوا.

بقيت تتكلم زيهم .

الشيخ ما بكذب ، وأمي ما بتكذب .

دراويش كلهم ، دا ما بتشغلوا للفهم ، حفظ بس .

نحنا ما بنعرف أكتر من الشيخ هو البعرف كلام ربنا وهو البعرف يفسروا ، بعدين إنت كان ما عاجبنك أرجع محل ما جيت .

تنقل الصورة حوار بين البشر من خلال اعمال العقل والدين وهي طبيعة الصراع الثقافي الافريقي بين الأجيال حيث تمكن رجالات الدين من الشعوب لتحديد مصائرهم بينما يصارع المثقفون من اجل كسر هذه القيود بالعمل بالعقل والمنطق وهو جعلهم عرضة للهجمات من المجتمعات البسيطة ورجال الدين. يستمر المخرج في تلخيص عمق الصراع في هذا المقطع بين الرجل والشاب حيث حمل الرجل ورقة بيضاء ورش عليها حبر اسود وسأل الشاب:

دي لونا شنو ؟

بيضاء .

وكدا ؟ لسع بيضاء .

رشة الحبر خلت الأبيض أبيض أكتر ، إنت بتطلب الرحمة والمغفرة علي ياتوا خطايا إنت ما جربت خطيئة ، جرب إحتمال تقدر تفهم الفرق بين البياض وبين الحبر .

يعود بنا المخرج الى الصراع بصورة اخرى بين الخير والشر ، والخطيئة والحنسة .

المقطع الخامس عشر: يبدأ المقطع بلقطة متوسطة لرجل يجلس على سرير ممسكاً بيده كباية زجاجية ، بينما يجلس على الأرض شاب وهو فى قمة الحزن . بهذه اللقطة المتوسطة تظهر الخلفية والديكور طراز المنزل القديم الذي خلفه الاستعمار "بيت الخواجة" والنسق الكلاسيكي للرجل من خلال أدوات الانارة والزينة والوسائد . كما تظهر فى عمق سيدة تقوم بإعداد الطعام . وتظهر اللقطة ايضاً بعض الكتب بالقرب من الشاب وعلى الأرض وبإحدى الترابيز . وقد اظهر المقطع مدى التوتر الذي يشوب المكان من بكاء الشاب ، والجل الذي لا يستطيع القيام من حالة السكر ، والمرأة التى تراقب الحوار عن كثب . ثم يحتدم الوضع بطرد الرجل للشاب ، فتنفجر المرأة غضباً في وجهه وهي تتحرك بسرعة وغضب تحمل الصون وتضرب بها بالمطبخ وتعود تأخذ الكأسه وتضرب بها هي الاخرى الحائط .

المقطع السادس عشر: بلقطة قريبة لفتاة تجلس أمام المرآة وهي فى كامل زينتها . تجهز للزفاف تتخلل الصورة ملامح من الغضب والحزن العميق . وتسمع في الخارج مجموعة من النساء فى حالة فرح . وهم يغنون ويرقصون ، تصل اصوات الغناء والزغاريد الى مسامع الفتاة الحزينة مكسورة القلب . يعود بنا المخرج الى العادات والتقاليد فى الزواج بعدم الاخذ بخيارات الفتاة أولاً . حيث الأولويات تكون فى الطرف الآخر من الأسر التتى يودون مصاهرته .

المقطع السابع عشر: فى هذا المقطع بلقطة قريبة وكاميرا متحركة يعود المخرج ليبدأ إسدال الستار بهذا المقطع للشاب وهو يركض تجاه البحر ، وهو فى حالة غضب ويأس ، يلقي بنفسه بالمياه ، يحاول الانتحار ، فى هذا الحين ينزل خلفه رجل يمسك به ويحتضنه . تظهر الخلفية الأفق والضفة الاخرى للنهر مع اصوات ارتطام المياه وموسيقى حزينة حشدة بالمقطع مشاعر عميقه تجاه القصة .

المقطع الثامن عشر: يبدأ المقطع بلقطة قريبة لأصابع امرأة وهي تضع الحناء . ثم تتحرك العدسة الى الخلف لتنقل ملامح "ست النسا" وهي فى حالة حزن عميق بعد وفاة "سليمان" وقد تركها فى نفس الدار التى تحمل ذكرياتها معه بنفس المكان . لتقول الصورة كيف انها كانت تريد أن تضع الحناء التى كان

يجب أن يراها فى اصابعها . غير ان العادات تفترض أن توضع بعد الزواج . وهو مالم تستطيع أن تفعله قبل وفاته . فقد تداخلت فى المقطع الموسيقى والدموع والحناء وحشرجة الصوت .

المقطع التاسع عشر: يعود المخرج بلقطة متوسطة والكاميرا ثابتة ليظهر الكادر بداخل غرفة طينية "مزمل" و "سكينة" وهي تمسك بورقة بيضاء تحسب فيها ما تبقى من عمره . تنقل الصورة ايضاً ضوء الأمل من خلال خيوط الشمس بالنافذة . على الرغم من البؤس والحزن الذي يتملك السيدة .

تستمر الصورة من نفس الغرفة يأخذ الشاب الورقة من يد والدته ويخبرها بأنه تعلم العد والحساب . يتحرك الى الجدران التى كانت تدون فيها أيامه ، تعود الكاميرا اليها وهي تردد

شفته دراويش الشيخ .

شفتهم وين ، شفتهم وين .

شفت دراويش الشيخ وين .

وفى لقطة متوسطة اخرى يتحرك "مزمل" بين جدارين تجاه الباب الخارجي بخطى ثقيلة ، ثم يسقط الورقة من يده يخرج ويغلق الباب من خلفه . بلقطة عامة تظهر "مزمل" بالمقابر وهو ينظر الى احجى القباب من نفس المكان الذي كان ينوي "النور وسكينة" دفنه به . ثم تتحرك الكاميرا لتنقل مدى التوهان الذي يمر به . ويتحرك مسرعاً . وبلقطة قريبة ينقل المخرج "مزمل" وهو يدخل الى غرفة بها "ست النسا" مستلقية على سرير فى حالة حزينة جداً ، ثم تنهض وتحتضن "مزمل" تتذكر "سليمان" تبكي بصوت خافت . وبلقطة قريبة ايضاً يحتضنها وهو فى حالة من الاضطراب . ثم تنقل الكاميرا بلقطة مقربة ملامح الحسرة والندم على وجهها وهي تقول:

وكت ما مته ساب ليك ديل .

وقد اضفت المؤثرا الصوتية والموسيقية جمالية عالية للمقطع من حسث اختيارها وتركيبها .

المقطع العشرين: فى هذا المقطع بلقطة قريبة وكاميرا متحركة يظهر "مزمل" فى الشارع وهو يرتدي ملابسه . وهناك مجموعة من المارة والأطفال وهم يلعبون غير آبهين به . كما يظهر فى الصورة ايضاً عرس باحد المنازل . ثم تنتقل الكاميرا بلقطة عامة للشاب وهو بين مجرى مائي ، ما ابث أن سمع صوت احدى سيارات النقل . ثم بصورة قريبة لوجهه وهو يحدد اتجاه السيارة ، التى تمر بين

الاشجار وبالقرب من طريق القطار ، ياخذ قرار اللحاق بها . تظهر السيارة فى لقطة متوسطة وهي مسرعة ثم تنقل الكاميرا وجه "مزمل" وهو يجري خلفها . تقترب المسافة بينه والسيارة وهو يجري باصرار على الرغم من الغبار الذي تخلفه من خلال الطريق الترابي ، إلا أنه يواصل الركض . ثم بلقطة متوسطة والكاميرا متحركة ينقل المخرج "مزمل" وهو يشق طرقه رغم المسافة والغبار .

النتائج:

النتائج العامة:

أن الهدف الأساسي لهذه الدراسة هو معرفة الدور الذي تقوم به السينما الافريقية في تناول قضايا الشعوب الثقافية وذلك بالقيام بتحليل نصي سيميلوجي لعينة من الأفلام السودانية تم اختيارها بصورة عمدية ، تختلف تواريخ انتاجها ، وإن اتفقت في هدفها الأساسي وهو تناول بعض القضايا والتقاليد والعادات ، على ضوء هذا التحليل لعينة الفيلمين "تاجوج وستموت في العشرين" توصلت الدراسة الى نتائج أهمها:

١. أن الدور الذي تؤديه السينما الافريقية يساهم في طرح قضايا الشعوب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنفسية .

٢. تناول الفيلم الأول "تاجوج" قضية العشق في المجتمعات الريفية وكيف اسهم في نشوب صرعات بين الافراد في القرية ، ومدى تباين أهمية الشعر والغناء بين المناطق الافريقية .

٣. تناول الفيلم ايضاً مدى درجة تأثير المشعوذين في المجتمعات المحلية ، التى تكون في منأى من التأثير العلمي والتدخل المؤسسي من قبل الدولة في خارج محيط المراكز الرئيسية .

٤. نبه فيلم "تاجوج" الى مدى الفقر والبؤس الذي تعيش فيه تلك المنطقة على الرغم من أنه يتناول قصة غرامية في الأصل ، لكن من خلال عرض الكاميرا والمشاهد يتضح حجم الإهمال الذي يطال المنطقة .

٥. وظفت الأفلام محل الدراسة إلى حد كبير معالجة القضايا من وجهة نظر مخرجيها والدور الذي تستطيع أن تؤديه ، في قرع جرس الانذار للتوعية بالقضايا الجوهرية للشعوب في القارة الافريقية التى تزخر بالتنوع .

٦. وظف مخرج الفيلم الثاني "ستموت في العشرين" العينة محل الدراسة ، الصورة بمستوى اكبر لنقل الجوانب التى تناولها شريط الصورة ، من خلال لفت النظر الى الأهمال الكبير الذي طال قطاع السكة حديد من خلال المواقع السكنية التى استخدمت بدون ذكر ذلك بشريط الصوت .

٧. الإهتمام من قبل المخرجيين للعينات محل الدراسة بتناول قضايا هي بمثابة سمة متشاركة بين البشعوب الأفريقية لإقتناعهم بالدور المباشر لتأثيرها في المجتمعات ، ومدى تأثير الافلام في مناقشة وتوعية المواطنين بالقضايا بصورة عامة .

٨. اتضح من الدراسة أن السينما ووسائل الإعلام بصورة عاملة بإمكانها التأثير وأحداث التغير في اتجاهات وسلوك الأفراد في الداخل ، وعكس صورة الشعوب الافريقية للعالم من خلال نقل موروثها ومنتوجها الثقافي بعدسات وقصص ابنائها .

٩. مدى نظرة المخرجين لدور السينما والافلام لاحداث التغير للشعوب كان واعياً . من خلال طرح قضايا بلغات ولهجات محلية من خلال طرح قصص واقعية للمجتمعات الافريقية .

١٠. فقد وظف فيلم "ستموت في العشرين" طريقة اقناعية مختلفة لطرح الرسالة المقدمة بمجموعة من الافلام السودانية السينمائية من خلال تناول فرضية الموت من قبل رجالات الدين والمسكوت عنه في وسائل اعلامية اخرى .

١١. وظف المخرجان الموسيقى التصوير بمقاطع سودانية تعكس البيئة المحلية لمكان الفيلم ، وقد تم اختيارها بعناية لتعبر عن قصة وفكرة الفيلم الأساسية فقد كان للايقاعات الطبول دلالاتها ودورها لتأكيد تفرد المكان ، كما أن للموسيقى دورها الفعال في تثبيت الصورة السعبصرية . بمشاركة الأحاسيس والمشاعر التى تنتاب المتلقي ، كما وظف المخرجان الأغنية الشعبية في اثراء الفيلمين ، وقد عبر مقطع اغنية الفنان محمد وردي عن اهمية التمسك بالحلم والحياة .

١٢. اتضح للباحث أن التحليل السيسيلوجي للافلام قابل لقراءات متعددة ، تختلف من شخص لآخر بمستويات فهم النص الإبداعي ، ما ميز هذا المنهج التحليلي عن الأساليب التقليدية الكمية للتحليل ، فالمستوى الفكري للباحث ومقدرته على تشكيل نصوص السمعبصري وربطه بالفكرة المركزية للعمل الفني يؤثر في طريقة التحليل ، ومن هنا تتضح استحالة وجود قراءة واحدة يتفق عليها الباحثين للعمل الفني الإبداعي .

النتائج الخاصة:

١. اثبتت الدراسة أن هناك اختلاف في العناصر التى شكلت الجماليات التصويرية في الفلمين نسبة لإختلاف الفارق الزمني بينهما.
٢. أكدت الدراسة أن حجم اللقطات والزوايا ومستوى الصوت جيد بنسبة كبيرة في الأفلام.
٣. أثبتت الدراسة بأنه تم استخدام الديكور بشكل أمثل بنسبة ٦٠% بفيلم تاجوج بينما بنسبة ٧٥% بفيلم ستموت في العشرين.
٤. أثبتت الدراسة بأن الإنتقال بين المشاهد متناسق بنسبة تصل الهى ٦٠% بفيلم تاجوج بينما ٩٠% بفيلم ستموت في العشرين.
٥. أكدت الدراسة أن مراعاة الألوان والرموز والتنفيذ الفني المميز في فيلم تاجوج عكست هوية الفيلم بنسبة ٧٥% ونسبة عامة بلغت ٩٥% بفيلم ستموت في العشرين.
٦. أثبتت الدراسة بأنه تم الإستفادة من وسائل الإنتاج الحديثة والثورة التقنية والعناصر البصرية والسمعية والمؤثرات الجانبية .

التوصيات.

التوصيات العامة:

١. الإهتمام الكبير بالسينما والافلام الروائية وفتح دور عرض جديدة بالسودان .
٢. اهمية عكس المنتوج الثقافي والمعرفي والمورثات التاريخية السودانية .
٣. التركيز على دعم المستوى الفني التقني من استديوهات وكاميرات وادوات وكادر مؤهل .
٤. الاهتمام بجماليات السينما والفيلم من خلال ادوات الصورة والصوت .
٥. ضرورة الاهتمام بالافكار المتجددة والقصص المبدعة وتسويق الافلام السينمائية محلياً عالمياً.
٦. تخصيص قدر اكبر لصناعة سينما انسانية تعالج المشكلات الإجتماعية .
٧. الاهتمام بدعم وتشجيع الانتاج السينمائي من قبل الدولة والمستثمرين.
٨. تشجيع وتدريب العاملين في مجال السينما لمواكبة التطورات العالمية في العمل السينمائي.
٩. عقد مؤتمرات وورش عمل ومهرجانات لتطوير السينما في القارة .
١٠. تشجيع وتكثيف الجهود للأهتمام بالاعمال السينمائية التى تتناول الموضوعات المتعلقة بالثقافة السودانية .

التوصيات الخاصة:

١. ضرورة مواكبة كل ما هو حديث ومفيد من أجهزة وكاميرات ووسائط تسهم في تحديد العمل السينمائي.
٢. الاهتمام بالمواهب الفذة في كل المجالات التى تخدم السينما من كتاب وسيناريست وفنيي المونتاج والإضاء والديكور.
٣. التوظيف الأمثل للعناصر التصميمية الحديثة للحصول على عامل جذب أكبر للسينما.
٤. الإستفادة من الكوادر السودانية المدربة بالخارج للمساهمة في عجلة السينما .
٥. فتح دور عرض السينما العامة بالمدن والأرياف والإهتمام بالتثقيف لأهميتها.
٦. اتاحت الفرص الجاذبة للمنتجين والمستثمرين والعاملين في مجال السينما .

الخاتمة

خلصت الدراسة "دور السينما الإفريقية في ترتيب أولويات الشعوب حول القضايا الثقافية" التى جاءت في اربع فصول . وبتحليل سيميولوجي على فيلمي "تاجوج وستموت في العشرين" . الى أن تناول الأفلام السينمائية لقضايا الشعوب الأفريقية تنطلق من أهم القضايا ، التى تُعنى وتهتم بالثقافة والإرث والعادات والتقاليد التى ترتبط بالقارة الأفريقية . غير أن الدراسة تناولت فيلمين من السودان كعينة قصدية لما تمثل من الإنتاج المختلف للقارة الأفريقية ، من حيث النوع واللغة والإنتاج والأفكار بالإضافة إلى الموضوعات . فقد أتاحت العينات محل التحليل لمجموعة الأفلام والسينمات الأفريقية . الوصول إلى أن صناع الأفلام والمثقفين قد نجحوا إلى حد كبير .

وأظهرت النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن الأفلام السينمائية ذات ثقل تأثيري كبير ضمن منظومة وسائل الإعلام التوعوي التنموي . لإنتاج الوعي والتثقيف الكافي لإكساب الأفراد والمجتمع المعرفة والدراية اللازمة لتناول القضايا المحلية . وأن الأهتمام بتوعية الشعوب نحو الأفضل يعنى بالأهتمام بالقضايا الثقافية المطروحة من خلال الأدب والسينما ، وذلك برفع مستوى الوعي الفردي والجماعي بتلك القضايا .

وقد نجحت هذه الأفلام في تقديم صورة فيلمية قادرة على التأثير المباشر وإيصال رسائل مباشرة وأخرى ضمنية إيحائية إستطاع الباحث من خلال التحليل السيميلوجي تفكيكها لإيضاح معانيها والغرض منها ، والتي لا تختلف باختلاف رؤية الباحث وخلفيته الإبداعية والفكرية ، تعتبر هذه الدراسة من الدراسات الكيفية السيميلوجية للأفلام والوسائل السمعبصرية .

الملاحق.

اللقطات:

لقطة الكاميرا	تعريف اللقطة	المعنى (المدلول)
اللقطة العامة جداً Establishing shot	نظرة عامة كبيرة	تعريف بالمكان
اللقطة القريبة Close up	الكتف والرأس	الالفة
اللقطة المتوسطة Medium Shot	الرأس والوسط	العلاقات الشخصية
اللقطة شديدة القرب: Extreme Close Up	جزء من الوجه كالعين مثلاً	التفتييش
اللقطة العامة (الكاملة) Long Shot	كامل جسم الشخص	اجواء اجتماعية
اللقطة العامة (الطويلة) Very Long Shot	المشهد والناس	السياق "النطاق"

الزوايا:

زاوية الكاميرا	تعريف الزاوية	المعنى (المدلول)
زاوية رأسية Vertical Angle	الكاميرا رأسية لأظهار مدى السيطرة	سرعة الموضوع "الممثل" ، دخل اللقطة
زاوية أفقية Horizontal Angle	الكاميرا مواجهة للموضوع	التحكم والعمق للموضوع "الممثل"
زاوية منحرفة Oblique angle	امالة الكاميرا ، الصورة مائلة داخل الكادر	حالة غير طبيعية يمر بها الموضوع "الممثل"

الحركات:

حركة الكاميرا	تعريف الحركة	المعنى (المدلول)
تدوير للأسفل Tilt down	الكاميرا تنظر للأسفل	الضعف ، صغر الحجم
تدوير للأعلى Tilt up	الكاميرا تنظر للأعلى	القوة ، السلطة ، السيطرة
حركة للداخل Dolly in	تنتقل الكاميرا للدخل	الإهتمام ، المراقبة
حركة للخارج Dolly out	تنتقل الكاميرا للخارج	النطاق ، السياق
حركة تكبير Zoom in	عدسة الكاميرا تتحرك وتقترب من الهدف	التفاصيل ، التركيز
حركة تصغير Zoom out	عدسة الكاميرا تتحرك وتبتعد عن الهدف	النطاق ، السياق
حركة لليمين Pan right	تحرك الكاميرا لليمين وهي ثابتة	المتابعة ، التحقق
حركة للسيار Pan left	تحرك الكاميرا لليسار وهي ثابتة	ربط حدث او موضوعين
حركة التتبع Tracking	تتحرك الكاميرا من منصة حديدية	لمصاحبة حركة الشخص أو الممثل
الحركة المصاحبة Traveling	تتحرك من على سيارة	لمتابعة ممثل يقود أو يجلس داخل سيارة

صورة رقم (١) غلاف فيلم تاجوج ــ جاد الله جبارة

https: //akhbara24. news

صورة رقم (٢) لقطة متوسطة "تاجوج" تعد القوهوة و"المحلق" بالقرب منها

https: //akhbara24. news

صورة رقم (٣) متوسطة زفاف زواج "تاجوج والمحلق"

https: //akhbara24. news

صورة رقم (٤) لقطة عامة " ست النسا" تهتم بزينة "تاجوج"

https: //akhbara24. news

صورة رقم (٥) لقطة قريبة "تاجوج" في منزل تقليدي من البروش

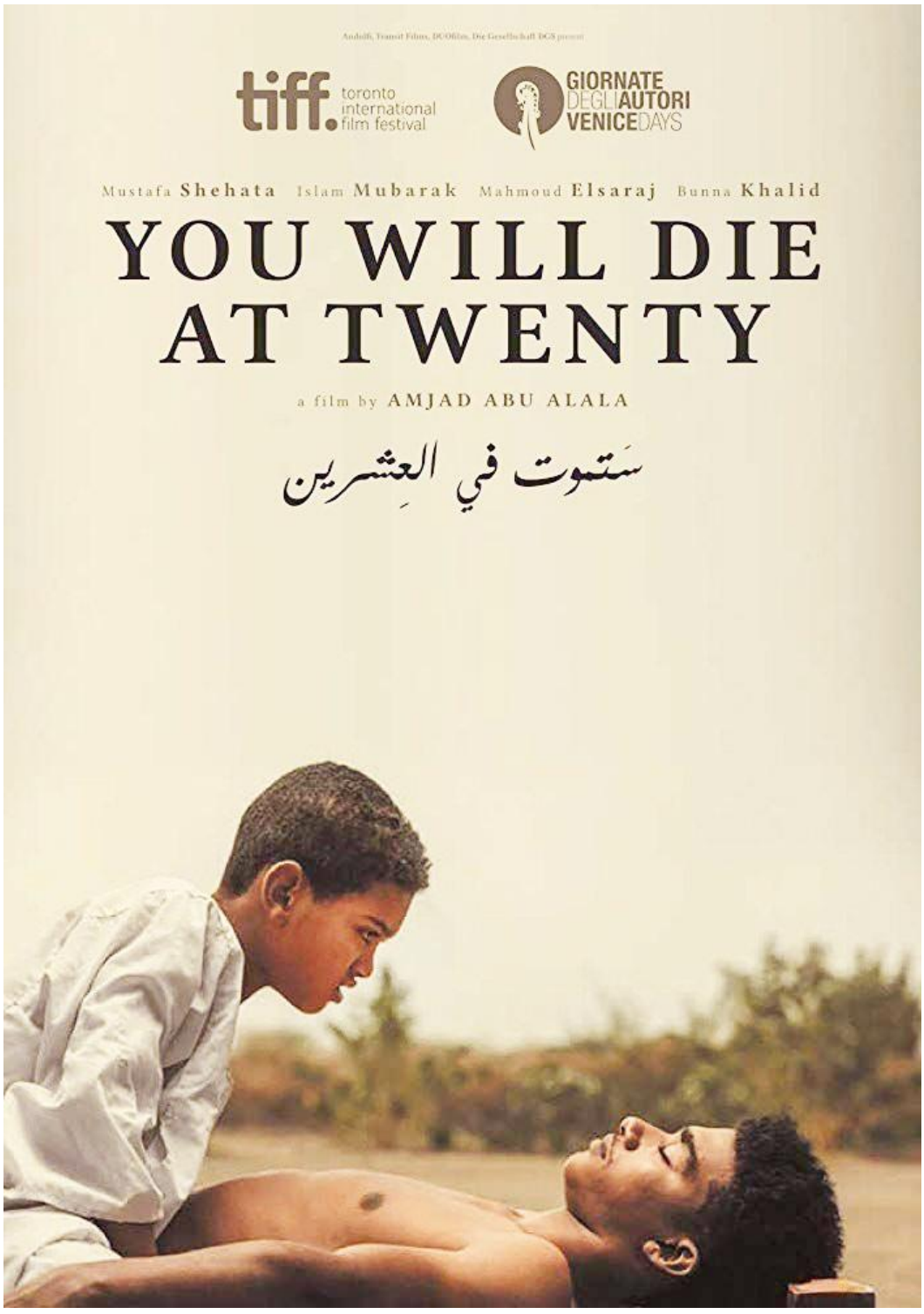
https: //akhbara24. news

صورة رقم (٦) لقطة متوسطة "جاد الله جبارة" يشرح "للمحلق وتاجوج" بعض التفاصيل

https: //akhbara24. News

صورة رقم (٧) لقطة قريبة تخلد ذكرى المخرج "جاد الله جبارة" في احد الاستديوهات

https: //akhbara24. news



صورة رقم (٨) غلاف فيلم ستموت في العشرين

صورة رقم (٩) لقطة عامة "سكينة" وهي تخرج من ضريح الشيخ

صورة رقم (١٠) لقطة قريبة الشيخ وهو ينظر الى وجه الطفل "مزمل"

صورة رقم (١١) لقطة قريبة توضح مدى القلق الذي يعيشه "مزمل" ويقتل "سكينة"

صورة رقم (١٢) لقطة قريبة توضح عمق وتأثير الطقوس في "سكينة"

صورة رقم (١٣) لقطة متوسطة توضح طبيعة الحياة التى تتحددها خرافة الموت مزمل

صورة رقم (١٤) لقطة قريبة لـــ"سليمان" يبث امل الحياة لـــ"مزمل" ويتمثل مدى بؤسه

صورة رقم (١٥) لقطة عامة لدراويش الشيخ تعكس اقتراب غروب حياة "مزمل"

صورة رقم (١٦) لقطة عامة للمخرج اجد ابو العلا وطاقم العمل منهمكون في التصوير

المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

١/ القرآن الكريم.

٢/ السنة النبوية الشريفة.

٣/ المعاجم اللغوية.

ثانيا المراجع:

١. أبو رستم ، رستم ، جماليات التصوير التلفزيوني ، ٢٠١٢م ، ط١ ، دار المعتز للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ص٢٥ .

٢. أحمد ، زكريا احمد ، نظريات الإعلام – مدخل لإهتمام وسائل الإعلام وجمهورها ، ٢٠١٢، ط١، المكتبة العصرية للنشر والتوزيع ، مصر. ص٦ .

٣. آرمز ، روي ، السينما الأفريقية في البلاد الواقعة شمال الصحراء وجنوبها ، ترجمة سهام عبد السلام ، ٢٠١١، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ط١. ص٤١-٤٢ .

٤. الأسود ، فاضل ، السرد السينمائي ، ١٩٩٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ٩٧.

٥. أفريك ، جين ، تاريخ افريقيا العام – اليونسكو ، ١٩٨٥ ، ترجمة جمال مختار ، المجلد٢ ، ص٣٨٠-٣٨١.

٦. بازان ، اندرية ، ما هي السينما – نشرة السينما ولغتها ، ج١ ، ١٩٨٦، ترجمة ريمون فرنسيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص٧-٨ .

٧. بازان ، اندرية ، منهاج السينما ، ترجمة زياد ابراهيم ، ٢٠١٦ ، هنداوي للنشر والتوزيع ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ، ص٢٠ .

٨. برنار ، توسان ، ماهي السيميلوجيا ، ١٩٩٤ ، الدار البيضاء ، المغرب ، دار افريقيا الشرق للنشر ، ص ٩.

٩. بريمة ، عبد المنعم عبد العال ، التصوير والسينما والتلفزيون ، ٢٠١٠، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة . ص٣ .
١٠. بوجز ، جوزيف ، فن الفرجة على الأفلام ، ١٩٩٥ ، ترجمة وداد عبد الله ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ص٢٧ .
١١. ثامر ، رعد عبد الجبار ، نظريات واساليب الفيلم السينمائي ، ٢٠١٦ ، ط١ ، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ص٩٩-١٠٠ .
١٢. جمال ، هشام ، التكنولوجيا الرقمية - فن التصوير السينمائي الحديث ٢٠٠٦، مطابع التجارية قليوب ، مصر ، ص ١٨٥-٢٠٢ .
١٣. الجمل ، شوقي ابراهيم ، عبد الله عبد الرازق ، تاريخ افريقيا الحديث والمعاصر ، ٢٠٠٢ ، دار الزهراء للنشر والتوزيع ، ط٢ ، الرياض ، ص٣٦١-٣٦٤ .
١٤. حجاب ، محمد منير ، المعجم الاعلامي ، ٢٠٠٤ ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط١ ، القاهرة ، ص٤٦٩ .
١٥. الحديدي ، منى – إمام ، سلوى ، السينما التسجيلية ــ الخصائص والاساليب والاستخدامات ، ٢٠١٥ ، دار الفكر العربي ، مدينة نصر ، القاهرة ، ص١٣-١٤ .
١٦. حمادي ، عدي عطا ، اثر توظيف الحدث التاريخي- في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي ، ٢٠١٣ ، ط١ ، دار البداية ، عمان ، الاردن ، ص١٤-١٥.
١٧. خوخة ، اشرف فهمي ، الأسس الفنية لكتابة السيناريو والاخراج التلفزيوني ، ٢٠١٣ ، ط١ ، الاسكندرية ، جمهورة مصر العربية ، ص١٣٣-١٣٤ .
١٨. دافيد ، جورج ، الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية – دراسة مقارنة ، ٢٠٠٤ ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، ص١٠٣-١٠٤ .
١٩. دانسايجر ، كين ، فكرة الاخراج السينمائي ، ٢٠٠٩ ، ترجمة يوسف ، احمد ، ط١ ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ص١٤٥ .
٢٠. الدريبي ، عهود ، الانتاج التلفزيوني ، ٢٠١٥م ، ص٩ .
٢١. ديشان ، هوبيرت ، الديانات في افريقيا السوداء ، ٢٠١١ ، ترجمة حمدي ، احمد صادق ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر ، ص٣ .

٢٢. الرازي ، محمد بن بي بكر ، مختار الصحاح ، ١٩٩٠ ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، ط٢ ، طرابلس ، لبنان ص ٦٨١.
٢٣. رايت ، شارلز، المنظور الإجتماعي للإتصال الجماهيري ، ١٩٨٣ ، ترجمة محمد فتحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص٨٠ .
٢٤. روبسون ، ديفيد ، تاريخ السينما العالمية ، ترجمة ابراهيم قنديل ، ١٩٩٩ ، المجلس الأعلى للثقافة ، طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، مصر ، ص١٤ .
٢٥. سادول ، جورج ، تاريخ السينما في العالم ، ١٩٥٨ ، ترجمة فائز كم نقش ــ ابراهيم الكيلاني ، منشورات دار عويدات ، ص٥٥٦-٥٦٠ .
٢٦. سافلييف ، فاسلييف ، موجز تاريخ افريقيا ، ترجمة امين الشريف ، دار الطباعة الحديث ، ٢٠ شارع ، عدلي ، القاهرة ، مصر ، ص٦ .
٢٧. سند ، عبد الباسط ، فن التصوير التلفزيوني ، ٢٠٠٩، ط١ ، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص٦٧ .
٢٨. الشايب ، احمد ، اصول النقد الأدبي ، ١٩٥٣ ، القاهرة ، مصر ، مكتبة النهضة المصرية . ص ٢٥٥ .
٢٩. شلش ، علي ، الدراما الأفريقية ،١٩٩٠، دار المعارف للنشر ، جمهورية مصر العربية ، القاهرة ، ص٣٤-٤٢.
٣٠. شلش ،علي ، الأدب الأفريقي ، ١٩٩٣ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ص٨٥-٨٦ .
٣١. شهيب ، نجم ، كتابة السيناريو ،٢٠١١ ، دار المعتز للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، الاردن ، ص١٣٣-١٣٨ .
٣٢. الصاوي ، علي ، ترجمة ،١٩٩٧ ، نظرية المعرفة ، مجموعة من الكتاب ، سلسلة عالم المعرفة ، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص٧-٩ .
٣٣. الصبان ، منى ، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج ،٢٠١١ ، ط ١ ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص٥٤٥ .
٣٤. الضبع ، رفعت عارف ، السيناريو ، ٢٠١٥ ، ط٢ ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ، ص١٣-١٤ .

٣٥. عاشور ، نادية سعيد ، منهجية البحث العلمي فى العلوم الإجتماعية ، مؤسسة حسين رأس الجبل للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ص٢٨٨ .

٣٦. عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي- دراسة في سايكلوجية التذوق الفني ، ٢٠٠٠ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ص٥٦ .

٣٧. عبد الله ، محمد عبد الله ، الضغوط المهنية للقائم بالإتصال السينمائي، ٢٠٢٠، دار امجد للنشر والتوزيع ، عمان . الاردن ، ص١٠٢-١٠٥ .

٣٨. عبد ربه ، رائد محمد - صالح ، عكاشة ، محمد ، فن كتابة السناريو ، ٢٠١٢ ، دار الجنادرية للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط ١ ، ص٢٧-٣١ .

٣٩. عبيد ، سعد يوسف ، أسس الاخراج السينمائي ، ٢٠١٤ ، دار جامعة السودان للنشر والطباعة التوزيع ، الخرطوم ، السودان ، ص٦-٧.

٤٠. العماري ، الصديق الصادق ، سوسيولجيا السينما الصورة والمجتمع ، ٢٠١٩، مطبعة فولك ، طنجة المغرب ، ص ١٦.

٤١. عمر ، احمد مختار ، اللغة العربية المعاصرة ، ٢٠٠٨ ، ط١ ، ج٢ ، عالم الكتاب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص٧٨ .

٤٢. عمر ، السيد احمد مصطفى ، البحث العلمي اجراءاته ومناهجه ، ٢٠٠٢ ، دار مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ، ص ١٦٦.

٤٣. الفار ، محمد جمال ، المعجم الاعلامي ،٢٠١٠ ، دار اسامة للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ص ١٢٤.

٤٤. فراج ، عفاف احمد ، سيكولوجية التذوق الفنى ، ١٩٩٩ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة - مصر ، ص١٨٩-١٩٢ .

٤٥. قدور ، عبد الله الثاني ، سيميائية الصورة-مغامرة سيميائية فى اشهر الإرساليات الإشهارية ، ٢٠٠٥ ، دار المغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ص ٥١.

٤٦. كامل ، وجدي ، السينما هرم الدولة المقلوب ، ٢٠١٦ ، مشروع الفكر الديمقراطي ، الخرطوم ، السودان ، ط ١، ص١٧-١٨ .

٤٧. ماركوفيتش ، جيرتوك سيمن ، ترجمة سليمان محمد ابراهيم-زينب عبد المجيد ، بدايات سينما افريقيا السوداء ، ٢٠١٦ ، دار مدارك للطباعة والنشر ، الخرطوم ، السودان ، ص١١.

٤٨. محمد ، محمد سيد ، وآخرين ، وسائل الاتصال من المنادي الى الانترنت ، ٢٠٠٩ دار الفكر العربي ، ط١ ، القاهرة ، ص ٨٥.
٤٩. المسدي ، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب نحو البديل الالسني في نقد الأدب ، ١٩٧٧ ، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ط١، ص ٧٠٠ .
٥٠. مهنا ، محمد نصر ، في النظرية العامة للمعرفة الإعلامية للفضائيات العربية والعولمة الإعلامية والمعلوماتية ، ٢٠٠٢، المكتبة الجامعية ، القاهرة ، مصر ، ص .
٥١. مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ، ترجمة أبودرة ، محمد علي ، ١٩٧٢ ، ج ٢ ، القاهرة ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١١٠ .
٥٢. هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة ، طرابيشي ، جورج ، ١٩٧٨ ، بيروت ، لبنان ، دار الطليعة ، ص ٣٠١.
٥٣. واكين ، ادوين ، مقدمة الى وسائل الاتصال ، ٢٠٠١ ، ترجمة وديع فلسطين ، مطابع الاهرام التجارية ، القاهرة ، مصر ، ص١٢٥.
٥٤. وهبة ، مراد ، المعجم الفلسفي ، ٢٠٠٧ ، ط ١ ، دار قباء الحديثة ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ، ص ، ١٩٥.
٥٥. يونج ، سكيب داين ، السينما وعلم النفس ، ٢٠١٢ ، ترجمة سامح سمير فرج ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ط١، القاهرة ص١٥.

الرسائل الجامعية:

١. الجيلاني، الأرقم ، المنتج المحلي من الأفلام الوثائقية في تلفزيون السودان ، ٢٠٠٤ ، رسالة ماجستير ، كلية دراسات المجتمع ، جامعة جوبا .
٢. حامد ، احمد خليل ، أثر السينما المتجولة في التنمية الريفية ، ١٩٩٢م ، رسالة ماجستير في الاعلام ، جامعة أم درمان الإسلامية .
٣. سيد احمد ، هبة ربيع ، إنتاج البرامج الوثائقية في تلفزيون السودان بالتطبيق على برنامج (أسماء في حياتنا) ٢٠٠١ ، رسالة ماجستير ، كلية الاعلام ، جامعة أم درمان الإسلامية .
٤. الغامدي ، احمد عبد الرحمن ، ثقافة الصورة الفنية وأثرها الإجتماعي والتربوي ، جامعة فلادليفيا ، الأردن ، ٢٠٠٧م.

٥. الكارس ، النور محمد ، الفيلم الوثائقي ودورة في تعزيز الهوية الثقافية رسالة دكتوراة ٢٠٠٩ ، قسم الاذاعة والتلفزيون ، كلية الإعلام ، بجامعة أم درمان الإسلامية .
٦. لبنى مهدي ، تحليل محتوى الافلام ، رسالة ماجستير ، ٢٠٢٠ ، غير منشورة .
٧. ماهر ، امين مافي ، صورة الحادي عشر من سبتمبر في السينما المصرية والأمريكية ، ٢٠١٦، دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة .
٨. منير ، هبة عبد الرحيم ، الفيلم الوثائقي ودورة في تعزيز السياحة في السودان ، رسالة ماجستير ، ٢٠١٥ ، قسم الإذاعة والتلفزيون ، كلية علوم الإتصال ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا .
٩. مهدي ، فارس ، الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي العراقي ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ ص ١٠٨ .

المجلات:

١. الأمين ، شرف الدين ، كتابات سودانية ، سبتمبر ٢٠٠١، العدد ١٧ .
٢. بعتاش ، اميرة ، الروهينغا في الافلام الوثائقية–تحليل سيميولوجي لفيلم الروهينغا عذابات لا تنتهي ، ٢٠١٩ ، مجلة الدراسات الاعلامية ، المركز الديمقراطي ، بغداد ، العراق ، ص٣١٩.
٣. الحسنية ، سعيد ، مجلة الجزيرة ، ٢٠٠٩ ، العدد٢٢٤ .
٤. ساتي ، مهدي ، قضايا البحث في ماهية الثقافة الأفريقية ، تأثير حركة التجديد في السودان ، يوليو٢٠٠٩ ، مجلة الثقافة السودانية ، العدد ٢٨ ، ص١٩-٣٦ .
٥. سمتس ، أليس ، ترجمة شداد ، ابراهيم ، افرقة الشاشة الموروث الشفهي ، مجلة سينما ، ٢٠١٧ ، العدد الثاني ، ص ٦ .
٦. شريف ، صلاح ، سينما ، ٢٠١٦ ، العدد الأول ، دار مدارك للطباعة والنشر ، الخرطوم ، السودان ، ص ٢٧ .
٧. صلوي ، عبد الحافظ عواجي ، نظريات التاثير الاعلامية ، ٢٠١١ ، جامعة الامام محمد بن سعود ، المملكة العربية السعودية ، ص٢٦ .

٨. عبد الغني ، عبد الحي عبد الحق ، مجلة الثقافة السودانية ، فبراير١٩٨٠، ص٦-٣٠.
٩. محسن ، حميد جاعد ، من هو الإعلامي- الصحفي ، كلية الإعلام جامعة بغداد ، مجلة الباحث الإعلامي ، ٢٠٠٩ ، عدد مزدوج السادس والسابع ص٢٨-٤٧ .

الانترنت:

1. alafryqy-fy-aldhkry-alsnwyt-alkhmsyn-lanshayh
2. cultivation-theory
3. http://www.luxorafricanfilmfestival.com
4. https://arabicpost.net
5. https://arb.majalla.com/node
6. https://arb.majalla.com/node/176396
7. https://e3arabi.com/media
8. https://ejsrt.journals.ekb.eg
9. https://makkahnewspaper.com/article
10. https://www.ahewar.org ٢٠١١ حفيظة ، بخاري
11. https://www.aljazeera.net/midan/art/cinema/2017/3/30
12. https://www.diwanalarab.com
13. https://www.ebooksar.com
14. https://www.sudanpost.info
15. https://www.unesco.org/ar/articles/thyt-mn-alywnskw-aly-alathad-
16. www. akhbarak. net
17. www.burkinacultures.net