بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلـوم والتكنولوجيا

كليـة الدراسـات العليا

كلية الموسيقى والدراما

اطروحة

مقـدمة لنـيل درجة دكـتوراة الفلسفة فى الدرامـا بعنـوان :

العنـاصـر الدرامـيـة للفـيلم الوثـائقي السـينمائى والتلفـزيونى فى السـودان

Dramatic Elements in Cinema and TV Documentary Film in Sudan

دراسة تاريخية وصفية تحليلة للفيلم الوثائقي

Documentary Film as Historical , Descriptive and Analysis Case of Study

إعداد الباحث: عـادل ضيف الله

اشراف: الاستاذ الدكتور عثمان جمال الدين

الخرطوم 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى :

﴿ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْفُلْكَ لِتَجْرِيَ فِي الْبَحْرِ بِأَمْرِهِ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْأَنْهَارَ (32) وَسَخَّرَ لَكُمُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ دَائِبَيْنِ وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ (33) وَآتَاكُمْ مِنْ كُلِّ مَا سَأَلْتُمُوهُ وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَتَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا إِنَّ الْإِنْسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ (34) ﴾ سورة إبراهيم

صدق الله العظيم

الإهداء

الي أمي العـزيزة

الشكروالتقدير

يشكر الباحث كل من ساهم وقدم يد العون فى رحلة البحث المضنية الى مراقى الحقيقة، والشكر اجزله الى صاحب الايادى البيضاء الاستاذ الدكتور عثمان جمال الدين والذى حملنا على أسفار المعرفة مذ كنا سائحون نحاكى رحلةالطير (السُقد) ونجلس القرفصاء فى حضرة الدراما للتطهير من أرق الجهد وفرقه فى معادلات الرياضيات وفيزياء تحرر الجسد والروح من جاذبية الآنا، ثم شريكا معرفياً فى منارة ذات جلال .. قاعة للدرس .. وآخرى للمران .. وثالثة للعصف الذهني .. واشوقنا للمعرفة لاتنتهي .. ونحن إذ نشكره على إشرافه على بحثنا إنما ندخره لنهايات المسيرة المتجددة بعون الله .. ثم يمتد شكرى وتقديرى الى الأستاذ الدكتور صلاح الدين الفاضل الذى ما اتكى يوماًإ على قرطاس وظللنا نُودع القادمين رايتنا ووصية .. لأجيالا وأجيال ويا سعادتنا بارتالهم فانا واحداً منهم .. وأشكر كذلك الأستاذ الدكتور سعد يوسف عبيد الذى بدأت معه مسيرة التدريس (مساعداً للتدريس) فصبر علينا لنظفر بتجربته التى نعتبرها تجربة تستحق أن تتطلع اليها الأجيال .. متقد القريحة .. جلد التركيز .. صارم الإنحياز الى المعرفة، كما أشكر السينمائيون الأستاذ أبراهيم شداد استاذ مادة تاريخ السينما بمعهد الموسيقي والمسرح (سابقاً)، الأستاذ السينمائى سليمان محمد أبراهيم، الأستاذ السينمائيعبدالرحمن نجدي والدكتور السينمائى وجدى كامل والأستاذ الطيب مهدي استاذ مادة الاخراج السينمائىبشعبة الراديو والتلفزيون (كلية الموسيقى والدراما) والذي ساهمبإلهاماً مقدراً في أن تتوفر الينا كافة المراجع الضرورية لفيلم المحطة والوثائق المتعلقة به، بل وإمتد دعمه لنا بكافة المراجع المتاحة .. ويمتد الشكر الي الزملاء الأساتذة بكلية الموسيقي والدراما الذين أجد عندهم البراحات الممتده لسجالات الإستنارة والمعرفةوأخص بالشكر البروفيسير سليمان يحى والدكتور محمد فتحي متولي والدكتور عوض الكريم الزين بشري والأستاذ كامل الرحيمة وزملائي بشعبة الراديو والتلفزيون الدكتور صلاح دفع الله والدكتورة افراح الزين والاستاذ عاصم العوضوالإخوة بمكتبة الكلية، وتلفزيون السودانوأخص بالشكر الإخوه محمد حامد ومحمد أدريس بالمكتبة، والاخوه بتلفزيون الخرطوم وقناة النيل الأزرق، دار الوثائق القومية،ولأخيراً أسرتى وشقيقى الأصغر الفنانعبدالرحمن ضيف الله، وأبنائى الذين وقفوا معى طيلة مشوار المدارسة والبحث.

الفهرست

الرقم	المحتوي	ص
1	البسملة	2
2	الاية الكريمة	3
3	الاهداء	4
4	الشكر	5
5	الشكر والتقدير	6
6	الفهرس	7
7	المستخلص باللغة العربية	10
8	المستخلص باللغة الانجليزية	11
9	المقدمة	12
10	الاطار النظري	13
11	الدر اسات السابقة	16

الرقم	فهرست الفصل الثانى	الصفحة
12	عنوان الفصل: نشاة وتطور دراما السينما والتلفزيون	
المبحث الاول: نشاة وتطور الدراما		21
13	• مدخل	21
14	• المسرح والسينما	22
15	• تيارات التقارب بين المسرح والسينما	23
16	• مفهوم دراما الصورة المتحركة	26
17	• الصورة فى السينما والتلفزيون	29
المبحث الثانى: الدراما السينمائية		
18	• مدخل	33
19	• تصنيفات الفيلم السينمائي	35
20	• لتيارات التي اثرت في السينما السودانية : اولاً : سينما الحقيقة	36
21	انياً : الموجة الفرنسية وسينما المؤلف	38
22	• السينما فى السودان	39

23	• اتجاهات السينما السودانية	44
24	• تاثير الاتجاهات السياسية على السينما السودانية	47
المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية		
25	• مدخل	50
26	• التلفزيون والسينما	50
27	• التلفزيون	52
28	• التلفزيون فى السودان	53
29	• تلفزيون السودان	55
30	• الدراما فى تلفزيون السودان	57
31	• المراحل التاريخية لدراما تلفزيون السودان	58

الرقم	فهرست الفصل الثالث	الصفحة
32	عنوان الفصل: العناصر الدرامية وعمليات إخراج الفيلم	
المبحث الاول: مفهوم الفيلم السينمائي والتلفزيونى		61
33	• مدخل	61
34	• مفهوم الفيلم السينمائي والتلفزيونى	62
35	• اهمية الفيلم للمجتمع	62
36	• الفيلم والابعاد الفكرية والفلسفية	64
37	• ايدلوجيا السينما والدعاية السينمائية	66
38	• التفكير السينمائى	68
39	• قراءة لغة الفيلم السينمائى والتلفزيونى	71
40	• مفهوم الفيلم	74
41	• تعريف الفيلم الوثائقي/ التسجيلي	74
24	• سمات الفيلم الوثائقيي/ التسجيلي	77
34	• قوالب الفيلم الوثائقي/ التسجيلي	80
44	• مراحل الفيلم	81
المبحث الثانى: العناصر الدرامية للفيلم		
45	• مدخل	84
46	• العناصر الدرامية	84
47	• البناء الدرامى للفيلم التسجيلى/الوثائقى	89
48	• المشهد الدرامى للفيلم التسجيلى/الوثائقى السودانى	93

المبحث الثالث: الاخراج وعملية بناء عناصر الفيلم		
49	• **مدخل**	**69**
50	• **عمليات الاخراج البنائية**	**97**
51	• **المستوي الاول لمراحل البناء**	**101**
52	• **المستوي الثاني لمراحل البناء**	**102**
53	• **قواعد كتابة الفيلم السينمائي والتلفزيوني**	**107**
54	• **سيناريو الفيلم الوثائقي**	**108**
55	• **نموذج هيكل سيناريو الفيلم الوثائقي**	**109**

الرقم	فهرست الفصل الرابع	الصفحة
56	**عنوان الفصل: الفيلم التسجيلى/الوثائقى فى السودان**	
المبحث الاول: الفيلم التسجيلى/الوثائقى فى السودان		**119**
57	• **مدخل**	**119**
58	• **الافلام الوثائقية السودانية**	**120**
59	• **مؤسسات الانتاج الفيلمى بالسودان**	**123**
60	• **انتاج الافلام الوثائقية**	**124**
المبحث الثانى: اتجاهات الانتاج السينمائى التنموى والتجريبى		**128**
61	• **مدخل**	**128**
62	• **إتجاهات السينما العالمية**	**129**
63	• **سينما الدعاية السياسية فى السودان**	**133**
64	• **المصادر المعرفية للسينمائيين السودانيين**	**134**
65	• **اليعثات السينمائية**	**136**
66	• **مشروعات الانتاج المشترك**	**138**
67	• **الفيلم السينمائى التنموى**	**139**
68	• **الفيلم السينمائى التجريبي فى السودان**	**141**
المبحث الثالث: الفيلم الوثائقى التلفزيونى		**145**
69	• **مدخل**	**145**
70	• **الافلام الوثائقية التلفزيونية السودانية**	**146**
71	• **تيار الافلام التنموية**	**149**
72	• **الافلام التجريبية**	**150**

73	• تجربة السلسلة الوثائقية	151
73	• وثائقي ما بعد السائحون	153
74	• المدن فى الافلام الوثائقية السودانية	154
75	• الاتجاهات الجديدة لانتاح الفيلم وتاثير الفيديو	155
76	• الافلام الوثائقية المنتجة لقناة الجزيرة	156
78	• تاثير خريجو مجال صناعة الفيلم فى السودان	157

الرقم	فهرست الفصل الخامس	ص
79	**عنوان الفصل: الاطار التطبيقى: تطبيق مفهوم العناصر الدرامية فى الفيلم الوثائقى**	
80	**المبحث الاول: معايير استخدام العناصر الدرامية بالفيلم الوثائقى**	
81	• مدخل	162
82	• التحليل الفيلمى	163
83	• منهج التطبيق	164
84	• معايير استخدام المشهد الدرامى في الفيلم التسجيلى	165
85	المبحث الثانى: **تحليل فيلم المحطة السينمائي التسجيلى**	
86	• أعمال الطيب مهدى	168
87	• فيلم (المحطة)	172
88	• تحليل العناصر البنائية لفيلم (المحطة)	173
89	المبحث الثالث: **تحليل فيلم الضفة الاخرى الوثائقى التلفزيونى**	
90	• أعمال المخرج سيف الدين حسن	186
91	• فيلم (الضفة الاخرى)	187
92	• تحليل العناصر البنائية لفيلم (الضفة الاخرى)	189

93	الخاتمة	197
94	النتائج	199
95	التوصيات	201
96	المصادر والمراجع	204

المستخلص :

يتلخص البحث في دراسة تتبع وجود المشهد الدرامي _ كواحدة من عناصر الاخراج _ في الفيلم التسجيلي/الوثائقي في السينما والتلفزيون في السودان بحثاً عن لمنهج علمي يحقق لهذا الأسلوب فاعليته ويوفير السياق المناسب لذلك، وقد وجد الباحث ان هناك مستويين في التعامل مع هذه العناصر الدرامية وهي في مستواها الأول تتعلق بكون الفيلم التسجيلي/الوثائقي مشتمل علي عناصر تتعلق بوجود القصة /الشخوص/ الحبكة/ المكان/الزمان الخ .. من ناحية وضرورات أن تعالج في سياق فيلمي يقارب حد التطابق سيناريو الدراما بمناهجه المختلفة من ناحية أخري، وقد توصل الباحث الي أن إستخلاص معايير لإستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي يعزز من الإستفادة القصوي إعادة بناء عناصر الفيلم (الاخراج) بما يحقق أهدافه ويوصل رسالته لاسيما ان المتلقي السوداني تتشكل ذهنيته بتمثلات الدراما وقوة تاثيرها في فضاءات الفنون المرئية/الادائية بشكل عام والسينما والتلفزيون بشكل خاص.

ان النتائج التى توصل اليها الباحث تكمل الصورة المترسمة لافاق السينما والتلفزيون الذي نرمي اليه كاداة للتغيير الاجتماعي والثقافي المنشود في ظل تقهقر مواعين ثقافية أخري وضعف تاثير رسالتها وضمور جمهورها بشكل ملفت، مما يجد الباحث انها مساحة ان يتحرك الفيلم نحو قضايا المجتمع باسس بمعرفية لتقديم اطروحاته لاسيما الفيلم التسجيلى/الوثائقى، والذي ان تحرر من قوالبه التقليدية بحثاً عن عوالم جديد وجديرة بالتطوير فانه الاكثر تاثيراً والابلغ رسالة من ما سوء.

وقد تاكد للباحث ان الفيلم بمكوناته الفنية ومعطياته الفكرية لا يحده التصنيف المحدود والقالب النمطى الذى عرف بـ (الروائي / التسجيلى)، وانما هو مرشح الى انتاج اشكال وانماط جديدة مستجيبة لمستجدات فنية وفلسفية واحتياجات مجتمعية بما اسماه الباحث (الفيلم الثالث)، ووجد الباحث ان جهود المخرجين السينمائيين وتعدد مشاربهم المعرفية اسهمت بشكل كبير فى تاسيس مناهج فى الاخراج والسيناريو، واظهرت سمات واضحة للافلام التى تحققت فى حقب مختلفة من تاريخ السينما فى السودان. لاسيما مساهماتالاخراج السينمائي عند المخر ج الطيب مهدى وهى جديرة بالدراسة لما تتصف به من جدة واصالة ومنهجية.

ان قراءة وتحليل العناصر والاتجاهات الفنية للفيلم السودانى سينما/تلفزيون من جهة روائى/تسجيلى من جهة اخرى ضرورة لاستبانة المناهج وتاسيس مدارس الابداع الفيلمى السودانى علي هدي المعرفة ويقينية التجريب، يستجيب الى مشكلات المجتمع وحاجاته الثقافية فى فنون مابعد الحداثة والتى تتعامل مع التصنيف الفنى بمرونة

Abstract:

The study consists of the dramatic scene as the part of directing elements in the documentary film in cinema and television in Sudan to reach a scientific approach to achieve this method of effectiveness and provide the appropriate context for it, The researcher found that there are two levels in dealing with these elements, the first level is related to the facts that documentary film contains and elements related to the existence of the story / characters / plot / place / time etc.

On necessities to be dealt with in the context of the film is close to match the drama scenario with its different methods on the other hand.the researcher concluded that drawing standards for using the dramatic scene in the documentary film enhances the maximum benefit in order to achieve its objectives and convey its message, especially that the Sudanese Viewers we look at the drama as highly values and its believable.

The researcher confirmed that the film as components and intellectual is not limited by classification and the stereotype will known as "Fiction / documentary", but it is a candidate to produce new forms and patterns responding to technical and philosophical developments and societal needs in what the researcher called the third film.

The film directors and their diverse knowledge contributed greatly to the establishment of curricula in the production and screenplay, and showed clear features of the films achieved in different periods of the history of cinema in Sudan. In particular the contribution of cinematography directed by Al-Tayeb Mahdy, which deserves to be studied for its generosity, authenticity and methodology

The analysis of the artistic elements and trends of the Sudanese documentary cinema / television film, need to identify the curricula and establish the Sudanese film creativity schools on this knowledge and the certainty of experimentation. the problems of society and cultural needs in the art of postmodernism.

المقدمـة.

تكتسب الفنون مقومات صمود ذاتها كونها خلاصة الإنتاج الفكرى الإنسانى فى الإعتبار الأول، مما يؤكد أن محمولاتها الفكرية/الدلالية وقيمتها الفلسفية إنما تقرأ علي هذا الإعتبار، فقد أصبح هنالك حاجة ملحة لرسم إطار أشمل يدرس المقومات الإجتماعية والثقافية والفنية للمنتوج الإبداعي، وأن كانت نظرية السينما الكلاسيكية قاصرة على دراسة حرفية التقنية السينمائية فقد ظهرت النظريات الحديثة بفروض علمية جديدة مع أوائل الخمسينات نتيجة لتطور علوم الاجتماع والاتصال (البطريق 1991م: ص 67)الإ انها إعتمدت المقار بات لتأسيس هذه النظرية، فهي ليست وليدة القانون الخاص بصناعة الفيلم التسجيلي/الوثائقي فحسب وانما مطلوبات إجتماعية وثقافية تلح سلئلتها بصيغ متعددة لمحاولات الاسهام الكبير _ كما في العديد من الدر اسات_ للفيلم التسجيلي /الوثائقي في الإجابة عليها كسؤال الهوية الثقافية والذاتية والخصوصية.

إذاً البناء العضوي للفيلم_الفكرة/الموضوع/المعالجة/الشخوص/التعليق/الصوت الطبيعي/الموسيقي الخ، وغيرهافيما عرف لاحقاً بعمليات الاخراج والتى تشكل العناصر المكونة للفيلمو هي ذات تاثير مباشر بالمقولات الفكرية التي يتلقاها المجتمع مما يستوجبأن يُحكم بناءها وفق تصوراتها بشكل دقيق، وهو ما يتطلب النظر الى عناصر الفيلم بصورة دقيقة، ولقد إنطلق الباحث من خبرته فى مجال الإخراج السينمائى والتلفزيونى والتى كرسها للإشتغال على بنائية الفيلم والنظر الى مفهوم الاخراج بتنظير مختلف يجعل من عملياته المختلفة رؤي وتصورات فكرية تساهم فى تعزيز المفهومية للفيلم الذى أصبح فى عالم اليوم من أهم وسائل التواصل مع الآخر، كما تتبع تطور مفهوم الإخراج منذ رأ كان تقليداً وبسيطاً الى أن صارت عملياته أيدلوجية من الدرجة الأولى لما تتمتع به من تماس كبير مع الفكر والوعى الأبداعي.

إن قراءة إتجاهات المنتوج الفيلمي فى السودان بشقيه (السينمائى والتلفزيونى) يمثل ضرورة معرفية لإستخلاص المناهج وتعزيز مفاهيمها لتطوير صناعته فى السودان من ناحية ومن ناحية أخرى لما لمسنا من تاثير واضح له، سيما المجتمع السودانى والذي أصبح الفيلم أحد مصادره التنويرية والمعرفية ترفده بجديدها و أحدثها، لذلك فان البحث يعمل على إيجاد مفهومية فى مجال إخراج الفيلم عبر إستخدام عناصر ذات تاثير عميق على المشاهد السودانى وهى الدراما التى تجد عنده اكبر تقدير وينطلق من استخدام المشهد الدرامى في الفيلم التسجيلى/الوثائقى.

1/ أهمـية البحـث:

ظل الإنتاج في مجال الفيلم التسجيلي منذ العام 1950م في السودان _ وهو تاريخ إنتاج أول فيلم _ يعاني من أسباب تتعلق بعدم القدرة علي الإستمرار وتحقيق الذاتية والخصوصية السودانية فى معطياتها الكمية والنوعية، وفي ظن الباحث أن المشكل يكمن في ضعف تكريس الجهود في البناء العضوي للفيلم وبالتالي اتساق مخرجاته مع الحاجات الحقيقة للمجتمع، ولما كانت الشروط الابداعية تستوجب بالضرورة تكريس المعارف و إحتشادها لتقوية منتوجها فان دراسة وجود عناصر درامية في البناء العضوي للفيلم كضرورة في إتجاه تقوية مع شروط علم الدراما المؤسس لمنطلقات السينما/التلفزيون التي خرجت من عباءة المسرح أبو الفنون بعد إستتباب مناهجه ونظرياته ومدارسه المتعددة وبالتالي إحداث التقارب اللازم بين منابع الفنون المرئية من جهة والنظر الي تفصيلات مكوناتها الفنية من جهة اخري.

2/ مشكلة البحث:

بالنظر الي الفيلم التسجيلي/الوثائقي فى السودان يتضح ان المشكل يتعلق بالرؤية Concept والخلق الفنى والتى تكريس جهدهم في تقوية البناء العضوي/الفكري للفيلم (الإخراج) وليس المجال الذي ينجز الفيلم وحيثيات إنتاجه لتتحقق الرؤية التي تجعله قادعلي التغلغل والاستمرار مستوفٍ لحاجات جمهوره، ويري الباحث انه لتحقيق ذلك لابد من النظر للعناصر التي يمكن أن تكسب الفيلم القوة، باعتبار إن البناء الداخلي للفيلم التسجيلي/الوثائقي يتسق مع البناء الدرامي لتوافر العناصر الدرامية التي لابد من دراستها بما يمكن أن يعزز بناءه وبالتالي التاثير المطلوب، بإعتبار إن الدراما أهم أدوات الحوار الثقافي في عالم اليوم.

3/ فرضية البحث:

تفترض الدراسة إن طرائق البناء العضوى الداخلي (السيناريو/الاخراج) وعناصر (السيناريو) للفيلم التسجيلي/الوثائقي (السينمائى والتلفزيونى)يتسق مع البناء الدرامي لتوافر العناصر الدرامية فيه، ما يعزز القيم الفكرية والفنية للمادة الفلمية.

4/ أهـداف البحـث:

1. التاكيد علي دور البناء العضوى (الاخراج) للفيلم التسجيلي/الوثائقي في تعزيز المقومات الإجتماعية والثقافية في نسيج المجتمع السوداني.
2. ضرورة إيجاد الصيغ المعرفية للإنتاج الفيلمي في السودان.
3. تحقيق معرفي حول العناصر العضوية لبناء الفيلم والمفاصل الرئيسة لمكوناته الفنية والفكرية.

4. إستجلاء خيط الحقيقة في العلاقة الملتبسة بين النوع الفيلمي (الدراما واللادراما) لدي المشتغلين في مجال صناعة الفيلم التسجيلي/الوثائقي علي وجه الخصوص.
5. التأكيد علي دور البناء الجيد في تحقيق الذات والإستمرارية لصناعة الفيلم ومن ثم التراكم الكمي والنوعي وصولاً لخصائص ومتعلقات الفيلم التسجيلي/الوثائقي السوداني في السينما والتلفزيون.

5/ تساؤلات البحث:

1. ماهي العناصر البنائية للفيلم؟.
2. هل يحتوي الفيلم التسجيلي/الوثائقي علي عناصر درامية تقوي من بناءه العضوي؟ ، وهل يعتبر شكل من أشكال القصة الدرامية؟.
3. ما هي المعايير للإستفادة من الخصائص الدرامية في معالجة مشكلات ضعف الفيلم التسجيلي/الوثائقي في السودان؟.
4. ماذا يترتب علي بناء الفيلم وفق نظريات بناء السيناريو دراماً ؟.
5. ماهي المعايير التي تحكم التعامل مع العناصر الدرامية عند إستخدامها في الفيلم التسجيلي/الوثائقي؟.

6/ منهج البحث:

يعتمد البحث علي المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي والإستفادة من المناهج البحثية الاخري ذات الصلة.

7/ حدود البحث:

1. الحدود الزمانية (1949م_2006م) وذلك بإعتبار ان الافلام التي سيدرسها البحث تم إنتاجها في فترات متقطعة من التاريخ المشار اليه ، بالاضافة الي محدودية النماذج.
2. الحدود المكانية للدراسة السودان.
3. حقل البحث المخرجون والسينارست والفنيون والخبراء الإعلاميون.

8/ أدوات البحث:

1. المشاهدة والتحليل.
2. الإرشيف السينمائي والتلفزيوني.
3. المقابلة.
4. الإستطلاع والإستبيان.
5. المراجع والمصادر.

9/ مصطلحـات البحـث:

1. الفيلم التسجيلي/الوثائقي Documantry Film : الفيلم الذي يتخذ مادته من واقع الحياة تسجيلاً وتوثيقاً ، إذا كان كما جرت او عن طريق إعادة تكوين وبناء هذا الواقع.
2. البناء العضوي للفيلم Film Structure : وهو مجمل العمليات التي تتعلق بنائية مفاصل الفيلم من إختيار الموضوع والشخوص وبناء السيناريو وعمليات الاخراج.
3. الخصائص الدرامية Daramitacl Tags : يقصد بها السياق الذي يحدد طريقة المعالجة للمادة الفلمية.
4. العناصر الدرامية Daramitacl Elements : ويقصد بها العناصر التى تتشكل وفق قواعد الدراما بالفيلم الروائى او التسجيلى وتمثل سمات متعددة داخل جسم الفيلم مباشرة او غير مباشرة فى سياق عام.

10/ هيكـل وتسلسل البحـث:

يتخذ البحث التقسيم على نسق الفصول والمباحث حيث يتسلسل فى خمس فصول يضم الأول المقدمة والإطار النظري والتلخيص والثانى يشمل ثلاثة مباحث والفصل الثالث ثلاثة مباحث والفصل الرابع فصل تطبيقى، ويحتوي الفصل الخامس الخلاصة والتوصيات وثبت المراجع وذلك كالآتى :

- **الفصل الاول : الاطار المنهجى**
  - مقدمة
  - ملخص اللغة العربية
  - المستخلص اللغة الانجليزية
  - الاطار النظري
- **الفصل الثاني : الإطار النظرى نشاة وتطور دراما السينما والتلفزيون**
  - المبحث الأول : نشأة وتطور الدراما
  - المبحث الثانى : فن الدراما السينمائية
  - المبحث الثالث : الدراما التلفزيونية
- **الفصل الثالث : العناصر الدرامية وعمليات إخراج الفيلم**
  - المبحث الأول : مفهوم الفيلم السينمائي والتلفزيوني
  - المبحث الثانى : العناصر الدرامية للفيلم

- المبحث الثالث : الاخراج وعمليات بناء عناصر

- **الفصل الرابع : الفيلم التسسجيلي/الوثائقي في السودن**
  - المبحث الأول : تاريخ الفيلم التسجيلى فى السودان
  - المبحث الثانى : اتجاهات الانتاج السينمائى التنموى والتجريبى
  - المبحث الثالث : الفيلم الوثائقى التلفزيونى
- **الفصل الخامس : الاطار التطبيقى : تطبيق مفهموم العناصر الدرامية فى الفيلم التسجيلى/الوثائقي**
  - التطبيق العملي : ويشمل نموذجين من الأفلام السينمائية والتلفزيونية
  - الخاتمة
  - التوصيات
  - ثبت المراجع
  - الملاحق

11/ الدراسات السابقة:

أولاً :-

1. **عنوان الدراسة : نشأة وتطور الفيلم التسجيلى فى السودان**[1]
2. **مشكلة الدراسة** : ان الفلم لم تنشأ له مقومات او بنيات تمكن من إطلاق صفة سينما سودانية على ما تم إنجازه.
3. **المنهج المستخدم** : المنهج التاريخى والمنهج الوصفى.

تناولت الدراسة الجوانب المتعلقة بتاريخ الفيلم التسجيلي في السودان حيث بدء تاريخه منذ 1949م بـ (فيلم الحكم المحلي لاعضاء الجمعية التشريعية) والذي عرض في نفس العام عبر السينما المتجولة التي إستجلبها الاستعمار الانجليزي ، الا انه وبحسب الدراسة فإن السينما فى السودان ورغم مرورها بكافة أنواع الإنتاج الفيلمي الا انه رغم ذلك لم تنشأ سينما سودانية لها مقومات وبنيات تمكن من اطلاق صفة سينما سودانية على ما تم إنتاجه من أفلام.

وأكدت الدراسة ان الفيلم السوداني نشأ تسجيلياً وذلك نظراً لقلة إحتياجاته لطاقم كبير وعدم احتياجه لتقنية معقدة وكذلك لقصر زمنه ، وهذه الميزات ستعزز من إستمرارية إنتاج الافلام

[1] ناصر الطيب - نشأة وتطور الفيلم التسجيلى فى السودان – رسالة ماجستير بتاريخ 2008م - اكاديمية السودان للعلوم – غير منشورة .

التسجيلية حسب الدراسة وصولاً لسينما سودانية ذات خصوصية ثقافية وإجتماعية سودانية ايضاً

أهم نتائج الدراسة تتلخص في الآتي:

1. تري الدراسة ان دخول الفيديو ادى دوراً جديداً فى مجال الصورة المتحركة (السينما) سلبا وايجاباً ، كذلك دخول علم التصوير والمونتاج والمكساج _ ايضاً _ اضفي مزيد من الحساسية تجاه العمل فى إنتاج الافلام التسجيلية.
2. أكدت الدراسة علىضرورة نشر الثقافة السينمائية التى لعبت لفترات طويلة دوراً تكميلياً فى الاهتمام بفن السينما علي ان تشجع الدولة بناء وفتح دور السينما وانتشارها جغرافياً وإعطاءها الحرية النسبية لتناول القضايا.
3. كما أشارت الدراسة لى ضرورة تدريب الكادر البشرى وقيام أكاديمية متخصصة.

عـلاقة الدراســة بموضـوع الباحـث: إن الدراسة غطت الجوانب المتعلقة بتاريخ السينما السودانية فى توصيف كوابح اسباب وعلل عدم الاستمرارية وإشكالات الإنتاج مما يجعل هنالك فراغ يتعلق بالبناء العضوي للفيلم وجوانب ضعفه الاخرى يستوجب الدراسة، لاسيما انه وفي ظن الباحث انها المشكلة التي أدت الي ان تقعد الفيلم التسجيلي بالوفاء بمتطلبات الخصوصية السودانية.

ثانياً :-

1. **عنوان الدراسة : دور الفيلم الوثائقى فى تعزيز الهوية الثقافية**[2]
2. **مشكلة الدراسة** : تكمن مشكلة الدراسة في الدور المهم الذي يمكن ان يلعبه الفيلم الوثائقي في توحيد الوجدان السوداني وفي تعزيز الهوية الثقافية من خلال التعبير الايجابي عن هذا التنوع والتوظيف الأمثل لخصائصه _اي التنوع_ اما ان يتحول الي نعمة تقود الي وحدة أو نغمة تقود الي فرقة.
3. **المنهج المستخدم** : المنهج التاريخى والمنهج الوصفى.
4. **نتائج الدراسة** : تتلخص أهم النتائج في الاتي:
   1. يعاني الفيلم الوثائقي بتلفزيون السودان من عديد العقبات التي تقعد به عن لعب ادواره الايجابية تجاه المجتمع.

[2] النور الكارس - دور القيلم الوثائقى فى تعزيز الهوية الثقافية – رسالة دكتوراة بتاريخ 2009م – جامعة امدرمان الاسلامية – غير منشورة .

2. تري الدراسة ان من الافضل للافلام الوثائقية التي تسعي الي تعزيز الهوية الثقافية إن تتبني الطرح الافقي وهو يتناول مكون واحد او عدة مكونات للهوية ليسهم في توحيد الوجدان.
3. توصلت الدراسة الي ان هنالك عدم توازن في مكونات الهوية التي تناولتها حلقات سلسلة "الطائر الطواف" _ موضوع الدراسة _ (50% لمكون العنصر ، 20% لمكون التراث الشعبي و30% لمكون المواطنة ، مع إغفال تام لمكون الدين) ويتجلي في عدم التوازن هذا بصورة اكثر وضوحاً عند إستصحاب نتيجة الطرح الراسي لتناول مكونات الهوية الثقافية.

علاقة الدراسة بموضوع الباحث : لقد أثبتت الدراسة الدور الكبير الذي يمكن ان يلعبه الفيلم الوثائقي في رفد الهوية الثقافية بعوامل القوة, وذلك من خلال تزليل العقبات التي تقعد الفيلم الوثائقي في تلفزيون السودان من القيام بدوره، وبالتالي لا تتسق في مخرجاته مع سياسات التلفزيون نفسه، والباحث اذ يتفق مع الدراسة الي ما ذهبت اليه من نتائج الا انه يرى ان المشكل المتعلق باسس صناعة الفيلم والتي لايمكن حلها بطريقة راسية باتساق السياسات فحسب بل بطريقة افقية تنظر في البناء العضوي لمفاصل الفيلم، لان المؤسسات لا تصنع الفنون انما تنظمها لتتوافق مخرجاته مع سياساتها وأهدافها العليا، وعليه فان كيفية تقوية البناء العضوي للفيلم التسجيلي/الوثائقي وإختيار العناصر التي يمكن ان تؤهله للقيام بأدواره الإستراتيجية ضرورة ملحة.

الفصــل الثانى:
الإطار النظرى
نشاة وتطـور درامـا السينما والتلفـزيون

Fund and Development of Cinema and Television Drama

- **المبحث الأول : نشـأة وتطـور الدرامـا**
- **المبحث الثاني : الدرامــا السينمــائية**
- **المبح ث الثالث : الدرامـا التلفـزيونية**

مدخل:

إن تاسيس مفهوم الفنون على حيثيات تكوينهاتجعل من العمل الفنى جسماً متجانساً ومتماسكاً , ويعد العمل الفنى بهذا المفهوم سلسلة افعال يؤديها إنسان، مستخدماً أدوات متنوعة (القلم، الفرشة، الازميل) ومستعيناً بمواد مختلفة (ورق او قماش او رخام او شمع) كى يجعل الغير يدرك حسياً رؤيته الداخلية، اى انه يعمل علي اثارة مشاعر معينة لدي الغير اذ لا يمكن ان يوجد فن بدون جمهور باعتباره عملية اتصال" (جلوكسمان 2002م: ص 79) وتحتاج فيما تحتاج الى عناصر عملية الاتصال المعروفة من مرسل ورسالة ومستقبل, فهى سلوك انسانى من الدرجة الأولى تعدد طرائقها ولكنها تؤدى فى محصلتها الى سياق معرفى يساعد على تنمية المجتمع وتقديم خدمة الإنسانية.

نشأت السينما والتلفزيون في السودان والظروف التي أوجدتهما فى محيطه لاسيما إرتباط ظهور هذه المؤسسات في دول العالم الثالث بظروف ومتغيرات إرتبطت ببنية الوعي الجمعي بضرورات التغيير والإنعتاق وتحقيق الهوية، وقد إرتبط وجودها الفيلم التسجيلي/الوثائقي كشكل من أشكال الانتاج إرتبط في العالم بمكنزمات اقتصادية وثقافية قبل ان يستقر كتيار ويتشكل كاسلوب، وتناول هنا ذلك الانتاج الفيلمي و إتجاهاته التي شكلت سماته الاساسية ومواضع الاشتغال الحقيقية في محتوي مادته العضوية التي تتعلق ببنائيته الداخلية في فصوله المعروفة في قالب السيناريو التقليدي من بداية ووسط ونهاية الخ.

إن مقارباته علاقة المسرح بالسينما التي تعتبر رافداً اصيلاً لفنون الأاء عموماً والسينما علي وجه الخصوص كما أحدث نفس المقاربة مع التلفزيون الذي خرج من عباءة السينما متفرداً بخصائص مختلفة، وفي قراءة تاريخية نوعية للسينما ونشاتها كفن في افريقيا بتياراته المختلفة والعربية كذلك ثم السينما في السودان والتي يشكل تاريخها منعطفات عميقة في جملة التعاطي مع الحركة الثقافية السودانية، وتناول كذلك بالدراسة تاريخ التلفزيون في السودان وتطور سماته الإداعية و إرتباطه بقضايا الناس.

حيث أن المتتبع لتاريخ الإنتاج الفيلمي منذ بداياته في السينما وتراكمه الكمي والنوعي وتطور مؤسساته العامة والخاصة ومجالاته المتعددة ووسائطه أيضا (سينما/تلفزيون) يلاحظ عدد من الإشكالات التى أثرت فى إنسياب حركة الإنتاج من ناحية وفى تشكل إتجاهاته من ناحية أخرى.

المبحث الأول
نشــأة وتطـور الدراما
Fund and Development of the Drama

يعد علم الدراما من العلوم الإنسانية الراسخة والراصد لتاريخها يلحظ ذلك عبر تتبع مناهجها ومدارسها، ويعد وجوده كعلم داخل منظومة العلوم الإنسانية حقق له عديد الأهداف ورسم بذلك مالآته ومستقبله والدراما Drama كلمة إغريقية قديمة يرجع إشتقاقها اللغوى الى الفعل dran الذى كان يعنى عند الإغريق (الفعل) او التصرف او السلوك الإنسانى بوجه خاص، ونسبة لوجود مترادفات كثيرة في اللغة الإغريقية مثلا الحدث tynchanein ، الصنع poiein "ولكن الإغريق لم يختاروا للإستخدام سوى كلمة dran بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل كجنس من الفنون الادائية الأخرى، حيث أن الفعل إحدى نشاطات الإنسان فى الحياة وهو صفة ملازمة له إذ أن ما يتحكم فى الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها أما الحدث فليس من الضرورة أن يكون من أفعالالبشر ولا ناتجاً عن إرادتهم" (حمدى ط1 1994م: ص 24) وهذا الفعل الإنسانى يحتاج فيما يحتاج الى طريقة متفاعلة وذات أطراف متعددةو هذه العناصر هى المسرحية/الممثل/ الجمهور حسب نظرية أرسطو.

قسم أرسطو الدراما الى قسمين أساسين وهما التراجيديا و الملهاة/الكوميديا الإ انه لم ينظر كثيراً فى مجالات الكوميديا التى وجدت حظاً اوفر في الدراسات اللاحقة جراء ما اكتنف هذا الفن من إهتمام في المجتمعات التى عانت اضطرابات سلوكية وتغيرات جذرية فى طرائق معالجتها لواقع مشكلاتهم، اما التراجيديا فيعرفها أرسطو بانها "هى محاكاة لفعل جاد تام فى ذاته، له طول معين فى لغة ممتعة لانها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى، تتم فى شكل درامى وليس سردي وبإحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير" (ارسطو 1983: ص 95)و إتخذت هذه النظرية من المسرح فضاءاً للتعبير عن أفكار متعددة إبتداءاً بعربة ثيبس و إحتفالات الدايثرامب وانتهاءاً بالمذاهب الحديثة لفن المسرح بكافة تحولاته منذ أدب المسرح الى مرحلة العرض المسرحى.

ورغم إختلاف أشكال التعبير الدرامى ووسائطه الإ انه لابد من أن كلمة (دراما) ينبغى ان تفهم دوماً على أنها الفن الذى يحاكى أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلى بوجه عام، بغض النظر عن الوسيلة التى عبرها يقدم هذا الفن، إذا كان المسرح اى وسيلة مثل السينما او التلفزيون او الراديو، بإعتبار "أن التغيير فى إستخدام الوسيط لا يؤثر فى كينونة المفهومية الخاصة بالدراما كشكل راسخ، أن هذه الأجهز ة الحديثة قادرة على أن تقدم للمشاهد او المستمع الفن الدرامى بعد تطويع هذا الفن وفقاً لنوعية الإطار، ووفقاً لامكاناته ووسائله (التكنيكية)، فقد غزت الدراما فى

عصرنا الحديث ميادين عديدة بعد أن كان ميدانها الأوحد وطِار ها البالغ القدم والكمال فى الوقت نفسه هو المسرح، ومعنى هذا أن الدراما قد غدت بعد إكتشاف هذه الأجهزة الحديثة أكثر الفنون نتِشاراً وأعظمها تاثيراً " (حمدى ط1 1994م: ص 11)، لذلك يرى الباحث أن النص الدرامى يشتمل على مفاتيح تتيح تبين نوع الوسيط المناسب، وبالتالى فانه أمامه فرص التحقق والإنجاز بل التنقل من وسيط الى آخر بحرية تامه كذلك ما أن توافر عناصر ذلك التكييف.

ويعتبر المسرح هو ابو الفنون منذ بداياته كفن إغريقي وفرعونى قديم بدء وثيق الصلة بالناس وإنتهى الى مدارس ومذاهب متعددة كذلك، ورغم أن الفيلم نشأ في كنف المسرح بل واصبحت في بداياته المسرحية احد مصادر مكوناته الاساسية إلا أن الفروقات بدأت منذ الوهلة الأولي تباعد بين الفنين وتبرز بعض الفروقات المتعلقة بخصوصية كل مجال، رغم وجود أوجه شبه بين الفنين فالمسرحيات التى تم إنتاجها كأفلام كثيره إعتمدت على معادلات التفكير الدرامي (الصورة) فى الأساس, حيث أطلقت كلمة دراما _ كما أشرنا _ لتوفر إتحاد بين عنصرين هما الفعل والمحاكاة، وهناك إتجاهات حديثة لم تعتبرالمحاكاة عنصر مهماً واساسياً بإعتبار أنها لم تعد تعبر عن الإتحاد بين أنواع الفنون البصرية من ناحية وفنون السينما والتلفزيون على وجه الخصوص، ويعد هذا هو حقل التجريب والأشتغال الأن ويبرز التقارب بين الفنون حد الإندماج ولا يمكن الجزم بجدوى هذه المناهج ولكن يمكن إعتبارها إتجاهات من التجريب حيوية وفاعلة.

المسرح والسينما:

عندما بدات السينما لم تجد أمامها الإ تاريخ الفنون البصرية اقرأب اليها وبالطبع المسر ح لتتكئ عليه _ كما أشرنا _ فوجدت فى الكتابة المسرحية تقنية رفيعة تؤسس لمعمار الكتابة الدرامية وبالطبع الممثل الذي يعد أحد المكونات الاساسية للفنون الأدائية، كما وجدت الفضاء المسرحى الذى يتشكل منه المشهد البصرى وعناصر أخرى فنية تتعلق بالصورة المسرحية من إضاءة ومؤثرات والشعر والموسيقى والتشكيل والعمارة وهى تساهم تحقيق رسالته لذلك كان المسرح الحاضنة الفنية للسينما فى أيامها الأولى، وبرزت أعمال مليس التى أعتبرت شديدة التاثر بتقنية المسرح بل هو يفاخر فى مقال له عام 1905م بان مساحة التصوير فى الاستديو الذى يملكه تساوى ضعف خشبة المسرح بإعتبار أن كلاهما فضاءان تدور فيهما أحداث محددة وسيناريو، ولكن يعتبر هذا اسلوب مختلف لذلك "فان أفلام ميليس تظل بشتى الطرق ذات طابع مسرحى بإفراط، وهى تقدم قصة كما لو كانت مؤداه على المسرح وهى خاصية مشتركة مع كثير من الأفلام الروائية فى فترة ما قبل عام 1907م، ولاتكتفى الكاميرا بتكرار اللقطة القوسية المشهدية المسرحية، بل أن الأفلام (تُ مسرح) الحدث من خلال

مساحة محددةو هى مقدمة "المسرح" ونجد أن الشخوص يدخلون او يخرجون أما من جانبي المسرح او من خلال الخدع" (سميث 1996م: ص 74).

تيارات التقارب بين المسرح والسينما

أى هذا الشكل الملتحم بالمسرح و أدبياته الى تحرك تفكير السينمائيين نحو تصنيف أنماط أعمالهم فيمكن أن تعتبر أفلام لوميير وميلس هى اللحظة الأصيلة للتفرقة بين انجاز الفيلم التسجيلى والروائى بالرغم من أن الاخوان لوميير يصورون أحداث حقيقة بينما ميلس يمسرح الأحداث فى أسلوب خاص به وبإستخدام تقنية المسرح إلا أنه برز هنالك تياران وهما كالأتى :-

- التيار الأول يدعو الى تقارب بين فن المسرح والسينما ويعنبرها إمتداد لفن المسرح ويعتمد على قواعد الكتابة الدرامية المعروفة فى المسرح آنذاك، "وقد أخذت هذه النزعة شكلاً عملياً عام 1914م حيث حاول البطل الفرنسى مونيه سوليه تقديم مسرحية "أديب ملكاً" لسوفوكليس فى فيلم سينمائي صامت حيث لم يكن الصوت وقتها موجوده" (جوزيف وهاردى 1996م: ص 20)، وقد تعامل مع جغرافية الخشبة والتي تعطي دلالات عميقة بزو اياه وموقع الممثل والممثلين بما يجعل من التكوين بأبعاده المختلفة سمه ذات رسالة ومدلول واضح ومتسق مع رسالة المادة الدرامية وفق قراءتها كعلامات، لذلك تعد خشبة المسرح فضاء ذو تاثير كبير على موضوع الدراما تتجلى فيه رسالتها، والجغرافية أدناه تمثل لغة التكوين البصري لفضاءه وتبرز فيها كافة أشكال التاكيد وحفز العين للتعامل مع الصورة المسرحية ومكوناتها المختلفة من ممثل، ديكور، و إكسوار، و إضاءة، الخ ..

أعلى اليسار	**أعلى الوسط**	**أعلى اليمين**
وسط اليسار	**وسط وسط**	**وسط اليمين**
أسفل اليسار	**أسفل الوسط**	**أسفل اليمين**
المشاهـدون		

ويقوم المخرج المسرحي بتحريك ممثليه من منطقة الي أخري طبقاً لتفسيره للنص وعادة ما تكون الحركة من أعلي وسط الي أسفل الوسط حسب الجغرافية أعلاه قوية وتعني إقتراب الممثل من الجمهور وبينما تكون الحركة ضعيفة بالعكس إذ أنها تباعد بين المشاهد والممثل (جوزيف 1996م: ص 31).

- التيار الثانى يري أن التقارب بين السينما والمسرح لا يمكن أن يحقق إلا مزيد من المفارقات التى تحدث خلل فنى واضح فى العمل السينمائي بل يرى بعض السينمائين

لأه كل ما تطورت السينما كل ما زادت بعداً عن المسرح الذى يتسم بالمبالغة فى الحركة و إستخدام الصوت بكثافة فى التمثيل بينما مكنت اللقطة القريبة في السينما من تحقيق الصدق الحياتى لاسيما التعابير الدقيقة التى تساعد على إبراز التفاصيل الشخصية.

ويقول المخرج السينمائي مخائيل روم "عندما تشاهدون مسرحية فإنه يوجد أمامكم طوال الوقت منظر عام للعرض، و أنتم بالطبع أحرار فى التطلع علي هذا الممثل أو ذاك، والمخرج بإستمرار بحاجة الى توجيه إنتباه المتفرج الى أجزاء من المشهد العام، ولكن فى السينما لم تكن كذلك فقد كانت تدمج الصورة وتتابع فيشعر المشاهد بطبيعية الحدث وتسلسله مما يعزز من انيسابه وتماسكه، ومن أهم أسس نظرية الكتابة المسرحية إعتمادها على ما يعرف بالـ " الموقف المثير الفعال " ويمكن أن نتبين هذا التعبير عند تحليل عقدة مسرحية (أنتجون لسوفوكليس) عندما قتل بولينيكس شقيق الراهبة أنتجون فى معركة ضد أهل مدينته.

إن إنتاج الصورة المسرحية بعناصرها المختلفة أدى الى إيجاد معادلات بصرية عميقة وشكلت بدورها أساساً للصورة السينمائية مع الفارق حيث "إن اللقطة القريبة في السينما هى أهم خصائص إدراك الإحساس وهذا ياتي بإستخدام الإشارات المسرحية والروي أحياناً إلا أن الفيلم السينمائى لا يعمل على ترجمة الحالات الذهنية كالتذكر والحلم والتخيل بل يستطيع الفيلم بترتيبه الإشارات الخارجية لاجل إدراكنا البصرى او بواسطة الحوار، أن يقودنا الى إستنتاج الفكرة فالسينما شئ تدركه الحواس" (هوارد 2001م: ص 259), وهذا ما يجعل من رسالة السينما كلا مركب أما التقارب المفاهيمى والفنى لاسيما عناصر كالدلالات البصرية و أخرى كالعمق واللون وخطوط النظر والمنظور فى بناءها الفنى إنما تتكامل لبناء رسالة السينما.

إن الإختلافات الفنية بين المسرح والسينما في التقاليد والمعالجات تؤكد إن لكل فن طبيعته الخاصة، "فسحر المسرح ينشا من التماس ما بين خشبة المسرح والمشاهدين وعبر الحضور الحى للممثلين وحديثهم الحى، ولايستجيب المشاهدون الى واقع الحدث المؤدى بقدر إستجابتهم لإحتكامه الإنسانى والعاطفى" (جوزيف 2005م: ص 260)، بمعنى (اعادة تمثيل) مشهد القتل نجد استجابته العاطفية لدى المشاهد مسبقاً وما نقوم به فى المسرح هو إستثارة عاطفة المشاهد لاستدعاءه، لذلك فان ردة الفعل هى إحدى أهم العوامل لمواصلة الفعل على خشبة المسرح وهى ما تقرر درجة الإنفعال لدي الجمهور بل أن عدوى الضحك مثلاً يحتاجها الممثل لقياس حضور المتلقي من عدمه والتي تعالج بالصمت في الفيلم ريثما يتحقق الأنفعال المطلوب وهي قيم فنية في عملية المونتاج، وهناك دائما مسافة تفصل المتفرج عن العرض المسرحى والمتفرج يعى هذه الأبعاد

ولايحاول تحطيمها او بالأحرى هناك إتفاقاً ضمنياً بان لكل طرف تخومه وقوانينه. وبالتالى فان الإنجذاب الى الحدث المسرحى لايضاهى مثيله السينمائي وقوة تاثيره، حيث ان المشهد السينمائي يتداعي عبر التصديق بمحمولاته الفنية ومؤثراته السمعية والبصرية المتعددة ورموزه أكثر من أداء الحالات وإعادة إنتاجها، فنسيجه الداخلى وبناء عناصره والتى عرفت لاحقاً بعمليات الإخراج هى من شكل معالم الفيلم عبر تاريخه.

ويقول فوغل ان الفيلم لا يماثله فى التاثير المسرح إذ أن المتفرج يقاوم ويظل محايداً، لانه يعلم تماماً بان الحدث المسرحى لايستطيع "الوصول اليه" ومهاجمته، لذلك فهو لايجفل او يتوتر مثلما يفعل أمام قوة تاثير الشاشة السينمائية، يكفى ان نضرب مثلاً بجريمة قتل تحدث على خشبة المسرح (ممثلون حقيقيون، مساحة ذات بُعاد ثلاث طول/عرض/عمق) و أخرى مماثله لها تحدث على الشاشة (انعكاسات ذات بعدين طول/عرض، على سطح مستوٍ) لنكشف مدى التاثير وإختلاف ردود الفعل عند نفس المتفرج" (فوغل 1994م: ص12) وهذا التحليل يعزز من دور السينما كوسيلة اتصال فعالة، وبالمقارنة بين الخصائص الاتصالية للمسرح والسينما يتضح الأتي:

- يبنى الحوار السينمائى بإختزال من نظيره المستخدم على خشبة المسرح الذى يعتمد على صياغات اللغة ومفرداتها وجرس ادائها المتنوع حيث للصورة المرئية إحتمالات كثيرة فى الفيلم، فالكثير مما قد يتطلب حواراً على المسرح يعرض بالصورة وكذلك ياتي الحوار كجمل قصيرة، أما الحوار الشعرى فهو أصلح للمسرح من الفيلم حيث الإحتفاء بالكلمة أكبر من صورتها.
- من التقاليد المسرحية المناجاة الشكسبيرية Monologue والتي لا يمكن ان تترجم بفاعلية مؤثرة كمونولوج داخلى سينمائى وتبدو متكلفة مصطنعة قياساً بالمسرح ولكن في السينما يستعاض عنها بعدد من المعالجات السينمائية التي تشمل الاسترجاع Flashback والاحلام و التذكر والاستدراك حسب الحالة ومقتضياتها.
- فى حالة إعداد المسرحية فيلماً فان بعض الشخصيات يمكن أن تدمج او تسقط وقد لاتستخدم النسخة السينمائية نفس طاقم المسرحية وبالضروري بعض التفاصيل والخطوط الدرامية فالسينما فن إختزالي.

أما على مستوى بناء المنظر تسسبب المعالجات السيريالية والتعبيرية للمنظر المسرحى صعوبات فى ترجمتها الى الفيلم، حيث فى الأغلب يتوقع جمهور السينما ان يكون المنظر واقعيا وطبيعاً، وفى حين يتوقع ويتقبل جمهور المسرح المنظر المسرحى او جزءا منه لكى يحاكى او يمثل الواقع دون ان

يكون حقيقاً، نجد ان جمهور السينما مكيفين نفسياً على المناظر الواقعية، ان كان إنتاج الصورة المسرحية بعناصرها المختلفة وادى الى إيجاد معادلات بصرية عميقة وتشكلت بدورها اساساً للصورة السينمائية، والتي رغم الإختلاف والتباين فى اللغة البصرية الا ان عناصر التكوين للصورة من تتقارب على المستوى المفاهيمى وعلى المستوى الفنى، لاسيما عناصر كالمدلولات البصرية و أخرى كالعمق واللون وخطوط النظر والمنظور فى بناءها الفنى.

وير ى الباحث إن أسلوب المسرح الذى يستخدم فى صناعة الفيلم لم يعد يشكل تاثير فقد أصبحت صناعة المادة الفلمية تعتمد على عناصر بسيطة ولكنها عميقة فنجد فى مثال "إعدام شزلجوست مع بورتوراما فى سجن أوبوردن" أديسون 1901م فهو مركب من أربعة لقطات ذاتية مفردة تتناول إعدام قاتل الرئيس وليم ماكفيلى وردت كالأتى:

رقم اللقطة	وصف اللقطة
اللقطة الاولى	إستعراض بانورامى للمنظر الخارجى للمسرح الخارجى للسجن
اللقطة الثانية	إستعراض بانورامى للمنظر الداخلى للسجن
اللقطة الثالثة	تظهر مثلاً يؤدى دور المحكوم عليه بالإعدام فى زنزاته
اللقطة الرابعة	تمثل لحظة ضعفه على الكرسى الكهربائى

ولكنها حققت درجة عالية من الحيوية للمادة الفيلمية وكانت كافية لصياغة فكرة الفيلم و إختزاله بشكل عميق ومؤثر.

مفهـوم دراما الصـورة المتحركة

إن مفهوم دراما الصورة يرتبط باللحظة الملتقطة بواسطة الكاميرا السينمائية وهى تحمل بين تفاصيل مكوناتها عدة ورسائل ذات قيمة فكرية، ان وجود الصورة هو وجود لحظة أدائية متعينة وبالتالى توافر احدى عناصر الدراما وهو الفعل ومن ثم فالصورة مرشحة للتعبير عن بقية عناصر الدراما الأخرى حسب حاجتها لذلك، لاسيما أن التحول الى ثقافة الصورة من السمات البارزة فى القرن العشرين ويرى بعض الباحثين أنه بسبب المقاربة الجديدة للغة ومفاهيم الالسنية والتى تجعل الكاتب يلجا للتعويض بالصورة وقيمها السردية والتى تتجلي فى بنائية مشهديته لتساعده فى التنقل بين الوسائط المتنوعة كما تقول مارى تريز و"يولد آليات جديدة لمقاومة كافة الأنساق السلطوية المتغلغلة _ المعني المتعارف عليه _ فى ثنايا المجتمع والفرد حيث تشبع الخطاب الثقافى _ فى أوئل القرن العشرين _ بإشكالية الحداثة وما خلفت من قطيعة بين المؤسسات المدنية والتنظيمية، بإعتبار أن مفهوم الحداثة مفهوم متجاوز لفكرة الزمن, وقد أكدت كذلك الدراسات مدى تشكل اللغة

المرئية بمفردات جديدة تتطلع الى نسق جديدة يعتمد على قدرات فى الفهم والإدراك". (تريز 2002م: ص 152) ويعتبر هذا اشتغال بحثى فى تاثيرات الصورة السينمائية والتلفزيونية فى بنية الوعى الاجتماعى لما تلاحظ من تاثير للصورة المتحركة بشكل كثيف وجنوحها لبناء لغتها الخاصة.

تعتبر العين مصدر الإبصار وتحقق الرؤية وبالتالى تتمتع بحساسية عالية جعلتها احدى اهم وسائل الادراك فالبصر وسيلة إدراكية حسيةو البصيرة كوسيلة إدراكية تعني ما وراء عملية الإحاطة بالعين المجر دة وعملية الإبصار "فان أعيننا حساسه فقط تجاه ذلك الجزء من الطيف الواقع بين الأحمر والبنفسجي، أما الأجزاء الباقية من النسبة التى تصل الى 95% من الضوء الموجود (الذى يشتمل على الإشعة الكونية، تحت الحمراء، فوق البنفسجية، أشعة جاما، واشعة أكس) فاننا لا تستطيع ان نراها البتة، يعنى اننا نرى فقط 5% من العالم الحقيقي (فوغل 1994م: ص 14).

ويرى الباحث أن إرتباط الرؤية وعملية الابصار فى بعدهما الفيزيائي والادراكى بالحقيقة اى حقيقة الشئ وكننه المتمثل امام الرائي حيث "يعتبر الإدراك البصري هو القدرة على تفسير البيئة المحيطة، من خلال تفسير المعلومات ضمن الضوء المرئي، والإدراك الناتج يعرف أيضاً بـ "الرؤية". العناصر الفسيولوجية المختلفة للرؤية تعرف جميعها بالنظام البصري، وهي محطّ التركيز للأبحاث في علم النفس، وعلم الإدراك، وعلم الأعصاب، والبيولوجيا الجزيئية؛ حيث تعرف جميعها بعلم الرؤية" (يوكوبيديا 2016م: ص 2)، وهو العلم الذى قامت علي نظرياته كل الفنون البصرية من سينما وتلفزيون حيث "ان المصباح السحرى والفيلم (السينمائى) والتلفزيون لا تشكل عوالم منفصله بل تنتمى كجزء من عملية واحدة للتطور فعرض المصباح السحرى مهد الطريق تدريجياً للعرض السينمائى بداية القرن العشرين" (سميث 1996م: ص 41).

كان الحسن بن الهيثم بن على المؤسس لمبادئ علم البصريات فى القرنيين الرابع والخامس للهجرة، الذي يعنى بخواص الضوء من حيث إنتاجه وكيفية إنتقاله وكشفه و إستخدامه وكيفيه قياسه الخ ... وقد أحدث ابن الهيثم ثورة في كيفية رؤية الأشياء بعد ان أثبت أن الرؤية تتم بفعل الضوء الساقط من الأجسام على العين وليس العكس، ودرس ظاهرة انكسار الضوء أي انحرافه عن مساره عند الإنتقال من وسط إلى وسط اخر يختلف عن الأول بالكثافة، كما أنه وضع تشريح للعين وكيف يتم الإبصار بها، ومن أشهر كتبه كتاب المناظر الذي يتحدث عن خصائص الضوء، وكذلك يعنى بالضوء المرئي والاشعة تحت الحمراء والأشعة فوق البنفسجية وهو فرع من الفيزياء والهندسة. (الشبكة مودع 2016م: ص 3)

ياتي بعد ذلك دافنشي مساهماً في وضع مبادئ علم البصريات الحديث منذ ابتكاره الغرفة المظلمة وطريقة عمل الصور ثم امكانيته عرضها وكانت هي الأساس الذي قامت عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي وفن التصوير السينمائي التي تم تطويرها من الصورة الضوئية الاولي التي صنعها نيسفور نيبسي حوالي عام 1823م وظهرت تقنية "الكليشة/النسخة" التي تعتمد سحب كمية من الصور علي الورق، ليؤسس لاحقا لمفهوم السينما.

يقول فوغل "أننا ندرك الان ان الحقيقة المطلقة هذه لا يمكن إحرازها، فنظرية الكم والنسبية حولنا "السبب/النتيجة" الى إحتمالات إحصائية، اذ ان العالم الذى نراه ليس هو العالم الحقيقى وانما هو عالم إصطلاحى يسبح بالرموز التى يختلقها العقل لكى نتمكن من تميز الاشياء، فجميع التى نطلقها على الاشياء هى احكام نسبية ولسيت حقيقية وهذه محدوديو حواسنا والانفصام بين الادراك الحسي والمعرفة صار جليا فى وقتا الحاضر بشكل يصعب إحتماله" (فوغل 1994م: ص 14) وصار ما تدركه الحواس قد لا تحيطه المعرفة.

إن إعتماد الفنون المرئية علي الصورة المكون الرئيس والمعطي الأولي لها يجعل منها _ اي الصورة _ محل دراسة الباحثين وإستقصاء أهميتها ومجالاتها وتاريخ تطورها ومنزلتها بالنسبة لكل الفنون الأخري، حيث تتخذ في اتجاهات متعددة ومفاهيم راسخة و إيجابية لذلك فان الصورة كمتغير في المجال الوسائطي Image and Media Sphere شهدت تحولات عديدة عبر التاريخ لاتنفصل عن تقنياتها وتتدرج باربعة تحولات (نفل 2003م: ص 9)وهي :-

- **أولاً :** الوسائط اللوحية التي عرفت بالالواح الطينية في المنجز الحضارى الاول ببلاد الرافدن والواح الحفر علي الخشب والالواح الحجرية او المعدنية الشاشة النسجية في الرسم للجرافيكي من جنوب شرق اسيا واوربا والواح الزيت في اروبا وقد لعبت دوراً في التوثيق ونقل المعارف والسير والانساب وتعد احدى تمثلات الصورة ومرحلة من مراحل تطورها الايجابية.
- **ثانياً :** الوسائط الجدارية وتشمل الحفر علي جدران الكهوف في رسوم ما قبل التاريخ والرسم بالفريسكو والموزايك في حضارة بلاد الرافدين ومصر القديمة والاغريق وعصر النهضة وهنا اخذت الصورة تبحث عن اعادة المكون لها وهى رحلة لم تنتهى بعد اذ نجد كل يوم اكتشاف مادة لصناعة الصورة.
- **ثالثاً :** الوسائط الكيمائية وتشمل التصوير الفتوغرافي علي كرت الورق وعلي شريط الفيلم الثابت وادخال العمل اليدوي المتعلق بالتصوير الضوئي والتصوير علي الشريط

السينمائي وقد ارتبط ذلك بالثورة الصناعية التى انجزت فى هذا المجال الكثير مما حدا بالعلماء البحث عن طرائق تطوير الصورة.

- **رابعاً :** الوسائط الرقمية كما في التصوير علي كرت الورق وفي الفيلم الثابت والتصوير في الشريط السينمائي والفيلم المتحرك وذاكرة الحواسيب Hard Disk وغيرها، وهى أيضاً مربوطة بالتطورات التقنية والتكنولوجية التى شهدها القرن الحادى والعشرين وعصر الحوسبة والرقمنة.

وهذا الالتحام المبكر بالتقنية ساهم فى تطويرها "فالصورة المتحركة ليست في الواقع الا مجموعة من الصور الفتوغرافية الثابته المسجلة علي شريط السيلويد، وذلك يحصل في ان شبكية العين تحتفظ بجزء من الحركة التي تظهر علي الشاشة وتعتمد الصلة بين كل صورة مع الصورة التي تليها وهكذا وتخلق بذلك وهماً بحركة مستمره (الزبيدي 2013م: ص 21)، ويري الباحث أن النظر الي الصورة كوسيط ذو محمولات فلسفية وفكرية متعينة يساعد المشتغلين في مجالها علي ضرويات التعاطي مع التكنولوجيا ومتغيراتها المتسارعة بوعى عميق لان الصورة لم تنجز ما أنجزت إلا بالتطورات الفيزكيمائية (سينما) والكهرومغنطيسية (تلفزيون)، والتى ساعدت فى أن تكون الصورة علي أشكالها التي عليها الآن، ولكن يبقي المحتوي/التكوين هو السياق الموضوعي لمبررات إنتاج الصورة/المعني في عالم اليوم بعد حسم الحضور الفاعل والكثيف للتكنولوجيا في خدمة الوسائط المرئية المتعددة حيث يتلازمان المبنى/والمعنى للصورة فى الحصول على مآلات الصورة ورسالتها.

الصورة فى السينما والتلفزيون

لقد كان لظهور السينما الذى إتسم بالنقلة الفنية الكبيرة واضافة للكوارل السداسي و أخذ صفة الفن السابع ويعد أكبر نقلة فى مجال الفنون البصرية وهو الفن التشكيلي في حركة حسب ما يري كودانو الناقد الايطالى المعروف, وتعتبر وسائل الإتصال الجماهيري السينما/التلفزيون إحدي أهم أدوات الوعي والفكر في عالم اليوم، وظلت الظروف الإيجابية تتطور كثيراً وجعلت التكنولوجيا هذه الوسائل في تطور متصل ويقوي باستمرار تأثيرها على جمهورها فى العالم، لاسيما إن نشاة وتطور هذه الوسائل في دول العالم الثالث إرتبط بقدرتها علي إيجاد الظروف المناسبة لمنظومة الحراك الإجتماعي والثقافي والاقتصادي وبلورتها علي حداً سوء فى الحاجات الضرورية "لم تبدأ بإعلان سوء إختراع أديسون للكينتوسكوب فى عام 1981م أو أول عرض مدفوع القيمة لأفلام الجمهور الذى أقامه الأخوان لوميير عام 1895م بل بالاحرى كانت هنالك سلسة من التجارب استمرت منذ الخدع الاولى التى كانت تستهدف تقديم صورة متتالية إبتداء من فيلم "فانتا سماجوريا" عام 1898م لاتين

جاسبار الى تمثيل صامت مبهر عام 1892م لاميل رينو، ولايشمل فحسب الظهور فى سنوات 1890م لجهاز عرض أسمه سينما، بل يشمل أيضا رواد الصورة الالكترونية والتجارب الاولى لنقل الصور بجهاز التلفزيون" (سميث 1996م: ص 40)وهذا الارتباط بالتقنية باكراً مثل الضمانة لاحقاً لإستمرارية صناعة السينما مما إستوجب عبر التراكم النوعى والكمى ظهور الإتجاهات والمناهج المحتلفة لفن السينما.

بل إن هذه المؤسسات الثقافية قد إرتبط ضعفها وإنعدام تأثيرها ببناءها العضوي ومستوي طر ائق التعبير فيها عبر منتوجها الإبداعي الذى يضعف بضعف حلقة واحدة من عناصره الداخلية المكونة لمجمل العمليات الفنية لحياناً ويقو ي بذات العناصر عند التعاطي معها بالصورة المطلوبة وهو فضاء قديم حيث للصورة تاريخ طويل وتطورت عبره حتى أصبحت إحدى أهم أدوات التعبير فى عالم اليوم.

لقد إرتبط ظهور السينما والتلفزيون في العالم بظروف تختلف جوهرياً عن بعضهما البعض ففي الوقت الذي اعتبرت السينما فناً ووصفت بانها الفن السابع لتكامل الفنون السته الأخرى كلها في تكوين معالمها بل وأعتبرت نافذة علي العالم، إلا أنه بالمقابل وصف التلفزيون أثناء ظهوره بانه مجرد وسيلة الكترونية ووسيط ناقل لما تنتجه السينما والمسرح من أعمال، بالرغم من أن السينما والتلفزيون كلاهما تقنيات بدأت باختراع آلة التصوير وتطويرها في إتجاهات إنتاج الصورة وعرضها، إلا أنهما يساهمان الأن بخلق فضاء إبداعى جديد ذو رسالة إنسانية معرفية.

ان تنامى وتعدد الوسائط الاتصالية المرئية وتضاعف صناعة الصورة، والتى ترى مارى تريز: انها مزيدا من استحداث وسائط الايهام او تنامى الوعى بالاوهام المحاصرة ودائماً ما ياتى التحول الثقافى عند ادراك الجدلية القائمة بين الحقيقة والوهم, وهنا يتجلى سجال تاثيرات الصورة ويمتد لحيثيات تكوينها وبالتالى مالاتها ومدلولاتها الخ ... بما يجعلها محل الدراسة والتحليل لظواهرها و انتاجها, وتعد الفنون المرئية وكافة منجزات السرد البصري في حقبة ما بعد الحداثة والعولمة والتلفزيون والانترنت وغيرها وما ينتظرنا من اعاجيب ومفاجئات فى كل التحولات والتطورات التقنية قدما الكثير ولم يبق من النص المقروء سوى حصة النخب وذوي القرائح طالبي الفكر الراسخ وقد شجع ذلك الي هجرة عكسية تعتبر المقرؤة مصدر للانتاج الفيلمي وصورة من تجلياته في ابعاده الابدعية والتفسيرية لحياناً . (ماري 2002م : ص 160)

اذ تستطيع العملية الفيلمية الدرامية بما تتوفر لها من معادلات بصرية Visualization تقديم الرواية بشكل أيسر للمشاهد باختلاف مستوياته المتعدده، "ومهما بلغ موضوع الإصطراع بين المسموع والمقروء وبين الصورة فى الحقل البصري سوى ان المسموع والمقروء يتجلي بالتاويل وان

الصورة تتجلي بالإفتراضي فى عوالم باتت تتعدد خيارات التعبير فيه وتبين إن الصورة الايقونية قد إستعادت مكانتها المسلوبة منذ تخلي الإنسان عن الهيروغليفية منذ قرون عديدة لتضطلع بدورها الاتصالي والتواصل في القرن الحالي" (نفل 2003م: ص 14) وطرح إتجاهات جديدة للتفكير بالصورة التى توجد فى حقل أدائى وتصورتها المستقبلية.

ويجد الباحث أن تطور وسائل التعبير يرتبط بشكل رئيس بتطور الحضارة فالصورة فى أبسط أشكالها والشعر والتشكيل والفنون الأدائية الأخرى خير مثال على ما ذهبنا اليه، ونحو النصف الثانى للقرن العشرين أخذت المفاهيم الجمالية فى التحول نحو تعدد الرؤي وازالة الحواجز بين وسائط الأتصال، فلم تعد تستند على عنصر المحاكاة والمنظور الخطى الذي يعتمد على نقطة أرسال الى نقطة تلقى, وتطورت تبعاً لذلك معايير إنتاج الصورة/المعنى ما يحمله مسئولية تطويع اللغة المرئية والكلامية بما يتناسب وافاق الوعى التى فتحتها هذه المتغيرات التاريخية ويتوق الأخذين بالحداثة الثقافية الى تكامل التجربة بالمزاوجة بين المرئي والمنطوق_المكتوب افضى ذلك الى التحول الى ثقافة الصورة لتصبح لغة ذات مفردات خاصة ومتطورة.

وترى مارى تريز: انه وهو موقف ثقافي نقدى يتعامل مع اللغة المرئية او المنطوقة_المكتوبة بوصفها خطاباً لا نسقاً System بحيث تتجلى مفرداتها كلغة فى خطاب معرفى إجتماعى ثقافى يتيسير فهمه وفق قراءة انساقه المتعددة بوعى مدرك لشفراته وعلاماته التكوينية من كتل وفراغ والوان وحركة و إيماءات الخ .. أما اللفظ رغم ما يعتريه من ثبات إلا أنه في حال السياق يتشكل وفق آحالاته ورؤي المحيط الدلالي لمفرداته إذ أن اللغة المرئية تتسم بمرونه تكسبها رهان التمثيل والدلالة فى بناءها اللفظى والمعنى معاً " (ماري 2002م : ص 161) لذلك تمثل الصورة المؤداه في عالم اليوم علامة ثقافة العصر، وهي في السينما الموضوع حيث يتخذ التكوين صياغته الفلسفية وأبعاده الجمالية وبالتالى خطابه، والأداة حيث يشكل فضاءها الفيزيائي وعناصر مركباته الكيمائية عنصر أساسى فى العملية الفيلمية والغاية وهى المآلات الدلالية التى تفضى اليها الصورة وفق التشكل السالف، "وانها كذلك حالة من الاختزال المرئي الجمالي للتجربة الابداعية الثقافية، وهي من جهة أخري فضاء لتشكلات البنية السردية الغنية من حيث تمظهراتها المتباينة وتجلياتها المتراوحة بين الايقونة واللفظ" (يخلف 2012م: ص 155)، حيث تتمثل الايقونة في تشكل مفردات التكوين وعناصر فضاء الصورة ولغتها البصرية في تمثلاتها الشكلية وآحالاتها الفلسفية.

المبحث الثاني

فــن الدراما السينمائية

Cinematic Drama Art

مدخل:

يري الباحث هنا ضرورة لتخصيص فن الدراما السينمائية بإستيفاء جوانب التعريف المفاهيمى به اذ أن ظهور فن السينما كان نقطة تحول كبيرة في مجالات التعبير الدرامى الفنيلتصبح لاحقاً نوعاً أصيلاً من أنواع الدراما لها خصوصيتها بإعتبار أنالدراما ظلت فناً قادراً على الإستجابة والكتيف مع ما إستجد من وسائط كالسينما مثلاً والتى سبقها المسرح،و إن لم يكن ميلاد إختراعها علي يد الفنانون أنفسهم _ كما أشرنا_ بل كانت الآلة هي مفتاح الذى قاد العالم لاحقاً لقيام هذا الفن، ظهرت السينما علي أساس من كونهاختراعاً تقنياً في فرنسا وانجلترا والمانيا وامريكا وبهذا كانت السينما اختراعاً دولياً الي درجة ان الافلام بدأت بعد سنة واحدة من ميلادها تعرض في باريس وبرلين وبركسل ولندن ونيويورك.

وبدأت بتوثيق مظاهر الحياة العامة ولاتعبي بتفاصيل او تقف عند اشارات ودلآلآت، وفى البداية كانت الحركة مادة الأفلام وكل ما يتحرك يصلح موضوعاً لها و أصبح لايهز الناس او يغريهم ليذهبوا الى دور العرض وهنا بدأت السينما تبحث عن سياق فني و أسئلة كينونتها بدأ الفيلم في التشكل والبحث عن عناصره الفنية حيث جاء ظهور اللوحات المكتوبة فى سياق المادة المصورة على شريط الفيلم، وبدأت الكتابة تساعد فى السرد وتتابع على الأحداث والمواضيع والقصص.

وبدأت تتطور شيئاً فشى وتتخذ قوالب متعددة محاولةً الوصول الى قوالبه و"لقد كانت أفلام السينما فى بواكيرها خليطاً من الأشكال كالوقائع والإسكتشات الكوميدية او الخدع العرضية او فيلم الرسوم المتحركة ومع ظهور الفيلم السردى (الروائى) الطويل كمحور رئيس للإفلام تراجعت الأنماط الأخرى الأفلام الى مرتبة ثانية او إضطرت أن تجد لها سياقاً بديلاً من منظور آخر" (سميث 1996م: ص 33) وساعد هذا البحث عن انماط واشكال جديدة فى تطوير المفاهيم ولم يعيق السينما فى تطوير ذاتها وتاسيس مناهجها وتجاهاتها الفنية لاحقاً ويعد فيلم الراش والمرشوش الفيلم الأول من حيث إشتماله على السبب والمسبب والفعل وردة الفعل ومن ثم حيثيات أصبحت لاحقاً من أهم عناصر السيناريو الجيد وكانت هذه هى الإشارات الأولى لفن الفيلم السينمائى.

لذلك يمكن القول أن ظهور السينما حقق الكثير من النتائج علي مستوي التواصل الإنساني والحضاري يمكن تلخيصه في الآتي:

- وفر منبر تعبير فني جديد وشامل للفنون جميعها.

- ساهم في نقل المعارف والخبرات المختلفة الي كافة العالم.
- وفر لنهضة التلفزيون أهم أدبياته وساهم في توفير المادة الفيلمية كذلك.
- تجاوز الفيلم السينمائي بلغته الحدود المعرفية والفكرية و أصبح كالموسيقي التعامل معه كلغة عصر.

إحتل الفيلم السينمائي بشقيه التسجيلي والروائي مكانة كبيرة في الفضاء الثقافي والإبداعي وطرح قضايا متعددة علي كافة المستويات وفق مناهجه ومدارسه الفنية والتيمكن حصر ها بعض مدارس السينما إتجاهاتها وخلفياتها الإيديولوجيةوالجمالية و أثرت علي مستوي تاريخها وهي الآتي:

- **السينما الكلاسيكية**: ولها نماذج رائدة من السينما و أبرزها حركة السينما الهوليودية التي سعت لخلق الإدهاش بين الفن والصناعة السينمائية، وقد كانت الترويج للنموذج الأمريكي السينما والتى تطورات بين 1917م وحتى أوائل الستينات و أبرز مخرجيها (ديفيد جريفث ، جون فورد ، أورسون ويلز ، الفريد هتشكوك ، هاوردهوكس ، بيلى وايلدر ، تشارلى شابلن ، ماري بيكفورد) أنتجت عدد من الأفلام في عصر الصمت 1917م_1920م ثم بعد ذلك بدأ عصر دخول الصوت في السينما الهوليودية.
- **السينما السوفياتية**: ويعود تاريخها الي العام 1908م حيث أنجز أول فيلم قصير من قبل فلاديمير، إنصبت جهود السينمائيين آنذاك على تحويل الأعمال الأدبية لتلستوى ودوستويسفكى وغوغال وهى بدايات صاحب السينما عبر تاريخها من مصادر المسرح والرواية قبل ان يتباعد بينهما الشكل وتصبح السينما بخصائصها المعروفة شكلا مختلفاً ، وبعد إندلاع الثورة البلشفية فى روسيا 1917م غادر الكثير من السينمائيين الى فرنسا حيث قام لينين بتاميم السينما، أهم مخرجيها (فزيفولد بودفكين 1893-1953م، ايزنشتاين وفيجنيكو وفيرتوف والسكندر دوفجينكو 1894-1956م ، سيرغى غراسيموف) ومن أهم الاعمال هى (المدرعة بوتومكين للمخرج ايزنشتاين 1925م، لينين في اكتوبر للمخرج ميخائيل روم، المرآة للمخرج اندرى تاركوفسكى، شمس الصحراء البيضاء للمخرج فلاديمير موتيل 1969م، ظرفاء محظوظون للمخرج السكندر سيرى 1971م، حاربوا من أجل الوطن للمخرج سيرجى بوندرتشوك وغيرها، و أبرز نقلاته المونتاج الديالكتيكي وخلفياته الفلسفية وسماته الدعاية السياسية من الواقعية الإشتراكيةو إتخذت السينما السوفيتيةمذهباً جمالياً كان له إسهامه في تاريخ حركة السينما.

- **السينما الطليعية**: وهو مصطلح ادبى يشير الى الاعمال التجريبية والمجددة فى الفن والثقافة والادب تطورت في القرن العشرين ولكنها مستمدة اتجاهاتها من القرن التاسع عشر وتعتمد على لخروج على المعيار الإجتماعي وعرف هذا المعنى من خلال مقالة لسان سايمون عنوانها (الفنان والعالم الصناعي 1825م) وفيها يدعو الفنانين ليخدموا كطلائع الجيش مشدداً على ان قوة الفنون تكمن بسرعة وفورية ظهورها وتعبيرها بهدف الاصلاح الاجتماعى والسياسي والاقتصادى، أطلق مصطلح سينما طليعية على الأفلام التجريبية Experimental Film في فرنسا والمانيا ولمريكياً لاحقاً وهى سينما متقدمة وصانعوه يرفضون البناء التقليدى للفيلم وينطلقون في فضاء التجريب ويعتبرون الفيلم أداة تعبير ذاتى، ومن أبرز أفلامها (لاشئ سوى الساعات للمخرج البرتو كافلكانتى1926م، فيما يخص مدينة نيس للمخرج جان فيغو 1930م، وفى أمريكا بدأت بافلام مايا ديرين فى الإربعينات والتى فتحت افاق للسينما الأمريكية الجديدة.
- **سينما الحداثة**: وهي من الحداثة الفكرية إلى حداثة الممارسة السينمائية كنماذج من سينما المؤلف والتي إرتبطت بمشاريع الذاتية السينمائية.
- **السينما الإيطالية** : وقد عرفت الواقعية الجديدة وشكلت عودة الواقعية بأسلوب جديد في التناول والمعالجة.
- **السينما الفرنسية:** الموجة الجديدة وهي ثورة السينما في فرنسا وقد إمتد أثرها علي كافة الشباب ولا زال.
- **السينما والوسائط الجديدة** : وهي ما عرف بالسينما الرقمية والتي قامت علي خلفية ثورة الإتصال الإلكترونية فوظفت مواقع التواصل الإجتماعي وبرز الفيلم التفاعلي، سينما الجيب.

إلا أن وجودالفيلم التسجيلى/الوثائقى على كافة الحقب التاريخية كان حاضراً ومتطوراً بتقديم أشكال وقوالب متعددة "منذ 1960م أصبح الفيلم التسجيلى بالتدريج ظاهرة عالمية، وفى البلاد النامية ظهر صناع الفيلم من أصول مختلفة سواء من ناحية العرق او الجنس او التوجه، كما أصبح الممارسون للعمل فى السينما التسجيلية أكثر وعياً بذواتهم من الناحية النظرية، فالتطور التكنولوجى الملاحظ فى المعدات مما سمح بتفكير وتامل أكبر حول طبيعة وإمكانية الأشكال التسجيلية" (سيمث ج3: ص 876)وإتخذت مساحات التجريب فيه إتساعاً فى مجالاته وموضوعاته وبالتالى إنماطه وقوالبه، أن حركة تطور صناعة الفيلم عموماً وكان لها تأثير على صناعة الفيلم/التسجيلي ويعزيها الباحثون الي إتجاهات "السينما الحرة" في بريطانيا، و"الموجة الجديدة" في فرنسا، وحركة

"الأندرغراوند" في الولايات المتحدة، و"العين البريئة" في كندا، وهذه الظروف الجديدة أفرزت أشكالاً جديدة كما أثرت علي أنماط التفكير السينمائي في كل العالم، ويرى الباحث أن الأثر الكبير قد حققته سينما الحقيقة من ناحية والموجة الجديدة الفرنسية من ناحية آخرى هو الذى ساهم فى تطوير فن السينما والوصول بها الى عوالم التجريب.

تصنيفات الفيلم السينمائى:

وكان ميليه هو صاحب تلك الفكرة المبتكرة التى قادته الى سرد قصص تمثيلية تجمع بين الصور والجانب التعبيرى، الذى ساعده على رواية القصص فى الأفلام وبذلك يكون ميليه هو فنان الفيلم الروائي الأول، مثلما كان الأخوان لوميير أول فنانى الفيلم التسجيلى غير أن سرد هذه القصص كان مقيداً بتقاليد المسرح وكانت آلة التصوير تاخذ مكاناً ثابتاً مثل متفرج المسرح وتصور كل شئ كما لو كان يجرى على خشبة المسرح، ومن هنا برزت أسئلة السينما التي أحدثت التحول الذي نراه، "ففى سنة 1903م ظهر فيلم أدوين بورتر "سرقة القطار الكبرى" الذى أحدث تغييراً نوعياً فى السرد البصرى عن طريق قدرة المونتاج ووظيفته فى بناء القصة السينمائية، ليس فقط عن طريق التتابع ووفقاً للترتيب الزمنى لحدوثها، و إستطاع أن يكشف المونتاج المتوازى الذي يرسم للإحداث أبعاداً عميقه وقيم سردية متنوعة" (الزبيدي 2013م: ص 21).

إن الفيلم السينمائي بشقيه الروائي والتسجيلى إنما هو فضاء للتعبير عن القضايا الانسانية ولم يحد كلاهما التصنيف من القيام بدوره في التعبير عن هذه القضايا بل مكنها من الانطلاق، أن حضور السينما في مجتمع من المجتمعات، يمكن اعتبارهمؤشراً من المؤشرات السوسيو ثقافية واحياناً تغيب كلما ظلت النزعات المحافظة مهيمنة على المجتمع، وكذا الفنون كلها إرتبطت بالتحضر والمدنية ورعتها المؤسسة ذات المنظومة الحضريةولكن السينما عانت كثيراً "لقد كانت السينما بإستمرار تحت رحمة السلطة السياسية في شرق الأسيوى حيث تعمل القوانين والمواثيق على ترسيم مآلات إنتاجها والسلطة المالية في الغرب الاوروبى والامريكى حيث الشركات الكبري التى تعمل فى مجال صناعة السينما بشقيها التسجيلي/الوثائقى _ والروائى، وبناءاً عليه عاني الابداع الفردي في القرن العشرين كثيراً من هاتين السلطتين إلا أن الموقف علي عتبة القرن الحادي والعشرين يبدو أنه إختلف جذرياً " (فارس 2003م: ص 141).

وفقاً للمتغيرات والمعطيات الجديدة التي تؤثر بلا شك علي صناعة السينما على وجه الخصوص، أما التلفزيون الذي لم يكن أحسن حظاً من السينما فقد ظل منذ نشاته تحت سيطرتي السلطة الاقتصادية المتمثلة في المعلنين والسلطة السياسية التي جعلته وسيلة دعائية له بل وارتبط بمؤسسة الدولة وهكنزماتها الإدار ية وبناء عليه لانتاج نموذج خطابها، وفي هذه الظروف والتحولات

التكنولوجية الكبيرة في العالم آنذاك والثورة الصناعية التي بدأت تلقي بظلالها علي حياة الناس بدأت كذلك تقنيات الإتصالات تتشكل منظوماتها وبرزت نظريات علم الإتصال وتاثيرات رسالته علي المجتمع وما تشكله مضامنيها من قناعات وتاثير على الراى العام.

التيارات السينمائية :

يري الباحث بحسب مشاهداته وتحليله لمجموعة من الأفلام السينمائية السودانية لاسيما التسجيلية منها قد تاثرت بعدد من التيارات السينمائية العالمية فى اسلوب ومناهج السينما التى شملت الافكار والمعالجات وطرائق الاخراج الخ.. ووفق للتتابع التاريخى الذى أشرنا إليه سابقاً ، والذي بموجبه تم تصنيف السينما إلاأ بعضها كان له دور مؤثراً جداً على مستوى العالم الثالث ويمكن الإشارة الي بعض المناهج التى أثرت بشكل مباشر وتركت اثر اقوي في مجمل الانتاج الفيلمي ومنها الأتي:

أولاً : سينما الحقيقية :

كان لظهور سينما الحقيقة الأثر الكبير فى تغيير نمط الفيلم التسجيلى/الوثائقى بشكل خاص وذلك كونها متحرره من كثير من القيود والتقاليد السينمائية وقد "قاد صناع الفيلم فى فرنسا وكندا والولايات المتحدة الطريق الى استخدام المعدات المحمولة المتزامنة الصوت والصورة المتحركة مقاس 16 ملم، المزودة بفيلم خام سريع الحساسية للتصوير الداخلى والليلى، وادت التكنولوجيا الجديدة فى يد المجددين من الممارسين الى التحول عن النموذج السابق للفيلم التسجيلى (سميث ج3 /1996م: ص 877)، واطلق على عملهم صفة (سينما مباشرة) و(سينما الحقيقة) ويؤكد كل من هذين التعبيرين على سمات مختلفة، مع السينما المباشرة يكون التاكيد على طرق الملاحظة، بينما يعنى التعبير لسينما الحقيقة التاكيد على أسلوب المواجهة، ويمكن إستخلاص أهم عناصر فيلم سينما الحقيقة وهى كالآتى:-

- إعتماده على أسلوب المواجهة.
- يستخدم الملاحظة كعنصر مهم فى صناعة المادة الفيلمية بل يعد صانع فيلم الحقيقة مشاركاً فى الملاحظة وتعزيز أهميتها فى الفيلم.
- كما أن أهم سمات صانع فيلم سينما الحقيقة أنه يقتحم المكان الفيلمى ويستخلص منه الموضوع.

وهى بذلك تتعامل مع سيناريو غائب ومخطط تجريبى لفكرة تتشكل وفقاً للمعطيات المذكوره وأصبحت من أكثر ما يميز سينما الحقيقة الفرنسية، ونجد أن الأمريكان على صعيد آخر كثيراً ما أبدوا طريقة تجل قدراً أكبر من الملاحظة كذلك ومن بينهم على الأخص مجموعة من صناع الفيلم الذين عملوا فى مؤسسة (دور) فى بداية الستينات من أمثال روبرت دور، ريتشادر ليكوكو، بينكر،

البرت وديفيد مايسلز، هوب ريدن، جويس كوبرا وغيرهم ومن أهم أفلامهم (إنتخابات أولية) Primary 1960م، ويمثل بداية الإنطلاق لسينما الحقيقة وقد جرى تصويره خلال إنتخابات الرئاسة الأولية فى ولاية ويزكوسين وبرز أسلوب صناعة فيلم سينما الحقيقة فيه بشكل واضح حيث تابع صناع الفيلم المرشحين الديمقراطيين الرئيس جون كنيدى هوبرت هامفرى وزوجتيهما وهما يقدمان برنامجهما الانتخابى لأصحاب الأصوات المحتملة والفيلم يضع نوعين من الشخصيات وإعتمادهم بشكل رئيس على الملاحظة.

وقدم الفيلم وفقاً لمعطيات الصورة وتعبيراتها المختلفة شخصية كنيدى الواثق من نفسه الجذاب ذوى الثقافة المدنية مقابل هامفري صاحب الشخصية البسيطة العفوية الريفية وعن طريق وجود المصور ليكوك بدون تتطفل يتوفر للجمهور فيما وراء المناظر إختلاس النظر عند المرشحين وفى لحظات أخرى نرى المرشحين وهما يعدان أنفسهم لمواجهة إعلامية وبدأت هذه الصورة المشهدية مختلفة وأسلوب جديداً لصناعة الفيلم "لقد جاءت سينما الحقيقة الأمريكية تعبيراً عن نص صحافى وكانت بوجه عام معارضة بقوة لتناول التاثير النفسى على المشاهد، فالكاميرا لا تسعى الى تجاوز الظاهر فى الموضوع وإنما تستخدمه للكشف عما بداخله، وبالتقاط مجموعه من عمليات وعرضها لذاتها بحيث يمكن لصانع الفيلم والمشاهدينأ يُ كونوا وجه نظر فى الموضوع" (سميث ج3 /1996م ص: 878) وهذا البعد الفلسفي جعل من أفلام الحقيقة أكثر تاثيراً على صناعة الفيلم وتوفير معطيات جديدة لاسيما خلال موضوعات سينما الحقيقة والتى تعرض جلها الى الأتي:

- الشخصيات العامة.
- الأزمات وتداعياتها.

ويلحظ الباحث الأثر الوضوح لتاثير أسلوب سينما الحقيقة على المخرج السينمائى مايكل مور فى فيلمه فهرنهايت 9/11 حيث غلب على الفيلم أسلوب بحث الكاميرا عن مشهد مغاير متجاوز الظاهر من مشاهد الفيلم الى عمق أكبر من ذلك فلقطات غرف المكياج، والأزياء، والتحضيرات التى تسبق خروج المسؤلين الأمريكيين الى منصة البيت الأبيض هى كانت رحلة الكاميرا لجمع ملاحظاتها المختلفة، أما على مستوى لسودان فان التاثير الأكبر كان للموجة الفرنسية كما سياتى لاحقاً توضيحه، حيث غلب على المشهد السينمائى السوداني نهاية الستينات والى منتصف الثمانيات الرمزية والآحالات الفكرية لبناءه.

ثانياً: الموجة الفرنسية

نعرض هنا للموجة الفرنسية وهو المصطلح الذى استخدمه النقاد لوصف الافلام التي انتجت في نهاية الخمسينات (1958م _ 1964م) ورغم تاثرهم بسينما الواقعية الجديدة الايطالية وسينما هوليود الكلاسيكية الا انه الدارسون والنقاد يلحظون ان ثمة تجريب واضح وخروج عن مالوفة السائد انذاك وقد كان الموجة الفرنسية الجديدة التة قادها عدد من المخرجين الشباب إتسمت أعمالهم بالتحرر من الأسلوب الكلاسيكى واعتمدت السرد البصرى منهجاً واضحاً ، وأبرز مخرجى هذه الموجة هم (فرانسو ترافوت ، جان لوك غودارد ، وكلاود شابرول ، وجاك ريفيت ، ايريك رومر، اجنيه فاردوا ، ولويس مايل)، وقد مثلت اعمالهم اتجاهاً جديداً فى التفكير السينمائي والتى يظن الباحث انها تاثرت بها السينما السودانية كما السينما فى دول العالم الثالث بالرغم من دول الإستعمار الفرنسي (الفرنكفونية) لم تكن فى مجال السينما تحظ بالإهتمام الذي وجدته نظيراتها من المستعمرات البريطانية (الإنجلوسكسونية)، وفى حالة الموجة الجديدةكان السياق السياسي مواتياً النظام الديجولى الذى كان حريصاً على صناعة فألام محلية لكى تقاوم ما راه تهديداً ثقافياً من هوليود بحثاً عن اتجاهات جديدة فى التفكير السينمائي تتجاوز حتى التعقيدات الانتاجية بشكل يحقق وفرة فى الصناعة الفيلميةوبدءاً من بداية الثمانيات حدثت تغيرات اكثر تطوراً على يد وزير الثقافة جاك لانج الذى زاد من دعم المقدمات الموضوعة وساعد اصحاب دور العرض على تحديثها.

في العام 1991م بلغ عدد إنتاج أفلامها 156 فيلماً وذلك بسبب أن نظام الدولة يقوم على دعم الدولة التى توفر المساهمات والدعم فى كل مراحل الإنتاج السينمائي منذ طرح الفكرة عبر المركز القومى للسينماوهذا ما عزز من مفاهيمها و أفكارها كتيار سينمائى،و أبرز أعمالها (سيرج الجميل للمخرج كلود شابرول ، 400 ضربة 1959م للمخرج فرانسو تروفو ، منقطع الانفاس 1960م للمخرج جاك لوك غودار ، هورشيما محبوبتى 1959م للمخرج الان رينيه ، الجزار 1970م للمخرج كلود شابرول ، ليلتي مع مود 1969م للمخرج أريك رومبر ، لعيش حياتي 1962م للمخرج جان لوك غودوار ، الجلد الناعم 1964م للمخرج فرانسو تروفو ، كيلو من 5 الى 7 - 1962م للمخرج أنيس فاردا ، مصعد الى المقصلة 1958م للمخرج لويس مالى، العام الماضى فى مارينياد 1961م للمخرج الآن رينيه).

واللافت أنه تم تشجيع التلفزيون على إنتاج الأفلام ومع بداية التسعينات كان الفرع السينمائى للقناة التلفزيونية كانال بلوسى يستثمر فى السينما اكثر من المركز القومى للسينما الذي أسس لهذا الغرض، أثر تيار الموجة الجديدة على السينمائيين الوافدين من دول العالم الثالث من أفريقيا والعالم العربي بشكل رئيسى والمشاهدلاعمالهم يلحظ هذا الاثر الذي ستاتي الاشارة اليه لاحقاً .

السينما في السودان

إن قراءة واقع السينما السودانية لا يمكن إستبانته الإ بالتعرض الي السينما في المحيط الذي تتوفر فيه القضايا الثقافية المشتركة مع السودان اقليمياً أو دولياً ولمعرفة ذلك وفق المقاربات لتكيف وضع السينما السودانية من الجوانب الإجتماعية والثقافية والإقتصادية، ويعد الفن الأفريقي والذي يمثل ثقافات السودان جزء من سماته الاقرب بتنوعه المتعدد والممتد بين الصحارى والساحل، حيث ظل الفن الأفريقي على الدوام يؤدى دوراً وظيفياً سوء كان ذلك فى السينما أو الموسيقى أو النحت فهو كلياً يعتمد على ضرورت حياتية محددة، وهى إحدى الأسباب التى جعلت السينما الأفريقية تتخطى بسرعة مستوى الفهم الخاطئ والوقوع فى مزالق الصفوية التى تعكس فقط شكل التعبير الذاتى للفنان، وبالتالى الإنعزال عن الجمهور وذلك بتقديم ما لا يعبر عن قضايا الناس في المجتمع.

ظهر أول جهاز (بيسكوب) عام 1894م في جنوب أفريقيا والذي ظل أسمه الذي يطلق علي دور العرض الى الآن، وتحققت عمليات سينمائية عديدة وصورت الأفلام ولكن لم تكن من أهداف المستعمر تاسيس سينما وطنية ذات خصوصية أفريقية، ويؤرخ المخرج الإثنوغرافي جان روش لاول عرض في داكار بغرب أفريقيا حيث عرض فيلم (الراش والمرشوش) للأخوان لوميير في العام 1905م (ماركوفيتش 2016م: ص16)، ويري الناقد السينمائي سادول أن أفريقيا لم تحقق فيلماً واحداً من 1896م وحتي 1960م وبرايه أن معايير ذلك أنه لم يوجد أفريقي واحد حقق فيلماً ولم يحقق فيلماً واحداً بلهجة أفريقية ومخططاً بذلك قضية هوية السينما الأفريقية بشكل واضح وربط ذلك بحرمان الأفارقة من السينما طيلة 56 عاماً ، وبعد ظهور أولي الأفلام الأفريقية وصفها بالعمق الوطني.

إن الكثير من المنظرين السينمائيون الأفارقة يرون بضرورة أن تعبر السينما عن الهوية الوطنية للشعوب، يرى الناقد الأفريقى فريد بوغدير أن للسينما الأفريقية إتجاهين عملا على تشكيل سمات كل مستوى من مستويات السينما فى أفريقيا و إن كان أحدهم إتسم بالإشتغال فى متواليات دوال الهوية وقضاياها بإعتبار أن التحام مادة الفنون مع جذور المشكل المجتمعي والثقافي يمثل قيمة الإشتغال الحقيقي علي مادته الأوليه التى يحتاجها المجتمع، أما بولين فيرا فيؤرخ للسينما الأفريقية بثلاث مستويات وهي :

- **المستوى الأول** : وهو المستوى الوظيفى وهو ما يسعى الى إحياء التراث الأفريقي كمكون رئيس وإعادة التفكير فى القيم الثقافية التى تعرضت الى الإختلال إبان السيطرة الإستعمارية، وهى ما يمكن أن يوصف بالتاسيس لهوية السينما الإفريقية من خلال إعادة إنتاج سماتها على الشاشة السينمائية.

- **المستوى الثانى** : وهو مستوي سينما النهوض وهو ما يكشف الجوانب التقدمية، وفى رايه أن يوصل بالوسائل السينمائية الى وعى الشعب بالقضايا التى تنهض بالحياة، وهنا بدأت السينما في صياغة أسئلتها الفكرية الفلسفية والابداعية الفنية.

- **المستوى الثالث** : وهو مستوى السينما السياسية التى تدين الإنفصال والتشتت نازعة عن الإستعمار الحديث كافة أقنعته، وملامحها تصادمية فى التعبير عن المشكل السياسي بدون مواربة.

يضيف السينمائى جرتوك سيمن ماركونيتش الى أن ما ذهب اليه بوغدير وفييرا أنه يمكن تسميته بالتراثى والثانى يمكن أن نسميه سينما المشكلات، وهو ما يسيطر على السينما الأفريقية وموضوعاتها كالهجرة الى أروبا والعودة الى الوطن والصراع بين الثقافتين الأفريقية التقليدية والأوربية، تحرير المراة، تاثير الديانات التقليدية، إستبداد المال والبيروقراطية، نزوح المزارعين الى المدنية، العطالة والفقر الخ ويبدو أن إحدى نزعات ماركسية تبين نسبياً الظواهر الإقتصادية والسياسية، النزعة الثانية أخلاقية ونمطية تعالج المقولات الأخلاقية وبهذا الفهم يمكن تقسيم السينما الافريقية الى سينما المشكلات (سياسية، إقتصادية، ثقافية الخ)وأخرى أخلاقية (ماركونيتش 1978م: ص 5)، ويري الباحث أنه لايمكن الفصل بين المستويين إذ أن هنالك قاسم مشترك في بناء منظومة الأفكار والأطروحات المختلفة ويمكن أن يقبل هذا التصنيف على المستوى الظرفي التاريخي، ولكنه لن يصمد أمام الأشكال الجديدة في إنتاج الأفلام التى تتداخل فيها المعالجات.

إن السينما الإفريقية اليوم وفى معظم إنتاجها تتوجه لعرض المجتمع الجديد والإنسان ولإيقاظ وعيه وبعث تراثه الروحى وتغيير النفسية الإجتماعية، كما أن غالبية الأفلام تنتقد الأنظمة الوطنية التى تتبنت أشكال ومضامين الحكم الإستعمارى فضلاً عن إهتمامها بقضايا المجتمع الأفريقي، وللنظر الي السينما الأفريقية لايمكن تجاوز مخرج كعثمان سمبان الذي ساهمإسهاماً كبيراً رفد السينما الأفريقية بعدد من الأفلام بل شكل تياراً متنوعاً في التعاطي مع الفكر السينمائي علي مستوي إنتاج الصورة السينمائية والإشتغال الفكري والفني في مجالاتها، ورغم ما إعتراه من تحولات في تفكيره إلا أنه حالة إبداعية جديرة بالوقوف عندها بإعتبار أنه يعد أحد رواد السينما الافريقية لا سيما تلك التي إشتغلت علي قضايا الهوية من ناحية والمشكلة الإجتماعية من ناحية أخري.

السينما السودانية لا تجد نفسها بعيدة من المضامين الفكرية والثقافية للسينما الأفريقية عموماً حيث تشكل واحدة من مشتركات الثقافة والجغرافية بينهما نوع من التقارب على مستوى التناول وطرح القضايا حيث يقع السودانضمن دائر ة المشكل الإجتماعي والإقتصاديي الذى تقع فيه القارة الأفريقية

وإن كان شكل التناول يعد نوعاً ما يختلف عن السائد، ولكن قضايا الفقر والمرض وافلام الدعاية للمشروعات الإقتصادية كلها موضوعات السينما الأفريقية، تشكلت سماتها الأولية وفق هذه المؤثرات الإبداعية والفنية بل والفكرية التي شملت الموضوعات وطرائق إختيارها.

تقع بعض دول الوطن العربي في ذات نطاق الدول الافريقية اذا كانت دول حوض النيل او الساحل والصحراء وظلت تعاني ذات مشكلات العالم الثالث التى تسبب فيها الإستعمار بشكل أساسي، ورغم التقارب الزمني لنشاة السينما الأفريقية والعربية فقد إهتمت بالفيلم التسجيلى/الوثائقى فنجد فيلم "زيارة الجناب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبي العباس 1907م، وزيارة الملك عبد العزيز 1935م لفلسطين أولى أشكال الإنتاج، وبالتالي لم يخرج تصور السينما الوثائقية لدى مخرجيها من توثيق لأحداث وزيارت كما هو واضح، ولم يتجه المخرج الوثائقي _ آنذاك_ لتناول موضوعات جديرة بالاهتمام من الناحية الآخري، بما جعل السينما الوثائقية في الخمسينات والسيتينات في العالم العربي (وبإستثناء فترة مؤقتة عابرة) تتحول إلى ما يشبه "الجريدة المصورة" التي تنقل للمشاهدين أخبار الأنشطة الرسمية للدولة أو الحكومة بشكل دعائي محض.

بدأت السينما فى السودان قبل التلفزيون كما حدث فى العالم تماما ولكنها جاءت في حقبة تاريخية شملت عدد من التغيرات المشتركة داخل الدول العربية والأفريقية وهى مرحلة الإستقلال التي عززت من قيام المؤسسات الثقافية فى دول العالم الثالث، ولكن عبر تاريخها تجدر الإشارة الى الحقب التى وجد فيها الفيلم التسجيلى/الوثائقى حظاً أكبر فى الإنتاج فنجد أن "الفترة المزدهرة للفيلم التسجيلى الإخبارى كانت فترة الرئيس ابراهيم عبود (1958م_1964م) وقد شهدت انشا ما يعرف بالانتاج السينمائى _ داخل المبانى الاذاعة الان _ وكذلك من مظاهر الازدهار وجود مكون مالى بالنقد الأجنبي والمحلى لإستجلاب المعدات فوراً من الخارج _ حال الحوجة_ من الأفلام الخام والتحميض والطبع وهو مواكبة لأحدث التقنيات فى حيث كان من ضمنها كاميرات 35مم وصار أغلب الإنتاج من مقاس 35مم" (المك 2016م: ص 63).

أما فى فترة السبعينات والثمانيات فالإهتمام بالعمل السينمائي فى السودان ومسئولية تطويره كانت موزعة بين أجهزة ومؤسسات كثيرة فهناك أجهزة فوق المصلحية، مؤسسة الدولة للسينما يشرف عليها وزير الثقافة والإعلام وأجهزة مصلحية تتبع للوزارة مباشرة، إدارة الإنتاج السينمائي ومصلحة الثقافة وقسم السينما والوحدة الفيلمية، ثم هناك أجهزة خارج الوزارة يضاف اليها الأفراد والمهتمون، وعززت الدولة إهتمامها بالسينما حيث أنشئت مجلس للسينما قصد منه أن يصبح مظلة قومية تشرف على كل الأجهزة السينمائية وتنسق جهودها وإمكاناتها وخطواتها لقد وجد المجلس نظرياً وحددت

إختصاصاته ولكنه عملياً غير موجود ولا يمارس أياً من إختصاصاته (موسى 1980م: ع1 ص4) إن قيام مؤسسة السينما رغم الإشكالات التي عانيها إلا أنها كانت تمثل الضمانة لإستمرارية حركة الإنتاج السينمائي.

إن نشاة السينما في السودان إعتمدت علي عرض الأعمال السينما ثم لاحقاً توثيق بعض المناسبات التي إرتبطت بالدعاية السياسية لدى المستعمر ومن ثم الإنتاج المنتظم الذى لم تتبلور إتجاهاته ليتوقفه باغلاق مؤسسة الدولة للسينما بقرار وزارى فى التسعينات، وقد أدى عدم إستجلاب إسبيرات الماكينات وتلف المواد الفيلمية لإنهيار كامل لمؤسسات السينما فى السودان، والتى يهدد الآن إرشيفها بالتلف، وتشرد السينمائيين ولم يتم إستيعاب بعضهم بصورة مؤثرة فى مجال التلفزيون وفقد معظمهم وظائفهم فى الدولة، لقد أسست مؤسسة الدولة للسينما بموجب أمر تاسيس قانون المؤسسات عام 1971م، والذى نص على قيام المؤسسة بالنهوض الإنتاج السينمائى إنتاجاً وعروضاً ثم صدر لاحقاً فى العام 1974م قانون تنظيم العمل فى مجال السينمائي وهو أول قانون من نوعه لتنظيم مهن تعمل فى مجال الصورة ويعد مرجعية ضرورية للدراسين لفنون السينما والتلفزيون فى السودان.

بدأ الانتاج السينمائي السوداني بشكل كثيف في الفترة من يناير 1950_ ابريل 1951م إخراج كمال محمد إبراهيم وبعض الأفلام لجاد الله جبارة وتصوير المصور السينمائى ماثيو كـ (الذهب السودان الأبيض، أقتل هذه الذبابة، حديقة الحيوانات، مشروع القدمبلية، مشروع الجبلين للاسماك المجففة، كلية البنات بامدرمان، مشكلة المياه فى الأبيض، الرحلة بالباخرة من كوستي الى جوبا، مشروع الزاندى، الأمراض التناسيلية فى اقيلم الزاندى، مشروع أخشاب كترى)، لذلك لم يكن من اليسير على الباحثين الحصول على مناهج مرتبطة بشكل التعاطى مع مؤسسة السينما السودانية وإتجاهات التفكير فيها إن المنطلقات المهنية وحيثياتها تشكلت عبر الدارسين فى كل من أوربا الشرقية وأمريكا ومصر فشكلت مهنية السينمائي السودانى على مرجعيات متعددة ان لم نقل متباينة ومشارب معرفية متنوعة كان لها أثر واضح فى خبرات المشتغلين بالسينما في السودان.

وكحال السينما في دول العالم الثالث ولدت السينما في السودان وهي تحمل سمتين أساسيتن الأولي إرتباطها بالنشاط الأهلي الشعبي وهي علاقة تجاوزت لاحقاً علاقة التلقي والتعاطي معها كفن الى المساهمة في إنشاء دُورها بكافة مدن السودان والسمة الأخري الإهتمام الحكومي والذي تشكلت عنده قناعة بإهميتها خصوصاً أن سينما الدعاية السياسية التي كان الإستعمار يقوم بإدراتها "الإ أن الإهتمام بالعمل السينمائي علي المستوي الرسمي كنشاط له دلالته الثقافية لم يبدأ في السودان الإ مع

نهاية الستينات يوم ان تم تعديل أسم الوزراة المنوط بها رعاية العمل الثقافي وبالتالي العمل السينمائي من (وزارة الاستعلامات والعمل) الي وزارة (الاعلام والثقافة) علي أن يشمل أدائها مهام العمل الثقافي" **(صلاح 2012م: ص 5).**

كانت هذه الحقبة التاريخية إيذاناً ببدء المؤسسة الثقافية في السودان، وكان لدخول أسم الثقافة ضمن منظومة لدولة كسباً دإارياً تنفيذياً الإ أن البعض _ وقتذاك_ تخوف من أن دخول الدولة يمكن أن يكون معوقاً لحركة الثقافة كونها تتحكم في تمويل العمل الثقافي، وبالتالي ربما تتعارض أجندتها مع بعض ما يطرح من مشروعات ثقافية، لذلك فأن الباحث يخلص الي أن دخول المؤسسات الثقافية ضمن الوزارة حقق الأتي:

1. ضمنت للمؤسسة الثقافية تمويل مناشطها.
2. أضفت عليها المشروعية والقانونية لممارسة العمل الثقافي وهذا بدوره ساعد في إصدار القوانيين والمواثيق المهنية.
3. هذا الالتحام ساعد في قيام المؤسسات الثقافية ومواعينها (مسارح / دور عرض / قاعات الخ
4. بدأيتشكل خطاب للسينما في السودان عبرها طرحها قضايا مجتمعية و إنسانية واجتماعية كبريوبدأ واضحاً فى فيلم الطفولة المشردة والذي كان ايذاناً ببداية حقيقة لاتجاهات السينما السودانية.

إن تباين مناهج المشتغلين فى مجال السينما السودانية هو سر تميزها بين إنتاجات الفيلم السينمائى فى الوطن العربى، ورغم قلة الإنتاج فى السودان الإ إن السينمائين العرب والأفارقة على حد سوء ينظرون الى تجربة السينما السودانية بهذه التميز فى الانتاج، حيث عملت على توثيق الحياة السودانية وطرح قضايا جادة، لقد إرتبط أول عرض سينمائي في السودان بالخواجة لويزو في قهوته بالخرطوم في أمسية السبت الاول من يونيو 1907م كما اورده السينمائي ابراهيم شداد في كتاب (كان يا ما كان)، ويشير السينمائي كمال محمد إبراهيم (كمال 2003م: ص 3) لتوجيه اللورد كتشنر ضمن إحتفال بإكمال وصول خط السكة حديد الي مدينة الأبيض 1912م كما جاء في مذكرات السير سايمز الحاكم العام للسودان في الثلاثينات في مؤلفه رحلة عمل Tour of Duty وإشتملت مادة الفيلم علي مقابلة الملك جورج الخامس ملك بريطانيا للأعيان والمشايخ السودانية في ميناء بورسودان و إحتوي الفيلم علي مادة تسجيلية تُعرف بموجبه السودانيين علي السينما كان من بوابه الفيلم التسجيلي/الوثائقي ويرجح الباحث التاريخ الوارد في كتاب كان ياما كان للسينمائي شداد

والذي أشار الي تفاصيل متعددة وشواهد تاريخية مختلفة، فى العام 2017م بدأ التللفزيون القومى وعبر مركز متطور فى نقل المواد السينمائية وتزامن ذلك مع احتفالات السودان بالعيد 62 لذكرى الإستقلال احتفالاً بالذكرى الخامسة والخمسين لتاسيس التلفزيون وقد تكشف المشروع عن عدد معتبر من المواد السينمائية الوثائقية بدءاً باجتماع البرلمان السودانى واعلان الاستقلال من داخله.

إتجاهات السينما فى الســودان

لم ينفصل واقع السينما السودانية عن الفضاء العربى والأفريقى بل ظلت وثيق الصلة بمناهج الإنتاج السينمائى فى المحيط الجغرافى للسودان، ولم تتبلور منذ الاستقلال إتجاهات فكرية متعينة لتوجهات الدولة السودانية بل ظلت تتجاذبها تيارات فكرية تصل أحياناً الى طرفى نقيض إذ لا يمكن وصفها بحالة الثبات الفكري ومعه إحتدمت أسئلة الهوية الثقافية والفكرية، فبينما طرحت المماليك الإسلامية فى السلطنة الزرقاء وتقلى التوجهات الاسلامية وجاءت المهدية لتكمل جوانب فى بناء دولة على المفاهيم الإسلامية ثم الإستعمار الإنجليزي الذي عمل علي تطوير اليات دعائية دخل السينما كأحد مكنزوماتها، ولكن "غياب تقاليد انتاج سينمائي سوداني منتظم للفيلم الروائي المصنوع من سيناريو وممثلين وغيره من اساليب فنية للتعبير عن الواقع وبالتاليوكذلك غيابه بدُور العرض وشاشاته ليس هو ما جعل فن الفيلم خارج منظومة الثقافة الفنية والأجناس الإبداعية التي يألفها ويعتادها السودانيون فقط، بل ما يدفعهم الي النظر في أن السينما برمتها غير موجودة بالسودان ويجعلهم لا يرون في وجودها او دونهنقصاناً " (وجدى 2015م : ص4).

إن المؤثرات الأيدلوجية لا يمكن تجاهلها فى تاريخ الفنون وقد تكثر فى بعض الأحيان وتشكل منطلقات أساسية لأشكال متعددة لمناهج ومدارس فنية، حيث لأ الفنون لا تنطلق من فراغ وإنما يمثل السياق الفكري والفضاء الثقافي هو الحاضنة الاساسية التى يمكن ان تشكل مسارات لحركتها، اما على مستوى الحركة الفنية فى السودان لم تكن ظاهرة تستحق البحث والدراسة، ويري الباحث ان السياسي والفنان يقفان على النقيض يتحمل كل واحد منهم تبعات الآخر لذلك لم تبرز تيارات فنية ذات (أيدلوجية سياسية) واضحة المعالم ومكتملة التشكل، رغم أن محاولات الإستقطاب الحاد الذى لازم حركة الفنون فى السودان كانت على أوجها، ويري الباحث ان المجتمع هو واحد من مكنزمات المعايير الأخلاقية الفنية ووحده من يقبل او يرفض الأشكال المطروحة بل أن حساسيته عالية تجاه الأشكال ذات التماهي الأيدلوجى السياسي يصل أحياناً لحد رفضها تماماً .

فالذائقة السودانية ذات حساسية عالية تأبى أن تجير الفنون الى السياسي، إن هذا التاثير لا يعد حسب الباحث أن يكون الإ إتجاها بإستقاطبياً يريد أن يجير السينما السودانية الى نخب اليسار السودانى الذى عرف كونه مؤثر على حركة الثقافة والفنون عبر رموز كبيرة حاولت تشكيل الذهن

المثقف السودانى، ولما كانت حركة الفنون حالة دينماكية فقد انتهى الأمر بمعظم هؤلاء المثقفون (المنتمون) خارج أسوار القيد السياسي بعد أن أصبح الإنتماء السياسي بالنسبة لهم يشكل عاصم من التعاطى الحر مع الثقافة والفنون نفسها وبدؤا كحالة نقدية لفضاءهم السياسي اولاً ، وشكلت أعمالهم تلك مفترق طرق ومنها كتابات صلاح أحمد إبراهيم ومحمد المكى إبراهيم وعبدالله على إبراهيم وكمال الجزولي وغيرهم فأن تجربة العلاقة بين الفنان والسياسي تحتاج الي إعادة النظر الي حساسيتها ومكنزماتها.

إن ظهور التيارات الفكرية فى السينما الحديثة فى السودان كانت سمة ملازمة لها على إمتداد تاريخها حتى حولها الى سينما مصادمة للسلطات أحياناً ومتماهية معها أحياناً أخرى وهو تناقض يؤكد غياب الإستراتيجية الواضحة للسينما فى السودان، وأدى بدوره الى تاخير قيام تاريخ كمي ونوعي للسينما السودانية التى يري البعض أنها لم تتشكل معالمها بعد، فموسمية الإنتاج وضعف تمويله ووتعقيدات العمليات الفنية من طباعة وتحميض جعلت الإنتاج السينمائي يتعثر الي حد التوقف لاحقاً ، الا انها في مرحلة ما يمكن تسميتها بسينما إنتماءها للمؤسسة الوطنية (مؤسسة الدولة للسينما، قسم الانتاج السينمائى، وحدة الانتاج السينمائى).

إن السينما فى عهد مؤسسات الدولة 1970م – 1992م يمكن وصفها بسينما الدعاية السياسية وإتسمت بإهتمامات تنموية خاصة ببرنامج الدولة التى كانت تدير وتخطط لإنتاج الأفلام لتخدم أهدافها، الإ أن الفيلم يعد حالة وعى بالنشاط الإنسانى من جهة وتوثيق الحياة وتحولاتها الإجتماعية والإقتصادية من جهة أخري فوجود فيلم عن مشروع ما يعنى بعد مضى 20 عام وثيقة تكشف نمط الحياة بشكل عام، وبالرغم من أن السينما فى الفترة من 1969م_1986م إتسمت بالدعاية السياسية فى غالب إنتاجها، ولكنها شهدت بناء المؤسسة السينمائية السودانية وتوفير فرص إنتاج أكبر من أي وقت مضي قبل ظهور تيارات ضدها من داخل منظومة الدولةلاحقاً .

المؤسسة	القطاع	تاريخ التاسيس	نوع الانتاج
وحدة افلام السودان	عام	1949م	روائي/تسجيلي
مؤسسة الدولة للسينما	عام	1970م	-
الانتاج السينمائى	عام	1974م	روائي/تسجيلي
قسم السينما	عام	1972م	روائي/تسجيلي
استديو الرشيد	خاص		روائي/تسجيلي
استديو جاد الله	خاص	1970م	روائي/تسجيلي
شركة زرياب	خاص	-	روائي/تسجيلي

شركة عليوة	خاص	-	روائي/تسجيلي

اما تاريخ الفيلم التسجيلي في السودان فقد بدأ باكراً بعض الشئ عن الدول العربية من حولنا اذ نجده في سوريا 1932 ، والكويت 1946 ، والجزائر 1947 ، والعراق 1927 ، وتونس 1969 ، وليبيا1955 ، أما السودان ففي العام 1907 حسب ما اورد شداد في كتابه كان ياما كان (شداد : ص 7)، وإرتبط تاريخ الفيلم الوثائقى/التسجيلى السينمائى فى السودان كما نظائره فى العالم الثالث بالمستعمر وهذا الإرتباط له تبعات متعددة فى سياقات مختلفة تتمثل فى إختيار موضوعات الفيلم وضروريات ذلك من تمويل هذه الافلام و إتجاهاتها الدعاية السياسية.

اسم الفيلم	المخرج
ذهب السودان الابيض	لم يكن العمل بنظام المخرج بل نفذت هذه الافلام كورشة شارك فيها السينمائيين: كمال محمد ابراهيم ، جاد الله جبارة ، محمد عثمان محمد صالح ، ملاسي الخ
الاسماك المجففه بالجبلين	
مشروع القدنبلية	
مشكلة المياة بمدينة الابيض	
المشاريع الزراعية بالاستوائية	
منشار الاخشاب يشرق الاستوائية	
الامراض التناسلية	
المنكوب (روائي قصير)	اخرج السينمائي كمال محمد ابراهيم بعد رجوعه من الكورسات السينمائية في قبرص منذ العام 1955م
الصيد في جنوب السودان	
الطفولة المشردة (روائي قصير)	
رحلة نيلية من كوستي الي جوبا (بالالوان)	
حياة قصيرة	
الكلاب البيضاء	

الافلام الروائية الطويلة

اسم الفيلم	المنتج	المخرج	تاريخ الانتاج
آمال و أحلام	الرشيد مهدي	ابراهيم ملاسي	1970م
شروق	ادارة الانتاج السينمائي	انور هاشم	1973م
تاجوج	استديو جاد	جاد الله جبارة	1984م
رحلة عيون	شركة افلام وادي النيل	انور هاشم	1983م
ويبقي الامل	شركة عليوه	عبدالرحمن محمد عبدالرحمن	1992م

بركة الشيخ	شركة زرياب	جاد الله جبارة	1998م
البوساء	انتاج جاد الله جبارة	سارة جاد الله	1995م
اتراب غرباء	شركة زرياب	مصطفي ابراهيم	

تاثير الإتجاهات السياسية على السينما السودانية

لقد أشرنا الى تأثيرات السياسي على مجمل الحراك الثقافى في حقبة مايو 1969م _ 1986م والتى شهدت إهتمام بمؤسسات الثقافة بشكل عام ففى تلك الفترة أسس معهد الموسيقى والفنون الشعبية و إزدهر المسرح القومى وقامت مشروعات لبنية الثقافة واالفنون كقاعة الصداقة وقصر الشباب والأطفال وغيرها، وأهتمت كذلك بشكل خاص بالسينما و أنجزت العديد من الإنجازات والتى شملت الأفلام والمؤسسات والقوانيين الخاصة بتنظيم المهنة الخ ..، وبالتالى السينما كأحد وسائل الإتصال الجماهيرى و جدت فرصتها فى التخطيط لإستراتيجاتها بصورة لم يشهد التاريخ مثيل، ويجد الباحث أن هذه التاثيرات ربما كان لها الأثر على جودة المادة الفيلمية نفسها ومنطلقات الفيلم أيضا، وبالطبع فان إستجابة السينمائيين آنذاك كانت مستغربة حيث لم يقف الباحث على شكل من أشكال المقاومة لتيار الدعاية السياسية.

ورغم أن السينمائيين أردوا أن يحتفظوا بعلاقة قانونية بإصدار قانون للسينما 1974م الذي يشير اليه الباحث في موقع آخر، الإ أن العمل في مجال الإنتاج السينمائي في السودان كان ومازال ملتحماً بمؤسسة الدولة ولم ينفك من اسرها مما جعل فرص النظر الي المؤسسة الاقتصادية السينمائية مجرد أحلامٍلم تجد فر ص للتحقق، رغم ان التحامها بالدولة في بعض الاحيان كان سالباً لحد كبير يقول الناقدعبدالمجيد السراج "نظراً لان السينما رافداً ثقافي مؤثر جداً وخطير جداً لم يكن ثمة بد من أن يصبح تحت وصاية الدولة، ولان السينما سلاح ذو حدين وجب ان تكون النظرة اليها نظرة حذرة "(السراج 1980م: ص 56) وهذه الرؤية التي لا تتسق مع مرامي الفنون وأهدافها تحدث تشويشاً كبيراً لمخرجاتها التي تقف بين الريبة والتشكيك، وتلتبس لدي الجمهور كثيراً رسائلها الإيجابية، وتمثل هذه الأراء حكومات وليس مؤسسات دول وتحدث إشكالات كثيرة علي المستوى المفاهيمي وفرض الوصاية، وهو ما ظل تعانيه الفنون وحال دون بلوغها أهدافها المجتمعية.

يقول السينمائي كمال محمد إبراهيم أحد مؤسسى وحدة أفلام السودان "كان الغرض من إنتاج أفلام سودانية قصيرة حسب السياسة الموضوعة لنا هو إبراز ما أحرزته البلاد من تقدم وعمران فى عهد الإدارة البريطانية ولمد رصيفاتها من أقسام السينما المتجولة بأفلام عن السودان وتجد أكثر اقبالاً لدى المشاهد فى المدن والاقاليمو التى كانت تتخلل برامج السينما المتجولة" (كمال 2003م: ص

23) ولكن كانت ملاحظات جاد الله جبارة التي اشرنا اليها بتاثير ات المشهد السوداني علي المشاهد تؤكد "ان تلك الافلام قد نالت إستحساناوتجاوباً من الجمهور المتفرج لانها عكستتصويراً لأحداث ووقائع سودانية إستقبلوها بإعتبار أنها معلومات تم نقلها بواسطة وسيلة بصرية جديدة توفر الفهم والمعرفة للجميع دون تمييز بين متعلم و أمى" (وجدي 2015م: ص 3) إن ترسيم أهداف المؤسسات السينمائية يؤكد أنها جزء من إستراتجيات كلية، ولذلك من المستغرب أن الآلية السياسية التي صنعت هذه المؤسسة هي نفسها التي دمرتها لاحقاً ، بعد أن إستقرت وتمكنت من أن تجعل من الفضاء السوداني موطن إشتغلها السينمائي بإمتياز.

إن الدعوة الي تاصيل الفنون في السودان إرتبطت بإعلان الشريعة الإسلامية فى السودان 1983م وتخوف البعض من أن تخلق أزمة للانتاج الفني وممارسته الإ أن أوطروحات التاصيل كانت بقدر وافي تتلامس طريقها بجد لمداخيل مستنيرة، ولم يجد الباحث فيها اي نوع من الخروج وفق خطابها علي مالوف الحوار الفني وطرح الرؤية، وقد بدأها محمود محمد طه بندوة بكلية الفنون 1981م وتحولت فيما بعد الي كتاب طارحاً مقاربات فلسفية وفكرية للمفاهيم الفنية بعلاقتها الاسلام، ثم حسن الترابي والذي كتب كتاب بعنوان (الدين والفن) يعد إطاراً للتفكير والتنظير في مجال الفنون و إشكالات التدين إلا أنه في مجال السينما فقد كان لمقالته بمجلة السينما والمجتمع والتي يمكن تلخيصها في أنها طرحت دور السينما في التحول الإجتماعي وقال "أننا نريد سينما الإنسان السوداني بتدينه وبساطته وبشاشته تأخذ بيده الي مدارج الرشد والأخلاق والنهضة والإنطلاق ونريدها سينما سودانية توظف إمكاناتها لتغيير سلبيات الواقع وهدم كل ما هو دخيل" (الترابي 1981م: ص 9). وقد ربط المقال بين قيمتين أساسيتين وهما الأخلاق على مستوي بناء المحتوى والوظيفية و على مستوى الحاجة المجتمعية لرسالة السينما.

ويرى الباحث أن كتابات كهذه كانت تمثل فرصة للعصف الذهنى الذى كان يجب أن يساهم فى البحث عن رؤى وتصورات إيجابية، ولكن بإعتبار أن هؤلاء المفكرون السياسيون لم تعدوا إشاراتهم كونها مساهمة للفت الأنظار الى أهمية مسارات تاصيل الفنون فى علاقتها مع التدين فان حركة البحث فى هذا المجال الذي اصطلح عليه (بالتاصيل) لم يستمر ولم يكن له مخرجات واضحة، وقد لمس الباحث أن ما طرح لم يجد فرصة فى المدارسة الفكرية الواعية لمكنوناته ولم يصب فى مجمل حركة النقد التى عليها ترسيم مسارات الفنون فكراً وتطبيقاً وظلت كأطروحات تنتظر الدراسة والتامل، إن حركة الفنون لا تنفصل عن مجمل الحراك الفكرى فى السودان يؤثر بالضرورة فى ضمور حركة الفنون التى يجب أن تنتج وعيها من منطلقات وتحديات مجتمعها وأن كانت قضايا

كالهوية التى أشار اليها الباحث فى أكثر من موضع إحدى أهم قضايا الإشتغال التى كثيراً تحتاج الى التعبير عنها فنياً مثالاً للضرورات المعرفية.

إن وعى السينمائيين كان باكراً بضرورة ممارسة فنونهم وفق منظومات وأدبيات أخلاقيات مهنية توفر لهم أرضية إيجابيةو هى بذلك مصدر رسوخ ادبيات السينما فى السودان حيث صدر أول قانون للسينماتوغراف سنة 1949م وفي عام 1974م صدر قانون إنتاج ورقابة الأفلام السينمائية ليلغي قانون 1949م وفي عام 1996م جرت بعض التعديلات علي قانون إنتاج ورقابة الأفلام السينمائية لعام 1949م و إحتفظ القانون بالتحذيرات العامة المنصوص عليها في قانون الرقابة للعام 1993م ثم جاء قانون المصنفات الأدبية والفنية لسنة 2000م (نجدي 2012م: ص 58)ويوفر هذا السياق القانونى ممارسة الفنون ويضمن لها وضعاً طبيعياً لتنمو وتزدهر اقتصادياتها الإ ان الحال الان فى السودان لايبشر محترفى الفنون فى ظل ضعف الاتحادات المهنية في مجالات الفنون المختلفة بمخرجات ايجابية بالاضافة الى ان قانون مجلس المهن الموسيقية والمسرحية لم يشمل صراحة المتخصصين فى مجالى السينما والتلفزيون.

المبحث الثالث
الدرامـــا التلفـزيونية
Television Drama

مدخل:

يعتبر التلفزيون واحدة من أهم وسائل الإتصال في عصرنا الحالي، ورغم أنه وفي بداياته دار سجال من قبل السينمائيين كونه وسيلة وليس فناً الذين رؤوا فيه كلراً نداً عند ظهوره أول مره، الإ أنه وبتطور برامجه وقوالب مخرجاته، فقد إحتل مكانة مميزة لدي المتلقي والمشاهد بشكل عام بل أصبح وسيط ذو تاثير في تشكيل الراي العام والتحم بالسياسي لتحقيق أهداف مربوطة بمنظومة الدولة، وهو ما يؤثر احياناً علي مجمل تعاطيه مع المشكل الإنساني حسب ما يري الباحث، فالفنون تحتاج الي فضاءات ومساحات حرة لتنطلق بعيدة عن قيود التماهي والتكريس لمفاهيم معينة وتجيرها سياسياً ، اما الدراما فى التللفزيون وان اتت باشكال وقوالب جديدة الإ أنها إعتمدت على قواعد السينما التى تقوم على علم الدراما فى الأساس، ويجد الباحث أهمية الإشارة هنا الى الدراما التلفزيونية والتى شكلت راثاً فنياً وسمات ايجابية فى المادة الفيلمية على إمتداد تاريخه الطويل، ويجد الباحث أن الدراما التلفزيونية اثرت فى الفيلم الوثائقى عبر الأتي:

- النقص الحاد فى المادة الفيلمية والتى تتطلب دخول المشهد الدرامى كواحدة من الخيارات الضرورية أحياناً .
- تعزيز المصداقية للفيلم عبر إعادة إنتاج الصورة فى مقاربتها للواقع.
- إستخدام الدراما كوسيلة تعليمية عبر المشاهد المختارة.
- رغبة المشاهد السودانى فى الدراما والتى تزايد نسبة مشاهدتها بشكل واضح.

هذه المداخل المذكوره تعتبر ضرورية فى قراءة المشهد الدرامى فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى فى سياق متصل ببناء عنطره الفنية لاسيما التى يمكن تـُقوي من مفاصله ورسالته البصرية، ونجد فى العام 1992م عندما أخرج السينمائى عبادى محجوب فيلم (قطرات على الرمال) استخدم عدد من الاحالات الدرامية فى بناء مشاهد تصوير شح الماء كفوهة البئر وارجل الراحلين بحثاً عن الماء والرهاب الذى يتراي كالماء وقد شكل الفيلم اتجاهاً جديداً فى الانتاج الفيلمي فى تلفزيون السودان الا ان هذا الاتجاه لم يجد تراكم كمى ولم يتعزز كاتجاه بل يجد لم حظه من النقد والمدارسة، ويقول عبادى محجوب "لقد شعر لجنة مشاهدة الافلام فى التلفزيون ان ما قمنا به يتاثر ببناء المشهد السينمائي ويختلف عن السائد ولكنهم لم يبدءوا اهتماماً به كثيراً وتعامله معه كاتجاه يريد ان يخرج عن تقاليد العمل التلفزيونى لمجموعة شباب من خريجى معاهد السينما" (عبادى 2017م: ص 1

،) اما الاعمال الدرامية والتى كانت تمثل رافداً اصيلاً فى البرمجة والتلفزيونية وكانت بث على الهواء مباشرة فى بدابات التلفزيون حتى الثمنيات لتخرج الكاميرا خارج الاستديو فى منتصف التسعينات مع بداية طفرة الانتاج الدرامة والذي شمل المسلسلات والتمثيليات والسلسلة والفقرات الدرامية التى كانت تغذى البرامج.

السينما و التلفزيون

بدأ التلفزيون من رحم الثورة الصناعية في القرن الماضي حتي إعتبر حينها أحد إنجازاتها العظيمة الإ أن البعض من المشتغلين في السينما آنذاك لم يعتبره غير وسيلة لنقل منتجاتها من الأفلام التي يعتبرها المنتجون تقوم السينمائيونبشكل رئيس على التوزيع بدور العر ض التى اضيف اليها التلفزيون، الإ أنه سرعان ما تبلور خدمة للتلفزيون متكأ علي خصائص مميزة وهي إرث السينما، رغم أنه عند ظهور التلفزيون لم يحسم الجدال حوله بعد بل كانت إنتقاداته الأولي إستندت على ما يمكن وصفه بأن تقاطع مع مصالح منتجي السينما، الذين وجدوا فى إتاحة المادة الفيلمية مجاناً للمشاهدة يعد خسارة كبيرة للمنتج لأنه تقليد سيخرج الإنتاج الفيلمى الى خار ج دائرة الإقتصاد، وبالتالى تقل قيمة العمل الفنى ويعود الى سالف عهده الفن من أجل الفن وهي مرحلة تجاوزتها الفنون الي إقتصاديات الفكرة والإنتاج فيما عرف حديثاً بالصناعات الإبداعية.

رغم الإختلاف الواضح في خصائص السينما والتلفزيون الإ أن ثمة تقارب ووشائج تربط بينهما بإعتبار أن كلاهما يعتمد علي الصورة بل نجد "أن فناني التلفزيون قد إستعانوا بالتراث السينمائي ليتمردوا علي سلطة التلفزيون وبثه المباشر وراحوا يبتكرون وسائل جديدة ولدت من رحم التلفزيون وبقوة السينما في إنتاج أشرطة فيديوية تحاكي الأعمال السينمائية وبالوسائل الرقمية أيضاً " (جلوكسمان 2002م: ص 97) وقد عززت السينما المنزلية من علاقتها بالتلفزيون و أصبحت رافد رئيساً يمده بادبيات العمل السينمائي يوم بيوم وهو الإتجاه الذي يسعي لدمج الشاشات الأربعة (السينما/التلفزيون/الكمبيوتر/الهاتف المحمول) والتى تشترك جميعها بمنظومة الاتصالات، ويتمتع التلفزيون بعدة خصائص اتصالية لا ينحصر فى الآنية والانتشار بل تشمل قدرة على التفاعل مع جمهور مشاهديه وغيرها من الخصائص.

أما فى السودان فما ندعو اليه هو التقارب مع فن السينما والذى يعتبر الاصل فى فنون الصورة المتحركة وعدم استيعاب هذا التقارب جعل المشتغلين فى مجال التلفزيون بلا مرجعية، فقد أثر هذا التباعد والقطيعة أحياناً بين الفنين الى ضعف واضح فى مادة التلفزيون فى السودان وهو ما يجعلنا ندعو للإعتماد على السينما كمرجع لفنون التلفزيون لا سيما فى الدراما والافلام التسجيلية/الوثائقية

وحتى الحوار التلفزيونى يمكن ان تدخل فنون السرد السينمائى فى تعزيزه وغيرها من أشكال ومناهج فن السينما الراسخ فى التصوير والمونتاج والمؤثرات الخ ... بإعتبار أن أدبيات العمل السينمائى تجاوزات قرن من الزمان بينما التلفزيون مازال يبحث عن صياغاته وادبياته الفنية والتى لا تخرج فى اساسها على فن السينما كما أشرنا اليه.

بـ َيـ ْد أن العلاقة بين التليفزيون والسينما لم تكن دائمـ ًا علاقة تنافس مباشر فسرعان ما نجحت هوليوود في إستغلال التلفزيون كوسيلة بديلة لعرض الأفلام. فالمحطات المحليةتعرِض الأفلام القديمة خلال الساعات التي تلُعر َض فيها برامج الشبكات الفرعية المشتركة في المحطات أثناء النهار والساعاتالمتأخـّ ِرة من الليل، كما تعرض الشبكات التليفزيونية في أوقات الذروة إعلانات لأحدث الأفلام التيتحقـّ ِق أعلى الإيراداتأضـِ ف إلى ذلك أنّ توافر نـُسخ كاملة الصغيرة غير مقطوعة المشاهد من الأفلام على شبكاتالكـَ بـْ ل أدخلمزيدـً ا من التغييرات على المشهد، وما زال التليفزيون حتى اليوم وسيظلـً ا المـ ّ ا لمشاهدة الأفلام (سكيب 2015م: ص 109) وهذا الاتجاه اعاد اللحمة بين السينما والتلفزيون في شراكة مفيده لجمهوري الوسيلتين (سينما/تلفزيون) والناظر للتاريخ كما اشرنا يجد السينما وقفت علي طرفي نقيض من التلفزيون ولكن هذا التقارب كذلك أثر سلباً _ في بعض الأحيان _ علي السينما وهو أن المشاهد أصبح لا يرتاد دور السينما الإ نـدراً ويتوقع بإستمرار مشاهدة الأفلام بالتلفزيون.

التلفـزيون:

بث التلفزيون تجريبيـً في أواخر العشرينيات وأسهم العديد من العلماءفي تطوير التلفز يون حتي وصف بانه الاختراع العالمي ولقد أصبح وجود التلفزيون متاحاً في القرن التاسع عشر، حينما تعـّلم الناس كيفية إرسال إشارات الإتصال خلال الهواء بوساطة الموجات الكهرومغنطيسية والتي كان لاكتشافها اكبر الاثر علي عملية الاتصالات، وتسمى هذه العملية بالاتصال اللاسلكي حيث أرسل مشغلو اللاسلكي الأوائل إشارات رمزية عبر الهواء من نقطة الي أخري وهذه نقطة انطلاقة تطور التلفزيون،ويقدم بريتز تعريفاً واضحاً للغاية لفن التلفزيون ينهض علي سمات الإتصال التلفزيوني التي تتكون من المباشرة والتلقائية والانية فالجمهور الذي شاهد برنامجاً تلفزيونياً إنما تجذبه السمة الفورية والواقعية التي تتميز بها الصورة/الشاشة التلفزيون التى يمكن أن تزود المشاهدين بفيلم وثائقي او فيلم تصويرية او تمثيلية اخرجت في الأستديو أو العاب تسلية أو موسيقي أو مباراة كرة قدم أو برنامج ديني أو قصة إخبارية مما يعني أن المشاهد يواجه في لمسية واحدة مواقف مختلفة تماماً " (جلوكسمان 2002م :ص 97) وتتجاذبه الأحداث وهذه الخاصية بما لها من شمول تجعل المشاهد

أكثر قدرة علي إختيار ما يناسبه بل وتتحول الي أجندة واضحة لامسيته لذلك برزت أنماط البرمجة التلفزيونية لاسيما المسماة بالمحاكاة والتي تقوم علي تنميط سلوك المشاهد للتلفزيون ومحاولة قولبة أوقات المشاهدة لاسيما المواد الراتبة كالمسلسلات والأخبار الخ

يقول السينمائي كمال محمد إبراهيم إعتمد التلفزيون القومي اعتماداً كلياً في بداية عهده فى الستينات علي إرشيف وحدة أفلام السودان إذ لم تكن تخلو برامجه اليومية من عرض فيلم أو فيلمين من أفلامها، وظلت تزوده بالجريدة الإخبارية المصورة كل مساء ويأضاً تقوم بالتصوير الخارجي لبرامجه المختلفة إذ لم تكن لديه عربة تلفزة خارجية آنذاك" (كمال 2003م: ص 48)، ولكن يبدو أن المؤسسة السينمائية آذاك كانت جزءاً من منظومة التلفزيون وكانت الاقرب اليه في السمات المهنيةولكنها لم تعتبره معملا ابدعياً حيث بدء التلفزيون غير مهتم بلغته البصرية وانماط اخراجها وتعزيز مكوناتها ومازالت تلك البدايات تؤثر الي الآن علي مخرجات التلفزيون في السودان وظل علي مر السنين يبحث عن بوصلة مهنية ومرجعية إبداعية.

منذ قيام مؤسسات السينما و التلفزيون وفى السودان حاولت ان تترسم السينما والتلفزيون في السودان العمل على التعبير عن الأمة السودانية وقضاياها لاسيما بعد فترة الإستعمار التي إتسمت بالدعاية السياسية بشكل محض، وعليه تقوم محاولة تطوير السينما والتلفزيون في السودان الذي إرتبطت نشاتها بتأثيرات خارجية عملت علي ترسيم دور للسينما، ولكنها لم تكن كذلك مع التلفزيون الذي نشأ في ظروف تشبه رصيفاتها من دول العالم الثالث التي إرتبط تاسيس التلفزيون فيها بحركات التحرر الوطني وظروف تحقيق الإستقلال الوطني في منتصف الخمسينات الذي شهد نحو إستغلال حوالى 50دولة من دول العالم الثالث، ويتمتع التلفزيون بعدة خصائص حيث أتاح له وضعه الجديد ميزات عالية من الاتاحة والتفاعلية والانتشار الواسع لرسالته بين الناس ولا يضاهيه فى الوقت الراهن في التاثير وسرعة التناول إلا اليسير من الوسائط الإجتماعية او اجهزة الهاتف المحول والتى تعتمد على عمليات التحوير والتى اتاحها التلفزيون وفق مكنزماته بشكل جيد.

التلفزيون في السودان

إن بناء الدولة السودانية الحديثة إرتبط بالوسائل الإعلامية كمداخيل تنويرية وبالرغم من أن الإعلام كان في عهد الإستعمار _ كما اشرنا_ يعمل علي مبدأ الدعاية السياسية لمكتسباته السياسية وتقديم نموذج افريقي مغاير لمستعمراته الإ أن توطين هذه الوسائل بكافة الياتهو إرتباطاته بالمراحل التي تلت الإستعمار ورحلة البحث عن هوية هذه المؤسسات كانت ميدان إشتغال الأجيال التي

إتسمت بالمعرفة السينمائية وتجاوزت مراحل تقديم الفيلم التقليدي، اما التلفزيون فقد ظلت اسئلة الهوية فى مستوياتها الفنية والفلسفية عصية التحقق.

و إن كانت السينما فى السودان تعد ذات تاريخ أطول أمداً من التلفزيون بإعتبار أنها آلة توثيقية في المقام الأول، وعمدت علي محاولة لإيجاد سياق لإتجاهاتها لاسيما تقديم الإستعمار لنفسه، ولكن بعد الإستقلال ترسمت أهداف وطنية لدور الإعلام، "فمهمة الإعلام أن يحدث التاثير فى الإتجاه الإيجابى لتعزيز السمات التى تكسب المجتمع شخصيته المحددة المميزة، لاسيما القيم السائدة والخصائص الإجتماعية والثقافية للمجتمع والتي تعطي الإنسان في مجتمعه إحساساً بجدوي الحياة" (إسماعيل 2003م: ص 11)، فهو بذلك ليس مجرد ترفيه و إن كان الترفيه إحدي أهدافه، ولكن يتعدي ذلك الي عوالم تتعلق بإعادة بناء منظومات القيم الإجتماعية للمجتمع.

فالمجتمع الإنساني بإستمرار بحاجة الى تطوير قدراته لمقابلة تحديات عصره، وهذا التطور بالضرورة أن يقوم على المعرفة التى تبث الوعى وتساهم فى تعزيز القيم الإجتماعية وتنشد التغيير الى الأفضل وهو التحدى الذى يواجهه الإعلام المرئى بشكل خاص، وهنا تبرز أسئلة التمدن بمستوياتها والتحضر بمكنزماته ولاتقوم هذه الثورات من التغيير الإجتماعي _ كما يقول اسماعيل الحاج موسى _ من حالات الفقر الي الاكتفاء والمرض الي التعافي والجهل الي المعرفة الإ بتكوين وإعتبار هذه المكونات الأربعة "وهي العنصر الجغرافي المتمثل في المكان وهو الفضاء الذي تتشكل فيه بيئة المجتمع والعنصر التاريخي المتمثل في الزمان الذي يجعل من تراكم الخبرات الإنسانية إحدي أهم عوامل قراءة تاريخه وفيه تتلاقح التجارب وتبرز إتجاهاتها ثم ياتي العنصر الإجتماعي المتمثل في القيم والمؤسسات التي تبدأ الأسرة والقبيلة والمؤسسات الحديثة منها كذلك والتي تمثل منظومات المجتمع المختلفة، ثم العنصر الوجداني المتمثل في المشاعر والهموم والإنتماء والولاء كذلك"(اسماعيل 2003م: ص 11).

لذلك فإن قراءة التلفزيون في السودان ينبغي أن تكون وفق إطار تاريخي بتماس مع العالم من حولنا لاسيما إرتباط ظهوره في دول العالم الثالث و إسهاماته الثقافية والإجتماعية وكذلك السياسية وهي مطلوبات تفوق تصوراته الأولية التي كانت لا تتجاوز كونه إحدي مواعين الترفيه، ولكن ما حققته من نجاحات متنوعه جعلت منه أداة متطوره بين الوسائل الإعلامية أغرت المتعاملين معه بمزيد من التوظيف ونعنى هنا الحكومات التى احلته في بعض الظروف السياسية الى ادوات دعاية سياسية مما اثر على تحقيقه لادوار كبيرة يتنظرها السودان الذى مازال تمثل قضايا الفقر والمرض

والامية والازمات الاقتصادية وغيرها من قضايا تحتاج فيما تحتاج الى دور كبير لمؤسسة الاعلام ان تلعبه بامتياز.

جدول القنوات التلفزيونية فى السودان:

القناة	تاريخ التاسيس	اقمار البث	ملاحظات
تلفزيون السودان	1962م	عرب سات	
السودان مباشر	2016م	نايل سات	
الشروق	2008م	نايل سات / عرب سات	
تلفزيون الخرطوم	1996م	نايل سات	بدأ بثه ارضى
النيل الازرق	2003م	نايل سات / عرب سات	
قوون الرياضية	2010م	نايل سات	متوقفة عن البث
هارمونى	2008م	نايل سات	متوقفة عن البث
زول	2011م	نايل سات	متوقفة عن البث
انغام	2012م	نايل سات	
اكسير	2013م	نايل سات	متوقفة عن البث
البحر الاحمر	2012م	نايل سات	
قناة كسلا	2013م	نايل سات	
الجزيرة الخضراء	2015م	نايل سات	
طيبة	2008م	عرب سات / نايل سات	بدأت الان فى اطلاق مجموعة من القنوات المتخصصة
ساهور	2012م	نايل سات	
امدرمان	2011م	نايل سات	
النيلين	2012م	نايل سات / عرب سات	بدأت ارضية 2006م
الخضراء	2015م	نايل سات	
السودانية 24	2016م	نايل سات	أول قناة اقتصادية
المنال	2016م	نايل سات	
الاستجابة	2014م	عرب سات	
الملاعب الرياضية	2015م	نايل سات	مجموعة انغام

المعرفة	2016م	نايل سات	مجموعة انغام
دراما سودان	2016م	نايل سات	

تلفزيون السودان:

كان السودانيون يشاهدون قناة تلفزيون السودان وكانت مصدر إعلامهم بالأخبار ومدهم بالبرامج المختلفة وكانت كذلك مصدر معرفتهم، عبرها شاهدوا كرة القدم و التقوا بفنانيهم المفضلين وظل تلفزيون السودان زهاء الأربعين عاماً لاينافسه أحد في الفضاء المرئي السوداني قبل أن ينشطر الي قنوات أخر ي خرجت من عباءته الي الفضاء الأعلامي بعد أن إحتفظت بكافة سمات المادة التلفزيونية السودانية ووهي قناة النيل الازرق لتؤذن بقيام قنوات لاحقه، لتصل عدد القنوات التلفزيونية السودانية في الفضاء الاعلامى العالمي الي تسعه عشر قناة واكثر توقف بعضها وانشطر بعضها عن الاخري، في نسخته المتوجة بتقنيات متتطورة واشكال جديدة بل وجيل كذلك من الفنانين التلفزيونيين/مقابل جيل جديد من المشاهدين كذلك.

يري الباحث أن الإنفتاح الإعلامي السوداني علي فضاءات الإعلام المرئي/المسموع يجب أن يكون شريان للتطوير المهني والفني لخدمة التلفزيون وبالتالي تطوير خطاب التلفزيون في السودان بما يخدم حاجة المشاهد الذي أصبح تتوفر اليه القنوات شرقاً وغرباً ، "إن ظهور ما أصبح يطلق عليه في بحوث الإعلام والإتصال والإعلام المرئي والسمعي البصري علي وجه الخصوص والذي يعني بتقديم الأحداث والوقائع والأراء التي تهم اكبر قدر ممكن من الافراد في أوقات هامة مع الأخذ في الإعتبار حدود الوقت التي تفرضها طبيعة الوسيلة المستخدمة، ومدي قدرة الجمهور علي تلقي هذ الكم من المعلومات والصور" (شطاح 2007م: ص 12). ويعتبر التلفزيون السوداني هيئة عامة تابعة للدولة وقد بدأ الإرسال التلفزيوني بمحطة تجريبية في 23 ديسمبر 1962م، وذلك بالمبني التابع للمسرح القومي حيث قامت شركة طومسون بأدرمان التجربة التي لم تثبت نجاحها و إنتقلت أثر ذلك الي أستديوهات الإذاعة بصفة مؤقتة الي أن تم إنشاء محطة الإرسال الرئيسية بأمدرمان وبدأ الار سال الفعلي في 17 نوفمبر 1963م بأستديوهات التلفزيون الحالية بواسطة الخبراء الألمان واتفاقية العون الألماني السوداني (الحلواني 1987م: ص 27).

إتحد التلفزيون مع الإاعة و إنفصل إدارياً عنها أكثر من مرة إلا انه علي المستوي الإداري بدأ بتبعيته لوزارة الاستعلامات ثم الاعلام علي مر العهود في نسختها المنفردة وفي نسخة دمجها مع الثقافة في السبعينات، بدأ بثه الفضائي فى 1995م علي العرب سات الجيل الأول DR وبعد إنتهاء

عمره الإفتراضي إنتقل الي الجيل الثاني 2A وكان يستعين بالإنتلسات لسد إحتياجاتها المحلية حيث تعاقدت علي تاجير قناة قمرية لمدة 24 ساعة مقابل مليون دولار في السنة ويغطى إرسال قناة السودان الفضائية (جميع أجزاء الوطن العربي / افريقيا / ومنطقة الشرق الأوسط / و أروبا / ووسط وجنوب أسيا / والأمريكتين الشمالية والجنوبية) (شاكر 2003م: ص 103) وكانت هذه بداية لمرحلة في تاريخه إستوجبت العديد من التطورات التي نشهدها الان في مجال التلفزيون.

الدراما التلفزيونية السودانية:

لعبتللاراما دوراً كبيراً فى طرح قضايا المجتمع السودانى ويرى الباحث ان الوتيرة المتسارعة فى التغيرات الاقتصادية والاجتماعية فى السودان تلقى بظلالها على إختيار الموضوع الدرامى بل وان الدراميين فى كثير من الأحيان لم يوفقوا فى إختيار موضوعات ذات تاثير عميق على قضايا المجتمع الراهنةبإعتبار أن التلفزيون اليوم فى السودان يمثل إتجاهاً جديداً وتحدياً مختلفاً عن حال ظهوره فى الستينات، ويقول إسماعيل الحاج موسي "ان الفترة التي تميزت ببداية التوسع والانتشار في مجال التلفزيون والتي ولدت الإحساس بان تمازج الصوت والصورة قد ادخل الناس في تماثل كبير Conformism وبالحد الذي جعل البعض يعتقد بان هذا الحال اذا إستمر سيقود يوماً غير بعيد الي خلق مجتمع الاتصال تماماً Massified Society (اسماعيل 2003م: ص 14)، وهذه الظاهرة _ حالة التماثل _ إنتهت في الدول التي وصلت درجة من التشبع التكنولوجي وظهور المشاهد الجديد الذى انخفضت لديه السلبية وظهرت الروح النقدية.

ولتكملت الإنتشار في المناطق الماهولة بالسكان جاء مشروع تغطية السودان Sudan Coverage وقد ساهم في إيصال بث التلفزيون الي أكثر من 80% من السودان، أغرى هذا الإنتشار منظومات الدولة الإستفادة من التلفزيون كوسيلة وبدأت الدراما التلفزيونية تقدم على الهواء مباشرة فى مرحلتها الأولى ثم ما لبثت أن تكون إحدى أهم مكونات البرمجة التلفزيونية في السودان رغم ضعف تمويل إنتاجها مما أثر على مستوياتها الكمية والنوعية.

بتحليل وتقييم الدراما السودانية التلفزيونية يتضح جملة من الملاحظات وهى كالاتى:

- قلة مصادر تمويل دراما التلفزيون.
- ضعف الشراكات التي تساهم فى تطوير الموضوع الدرامي.
- ضعف الجوانب الفنية المتعلق ببناء المادة الدرامية التلفزيونية.

- غياب التخطيط الإستراتيجي.
- قلة فرص التدريب والتاهيل والاحتكاك المهنى.

وقد ساهمت الدراما فى تعزيز عدداً من القيم الإيجابية ورفع الوعى بضرورات حياتية كثيرة فى المجتمع السودانى، و إرتبط المشاهد السودانى بها تكراً و أصبحت تمثل جزء أصيل من إرتباطه بالسينما والتلفزيون، وظل تعاطيه معها يتطور بسبب ما يقدم له من دراما وافده ساهمت بارتفاع ذائقته كذلك واصبحت احياناً معياراً قاس لمعايرة الدراما السودانية برصيفاتها الأجنبية عربية كانت او غربية.

المراحل التاريخية لدراما تلفزيون السودان

يمكن تقسيم الدراما تاريخياً برای الباحث وفق منظور يقر اءها من حيث التناول والموضوع والانتاج وتطور مراحلها الفنية ومن حيث التاثيرات العضوية التى ربطتها بالسينما من جهة والمسرح من جهة اخرى حيث يعد هتايين التاثيرين هما المؤثرات التي يمكن ان يرجع اليهم تشكل فنيات الدرامية التلفزيون الا ان السينما بتوقفها المبكر تركت للمسرح مساحة التدخل التى لم تكن ايجابية بشكل كبير.

دراما السبعينات وحتى التسعينات تاثرت دراما التلفزيون بالمشهد المسرحى وبناء مناظره وغلب علي صورة مشاهدها ذلك حسب إرشيفها وقد كانت تصور داخل الأستديو ولكن أسلوبها المسرحى كان واضحاً ، والذى يعزيه الباحث الى إن غالب من كانوا فى حقل الدراما التلفزيونية انذاك هم خريجو معهد الموسيقي والمسرح وكذلك مصممى المناظر ايضاً كانوا من خريجى كلية الفنون الا انهم تعاملوا مع الديكور المسرحى اكثر من ما تعاملوا مع المشهد الدرامى التلفزيونى، لذلك كثر فى بناء الديكور التلفزيون إستخدام التصميمات ثنائية الابعاد مما زاد من تستطيع الشاشة ان بناء المناظر فى المسرح يختلف بحسب طبيعته عن التلفزيون الذى يمثل صورة للاحاطة بابعاد المنظر كافة، اما فى مجال الإخراج فان التاثر بالمسرح كأسلوب فنى كان واضحاً فى التعامل مع أسلوب بناء الفيلم واعتماده علي فصول مسرحية، أما الأداء التمثيلى يتعلق الامر بالحركة الزائدة و إستخدام الصوت لدى الممثل كما شمل الموضوع و أسلوب المعالجة كذلك.

فى نهاية التسعينات ظهرت دراما إعتمدت خروج الكاميرا للمنظر الخارجى وبدأت بمسلسل طائر الشفق الغريب للمسرحى هاشم صديق، ويعتبر سعد يوسف خروج الكاميرا الى أماكن التصوير الخارجى نقلة وتحول على مستوى فنون الدراما التلفزيونية ومرحلة جديدة من عمرها حيث كانت تقدم

بادي ذى بدء من داخل الأستديو شديدة التاثر بالمشهد المسرحى كما أشرنا، ثم جاءت دراما التقنيات الآن حيث ظهور تقنيات الإنتاج الدرامى إرتبط بنقل التجربة السورية التى قادها بعض المخرجين عبر إنتاج سلسلة حكايات سودانية _ قناة الشروق _ والتى إستفادت من هذه الخبرات فى إنتاج دراما تلفزيونية إتسمت بالجودة على مستوى التقنيات وخلقت من بعد أدبيات جديدة فى إنتاج الدراما التلفزيونية السودانية و أفرزت مجموعة من الكوادر الفنية فى مجالات التصوير والمونتاج والأجهزة المساعدة (الروافع والحوامل والمسارات والكاميرات الطائرة).

أما من حيث الموضوعات فان كان على الدراما التلفزيونية السودانية مواكبة المشكل الاجتماعية بابعاده المختلفة ليس بسبب املاءات المنتج (تلفزيون السودان) فحسب بل لحساسية الفنانيين الدراميين انفسهم فتناولت قضايا المخدرات والفقر والفروقات الاجتماعية وغيرها من الموضوعات ولاحظ الباحث غياب القضايا التاريخية باستثناء اللواء الأبيض وبعض المسلسلات التى إستلهمت التاريخ وقدمت فنتازيا تاريخية كنموذج (السيف والنهار)، من حيث الإنتاج فان تلفزيون السودان كان هو المنتج الاوحد ولكن منتصف التسعينات أقام شراكات مع بعض الشركات كشركة أنهار التي قامت بتنفيذ الإنتاج وقد ساهمت التجربة بتوفير ظروف إنتاج أفضل للمادة التلفزيونية.

الفصـل الثالث
العناصـر الدرامـية وعمليات إخـراج الفيلم
Dramatic Elements in Film Directing Structure

- **المبحث الأول : مفهوم الفيلم**
- **المبحث الثاني : العناصر الدرامية للفيلم**
- **المبحث الثالث : بناء عناصر الفيلم السينمائي والتلفزيونى**

مدخل

ان دراسة العناصر الدرامية للفيلم بدون سياق عملى وتطبيقى يبقى عديم الفائدة ولايقدم لدارسي الفنون السينمائية و التلفزيزنية ما يمكن أن يساهم فى تغيير أنماط التعاطي مع الفيلم، لذلك فإن الباحث يربط وجود هذه العناصر كقيم إخراجية الربط بين جزئيات الفيلم وعناصر تطوير لعملياته المختلفة ما توفرمعملاً جديداً ومعطاً متجدداً فى عملية تحقيق الفيلم، لذلك فإن هذا الفصل يتناول عناصر العملية الفنية فى الإخراج السينمائي والتلفزيونى فى مقاربات منهجية مع والمسرح بإعتباره أثر بشكل رئيس على بلورة مفهوم الإخراج في سماته الأولية وفتح الطريق للتنظير لتطوير ذلك لاحقاً .

ويتناول كذلك تناول عناصر عملية الإخراج السينمائي والتلفزيونى كمعطيات ومناهج لمفهومه وإرتباطاته مع عالم الأفكار والرؤي وبالتالى إرتباطه بعوالم الممارسة المهنية للإخراج، حيث وجد الباحث فى مجال السينما ان المخرد هو الصانع الحقيقى للفيلم،و ان عمليات الإخراج على مر تاريخ الإنتاج الفيلمى هى التى تحدد مآلات الفيلم و هى التى تقود كافة العمليات الأخرى من سيناريو وتصوير ومونتاج وغيرها وتقوده الى مآلات الفكرة وعمقها وبعدها الفكري والفلسفى، والفيلم وان ينسب الى لمخرجه إنما يتالف من عناصر متعددة نعرض لها بشكل مفصل.

إن إتجاهات تحقيق الفيلم السوداني شأنه شان كل فعل ثقافي إرتبط بقوة الإرادة السياسية و إرتباط حركة الفنون بالمؤثرات السياسية تبدو واضحة فقد أطلق المثقفون فى مدرسة الغابة والصحراء، أبادماك، مدرسة الواحد، وغيرها من الذين طرحوا سؤال الهوية السودانية والتحولات التي صاحبت الدولة السودانية الحديثة من بناء منظومات الثقافة افكاراً تعبر عن معادلات فكرية للاجابة هكذا سؤال، لذلك فان الفيلم لا ينفصم من مجمل عمليات المخرجات الثقافية والمفهومية الابداعية بشكل خاص ما يجعله بحاجة الى قراءة عناصره وبناءه العضوي فى مقاربات تشكله النوعى وقيمه، وتتمظهر هذه المعطيات فى عمليات اخراج الفيلم باعتبارها العمليات التى تحقق فى رؤي وافكار الفيلم وبالتالي تحويل الي خطاب فلسفى وفكري وجمالى ذو ابعاد ومرامي واهداف.

المبحث الأول
مفهـوم الفيلم السينمائي والتلفـزيوني
Cinematic and T.V Film Concept

إن الفيلم لم يبدأ كفناً مكتمل العناصر بناء على إمتداد تاريخ فن السينما فى العالم ولم تشكلت سماته الا وفقاً لظهور فن الإخراج السينمائي الذي إتكى بادى الأمر على إرث المسرح كما أشرنا لذلك، ير ي الباحث أن الإخراج هو الذي أعطي الفيلم صفته الحالية والتاريخية ووفر له معطيات ساهمت لاحقاً فى تصنيفه (روائى، تسجيلى)، هذا المشوار من البحث عن كينونته صاحبه تجريب للوصول الى نهايات التصنيف الفيلمى إلاانه أ يُرد للنشاط واللحظة التاريخية و إنتاج موقفها، وقد ساهمت التجارب الأولية فى بلورته لاحقاً ، ويرتبط مفهوم الفيلم عند الباحث بأشكال التعبير الفنى حيث لازم الفيلم إستيعابه للفنون كافة أستيعاب عضوى لا تكد تلمس له إنفصام عن مكوناته بل تتحد حد التلاقح عبر جزئيات الفيلم، ويجد الباحث أن ذلك يرتبط مبدأ بالتفكير لمنطلقات رئيسة فى إتجاهات التعبير ما يعزز إسهامه الثقافي والإجتماعي والإنسانى لذلك لابد من أهمية خاصة لدى المجتمع وفق أبعاده الفلسفية والفكرية لما يجعل لها _ إتجاهات التعبير _ يأدلوجيتها الخاصة و إن إرتبطت أحيانا بالدعاية السياسية فى بعض مظاهرها، ولما تتمتع به عملية الإخراج _ موضوع البحث _ من أهمية عضوية فى بناء الفيلم فان الباحث يري أنه ولولا الإخراج لما صمد فن الفيلم وتطور برزت اتجاهاته المختلفة وتياراته المتعددة.

أهمية الفيلم السينمائي للمجتمع :

تندرج الفنون ضمن ما يعرف بالصناعات الإبداعية لكونها تحقق إنتاج معرفي وتساهم هذه الفنون فى تشكيل حضار ة الأمم والشعوب لما تحققه من إنجازات على المستوى المعرفي والانسانى والتاريخي وكذلك الإقتصادي، وهي كذلك تمثل درجة عالية من الأهمية لدي مجتمعات دول العالم الثالث لما تقوم به من رفد المجتمع بتمثلات قيمية ومعرفية ضرورية لتنمية المجتمع، وإعادة صياغته وفق رؤي و إستراتجيات متعددة وتقوم هذه الرؤية على ماض طويل حيث أدرك علماء الإجتماع منذ ظهور السينما أنها إكتسبت هذه الأهمية مبكراً التى يمكن أن تتمتع بها أفلامها وتحقق بها هذه الأبعاد ولخطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه في توجيه سلوك الناس، وتعزيز قيمهم الإجتماعية والأخلاقية، وتغيير أسلوب وانماط الحياة التي إعتادوا عليه، بل هناك من إعتبرها أكثر الفنون أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية بوجه عام، وذلك لما تقوم به من صياغة خطابها المركب والعميق والشامل لعدد كبير من المؤثرات الفنية والفكرية التي تشكل منظومات الفيلم.

وتعد السينما نافذة حقيقة علي معارف وثقافات وتجارب عديدة ومتنوعة يمثل تلقيها درجة من الوعي بما يدور حول الإنسان في جغرافيته والعالم من حوله حيث يرى كروم "إن أول اللقطات السينمائية كانت وثائقية، وقد أكتشف فوراً من خلالها الخواص العظيمة لفن السينما هذه الميزة، وقبل كل شئ تمثل القوة الغير العادية فى نقل ظواهر الحياة وبالتالي توثيقها" (ميخائيل 1981م: ص 32)، وهذا يؤكد ان المجتمع تعامل منذ وقت مبكر مع الفيلم باعتباره إحدى مصادر حفظ وتوثيق الحياة الإنسانية من ناحية وكأداة نرفيه وتثقيف من ناحية آخرى ما جعله يتغلل فى صميم الوسائط التى تتعامل مع المجتمع وتحفز رؤاه حول مناحى الحياة المختلفة، وعند تشكل قوالبه أصبح الفيلم وثيقة ومنظومة تاريخية كاملة.

لذا فان "أن إختراع السينما إتاح مجالاً واسعاً لحفظ المعلومات والأحداث وتجسيدها قبل أن تصبح لاحقاً اهم وسيلة ترفيه للجماهير في الغرب ومن ثم أحدي وسائل الإتصال الجماهيرى مما جعلها تشهد إهتماماً متزايداً من علماء الإتصال والإجتماع في بدايات القرن العشرين" (نفل 2003م: ص 99) مما عزز من أهميتها لا سيما في مجالات التوثيق وحفظ التراث الإنساني لتاتي لاحقاً كشكل من أنواع الإنتاج السينمائي المعروف بالتسجيلي/الوثائقي والذي ساهم في حفظ التراث الإنساني والعالمي وساهم في أن لا يعترى معارفهم وثوابتهم التاريخية الضياع إلا انه هذه الخاصية العظيمة لاتقوم إلا فى فضاء إجتماعي ثقافي متشكل في المجتمع وبالتالي فهو توثيق لحركة الحياة نفسها.

فالصورة السينمائية في تجسيداتها للمكان والزمان لا يمكن أن تتم بعيداً عن أنماط بناء العلاقات للعلامات البصرية للمجتمع الإنسانى, ذلك أنه "لا يمكن أن تبني الصورة السينمائية بعيداً عن الموضوعات الثقافية التي تنتجها الممارسة الإنسانية وبعيداً أيضا عن النماذج الإجتماعية المرتبطة بها, لأن الخطاب السينمائي يشكل اليوم سلطة تثيرنا وتثير قيمنا وأذواقنا و إختياراتنا وهنا مكمن خطورة الخطاب السينمائي، خاصة أنه يستعمل اللغة والموسيقى واللون والإيقاع والصورة لمداعبة خيال المتلقي، والتأثير عليه لاقتناء المنتوج وترسيخ سلوكيات ما" (بلخيري 2016م: ص 15)، لذلك فان الخطاب السينمائي السوداني فى راى الباحث لابد له أن يترسم الأهداف التالية:

1. أن يستلهم الثقافة السودانية وتنوعها الإحيائي والبيئي والسلوكي ويجعل من إنعكاساتها على الشاشة سمة وهوية للفيلم السودانى.

2. أن يراعى حاجة المجتمع في إزدياد الوعي وتناول قضاياه المختلفة، بإعتبار ه وثيقة متداولة وحافظة وعاكسة لأنماط وثقافة المجتمع وحافزة للسلوك القويم الرشيد.

3. أن يوفر المعرفة بأشكال جديدة فضلاً عن تقديم النماذج الإيجابية لتطوير قدرات المجتمع السوداني الذي ما زال يعاني بعض من أشكالات الأمية في مستوياتها الحضارية.

4. توثيق التراث الإنساني للمجتمع السوداني عبر المادة الفيلمية لما تتمتع به من قدرات متنوعة فى المعالجات والطرح.

هذه الأهداف للخطاب السينمائي تحتاج فيما تحتاج الي تراكم نوعي و إختبار معرفي لقراءة مناهجها في التناول والمعالجات الفيلمية، لتعزز إتجاهات التفكير السينمائي السوداني في المستقبل عبر المعملية الفنية السينمائية من ناحية كما تحتاج الى حذق التعامل مع عناصر الفيلم بما يحقق بنائية محكمة تساهم فى تعزيز رسالته لاسيما العناصر الدرامية للفيلم، لقد خلق المجتمع السوداني أدبيات التعامل مع الفيلم منذ وقت باكر عبر المشاهدة التى بدأت بالسينما المتجولة والتى خلقت نمط محدد لمشاهدة الفيلم آنذك.

الفيلم والأبعاد الفكرية والفلسفية :

تأتى أهمية الفلسفة بإعتبار أنها هى التى أعادت تصورات الحياة وقد نجحت فى إستيعاب العالم بالفكر ومكنزماته المختلفه، بما فيها اللغة بطبيعة الحال فأن السينما إستطاعت أن تستوعب بالصورة ومالآتها ومنطوقاتها المختلفة كافة معانى الفكر، ولكنها تنطلق من ما هو مكتوب أى الفكر فى تجلياته التصورية، والتى يعبر عنها السيناريو فى حالاته الأولية وليس فى مستخلصاته النهائية (نسخة العرض)، وإن كان الفيلم لا يفهم بما هو مكتوب _ اي السيناريو _ نما إ بالمشاهد لم ُ خرجه الأخير اى في حالة الإنتقال من تصورات الفكر الى الصورة و إرتاداد المعادلة فى ذهن المتلقى للصورة والى مالات الفكر إذ أن الصورة فى الأساس هى نتاج عملية ذهنية. إنفصلت الفنون عن الفلسفة بعد أن أسس لها ارسطو مفاهيمها الفكرية والقيمية لتعود فى القرن السابع عشر فى نمط الكلاسكية الجديدة او عودة الكلاسكية من جديدة بعد ان تشظت مفاهيمه بسبب الحرب العالمية اولى والثانية وبرزت فنون مدارس العبث واللامقعول والسريالية وغيرها.

إن هذه الحالة التى تجعل من التفكير السينمائي واحدة من من أهم اليات خطابها كما سياتى تناوله لاحقا عطفاً على الإعتقاد "بأن السينما نفسها هى أداة التفكير اليوم لان ما يجمع الفلسفة والسينما هو صورة الفكر كما هو في إشتغال المخرج الروسي اندري طاركوفسكى والمخرج الفرنسى الان رينيه بحسب الباحث محمد مزيات الذى إستحضر فلسفة جيل دولوز خاصة منظوره للحركة والزمن" (مزيات 2011م: ص8)، ويقول الناقد السينمائى شويكة "إن السينما تفكر بإطلاقاً مما هو مكتوب، أي السيناريو، مشيراً إلى أن فهم الفيلم لا يتم عبر المكتوب بالضرورة بل عبر المشاهدة، وأن العلاقة

بين المجالين تكمن أساساً في تجسيد المفكر فيه على الشاشة، أي في الإنتقال من الفكرة إلى الصورة" ويتسال هل هناك فعلاً سينما التفكير؟ وهل فكرت السينما مثل الفلسفة؟ سؤ لان أساسيان، أن السينما يمكن أن تكون أيضاً مجالاً للتفكير، إذا ما تم الإشتغال عليها بشكل مركب، بعيدا عن الخطية العاديةو اعتبر أن السينما لا تنتج المفاهيم، لكنها تسقط في الكليشيهات والقوالب وإن كانت تقاومها دائما وتخرج عن مالوفها. (مزيات 2011م: ص 8)، بحثاً عن إحالآت تتناسب وسياق الفكرة ومرامي الخطاب وهو مايجعل لسينما بعداً فكرياً يقوم علي الإشتغال العميق، ولذلك فان الفيلم هو فضاء إشتغال فكري/ فلسفي/ جمالي لإصدار خطابه المتنوع "والخطاب السينمائي جزء لايتجزأ من الثقافة لذا لا يمكن الإحاطة به إحاطة فعلية من منطلقات أحادية الجانب كتلك التي ترتكز على الجانب الفني أو الجمالي أو التقني دون ربطه بالإطار السوسيو_حضاري الذي ينتج فيه ودراسة الأبعاد والدلالات المكانية المجسدة في الصورة السينمائية" (بلخيري 20220: ص 18)، لذلك فان أهمية الفيلم تقرأ بالقيم المتضمنة لرسالته ودرجة التلقي ومستواها لدي جمهوره.

يقول المخرج السينمائى مخائيل كروم "لقد أصبحت السيفا جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الإنسانية، وفى كل العالم تحقق التكوين الجمالى والأخلاقى للشباب تحت تاثير السينما، وذلك التاثير الذى يساوى فى قوته تأثير الأدب" (ميخائيل 1981م: ص 30) بإعتبار أن الأدب شكل وجدان العالم لفترة طويلة ريثما ظهرت بقية الفنون الأخرى كالمسرح لذلك كان هو المعيار (كفن عريق) كما انه يشمل انماط واشكال كان ولايزال خصوبتها فى التداخل مع مايستجد من فنون اخرى هى ما يكسبه حضوره الطاغى، تاتى المقاربة هنإعتبار ان منظومة الفنون تؤدى دوراً انسانياً كبيراً و ان اتجاهات التفكير.

فالنظر لخطاب السينما يتطلب قراءاة سيوسو حضارية شاملة ففى السودان مثلاً حيث قامت الحضارة السودانية القديمة على الديانة المسيحية فى علوة وجاءت الدولة الإسلامية الأولى ومماليكها فى سنار المحروسة شاهدة على بناء الوعى الفكري السودانى بقضاياه ومحاولة لترسيم الشخصية السودانية بمعيار التنوع القبلي والإثنى فكانت التحالف المعروف بين عمارة دنقس وعبدالله جماع الذى وقف شاهداً على قدرة الفكر السودانى فى فهم قضايا التعايش والنصرة، وتاتى حقبة الاستعمار التى طرحت مفهوم الدولة المدينة الحديثة والتى تقوم على المفاهيم الليبر الية والديمقراطية الغربية فى نماذجها المتوفرة آنذاك. ورغم عدم اتساق بعضها مع المجتمع السودانى الإ أن محاولات المستعمر الإنجليزى لم تنتهى فى نمذجة الدولة السودانية بمعيارها إبتدأ بإستقطاب النخب وإنتهاءاً ببناء النموذج البنيوى لشكل الدولة ومنظوماتها الإدارية.

هذه التيارات التيارات الفكرية الحديثة فى السودان تعد إنتغالاً على مستويات الفنون المختلفة حيث شكلت الإتجاهات الفكرية وسمات التعاطى مع الفنون جميعها، وتنقلت بين المناهج وفقاً لمعطيات متعدده فالمسرح منذ كلاسكياته الى إستلهام التراث، والواقعية والرمزية دون أن يوجد حدوداً لكل منهما، أما السينما والتلفزيون في السودان فإن البحوث والدراسات تعمل المساهمات الإيجابية لقراءة إتجاهات الإخراج السينمائي والتلفزيوني وصولاً لمنهجية واضحة.

أيدلوجية السينما والدعاية السياسية :

يعني مفهوم الدعاية والترويج والتبشير أو مايعرف بالإنجليزية بـ Propaganda تعني نشر المعلومات بطريقة موجهة أحادية المنظور وتوجيه مجموعة مركزة من الرسائل بهدف التأثير على آراء أو سلوك أكبر عدد من الأشخاص، وبطبيعة الحال فان تاثير الوسائل الجماهيرية والسينما علي وجه الخصوص يندرج ضمن مفهوم الدعاية بكافة أشكالها والدعاية السياسية على وجه الخصوص، وبات من المؤكد "أن لكل قصة فيلمية ظلالها السياسية والإجتماعية والنفسية لكنلماُ خرج يضع إختيارات بعينها لكى يحدد اذا ما كان الجمهور الذى يرى القصة سوف يدركها على أنها قصة عالمية او قومية او محلية او شخصية" (داسانجر 2009م: ص 121)، وعليه فان كل حكاية وإن أوغلت فى المحلية يجد مشاهدها أنها لها تماساتها مع الفضاء العالمي من حيث الموضو ع او الفكرة, بإعتبار أن توفر الأدوات الفنية والعناصر التعبيرية للمخرج وهي من يقوم عليها رؤيته وهكذا فان كلاً من المنظور السياسي الإجتماعى والنفسى هى أدوات يختار من بينها المخرج، لينتج فى كل حالة تجربة مختلفة للسرد الفيلمي.

إرتبط تطور الفنون بتحديات كبر ى تبلورت علي أثرها العديد من المراحل التاريخية فى المنهج والطريقة وكذلك الأسلوب, فقد تم التعامل مع الفنون كواحدة من أدو ات الدعاية فى الحرب العالمية الأولى والثانية وكانت أهم وسيلة للنفاذ الى ما وراء خطوط العدو وبث الإضطراب والإنقسام بين صفوفه هى الطريقة السيكلوجية (النفسية) كان هتلر على يقين إن فرنسا ستسقط بين يديه وتنبا عام 1934م بما حدث فعلاً في الحرب فيما بعد وكانت نبؤته قائمة على أسس سيكلوجية وليس عسكرية فقد قال "أن فرنسا بالرغم من عظمة جيشها يمكن وضعها عن طريق إثارة القلق والإنقسام في الراي العام فى وضع لا تستخدم فيه جيشها إلا بعد فوات الآوان او لا تستخدمه أصلاً" _ حسب لورد هاردى فى كتاب السينما التسجيلية عند جريرسون _ وهنا دخلت السينما وقبل أن يجتاح الألمان النرويج بفترة قصيرة دعوا عليه القوم في اوسلوا الي عرض سينمائى خاص شاهدوا الفيلم الألماني عن الحملة البولندية وعرضوا جزءاً من هذا الفيلم في نهاية الفيلم الأمريكي "الاعداء الذين ننتظرهم"

أوحي الفيلم بفكرة عن أثر الحرب علي النرويجين الآمنين المحبين للسلام فيما لو شبت وبين الفيلم قوة الجيوش الألمانية الآلية الجبارة في صراحة شديدة" (هاردي : ص 161).

وقد خلقت السينما أيدلوجيا خاصة بها وبرزت من تحليل مضامين رسائلها ويقول هاردى فورست "لكننا إذ ننظر الى الموضوع نظرة عميقة نجد أن نجاحه يتوقف علي دراسة عميقة للأوضاع السيكلوجية والسياسية للعدو فهى لذلك قائمة علي أساس التحليل العلمي الدقيق ولم تعد الأساليب الإرتجالية في الدعاية تجدي أمام عدو له هذا القدر من الدقة والبراعة" (هاردي: ص 241) ولم تكن هذه الإرهاصات ببعيدة وواقع تعامل المستعر البريطانى مع المشكل والتاريخ السوداني بمنظور سينمائي وياتى فيلم الخرطوم كواحدة من أوضح الشواهد سيما خلاصاته الدلالية ورسائله الكامنة.

لذلك من المهم أن ننوه الى أن الصور المتحركة بدات تلعب أدواراً حقيقة فى عرضها للقضايا السياسية وأكبر مثال على هذه الظاهرة هو فيلم مايكل مور الوثائقى فهرنهايت 9/11 والذى تم توزيعه فى جميع أرجاء أمريكا فى منتصف الإنتخابات الأميركية فى عام 2004م "فى هذا الفيلم قدم مور وثائق لم تعرض من قبل عن جورج بوش وخدمته فى الحرس الوطنى الأمريكى، وقد أسهب مور فى كيفية حصوله على هذه الوثائق كما عرض الروابط الوثيقة بين عائلة بوش وعائلة بن لادن باستخدامه قيم سردية محددة فى بناء الفيلم, ولقد كشفت سلسلة من الدراسات أجراها كل من هوليرت وهانسين ورفاقهم عن سلسلة معقدة من الأثار السياسية التى نجمت عن الفيلم" (ماكرمز 2012م: ص 32)، وقد تزامنت مشاهدة هذا الفيلم مع مشاهدة أحداث أخري خاصة بالحملة الإنتخابية الخاصة بمرشحى الحزبين الرئسين بوش وجون كيرى, مما ساعد هذا التزامن في معادلة تاثير الفيلم علي جمهور مشاهديه.

والفيلم طرح عدد من الوثائق بتسلسل لأحداثها وقد بدأت بشكل غير تلقيدى بداية توحى بوجود هدوء حذر شمل حركة سيارات الرئيس بوش المتراصة وإنعدام الصوت مع إستخدام الحركة البطئية للقطات Slow Motion ثم لقاء له مع اطفال مدرسة أثناء إحتفالهم وكل الضيوف فى حالة الهدوء التى تؤكد ان الضيوف سوف يتحدثون بصدق واختياره لغرف المكياج التى تعتبر لحظاتها لإستجماع قوة التركيز وترتيب وتحضير الضيوف قبل الإطلالة على جمهور المشاهدين.

يقول السينمائى تونى مكيبن "غالبا ما تتداخل الإيديولوجية والسياسة فى السينما بشكل متعمد، ولكن وفى بعض الأحيان فان كل منهما يبدو منفصلا عن الآخر،وفي الواقع وبالنسبة للعديد من صانعي الأفلام ذوى الميول السياسية، فان أفلامهم تهدف الى إظهار كيف تتشابك الأيديولوجية والسياسة فى حياه الناس وكيف تؤثر علي أسلوب حياتهم، لكن صناع أفلام

أخرين يرفضون هذا الربط ولا يقبلونه، والرفض هنا يعني مزيد من إيجاد المعادلات الموضوعية للتعبير عن الفكرة الرئيسة، ويعزز مفهومه بان فيلم "مولد امة"، مثله مثل فيلم "انتصار الارادة" الذى أخرجته ريني ريفنستال كفيلم دعائى نازى، وكذلك فيلم "المدرعة بوتمكن" لسيرجى اينشتين، فالافلام الثلاثة تشترك فى كونها افلاما ايديولوجية مـُعلنة، بينما معظم الافلام الهوليودية والتى تظل الاكثر تفضيلا، يمكن النظر اليها على انها تحمل ايديولوجيا مـُتضمنة.

وبناءاً عليه "فأن فيلما مثل "ذهب مع الريح" يمكن اعتباره الي حد ما يتضمن مفهوماً يأدلوجياً ، ان هذا الفيلم ساند الجنوب أثناء الحرب الأهلية الأمريكية على حساب الشمال الأمريكى الذى كان يـُطالب بتحرير العبيد، لكنه لم يكن دعاية أيديولوجية مثل الأفلام الأيديولوجية الآخرى، وأنه من المثير أن فيلم "قلب شجاع" كان يحتوى علىيدأيولوجيا مـُعلنة لدرجة أن الحزب القومى الاسكتلندى إعتبره معبرا عن مشاعر القوميين" (الشيكة العالمية 2016م: ص1)، أن السينما لها أيدلوجيتها خاصة تقوم على مقومات الخطاب المرئي وأدواتها الفنية ومضامين رسائلها التى تبث خلال زمن الفيلم، حيث لا أحد يستطيع أن ينكر إذ أن لهذه الرسائل وأهداف ومرامى مهما ادعى صانعوها انهم بعيدون عن هذا التاثير.

ويلاحظ ذلك فى الافلام التى ترد للمشاهدة فى السينما المتجولة فى السودان والتى كانت تتضمن إشارات الدعاية السياسية ويقول السينمائى جاد الله جبارة "فيلم الحج والذى يعرض كجريدة إخبارية ولم يخل من لمسات سياسية ضمن سياقه، فقد كان صوت المعلق يقول عندما تظهر البواخر والسفن المحملة بالحجيج فى طريقها الى ميناء جدة وتسير البواخر باذن الله حاملة الحجيج تحت مظلة الأسطول البريطاني الذى يحميها ويحمى ركابها من ضربات سفن وغواصات النازية الألمانية" (جبارة 2008م: ص 52) وهى إشارات دعائية واضحة اذن نخلص الى ان هذه العلاقة ينتج عنها ايدلوجيا الفيلم والتى تتشكل وفق معطيات فنية وفكرية لمحقق الفيلم وتبدو فى مظهرين اما مباشر واما متضمن وهنا لابد من الإشارة الى أن البناء الفيلمى يتاثر سلباً فى حال لم يدرك منتجو ذلك الفاصل الرفيع بين الضرورات الفنية والمعطيات السياسية.

التفكير السينمائي:

يعتبر نمط التفكير السينمائى إحدى أكبر مشكلات الإبداع الفيلمى إذ أن التفكير نسق إبداعى فى مآلاته وكذلك مخرجاته بالضرورة حيث يجب أن تتسم كلها بالإبداع والأصالة والجدة ويرتبط كل ذلك بفنون الصورة لا سيما السينما إذ يعنى فى هذا الإتجاه بمخرجات الأفكار وتطلع إبداعها بشكل مختلف، ويحتاج التفكير الى معطيات تشكل مرجعيات من يفكر وآخرى خارجية والتى تعتبر مؤثرات إجتماعية او اقتصادية او سياسية وغيرها، ويرى الباحث إن تقنية التفكير الإبداعى والتى تتعدد

طرائقها وتقنياتها وفقا لخلفية الشخص/المفكُر أو المـُ بدع كما نسميه وتقوم على العصف الذهنى كمورد أساسي فى تطوير الفكرة فان نمط التفكير يرتبط بالثقافة والبيئة التى ينتمى اليها مبدع الفكرة نفسه ففى مرحلة العصف الذهنى والذي يبدأ برسم مسارات للفكرة حيث أنها تطرح الأسئلة مرات لذات الأجابة المحتملة، والأجابة هنا تكون بناء مشهدى اكثر من كونه مكتوب و أحيانا التوليف بين موضوعين او فكرتين لتعطى مخرج ثالثأيضاً ، هذا الشكل يعد تطوير لانماط من التفكير الإبداعى.

اولاً : أنماط التفكير: بدأ التعامل مع الكاميرا السينمائية كما أشرنا بشكل عفوى ولم تتشكل رؤي واضحة فى التعامل مع مادتها وأن دهشة المشاهدين فاقت تصورات مصورى هذه المشاهد التى لم تغريهم بدئ الإمر بالإجتهاد الى أبعد من ذلك إلا أن تحولات فى مجالات الفيلم ساهمت في تغيير نمط التفكير وبدأها فيلم الراش والمرشوش للاخو ان لوميير و سرقة القطار الكبري لادوين وتواصلت من بعد التجارب وشكل القوالب والاتجاهات الخاصة بتحقيق الافلام المحتلفة وهى ايضاً لا يمكن حصر ولكن بعضها ساهم بشكل رئيس فى رسم الصورة العامة لاتجاهات السينما بمسمياتها المختلفة.

ثانياً : أسس و تقنيات التفكير السينمائى: لا يمكن الجزم بوجود مصفوفة تحدد نسب قيم الفيلم الفكرية المختلفة بل تتفاوت بمقدار حاجة المجتمع لمعالجة مشكل ما وتقويم الفكرة علي أساسه إلا أن العناصر التالية يجب أن تكون متوفرة فى الفكرة وهى:-

- اللمسة الإنسانية
- القيم الجمالية والفكرية
- التعليم
- الترفيه

لذلك فان عناصر الفيلم والفكرة السينمائية تتجلي فى قدرة عملية التفكير فى إمكانيات التعبير بالصورة ومشتملاتها، حيث يجب أن تتسم الفكرة السينمائية بالبساطة والعمق وهى لاتصمد الإ اذا كانت تحتوي على اللمسة الإنسانية بطبيعة الحال.

ونجد فى السودان أن مصادر المعرفة السينمائية ومواعين الخبرة التى نهل منها السينمائى السودانى متنوعة فى التاثير الذى وقع على السينمائيين السودانيين فى التفكير ويمكن حصر المصادر المعرفية :

- الإبتعاث الرسمي الي كل من لندن، قبرص، الولايات المتحدة الامريكية وهى كورسات ودورات تدريبية.
- المصادر المعرفية والعملية بحكم الدراسة فى المانياو أروبا الشرقية والإتحاد السوفيتى ومصر الخ
- الموجة الجديدة بفرنسا والتى ساهمت فى تغيير مسارات السينما في العالم آنذاك والإحتكاك عبر المشاركات فى المهرجانات والمنتديات السينمائية، وقد وجد الباحث ان اجيال السينما السودانية قد بدأت اشتغالها فى السينما فى ذاك التاريخ الذى ظهرت فيه الموجة الجديدة وهو الستينات والسبعينات.
- الموجهات والمرجعيات المؤسسية التى صدرت من الإدارات المعنية بتحقيق الأفلام السينمائية فى السودان لاسيما القوانين التى بدأت فى السودان منذ العام 1949م.

إن للسينمائيين فى كافة تخصصاتها المختلفة كما أشرنا من الرعيل الأول قد درسوا فى أروبا وأمريكا وغيرها، مما يؤثر فى طرق وإختيار الفكرة والموضوعات الإ أن واقع الحال يؤكد أن الموضوعات فى كثير من الأحيان _ وإن إختلفت _ قد حاولت وواكبت قضايا المجتمع السودانى خصوصاً سينما ما بعد خروج المستعمر. وبما ان الفكرة تعد المرجعية الاساسية للعملية السينمائية فان التعاطى مع الافكار يشكل أهم عناصر تشكيل الإتجاه و المناهج فى مسيرة وتاريخ السينما فى السودان كما سياتى تبيانه لاحقاً .

إن أوجه الشبه بين الفيلم السينمائي والتلفزيونى كبيرة من حيث التفكير وإبداع معطياته الإ أن إختلاف الوسيط يلقى بظلاله على كل نوع منهما، فالفيلم السينمائي تترك عوامل تتعلق بادبيات الفرجة والصنعة والإر تبارط باليات اقتصادية تجعل من أفكاره سلعة أحياناً كما نجومه تماماً ، أما الفكرة فى الفيلم التلفزيونى كونها تتعامل مع اليومى ولا تميل الى تغيير أنماط التفكير الشامله لطرح المفاصل الكبرى من القضايا و إختيارها لموضوعات كبيرة كما فى السينما التى تجعل من هذه العناصر أحدى مكنزمات صناعة أفلامها، فالفيلم السينمائى يختار أحيانا قضايا كونية تؤثر فى جيل كامل او حقبة تاريخية او تحولات محورية فى قضية ما، لذلك فان الأفلام السينمائية الكبرى أحدثت أثر عميقاً فى مجريات الأحداث كالامة، والمدرعة بودفكين، ساعى البريد، سحر البرجوازية الخفى، روما مدينة مفتوحة، ترستينا، الشارع، الليالي العربية، ميديا، مدام بوفارى، السماء الواقية، عازف البيانو، كابوى منتصف الليل وغيرها.

قراءة لغة الفيلم السينمائي والتلفزيوني:

إن دراسة لغة السينما ضرورية ملحة لإيجاد مفهومية واضحة في مجال تحقيق وانجاز الفيلم في السودان، ويعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة،نظراً لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات حديثاً ، حيث إعتمده الناقد(مارسيل مارتن) في كتابه اللغة السينمائية على عكس كل المظاهر التعبيرية الي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول، "ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة بالسينما على إعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية (ُو َرية) متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من ّمو ّقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءاً من الدلالة، أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءاً من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلآلي" (عموري 2015م : ص 15) وغيرها من جزئيات مختلفة داخل جسم المادة الفيلمية بشكل عام والفيلم التسجيلى بشكل خاص.

لقد تطورت أشكال التعبير في السيفا التسجيلية تعباً لتطور مدارس ومناهج الفنون كما تعددت كذلك عناصر بناء الفيلم، وبما أن العناصر تساعد على معرفة المحتوي فان تعددها وثراها يقوي من بناء الفيلم عموماًالفيلم التسجيلى/الوثائقى على وجه الخصوص، وتساعد الم ُ خرج علي إتاحة فرص أكبر لوسائل التعبير المختلفة "ويمكن لنا حصر عناصر اللغة السينمائية للفيلم التسجيلي/الوثائقي في حلقتين رئيستين وهي: عناصر الصور والتي تشمل المواد الإرشيفية من أفلام ومقابلات / إستخدام الصور الفتوغرافية / اللقاء المباشر / الممثل غير المحترف / استخدم الرسوم الإيضاحية / التصوير ، و آخري عناصر صوتية وتتشمل التعليق والموسيقي المؤثرات الصوتية والأغنية والصمت" (فارس 1995: ص 27).

ان العناصر التوليفية ونعنى بها صياغ مجمل حيثيات الفيلم تعتبر هى المكونات الأولية للفيلم، ولكن بمعطيات فكرية لعناصر البناء الفيلمى نحن بحاجة الي قراءة مكونات لغة الفيلم ومقاربتها لإنتاج المعني وتنشط الدراسات المتعلقة بالفيلم ومادته بشكل كثيف لإستخلاص مفهومية واضحة لمعادلات الفيلم تجاه المجتمع، منذ ان تم دراسته كظاهرة الي ان وجد حظه من المقاربات الإجتماعية والفلسفية الواعية بأدواره الإيجابية في تحقيق رسالة مجتمعية واضحة ومؤثرة.

وقف الباحث علي مقاربات دراسة نسمة البطريق في مؤلفها لغة السينما والتلفزيون والذي وجد فيها لحد كبير معقولية في الطرح وهي تشير الي مقاربات متصلة بعلم الإجتماع وعلم الألسنيات واللغة

وعلم الإجتماع الثقافي أيضاً, وإرتبطت مقارباتها بالبنيوية لقراءة إعادة إنتاج الفيلم فى سياقه الاجتماعي وتتلخص رؤيتها في المقاربات الأتية:

اولاً : الفيلم والنظرية البنائية : وهى مقاربة أولي لشروط الإبدع الفكري من خلال السينما والتلفزيون. وذلك بربط نظرية الصورة المتحركة بتيار نظرية اللسانيات الحديثة علي إعتبار أن لغة الصورة المتحركة التي تلاقي في الأونة الاخيرة إهتماماً متزايداً في الأوساط العلمية والبحثية لتاثيرها الخاص على نتائج تمس ميادين وعلوماً إنسانية أخري كالإجتماع والتاريخ والإتصال والنفس والإنثربولوجيا والادب الخ .. (البطريق 1991م: ص 15) وإنطلقت المدرسة البنائية من هذا المنهج للنظرية الفنومنولوجية / علم الظواهر، وإرتكزت علي مبدأ التحليل الجزئي للعنصر الأول الذي تتكون منه الظاهرة، حتي يمكن التوصل الي جوهر الظاهرة وماهيتها، والوصول الي المعني الكامن حتي يمكن إستعابه بشكل واضح.

لقد رافق التطور المستمر للبحث العلمي كلمة "بنيان" كمنهج حديث او مدخل منهجى، إدرج ليس فقط في مجالات النقد الأدبي والفني، بل أمكن تطبيقه فى مجالات العلوم الأنسانية كعلم النفس والإجتماع والإنثربولوجيا، لقد أسس كلود ليتش مفهوم أن البنية وفقا له هي مجموعة من العناصر الذهنية التي تقدم تصورات محددة عن الواقع، فهي تكشف عن الجانب الخفي للاشياء، وهو عمق الرسالة ومالآت قرائيتها.

أن تطبيق المنهج البنائي لوصف وتحليل لغة الإعلام المرئي/المسموع يعنى بدراسة وتحليل النظام اللغوي من الداخل اى دراسة النظام الأساسي لمضمون الوسيلة الإعلامية وتقوم فروض هذه النظريات علي إن بنية الفيلم او السياق الفيلمي هو تتابع لقطات فتوغرافية/سينمائية تمثل اشياء وتعكس أشياء حقيقة، وإن هذه الأشياء لن ترمز الي شي إلا أذا نسقت وفق مخطط متكامل (سيناريو) وبدون هذا النسق لايمكن إن نطلق معنى لغة سينما على المنتوج (البطريق 1991م: ص35) وتري نسمة البطريق أهمية المخطط المتكامل او النص المكتوب (السيناريو) والذى يمثل مخطط لمسارات العملية الفيلمية في إتجاهات ترسيمها، حيث أنها لايمكن قراءة الفيلم كوحدات منفصلة، ويعني ان الكاميرا تتحرك علي نحو التعبير عن فكرة ادبية وبالتالي اللغة هي التي تتحرك فاللغة عندها تنتج فكراً والكاميرا تعكس واقعاً مادياً ، باعتبار ان الفكر هو الذي يخلق الدلالة والفكر هو أساس اللغة، وهى حلقات إشتغال كبير فى علاقة الادب واللغة بالفيلم ومحل دراسات متعددة والباحث يري أن مع جزئية تعبير الكاميرا عن فكرة أدبية وهى السيناريو المكتوب لا يري بضرورات

حتمية لنسق هذا التعبير الذى ربما يكون أعمق من التعبير الأدبى او أضعف من مساوى التعبير عن فى السيناريو او النص الأدبى كالرواية.

ولتحقيق النسق العام للفيلم فان كل لقطة فردية تحتوي علي مستويين من الدلآلآت أول مادى وحقيقي وأ اللالساني والثاني يدل علي معنى فكر ي له رمز معين يشير اليه وعلي الأساس يوجد إنفصال بين دلالة الشئ وصورته، لذلك يقوم المنظور الفيلمي الجزئي بحسب نسمة البطريق علي معني مادي ومعني فكري، والمعني الفكري المتكامل وهو المحصلة الفكرية للدلالات الجزيئة والتي تسمي الجزئيات السينمائية ذات المستويين وهي عميقة المعني او المستوي الاعلى في تحقيق المعني المطلوب.

ثانياً : نظرية التشابة :تقدم نظرية التشابة مفهوماً نظرياً لتكنولوجيا الفن والثقافة، أي تفسر مفهوم ظاهرة دخول التكنولوجيا الحديثة في العملية الإبداعية والثقافية والفكرية كنوع جديد من طرق التواصل الفكري والفني للنشاط الإنساني، وهوعني بالتركز علي الحركة البنائية التركيبية حتي يُ مكن معرفة العلاقة التي كانت قائمة بين الجزء والكل ومعرفة القوانيين الداخلية التى تحكم النسق الداخلي للمعني الكامن عن طريق نوعين من الرموز التي تحكم النسق الداخلي لمحتوي الصورة الفيلمية.

- النوع الأول: الرموز التكنولوجيا Technological Codes
- النوع الثاني: الرموز الإنسانية Humanity Codes

ولكي نفهم لغة الفيلم السينمائي او التلفزيوني لابد من ان تحلل الصورة الي جزئين وفقا لنظرية التشابة (ما نريد تصويره والي صورته الممثلة) الاول الواقع المادي والاقتصادي والسياسي والثاني هو إعادة تشكيل هذا الواقع في النسق الفيلمى، وتقوم هذه النظرية فى راي الباحث علي ما يمكن ان تنتجه من معاني ودلالات تشكل مفردات دلالية عند المشاهد تمكنه من قراءة اوجه الشبه.

ثالثاً نظرية الاشكال: قدم العالم الاجتماعي مولز Molesمنهجاً متميزاً لدراسة تحليل العلامة بين اللغة الفيلمية كسياق لغوي مركب وبين المتلقي لهذا النظام المتعدد المستويات ومن خلال حصر أهمية الاشكال وممارسة التدريب عليها كعملية تضيف الي مهارات المتلقي للصورة ولمواجهة رموزها المختلفة والمتشابكة، فهو يؤكد علي عملية الممارسة العملية في تكوين الاشياء، بمعني ايجاد معطيات الشكل في تكوين الصورة نفسها في تحقيق مفهومية دالة، باعتبار ان الشكل هو مفهوم الصورة لما يتضمنه من عناصر تكوين ودلالاتها، ويري ان الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تتفوق علي قوة وفاعلية الصورة نفسها، ويمكن القول ان الشكل الهندسي يجذب العين بما فيه من قدرة خاصة علي إدراك الاشياء وتمييزها، فهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الاشكال وفقاً للقوالب

البصرية التي إختزنها الادراك ووفقا لعمليات التعليم الإدراكي في الفترات السابقة، وهو بذلك يؤسس الي أهمية تكوين الصورة في إتجاهات خلق لغة تعتمد علي بناء المنظر ومكونها الشكلي.

مفهوم الفيلم

إن ظهور مفهوم الفيلم إرتبط بفضاء الإبداع الفنى فى الأدب والتشكيل والعمارة والشعر مما يجعله يتخذ صفات هذه الفنون وبالتالى نمط او تصنيف وقد "تمت إستعارة تعبير نمط من الكلمة الفرنسية والتى تعنى نوع والمشتقة عناللاتينية (جيناس) او الجنس، وقد لعب مفهوم النمط دوراً مهماً فى تقييم وتصنيف الأدب، خاصة منذ إحياء الإيطاليين والفرنسيين للقواعد الأرسطية فى القرنيين السادس عشر والسابع عشر" (سميث 1996م: ص 228).

وقد خلص هذا التعريف الى إشارات مستخلصة لتصنيف الفيلم بشكل أولى قام وصفها على الأهمية التى أولها صانعوه لمعطياته المحددة وهى كالأتي:

التوصيف	النمط
طريقة التمثيل	ملحمى، غنائى (الليريكى)، درامى
العلاقة مع الواقع	متخيل، غير متخيل، روائى
مستوى الاسلوب	ملحمى، روائى
نوع الحبكة	كوميديا، تراجيديا
طبيعة المضمون	رواية عاطفية، رواية تاريخية، رواية مغامرة الخ

بدأت بذلك فكرة النظر الي الفيلم كنوع فبرزت الفيلم التسجيلىو الفيلم الروائي بشكل واضح قبل ان يتخذ قوالبه التى عرفت لاحقاً .

تعريف الفيلم التسجيلى/الوثائقي

إن تعريف الفيلم فى السينما جاء وفقاً لمعطيات تتعلق بالنوع والمعالجة فعرف الفيلم الذي يعتمد على الخيال بالروائي وقد قسم الي روائي قصير وروائي طويل ويعتمد هذا النوع علي القصص والروايات والمسرحيات الخ .. مصدراً لموضوعاته، أما الفيلم الأخر والذي يعتمد علي الواقع او الأحداث الي آخره فقد سميه بالفيلم التسجيلى اوالفيلم الوثائقي والباحث لايجد فوارق كبير ة حسب ما توصل اليه في تصنيف الفيلم بل أن ذواب الفوارق يعني تلجاهاً جديداً وجديراً بالدراسة.

لاسيما أن الفيلم التسجيلى/الوثائقى يساهم فى حفظ التاريخ وحماية الجمهور من الإلتباس الذى يمكن أن يعترى معارفهم وثوابتهم التاريخية، وهو بذلك لهدورا هاماً فى المجتمع والتوثيق لتار يخه. وكل ذلك يعود إلى أن الفيلم التسجيلي لم يشق طريقه (كتيار) وإن ما درجنا على تسميته بالفيلم التسجيلي لم يظهر كمنهج مميز لصنع الفيلم في لحظة معينة من تاريخ السينما "فهو لم يظهر فجأة كمفهوم جديد للسينما في أي إنتاج معين، والأصح أن نقول إن الفيلم التسجيلي قد نشأ على مدى فترة من الزمن ولأسباب مادية، فكانت نشأته من ناحية كنتيجة لمجهود الهواة ومن ناحية أخرى، خلال خدمة أهداف دعائية ومن ناحية ثالثة، خلال خدمة الجمال الفني" (شاكر 2010م : ص 6)، أما الاصطلاح على المستوى اللغوى يعنى الأتي :

1. التسجيل: السجل يعني الصك وقد "سجل" الحاكم "تسجيلاً "، وقوله نعالي (حجارة من سجيل) قالوا هي حجارة من طين طبخت بنار جهنم "مكتوب" فيها اسماء القوم، لقوله تعالي (لنرسل عليهم حجارة من طين). (الرازي 1981: ص 287).

2. التوثيق: يثق بكسر التاء فيها "ثقة" أأ ائتمنته، وقد وثق من باب ظرف اي صار (وثيقاً) ويقال أخذ الوثيقة في أمره اي بالثقة، و (وثق) الشئ (توثيقاً) فهو (موثق) و(وثقه) أيضاً قال له انه ثقة و (أستوثق) أي ياخذ منه الوثيقة. (الرازي 1981: ص 708).

أما إصطلاحاً على المستوى الفنى فيعرف الإتحاد الدولي للسينما التسجيلية الذي أصدر تعريفاً للفيلم التسجيلي في العام 1948م جاء فيه "كافة أساليب التسجيل علي فيلم لأي مظهر للحقيقة يتم عرضه أما بوسائل التصوير المباشر أو باعادة بنائه بصدق وعند الضرورة، وذلك لحفز المشاهد الي عمل شئ أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الإقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية" (سامي 1995: ص 9)، ويري الباحث أن التعريف يشمل ما يعرف الآن بالفيلم الوثائقي وهو ما يتسق مع التعريف أعلاه و أن التفريق ياتي بحسب ظن الباحث من ناحية شكلية.

ورغم أن هناك الكثير من الإشارات للفصل والتمييز بين الفيلم التسجيلي والوثائقي "الا أن هذا التمييز لغوي أكثر مما هو وظيفي فكلمة فيلم وثائقي تقابلها باللغة الإنجليزية Documantry Film وباللغة الفرنسية Film Documentair وباللغة الألمانية Documentar Film وباللغة الإيطالية Documentario Film ولا أثر لكلمة تسجيلي بالمعني الوظيفي المطلوب وفي اللغة

العربية رغم إختلاف اللفظ والشكل إلا أنها يمكن إطلاقها علي الأفلام غير الروائية وهي كثيرة" (فارس 1995م: ص 17) مما يؤكد ما ذهبنا اليه في الإصطلاح ويشمل الفيلم غير الروائي والذي عرف تاره بالتسجيلي و أخري بالوثائقي، إلا أن الباحث إستخدم متجاورات للحصول على ذات النتيجة فى التعريف وحتى لا يلتبس الأمر بل لتوحيد الأصطلاح فى نهاية الأمر.

يرى الباحثين إن ظهور الفيلم التسجيلى/الوثائقى لم يرتبط بإعلان ونشاة منهج معينه بل توفرت بعض العوامل التى أدت الى ظهوره كتيار تبلور لاحقاً الى مدارس ومناهج فى مجال الفيلم التسجيلى/الوثائقى (حديدي 2004م: ص 41)، ولكن هناك بعض العوامل التى أدت الى ظهور هذا النوع من الإنتاج الإبداعى وهى كالاتى:

- **أولاً : الجانب الاقتصادي**: يعتبر جانب البعد الإقتصادى إحدى أهم الأسباب حيث تبلغ كلفة الفيلم الروائى منذ شراء الفكرة او الرواية وإعداد السيناريو و إستئجار الأستديوهات وبناء الديكورات اللازمة ثم إختيار النجوم المعروفين ذوى الأجور العالية للتمثيل بالفيلم، هذه الحيثيات دفعت ببعض المنتجين الى البحث عن شكل جديد يقلل الكلفة ويساهم إبداعياً فى تقديم خدمة فنية ورغم ان هذا العامل يمثل ضرورة آنذاك إلا أن الفيلم الوثائقى لم يحقق لربحية العالية قياساً بنظيره الروائى (باترتيشا 2013م :ص 13) مع الإحتفاظ ببعض خصائص الروائي كما فى كثير من الأفلام التى أنتجت فى فترات باكرة من ظهور الفيلم التسجيلى/الوثائقى.
- **ثانياً : جهود الهواة** : أدت جهود الهواة الى تطوير الفيلم التسجيلى/الوثائقى حيث قامت الجهود الأولى لإنتاج الأفلام السياحية فى فرنسا والتى بدأت مع بداية الإنتاج السينمائي حيث جذب إختراع كاميرا التصوير السينمائى لتسجيل مناشطهم وما يفلت إنتباههم من أحداث ومناظر طبيعية او إجتماعية، فيقوم الهواة بتسجيلها دون التقيد باى قواعد او فنيات وبدون مقابل.
- **ثالثاً : تاثير الاعلان والدعاية** : إرتبط ظهوره بالمشتغلون بالدعاية والإعلان والعلاقات العامة الذين تمثل عندهم السينما بإمكانياتها الإحتمالية وجماهيريتها والمؤثر ات والتى تصنع الصورة السينمائى الإبهار والدهشة مما حفزهم لإنتاج ما عرف لاحقاً بافلام التعاون وهى أفلام دعائية لمؤسسات وشركات ومنتجات سلعية تقوم علي إحكام سيناريوهاتها و إخراجها بشكل جيد.

ولكن الفيلم التسجيلي/الوثائقي يمثل اليوم إحدي أهم أشكال الفيلم في العالم لما تمتع به من شعبية مكنته من المنافسة احياناً ، ومهما يكن فنحن امام تشكل جديد لنوع فيلمي ذو أثر عميق، وهو الفيلم الذى يأخذ بصفات التسجيلى أكثر مما يأخذ بصفات الروائى.

وبالرغم ان هذا التصنيفللذى و ُ جد للتفريق بين نموذجي الفيلم إلا ان الباحث يجد أنه يقابل حاجتنا الإجرائية فقط حيث إن حركة الفنون السينمائية كلها إشتغلت على مساحات وسطى بين القالبين و أنماطهما حيث يخلق هذا التهجين الفرق والشواهد كثيرة فى تاريخ السينما التى تعتمد على الوثيقة ومعالجتها روائياً او العكس الخ .. وعليه الباحث يري أن هنالك فيلم ثالث وهو الفيلم الذى حسب ظن الباحث يمكن أن ياخذ بقواعد الفيلم الروائى والتسجيلى بمقدار حاجته الى صفات كل واحد منهما، وأن أخذ الصفة الأولى لن يكون أصيلاً فى وصفه وإن أخذ الصفة الثانية لن يكون إلا قالباً ثالثاً ما بين التصنيف الأول والتصنيف الثانى وفى نهاية الأمر يضاف الى إتجاهه الجديد بعداً جديداً للتعاطي مع الفكرة، وقد يبدو الفيلم الثالث وصفاً جديداً وإن كانت ممارسة التجريب قد بدأت منذ تاريخاً طويلاً، ويجد الباحث أن هنالك شواهد تاريخية منذ أن حار الناس فى الأشكال السينمائية لتحقيق أفلام الموجة الجديدة فى فرنسا وفنون ما بعد الحداثة، إن نظرية الفيلم الثالث تساهم فى إيجاد دينماكية وحيوية إصطلاحية لمفهوم أشمل لأنماط جديدة بدأت تتشكل إستناداً على قوالبه المعروفة وخروجاً عليها فى نفس الوقت وهى بحاجة الى تنظير حتى لا تبدو كأطروحات غير معرفية.

ويستند الباحث لع حواراً لصناع الفيلم منذ أمداً بعيداً حيث نجد جون غريرسون الأب الروحي للسينما التسجيلية في العالم يقول "إن الفيلم التسجيلي هو معالجة الأحداث ليفتح افقاً جديداً للفيلم ومساحة أكبر للتجريب في عوالمه، فاذا كان الفيلم الروائي يهتم بالفكرة وتطور حبكة الرواية فان الفيلم التسجيلي مهتم ببحث الموضوع وجوانبه المختلفة، ونظراً للتاثير المتبادل بين الشكلين (الروائي والتسجيلي) بين بعضعهما البعض لا يمكننا أ نجد تمييزاً واضحاً بين النوعين، فهناك أفلام ذات صبغة تسجيلية/ وثائقية قد إعتمدت علي فكرة روائية، وكما أن هناك بعض الأفلام الروائية قد بدأ عليها التاثير التسجيليواضحاً ، ومثال ذلك فيلم نانكوك الشمالوهو فيلماً تسجيلياً وثائقياً ، بإعتبار أن فكرته مجرد عرض درامي لموضوع قائم وهو رجل الإسكيمواما (سكوت) في المنطقة المتجمدة صد ُ ور بطريقة وثائقية حية وليس موضوعاً عن الإستكشافات.

سمات الفيلم التسجيلي/الوثائقى :

الفيلم التسجيلي/الوثائقى هو من أهم قوالب الإنتاج السينمائي ويتسم بسمات عميقة التاثير على المشاهد، بإعتبار أن الفيلم التسجيلى/الوثائقى يتوسل الى جهمور بالوثيقة والواقعة المثبته وقصاصات التاريخ والتى تعتبر جميعها من مصادر الفيلم التسجيلى، وهذا ما يجعله بسمات تميزه عن الفيلم الروائي وان كان الفيلم الروائي أصبح ياخذ بصفاته كثيراً إطلاقاً لتمثلات الواقع مما جعل هذا الإتجاه جديداً فى الإشتغال فى مجالات الفيلم، إلا أن إقتراب الفيلم الروائي من التسجيلى يكسبه قطعاً القوة في التاثير وقد بداءت دراسات كثيرة تتناول هذا الموضوع، ونجد أن أهم سمات التسجيلى/الوثائقي هى:

- إعتماد الفيلم التسجيلى/الوثائقى فى الإساس على الواقع في مادته الأولية، بمعنى أن يكون تسجيلاً واقعياً لأحداث وقعت بالفعل في أماكن الأحداث، وهذا الواقع بالضرورة تتوافر فيه عناصر تجعل منها حكاية قابلة للتناول الفيلمى في المستوي الأول من عناصرها.

- أن يتسم الفيلم التسجيلى/الوثائقى بالجديّة والعمق مما يحتاج الى دراسة وافية لجوانب الموضوع تسبق إعداده ومن ثم كتابة السيناريو ليحقيق أهداف خاصة في المجالات التعليمية، والثقافية، وحفظ التراث، التاريخ وهذه الجدية أكسبته مكانة رفيعة فى نفوس المشاهدين وعززت لصدقيته.

- يتسم عادة بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته، ومن الملاحظ دائماً أن يكون إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد في أغلبها عن 20 - 30 - 45 دقيقة علىأكثر تقدير، وذلك نظراً لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجهاً إلى نوعية معينة من المشاهدين، يحمل لها الأهداف الخاصة.

- يخاطب في العادة فئة أو مجموعة مستهدفة من المشاهدين، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يُحدد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة، وحجم ونوعية المعلومات، وكيفية تناولها، وتقديمها، والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم، أو للحوار القائم بين شخصياته.

هذه السمات تجعل منه اكثر تميزاً وتجعل من الفيلم التسجيلي/الوثائقي نمط من الافلام ذات القيمة التاريخية ووثيقة متجددة القيمة وحيوية ومتفاعلة، وتكتسب أهميتها كل ما كان الموضوع والمتاح من وثائقه ايضاً اكبر واوفر من كافة النواحى.

قوالب الفيلم التسجيلى/الوثائقي :

إن قوالب الفيلم الوثائقي كثيرة ومتعددة لكننا نحاول حصرها في القوالب المتاحة وذات الاثر الأكبر علي المشاهد بصورة مباشرة، ورغم ان كثير الباحثين صنفوه وفق لوظائفه إلا أن تصنيفه من حيث النوع هو ما يري الباحث أهميته وهي:

- فيلم التحقيق الصحفى: والذى يعتمد علي مادة خبرية او خبر شائع بين الناس.
- الفيلم الوثائقي الدرامى:وهو المزيج بين معالجتين وهو الأقر ب لموضوع البحث.
- الفيلم الوثائقي الرومانسى: ويعتمد علي القصة في الأساس.
- الفيلم الوثائقي التعليمى والإرشادى: وهى أفلام تحقق قدر من الإحاطة بمفهومية محددة في موضوع يتسم بالمعرفة والإرشاد ولا يحتمل أن نفرط في إستخدام المؤثرات.

كما أن تصنيف الفيلم علي مستوي إجرائي وفق خصائص السيناريو وتشمل أنواعه الأتي :

- أفلام السيرة والبورتراي Portait film
- الأفلام الوثائقية الشاعرية Sonphinc film
- الفيلم الوثائقي الروائي Docu-fiction
- الفيلم التسجيلي الإخباري وفيلم التحقيق الصحفي Newsreel
- الفيلم العلمي والفيلم التعليمي (إكساب المهارات) Classroom film

إن فكرة الفيلم السينمائى السودانى كثائر الأفلام فى العالم يتوق للمواكبة وينشد معالجة قضايا ماثلة ومؤثرة علي المجتمع السودانى كما يجد الباحث ذلك فى السينما الأفريقية، ورغم أن الدراسين للسينما فى كافة تخصصاتها من الرعيل الأول قد درسوا فى أروبا وامريكا مما يؤثر فى طرق و إختيار الفكرة والموضوعات، إلا أن واقع الحال يؤكد أن الموضوعات فى الغالب تجي متسقة مع حاجة المشاهد السوداني، بإعتبار أن الفيلم الوثائقي/التسجيلى يتعامل مع الحقائق المجردة، لذلك لا ينبغى أن تشوهه بل يجب أن تضعه فى سياق الراى والراي الآخر لإستجلاء الحقائق حتى يحصل المشاهد على المعلومات كاملة، بل يساعد الفيلم على التعرف على جوانب تتعلق بموضوع الفيلم

إتجاهات أخري لكي يفتح حواراً ويثري حراكاً إبداعياً في المجتمع ويحدث ذاك التغلغل المطلوب، فالأفلام هى مفترقات طرق بين أفكار وقضايا يمثل الفيلم بحثاً عميقاً فى مكنوناته.

مراحل إنتاج الفيلم التسجيلي/الوثائقي

تعتبر عملية الإنتاج من العمليات الضرورية والمهمة فى الوصول الى نهايات (نسخة العرض) والتى هى غاية كل العمليات الفنية والإدارية والإجرائية التى يقوم بها منجزو الفيلم "إن أول عملية تنظيم للإنتاج السينمائي كانت علي يد المخرج والمنتج توماس أينس Tomas Ince الذي قام بتطوير وتنظيم عملية الإنتاج السينمائي للافلام الروائية فقد كان يفضل الإشراف الفني علي أفلامه أكثر من مهمة إخراجها، وقد كان دقيقاً في تنظيم مواعيد التصوير وتهيئة أماكن التصوير وقوائم المشاهد" (فارس 1995م : ص 51)، وهذه تعتبر معطيات أولية لإدارة الإنتاج الفيلم حيث أننا عندما نقوم بعملية إنتاج فيلم إنما ندير ثلاث موارد رئيسة وهي:

- **اولاً** : الموارد الإبداعية والتي تتعلق بالفكرة او الرواية او المسرحية التي سوف تكون المصدر الأساسى لسيناريو الفيلم وهذا يكون مملوك لشخص او جهة بحسب قانون الملكية الفكرية باعتبار انه جنس ادبى مختلف ومستقل.
- **ثانيا**: الموارد البشرية وهي مجموعة من الممثليين الذين يقومون بتجسيد الأدوار المطلوبة فى الفيلم، الفنانين فى الجوانب المتعلقة ببناء المناظر والأزياء والمكياج والخدع الخ والفنيين الذين يقومون بتشغيل الأجهزة بصورة ترضي تطلعات المخرج و إدارة الإنتاج الخ..
- **ثالثا**: الموراد الإقتصادية والتي ترتبط بشكل رئيس مع إقتصاديات الفيلم ومدي نجاح موارده الأخري.

إذن مسمي الإنتاج هو الصفة الرئيسة للجهة المنتجة والتي غايتها الإنتاج الفني وتخليق الاعمال السينمائية و التلفزيونية من خلال إقتران الصناعة بالإبداع بعد توفر المدخلات (عناصر الإنتاج) من موارد مالية وبشرية ومواد خام و أستديوهات ومواقع للتصوير و أجهزة ومعدات وغيرها من متطلبات الإنتاج، أما على المستوى الإجرائى فقد تم تقسيمها للأتى:

- **أولاً مرحلة ما قبل الإنتاج** Pre-production : وهى المرحلة المتعلقة بالفكرة،و العصف الذهني و الخطوط العريضة (Outlines) Brain Storming، البحث والتقصي والعلاقات، وإعداد الميزانية، وضمان تمويل ورعاية الفيلم، إعداد التصور والمعالجة (Proposal (Treatment، تحديد البنية Structure، وشكل المعالجة Approach، وكتابة سيناريو التصوير Shooting Script.

- **ثانياً مرحلة سيناريو ما قبل الإنتاج** production Script : وهى رحلة تنفيذ الإنتاج، وتتم فيها عملية التصوير Filming، والتى تشمل جماليات الكادر، العمق، التكوين، الإضاءة وارتباطها مع مضمون الفيلم، الصوت وفق الإخراج التى تقوم إدارة فريق التصوير بتنفيذها، كما تشمل إدارة ضيوف الفيلم والمشاركين فيه، المقابلات.
- **ثالثاً مرحلة ما بعد الإنتاج** Postproduction : وتبدأ بتفريغ الأفلام وتحليل المضمون، وإعداد سيناريو ما بعد الإنتاج، وتسجيل التعليق الصوتي Narration، ثم المونتاج، وتصميم الجرافيكس، كما يمكن الاستعانة بالمواد الإرشيفية، الصورة السينمائية الوثائقية، وتشمل كذلك تسويق الفيلم، توزيع الفيلم عبر الإعلام الجديد وفرص البث الاخرى، مع مراعاة الحقوق الفكرية، والاستفادة من رجع الصدى ودراسته وتحليله.

إن إنجاز الفيلم التسجيلى/الوثائقي اليوم أصبح إحدي معادلات إقتصاديات الفنون وتعد هذه المراحل إجرائية وتعتمد فى أبعادها الإدارية على خلق نظام علاقات عمل لإنجاز الأشياء فى بعدها الفيزيائي، أما مراحل الفيلم التى سيرد ذكرها لاحقاً فانها تهتم بمراحل بناء الفيلم فى بعده الفكري والفنى والفلسفى ومالاته المختلفة، اذن مراحل إنتاج الفيلم هى جملة من الإجراءات الإدارية التى تمكن المنتج من إدارة موارده الابدعية، البشرية، الإقتصادية بالمستوى الذى يحقق إنجاز الفيلم فى بعده الفيزيائي ولكن هذه الموارد متداخلة بشكل كبير مع بعضها البعض وتتضافر جهود المؤسسات والشركات الفنية نحو صناعة أعمال درامية سينمائية وتلفزيونية او أفلام وثائقية لتقدم بشكل يتسم بإهداف و خصوصية منتجيها لكونهاإنتاجاً مقترناً بالإبداع، لذا تتصل المؤسسات بعلم إدارة الأعمال وفي الوقت ذاته تحاول أن تنتج أعمالاً إبداعية ذات مضامين تهم المشاهد، وتطرح عملية الإنتاج مخطط يبدأ المدخلات ثم العمليات ثم المخرجات تعتبر عملية الإنتاج عملية تحويلية لأفكار متخيلة _ لكنها عميقة القيمة _ الي إفلام سينمائية وتلفزيونية ويؤثر في الناس ويدعو الي تمثلات مختلفة ثقافية و إجتماعية، و أبرز مهام الإنتاج تتمثل في الأتي:

1. تخطيط الإنتاج موضوع التنفيذ والتنبوء بالتغيرات التي يمكن أن تحدث خلال الفترات الزمنية المقترحة لتنفيذ مشروع الإنتاح المحدد.

2. وضع سياسية الإنتاج ووضع معدلات التنفيذ وفق لتوجيهات الإدارة الممولة لعمليات الإنتاج.

3. الإستعمال والتوظيف الأمثل لعناصر الإنتاج.

4. الرقابة علي الأداء والتاكد من مطابقة المواصفات الفنية كما هو مطلوب.
5. الإنتفاع بالالات والتجهيزات الفنية بالقدر المناسب والحفاظ عليها سليمة بقدر الإمكان و إن تعذر ذلك صيانتها بالقدر الكافي.
6. الترشيد الكاملة لموارد الانتاج لمنع حدوث الهدر والضياع حتي لا يحدث بسسب البزخ.
7. التحكم في القدرة الإنتاجية والعمل علي زيادتها أن أمكن ذلك.

هذه المنظومات من العمليات لايمكن للإنتاج أن ينجح ما لم يكن هنالك فكرة عميقة وذات تاثير على الجمهور وتساعد الفكرة الجيدة فى عمليات التسويق ولذلك فهى عنصر مهم فى الإنتاج مما يستوجب الاهتمام به وتعتبر مورد رئيس كما اشرنا.

المبحث الثاني
العناصـر الدرامـية للفـيلم
Dramatic Elements of the Film

إن البحث فى مضامين قيم العناصر الدرامية هو مسار جديد لتعزيز رسالة الفيلم التسجيلى/الوثائقىو هو بحث عن معطيات تساهم فى قراءة الفيلم وفق سياق آخر تعزيزاً لتطوره نحو آفاق جديدة، لذلك نتناول هنا العناصر وتاثيرها على مجمل العمليات البنائية فى الفيلم، بإعتبار أن الصورة في عالم اليوم تحتشد مكوناتها بعدد من المؤثرات الداخلية والخارجية التى أشرنا اليها سابقاً .

إن تفكيك الفيلم الى عناصر يجعل من التعامل مع العمل الفنى مهمة سهلة وهو ما يجعلنا نقوم بترميم معمار الفيلم بشكل أجود وإن كان هذا الإتجاه التفكيكي قد بدء بالفعل فى منذ بدايات تاريخ السينما إلا إن إعادة تعميقه فى التعامل مع الفيلم الحديث يعنى إعادة انتاج قواعد إنجاز الفيلم على هُدى معرفة راسخة ووفق المعطيات المتجددةو التحديات الماثلة، ويمثل كذلك ضرورية بحثية ملحة و إن الحديث عن العناصر البنائية إنما هو حديث عن آلية البناء للفيلم وهى عملية الإخراج التى تعد المعمل الحقيقي للتعامل مع العناصر منفصلة ومجتمعة مكونة مفاهيم وقيم بناء الفيلم الجديد.

وللنظر لهذه العناصر منفصلة لابد من إيجاد صياغ منهجى يجعل من هذه العناصر مفردات للغة البصرية، وهى مجهودات لعلماء بدأت بالناقد السينمائيمارسيل مارتن وحديثاً فى كتابات نسمة البطريق كما أشرنا، لهذا يلح سؤال عن جدوى قراءة الفيلم كعناصر منفصلة والأجابة على هذا السؤال تكمن فى أن قراءة العناصر الداخلية الفيلم هى الخطوة المهمة فى بناءه الفكري/الفلسفى والفنى، لتحديد البناء الداخلى للفيلم لابد من معرفة عناصره الأولية والتى تساعد على قراءة موضوع الفيلم وسياقه ويعتبر أرسطو أول من وقف على البناء الداخلى للعمل الدرامى حيث تمثل نظريته فى تصنيف أنوعها واحدة من اتجاهات قراءة البناء الداخلي للفيلم فهو يقسم التراجيديا الى اقسام تراعي النظر الى البناء الداخلى بشكل أعمق وتراوح ما بين الشخصية والموضوع والبيئة والمكان كما سياتى لاحقاً ، ولذلك نقف عند إشارة أرسطو الى أنواع التراجيديا والتى فصلها فى الأتي:

1. التراجيديا المركبة وتعتمد على عنصر التعرف والتحول وتعتبر عمليتان ضروريتان فى البناء الداخلى للفيلم.
2. تراجيديا المعاناة وهنا يتشكل البناء الداخلى وفق معطيات واضحة حيث العاطفة تمثل أهم عناصره.

3. تراجيديا الشخصية او الاخلاق وتمثل القيم والمثل الي تدعو لها الشخصية وهذه من ضرور ات رسالة العمل الفنى.
4. التراجيديا التي تستمد قوتها من مناظرها ومناخها التصويرى العام، وهى كذلك من قيم البناء الداخلي للفيلم.

إن النظر الي هذا التصنيف يساعد على التعرف على البناء الداخلى للفيلم، عندما نشير الي ماهية عناصر الدراما فإننا نشير الي مجمل العناصر المتاحة في فضاء الفكرة أو تخومها ذات الصفة الدرامية، وعنصر تعنى أصغر وحدة فى تكوين هذه المادة، فوجود الحكاية والصراع والشخصية والمكان والزمان كلها عناصر درامية، وهى التى أشار اليها أرسطو فى كتابه فن الشعر وحددها بالأجزاء السته المشار إليها أدناه :

1. الحبكة
2. الشخصية
3. اللغة
4. الفكر
5. المرئيات المسرحية
6. الغناء

حيث يشكل جزاءن من تلك الأجزاء : "مادة" المحاكاة وجزء منها يمثل "طريقة" المحاكاة أما الأجزاء الثلاثة الاخرى فتشكل "موضوع" المحاكاة الدرامية (أرسطو 1983: ص 96)، حيث تمثل مجملها مادة الفيلم والتمثيل والأداء بإعتباره طريقة توصيل مادة الفيلم والموضوع هو الصياغ الفكرى للموضوع، وهذه العناصر توجد في الفيلم بدرجاته المتفاوته، وقد يظن البعض أن إستلهام عناصر الدراما بما فيها إختيار الشخصيات تفقد الفيلم التسجيلى/الوثائقى مصداقيته ووجودها يمثل إضافة حقيقة لبناء الفيلم.

إن الدراما هى طريقة لإيصال المعنى بعمق أكبر وبصدقية أكثر مما يساعد غيرها في إيصال المعنى، حيث أن من التقاليد المشتركة بين معظم الأفلام الوثائقية البنية السردية، فهي قصص ولها (بداية ووسط ونهاية)، وتجعل المشاهدين يستغرقون في شخصياتها، وتأخذ المشاهدين عبر رحلات عاطفيةوغالبً ا ما تلجأ إلى بنية قصة كلاسيكية، "فحين أخرج جون إفيلمً ا وثائقيً ا عن جيه روبرت أوبنهايمر، مخترع أول قنبلة ذرية، ذلك العالم الذي عانى أشد المعاناة تبعات إختراعه جعل إلس فريق عمله يقرؤون هاملت" (باتريشيا 2013م: ص 20) حتي يتثني لهم معرفة إنفعال

الأنسان وتداعياته، فالدراما ما هى إلا قالب تعليمي يوصل المعني ولا يحوره إذ أن المؤدى الدرامي يفقد جمهوره حال القزيط فى خصائص الأداء الطبيعى أو عدم قدرته على إستيعاب الشخصية المؤداه لذلك إن كانت الشخصية المجسده فى الفيلم الروائى او الوثائقى، فأن قواعد الأداء التمثيلى واحدة ولكن النتيجة مختلفة إذ يساعد الفيلم التسجيلى/الوثائقى على إجلاء الحقيقة وهو توسل وإنتخاب واعى بعناصر الدراما فى تعزيز مصداقية الفيلم وليس حشد المعنى لدى ممثل الروائى لاحداث التاثير وصناعة المعنى، وحتي يستخدم المشهد الدرامي بالفيلم التسجيلي/الوثائقي لابد للنظر للأتي:

1. **الفعل الدرامى والصورة:** إن تكوين الصورة وفقاً لنظرية التشابة فى مقاربتها مع الفيلم السينمائي/التلفزيوني تجعل المفردات التكوينية الموجودة في الفيلم اكثر طبيعة، وتاخذ بالتالي مفهوميتها من ذلك كما أشرنا، وهي بذلك ليس فضاء معزول عن مجتمعه بل انها تكون صورة الشئ وتمثلاته في الواقع، وهي كذلك في الفيلم إن توافر التكوين بدلالاته والفعل بتجلياته والحركة بسيولتها ويضاف اليها المعني الكامن في الصورة كل ذلك يجعل من الصورة فضاء درامي بطبيعته ومعطياته من الأفعال، إن الصورة هنا تمثل علامة لواقع ما، لعصر ما، الحرب/السيوف والخيول/الفروسة والاسد/الشجاعة وغيرها من مترادفات المبنى والمعنى والتى تحيل مباشرة الى الموضوع وبيئته "فالصورة في شكلها البسيط المنفصل لا تقدم دلآلآتها السيميائية إلا ضمن الإطار الجامع للعناصر الأيقونية التيتكو ّن وحدة دلالية في لغة السينما، ويمكن القول إن وسائل اللغة السينمائية هي الوحيدة القادرة على إنتاج الدلالة السينمائية حيث يمثل الفيلم صورة لصراع إيديولوجي فيز من ما، ويرتبط بجوانب خارج حدود النص الفيلمي فتغدو بذلك العناصر الخارج نصية عناصر دلالية" (عموري 2015م : ص 22).
2. **الشخصية:** تعتبر الشخصية من أهم مكونات المادة الفيلمية ويقوم أرسطو فى تصويره الشخصيات الماسوية على عدة ابعاد، والتى يجب على المؤلف أن يراعى أربعة معايير مهمة فى بناءها إستخلاصاً من نظريته وهى:
    1. ان تكون متلائمة مع موضوع المادة الفيلمية.
    2. أن تكون صادقة فى إطار التعبير النمط المختار للمعالجة.
    3. كما يجب أن تكون مشابهة للحياة.
    4. كما يجب مراعاة الإتساق مع ذاتها.

إن أسباب الفعل مربوطة فى الأساس بالفكر والشخصية حيث يقول أرسطو "هذان المسببان يحددان نجاح او إخفاق كل إنسان فالحبكة _ إذن_ هى محاكاة الفعل و أنا أعنى بحبكة هنا ترتيب الأحداث او الأشياء التى تقع في القصة و أقصد بالشخصية ما تعززه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بفعل واعى بالفكر كل ما يدلى به القائل سواء ليبين حقيقة عامة وأ يقرر راياً " (أرسطو 1983م: ص 96) قلذلك فإن وجود الشخصية كمكون رئيس فى كل من الفيلم التسجيلى/الوثائقي والفيلم الروائى يؤكد تاثيره على بناء حوار دال او فعل ذو مآلات دالة ايضاً ، وبالتالى نستطيع خلال التعامل مع الشخصية فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى إن نحصل على ما يمكن أن تصنعه الشخصية فى الفيلم الروائى مع أنها قد تم ترسيم لها مسبقاً ، وعليه فان الشخصية فى الفيلم اتسجيلى/الوثائقى أكثر صدقية من مثيلتها فى الروائى، بإعتبار أنها تبث حيوية الواقع (حوار/ فعل) وليس محاكاته.

وللوصول الى ترميم الشخصية بشكل مثالى نعتمد على الملاحظة وهى تعزز من معرفة تفاصيل الشخصية بابعادها المختلفة، بل إن دقة الملاحظة هى مفتاح هذه الطريقة فى إعداد الممثل لتطوير الشخصية، "فطريقة التناول فى التمثيل من الداخل الى الخارج "وهو ما يطلق عليه إستلافيسكى الإتساق" قد أصبحت هى طريقة العمل عند معظم مدارس التمثيل، فالإستراتيجيات التى تصل الممثل بحياته الداخلية التى تضمن ذكرياته العاطفية المرتبطة بتجارب محددة هى التى تتيح المادة الضرورية لفهم الشخصية وتطورها، وآليات إستحضار الحياة اليومية والإتساق من أجل خلق الشخصية، هذه الآليات هى: الإرتجال، الذاكرة الحسية، والتعبير عن التجارب والمشاعر الداخلية وتحويلها الى تجسيد جسمانى خارجى" (دانسانجر 2009: ص 121).

فالشخصية عند المخرج إيليا كازان تعيش صراعاً على تحدى شديد التطرف فهى ممزقة بين رغباتها وإرضاء الأخرين وكانت هذه المعطيات هي مرتكزاته في بناء الشخصية لديه، ومن المميزات الأخرى لأعمال كازان هى تبنيه لأسلوب يوحى بفكرته الإخراجية، وكان يعتبر مزيجاً من طرفين متعارضين تناوله يشبه الأسلوب التسجيلى ممزوج مع المسرحي أو التعبيري فيه قدر من المبالغة ويظهر هذان الأسلوبان فى أفلام مثل (هلع فى الشوارع) و(ووجه الزحام) و(على رصيف الميناء)، وهذا النسق في التعامل مع نماذج أفلامه يؤكد أن كازان يعبر عن فكرته الإخراجية بالتبادل بين أسلوب شديد المسرحية وأسلوب تسجيلى.

3. **البناء الدرامى:** إن وجود عناصر الدراما بالفيلم التسجيلي/الوثائقي، تجعل من السهولة بمكان وضعها في سياق واحد، تاتي من بعد العناصر الفنية التي يمكن إستخدامها لاحكام البناء

الدرامي للفيلم، فالحدث المتوازى موجوداً بفكرة المونتاج منذ أفلام بورتر وجريفيث اى منذ ما يزيد عن مائة عام، فأضل طريقة لشرحه أن هنالك خيوطاً سردية منفصلة تحدث فى وقت واحد وسوف تلتقى فى النهاية ثم تاتي حركة الكاميرا كذلك والتي تبني خطوط حركة الحدث.

تعتبر القصة الفيلمية هى مادة التكوين الأولى للفيلم إلا إن طرائق المعاالجة لا سيما البناء الدرامى ومكوناته وموجوداته فى هذه القصة الفيلمية، حيث يمثل البناء الدرامى لعناصر القصة واحدة من أهم وسائل التشويق لما تشكله من أبعاد فكرية وفلسفية للفيلم، ويري الباحث أن مفهوم الفيلم التسجيلي/الوثائقي عند بير لونتز Pierre Lorentzيمثل إتجاهاً جديداً للعمل علي مفهومية بنائية الفيلم حيث يري بير أن الفيلم التسجيلي انه يتعامل مع الحقائق بشكل درامي و أن هناك عوامل كثيرة ويمكن إستغلالها دراماياً في الواقع، حيث أن الدراما ليست وقفاً علي الفيلم الروائي، فالطبيعة والحياة تحويان صراعات لاتقل في حدتها عن الصراع الدرامي في المسرح او الرواية او القصة، ولكن المهم هو كيفية التقاط المخرج التسجيلي و إكتشافه لمادته من الواقع المحيط به.

اولاً : الصراع الدرامي: الدراما هى الصراع وبدونه سوف يقف المتفرج فى موقف متباعد عما يراه على الشاشة بدلاً من الإرتباط به والتفاعل معه، لذلك فانه يجب على المخرج أن يكون واعياً بايجاد منابع الصراع فى القصة وهو صراع قد يكون بين الشخصيات بعضها البعض، أو بين الشخصيات والبيئة المحيطة بها، والصراع هو ما يخلق قلباً دراماياً نابضاً فى القصة الفيلمية، ورغم اتخاذه اشكال متعددة الإ أن جوهره هو إن توفر طرفين او أكثر تتنافر علاقة بعضها مقابل إتزانها بالآخر.

لقد إعتمد بير علي وجودالصراع في كل من الفيلم التسجيلي والروائي علي حداً سوء، الصراع هو مايميز الدراما عن غيرها من الفنون الآخري بل أن مقاربتها الشعر والأدب بالدراما يتاتي بوجود شكل الصراع في حيثياتهم وبنائيتهم النصية، واذا ما حذف عنصر الصراع الذي يمثل ذروة الفكرة الدرامية في الفيلم فانه لم يعد ما يمكن وصفه حينها بأنها دراما، عليه فان إحتوي الطبيعة والحياة علي صراعات متعددة شملت أقطاب متعددة وأحادية أو ذاتية وارد بمستويات مختلفة هنا وهناك.

ثانياً : الحبكة الدرامية: يقول أرسطو إن الأفعال الدرامية أما مركبة او بسيطة وعلى ذلك حدد أنواع الحبكاتو هى:

- الحبكة الأبسودية: والتي تتابع مشاهدها التمثيلية دون إرتباط بقاعدة الإحتمال او الحتمية عندما تقع فجاءة ويؤدى أحدهما الى الآخر.
- الحبكة البسيطة: وتتمثل فى فعل واحد متصل يتغير فيه حظ البطل دون حدوث "تحول" او "تعرف" بينما يتم هذا التغيير فى الحبكة المركبة بحدوث تحول او تعرف او بهما معاً على

أن يتولدا من الحبكة تولدا طبيعياً لنتيجة حتمية او محتملة لما وقع من أحداث. (ارسطو 1983م: ص 33)

وهذه من مقتضيات البناء الدرامي حيث إن وجود حبكة محكمة تساعد علي إيجاد سياق واضح ومتفاعل للخطوط الدرامية، ويرى الباحث أن الحبكة تمثل المخطط الذي يشكل حيثيات القصة وترتيب منطق الأحداث وإيجاد مستوي من التفاعل الخلاق مع موضوع الفيلم، ويضيف أرسطو لقواعد الحبكة أنواع التعرف السته، والتى يري أن أقلها قيمة فنية هو التعرف بالعلامات التذكارية، وبمضى الى التعرف الذى يفرضه الشاعر ولا ينشا تلقائياً من مجرى الأحداث ثم التعرف عن طريق التذكر ثم التعرف الإستنتاجى والخامس هو التعرف الناتج عن طريق الإستدال العقلى و السادس و أقيمها جميعاً من الناحية الفنية وهو الذى ينبع من صميم الأحداث" (أرسطو 1983م: ص 37/36).

البناء الدرامى للفيلم التسجيلى/الوثائقى Dramatic Documantry Film Structre

تعرض المخرج الامريكي ويلارد فان دايك Willrd Van Dyke للفيلم التسجيلي بشكل اوسع محدداً مفهموم الدراما وحدودها فيه بقوله "في الفيلم التسجيلي تكون عناصر الصراع الدرامي هي في حقيقيتها قوي اجتماعية او للسياسية، وليس صراعاً بين شخصيات معينة ولهذا تكون للفيلم التسجيلي صفة الملحمة، في فيلم (نانوك رجل الشمال) إخراج فلاهرتي لجا في بعض المشاهد الي ان يدع بطله يعيد تمثيل بعض الأحداث من جديد أمام الكاميرا ويكون بذلك هو أول من اكتشف عناصر التمثيل في السينما التسجيلية" (الحديدي 2004م: ص 27)، ونقف هنا عند وصف الممثل المذكور بالبطل وهو شكل من أشكال التوافقمع القالب الدرامى الروائي وصفاً وإسماً ، والبطل بإعتباره شخصية مركزية تقوم عليها وبها او عبرها الأحداث المؤدية الي خطوط الصراع الدرامي، فان وجوده وكينونته كيف ما كان واين ما كان ضروري، وعرف هذا النوع بالديكودراما Docudrama.

ظهر في التلفزيون البريطاني أول شكل للفيلم التسجيلي الذي يستخدم الممثل المتحرف، فوجود الممثل يعني ترشيد دفق الأحاسيس التي ينثرها الفيلم خلال مكوناته العاطفية والفكرية، فحالة البكاء او الضحك وغيرها هي ليست حالات عابرة ولكنها تمثل قيمة كبيرة في الفيلم وكذا الفعل الإنساني عموماً ، وهذا التحدي علي مستوي بناء الفيلم يتضح في إن "الفرق بين مخرج الفيلم الروائي ومخرج الفيلم التسجيلي أن الأول مطلوب منه تقديم دراما باستخدام عناصر درامية أما الثاني فالمطلوب منه تقديم دراما الحياة اليومية ودراما الطبيعة باستخدام عناصر واقعية ليس فيها أي عنصر درامي

مؤلف" (الحديدي 2004م: ص 27) وهذا البحث يرمي لإستجلاء هذا الخيط الرفيع والإلتباس بين ماهو روائي وتسجيلي ومصدر الإلتباس قائم في إستخدام العناصر ووسائل التعبير.

فالباحث يري إن إستخدام المخرج الأدوات للعناصر الدرامية في الفيلم التسجيلي/الوثائقي إن لم تكن ميزة إضافية تقوي الفيلم لن تكن مصدر لضعفه إطلاقاً ، الا ان هذا الراي يتقاطع معه عدد من المشتغلين والمنظرين للفيلم التسجيلي خصوصاً تيار الطبيعية والواقعية الذين ينظرون للمعطيات الفنية التي تشكل سمات كل منهما، ويري الباحث أن إستخدام المخرج للعناصر المتعددة ليس دليلاً علي قدرات وميزات تضاف للفيلم بل أنه كل ما قل إستخدام العناصر عند المخرج وجد متسع في تحقيق رؤية قابلة للتامل وحافزه للخيال لتمكين المشاهد من ردم الفجوات و إيجاد خيارات تتماتها، يرى الباحث أن هذه العناصر الدرامية تعتبر مصدر قوة للفيلم التسجيلى/الوثائقى باعتبار انها تساهم فى صياغته بالشكل الفني المحكم، لكن يبرز سؤال محورى هل هناك سياق لإستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي؟.

يقول دانسانجر"الدراما التسجيلية هى فيلم روائى يبدو كأنه فيلم تسجيلى فهناك مكان أو شخصية وقصة يتم تاليفها حول فكرة او مكان او شخصية او قصة وهذا التاليف قد يقف عند صف ما يقوم الفنان بتصويره او يقف ضده والشخصية الموجودة مركز السرد هى التى تستخدم لعرض هذا الموقف" إلا أن مخرج الفيلم التسجيلي/الوثائقي ينتخب من الطبيعة ما يريده لتعزيز فكرته وتطويرها، إن فيلم (أنا أطلقت الرصاص على اندى وارهول 1995م) إستخدمت المخرجة مارى هارون قالب الدراما التسجيلية لكى تدين ثقافة الشهرة وجذورها المسببة لها ثقافة النرجسية وأعتمدت على الشخصية والسيناريو وعناصر القصة والصراع الخ ..

عندما خرج السينمائي جاد الله لتصوير لحظات خروج الاحتلال البريطاني في موكب يتقدمه الزعيم الأزهري فى العام 1965م من البرلمان الي القصر الجمهور كان يبحث عن لمسة إنسانية والتقاط هذه اللحظة تجلي في تصوير المغنية المشهورة حواء الطقطاقة وهي ترتدي علم السودان القديم وقد كادت أن تفقده خاصية البحث هذه عن لحظة تصوير المشهد الرئيس وهو إنزال العلم (جاد الله 2008م: ص 77)، الا أننا نجد كل اللقطات التي كانت مصدر انشغاله عن مهمته كانت ذات لمسة إنسانية ولحظات تعبيرية لا يمكن تجاوزها كما أشار فى مذكراته.

يعد مفهوم الفيلم بكافة أنواعه فضاءاً إبداعياً لمجال تحقيق رسالته ويتسم بخصائص مختلفة ويساهم في طرح قضايا متعدده، أن معالجة أي موضوع فيلمي يفضي الي خلق فضاء ثقافي/معرفي جديد يتشكل سمته ومفرداته وفقاً لمرجعياته في البناء العضوي لمحتواه، لذا فاننا بحاجة الي بحث فيما

يتعلق بالبناء العضوي للفيلم ليحقق تماساته مع الإجتماعي والثقافي عبر إشتمال بناءه العضوي علي عناصر أكثر قوة كالعناصر الدرامية في بناء شخوصه/الابطال_وحبكة موضوعه/السيناريو_وسلاسة حكاياته/البناء الدرامي، والتى تعتبر أهم أسس العملية الدرامية وضرورية ليحقق الفيلم الثراء والتنوع والإستمرارية ويعمل على إستجلاء العلاقة الملتبسة بين الدراما واللادراما لدي المشتغلين في مجال صناعة الفيلم التسجيلي و السينما الوثائقية بشكل تعبيري جاء حضورهلمبكراً مع بداية الفن السينمائي كما ذكرنا ومن خلاله الرواد الأوائل عن طريق رصدهم لجوانب وصور من الحياة اليومية.

فكان هذا النمط الفني في مقولاته الجمالية متصدياً لًلواقع المعاش بكل صوره المرئية وباتت الأفلام الأولى التي تم إنتاجها على يد عدد محدودجداً من المغامرين أمثال فيرتوف الذي إعتمد علي وثائق تاريخية تضاف الى بقية أشكال الوثائق الأخرى كالصحيفة والكتاب والمخطوطة، وللتعرف علي مفهوم الفيلم يقول جون جيريرسون عن التسجيلي/الوثائقي أن له مستويان وهما :

1. **المستوى الأول** وهو مستوى أدنى ويشمل الجرائد والمجلات السينمائية والأفلام التعليمية والعلمية وهي تفتقر الى البناء الدرامي، وتعتمد على الوصف والعرض حيث تعتمد على الإستطراد والتعليق والرؤي.
2. **المستوى الثاني** وهو مستوى أعلى يطُلق عليه الأفلام الوثائقية وتقدمخلقاًفنياً ا يمكن أن يبلغ مراحل الفن العلياو أبراز المغزى الذي ينطوي عليه خلق هذه الأشياء.

ويقول الباحث والأكاديمى عقيل مهدي في مقدمة كتاب سينما الواقع "بخلاف الحبكة الروائية، والعالم الموازي التخيلي، الذي يمكث فيه الفيلم الروائي إزاء الواقع تنتظم عناصر الفيلم الوثائقي بصورة موثقة للواقع الموضوعي المعاش نفسه بمنهجية علمية تنشد الجمال بطريقتها الخاصة في التعبير الفني" (السلوم 2012م: ص 5) ويلخص عقيل ذلك من خلال الفلم بوصفهخطاباً فكرياً يتجلي فى الأتي:

- التعبير عن أفكار المخرج المتفاعلة مع العصر.
- إعلاء اللحظة اليومية المعاشة الى مستوى تأريخي مستقبلي ببراعة صنعته التقنية.
- عبر توظيف المخرج ثقافته الخاصة بإطارها الاجتماعي والحضاري والمادي بعد أن أمتلك الحرفة السينمائية ولغتها المميزة ومادتها الواقعية في فلمه الوثائقي.

هذه الإشارات تقدمطاًراً مفاهيمياً يكرس للفيلم بكونه خطاباً فكرياً ومتفاعلاً وهي صفات تجعل منه نموذجاً ابداعياً مختلفاً يجب ان تتشكل العناصر المكونة له كعناصر قوة لاسيما ان معطياته الاولية تقترب من عوالم الدراما في بناءه السردي وشخوصه وصراعه الخ..

إن الحضور الدرامى فى بنائية المشهد التسجيلى/الوثائقى ظاهرة لا يمكن إغفالها بل معظم الذين نظروا لذلك لم يجدوا فيه الإ فرصة لدعم لرسالة الفيلم التسجيلى/الوثائقي وتقوية بناءه، والباحث اذ يتفق مع هذا الإتجاه إنما يدعو الى إيجاد مواضعات تاسيسية لمفهوم علاقة الدراما بالفيلم التسجيلى/الوثائقي فى إتجاه مقاربات بنيوية تتجاوز النتائج للوقوف على الأسباب، ويسعى الباحث الى تفكيك عناصر الفيلم فى مراحل بناء السيناريو وإختيار موضوعه ومرحلة بناءه المعملية فى مرحلة الإخراج حيث تتحول الأفكار الى معطيات وتمثلات ومعادلات بصرية وسمعية وتنتقل الافكار المجردة الى صياغات فيلمية.

لذلك فان وجود البناء الدرامى لابد أن يكون سياق كامل يبدأ ببناء السيناريو والذي يجد الباحث من خلال مقار بات ومواضعات مع الفيلم الروائي حيث انه يتقارب بشكل كبير أن لم يكن قد يتطابق معه فى بعض الأحيان، فعناصر الفيلم الروائي هى القصة، الصراع، الحبكة، الشخصية الخ ووجود هذه العناصر إن لم يكن ضروري فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى فانه حتمي مع بعض الفوارق فالصراع مثلاً يحتفظ بطرفيه ولكن قد يكون شكله في الفيلم التسجيلى/الوثائقي ليسوا اشخاص إنما رجل فى صراع مع المرض اوتداعيات عاصفة ترابية او نحو ذلك فتفاعل الحال موجود فقط إتخذ أشكال أخري يتم إستدعها أحياناً فى الفيلم الروائي لتحقيق ذات الأغراض.

وبما أن الفيلم يعتبر شكلاً ابداعياً يتكون من كافة العناصر الفنية وهذه الخواص تجعل من الفيلم عميق التكوين وتجعله غير مقيد بسقف التعامل مع عدد غير محدد من العناصر، ليس في إختياره مادة الموضوع فحسب وإن كانت جذرية وضرورية بل أيضاً في مدى معالجته لتلك الموضوعات والقضايا التى تتطرح عبره كوسيط إبداعى، حيث يعتمد الفيلم على عناصر التكوين البصري كالخط، والشكل، والكتلة، والحجم، والتركيب وتشكل اللقطة القواعد الفنية وترسم عمقها وتوازن تصميمها وتركيبها ومعانيها الدلالية كأصغر وحداته و عمقه الفلسفى وسياقه الفكرى أيضاً، إن دراسة عناصر الفيلم بجوانبه المختلفة يساهم في تطوير معارف وتعزيز أدواره بشكل أفضل، لاسيما أن المعارف الفنية بحاجة الي إستنباط المناهج وتاسيس مدارس التفكير علي مستوي الممارسة و إستخلاصات التجارب وتحليلها وفق رؤي فكرية وبأبعادها الحقيقة لترفد المشتغلين في مجالات الفيلم المختلفة برؤيو إتجاهات للتفكير والممارسة.

المشهد الدرامى فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى السوداني

Dramatical Sence in Sudanese Documantry Film

تعدد إتجاهات المعالجة بحسب قدرتها على التعبير عن الشكل الفني بشكل عام خصوصاً فى الفيلم، ففيلم نانوك الشمال يعتبر واحداً من أوائل الأفلام الوثائقية العظيمة، ونجد أن أبطاله وهم سكان الشمال الإسكيمو نانوك أبن الشمال يقدمون الأدوار بتوجيه من مخرج الفيلم روبرت فلاهرتي، مثلما يفعل الممثلون في أي فيلم روائي، "فقد طلب منهم فلاهرتي أن يقوموا بأشياء ما عادوا يفعلونها، مثل صيد الفظ بالرمح وصورهم جهلاء بأشياء كانوا يفهمونها، إذ يقضم نانوك وهذا ليس اسمه الحقيقي في الفيلم أسطوانة جراموفون في حيرة ممزوجة بالسعادة، ولكن الرجل كان في الواقع على دراية واسعة بالأجهزة الحديثة، بل كان يساعد فلاهرتي في فك وتجميع كاميرته بإنتظام بالإضافة إلى ذلك، بنى فلاهرتي قصته من واقع تجربة الإقامة سنوات مع سكان الإسكيمو، الذين سعدوا بالمشاركة في مشروعه وقدموا له الكثير من الأفكار للحبكة" (باتريشيا 2013م: ص 10)، وسر صناعة المشهد تقاس بمساهمة فى تقوية مفاصل طرح افكار الفيلم وقدرتها في التعبير عن الفكرة لدي جمهور المتلقين، والدراما واحدة من أهم وسائل التعبير.

ويري الباحث إن وجود المشهد الدرامي وإستخدام الممثل غير المحترف في الفيلم التسجيلي/الوثائقي عنصر يساعد هذا النوع من الأفلام في تحقيق أهدافها لما للدراما من تاثير على المشاهد، ولكنه يبحث في صياغات هذا الإستخدام الي مقاربة في إتجاه البناء العضوي للفيلم من حيث هيكله وعناصره الداخيلة، مفترضاً إن بناء السيناريو طالما تتوافر به كل العناصر الدرامية تطابق هذه الحالة الحقيقة لطبيعة الفيلم، والذي يقفز علي أسوار التصنيف الضيقةطرحاً شكلاً جديداً كذلك.

وتاتي العناصر الدرامية لتوافر معطيات إيجابية في مادة الفيلم فوجود الصراع وخطوطه وجود الشخصية وعلاقاته الراسية والأفقية وكذا عناصر القصة نفسها كلها تساهم فى إيجاد سياق وحاضنة لضرورة إستخدام المشهد الدرامي أحياناً .

إن إستخدم الفيلم التسجيلي/الوثائقي للمشهد الدرامي بحدز شديد وفي مواضع محدده، ليحقق بشكل فعال دوره الإيجابي مطلوب، بأعتبار إن بنية المجتمع السوداني تثق في فن الدراما بدرجة تصديقها الفيلم الوثائقي نفسه ولا يمثل عندها المشهد الدرامي تزييف للحقيقة بقدر ما استجلاءها، إن وجود المشهد الدرامي وفي سياقه المتصل بالموضوع ونوع المعالجة يمثل ثراء للفيلم التسجيلي/الوثائقي في السودان.

ويمكن القول أن العناصر الدرامية لديها مستويين يمكن إستخلاصهم مما سبق إذ يمثل وجودهما أيضاً مرتبط بعوامل مختلفة والمستويات هي :

- **المستوي الأول :** وهو أن يتم بناء الفيلم وفق سيناريو درامي واضح مشتمل علي حكاية وشخوص ومكان وزمان الخ .. من تفاصيل تتعلق ببناء درامي متكمل، وبذلك يكون أقرب للفيلم الروائي في معطياته الأولية من جهة ومن جهة أخري يختلف في كونها واقعة معينة وحدث حقيقي يحتاج الي فرصة للتحقق بإداعياً ، وفي هذه الحالة يقوم سيناريو الفيلم التسجيلي/الوثائقي علي معطيات تتوفر للفيلم الروائيأيضاً .

- **المستوي الثاني:** وهو إستخدام المشهد الدرامي إستخداماً قصدياً ووظيفياً في مكونات الفيلم التسجيلي/الوثائقي وهي الحالات التي خلص البحث الي معايير لها تشمل عدد من إستخداماته وطرق الأداء في مشاهده بمقارباته بعلم الدراما، حيث تاتي بقراءة لغة الفيلم ومشتملاته المختلفة التى تكون مفاهيمه المختلفة.

يقول السينمائي كمال محمد إبراهيم "عكست كل أفلام (وحدة أفلام السودان) بعض أوجه الحياة والنشاط فى البلاد التى تم تسجيلها بطريقة بطريقة واقعية، وبعد قيامى ميدانياً بقياس راي المشاهد السودانى للأفلام ولتفهم سايكلوجيته ظهر لى أن أفضل وسيلة لتوصيل المعلومة أو الرسالة له هو بأزارها فى قالب قصة او حكاية و إستناداً على ذلك عالجت موضوع فيلم "الطفولة المشردة"" (كمال 2003: ص 17)، وهكذا أعتبر المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي السودانية مكون رئيس و أساسي لما توافر للمشاهد السوداني من رغبته في التعاطي مع الدراما كفن له تاثير في تقديم الحقائق بشكل أدائي يجسد الواقع ويحاكي مكوناته الحقيقة بشكل يعزز من صدقية الفيلم.

إن وجود المشهد الدرامي في الأفلام التسجيلية لابد أن يقرأ كواحدة من مكونات الفيلم وليس العكس، باعتبار ان التجارب اثبتت ذلك ففى فيلم المحطة 1989م قام المخرج السينمائى الطيب مهدى بإستخدام المشهد الدرامى/الروائى داخل الفيلم وطلب من المواطنيين التقيد بتكوينات و حركة معينة تكسب الفيلم قوته فى التعبير عن أهدافه.

دخول هذه المعالجة في ظن الباحث يمكن أن تعزز من إسلوب الفيلم السوداني وهي مساحة تحرك في إتجاه مختلف عن السائد يمكن بتراكم تجاربه أن يخلق إتجاه وتيار اذا ما ساهمت حركة نقده وتحليله ودعمه في الإنتاج، كما يمكن أن يحقق علي مستوي التلقي فرصة جيدة للمشاهدة كونه يقدم شكلاً جديداً ومساهمة إبداعية جديرة بالمشاهدة، إن وجود المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي في السودان بدأ مع تيار التجريب و إرتبط بسمات الوعي بالمعرفة السينمائية

وانماطتفكير ها الجديد في تماساته مع المعرفة بخصائص المتلقي السوداني التي أشار اليها السينمائي كمال محمد إبراهيم فى قراءته لفن الفرجة السودانية، ويعتبر وعى السينمائيين الباكر مكنهم من تلمس طرائق إختيار الموضوع السينمائى ومادة الأشتغال فى السينما السودانية.

المبحث الثالث
عملية الاخـراج وبنـاء عنـاصــر الفيلــم

Film Structer Elments Opreation

إن عملية بناء العناصر (الإخراج) تمثل مجمل العمليات والمراحل المكونة لمخرجات الفيلم (نسخة العرض) لذلك لا تنحصر فى إجراءت الإنتاج ومراحله المعروفه بقدر ما تنفذ الى مخرجات بناء العناصر التى تشكل جسم الفيلم وفق المعطيات الجديدة فى عملية الخلق الفنى الذى تتعداه الى إنتاج سياق كامل للفيلم.

لقد ظلت ممارسة فكرة الاخراج زمناً طويلاً دون النظر اليها فى إطار المفهومية، لذلك اعتمدت فى بداياتها على ادبيات مهنية صاحبت ممارساتها الاولي، ولكن سرعان ما بدءت تتشكل اتجاهاتها عطفاً على كثافة الانتاج ودخول كوادر من ذوى الاتجاهات الفكرية المؤثرة فى حركة الحياة الى عالم السينما، وظل فن الاخراج دوره غير معروف بل ولم يتبين الناس دوره من بين الادوار الرئيسة فى الانتاج السينمائي بإعتبار ان الكتابات التى تطرقت لعملية الإخراج السينمائي انما احاطته بهالة اسطورية دون النظر لفلسفة فن الإخراج كما يقول دانسانجر، فالإخراج في أبسط صور ه هو إدارة للعمل الفني أياً كان نوعه يمثله شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، وفي حالة الإخراج السينمائي يكون المنتج هو الفيلم حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو وكيف سيظهر الشكل النهائي له من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا المجال.

ويعتبر مفهوم الإخراج السينمائي رحلة بحثية مضنية لإستخلاص منهجية فى أقصى درجاتها (منهج) فى أدنى درجات الاستقصاء (إتجاه واسلوب)، ففى عام 1948م كُتب مقال بعنوان (الكاميرا الفيلم) لاحظ فيه السكندر استروك بان احدى المشكلات التقليدية فى الفيلم كانت صعوبة التعبير عن الأفكار فبالرغم من أن إضافة الصوت كانت ميزة عظيمة بالنسبة لصانع الفيلم (فوغل 1964: ص 21)، إلا أن مشكل التعبير ظل قائم لما تتسم به الافكار المطلقة والموضوعات الفيلمية من تنوع وتحدى على المستوى الفكرى، ويرى الباحث أنها الخطوات الأولى لسؤال الإخراج الأبستمولوجى/ المعرفى مصحوباً بطرائق تجريبية فى المجال وتوفر معملية جادة للنظر فى إتجاهات ومناهج الإخراج السينمائي قد بدء وقتئذ وما زال يتشكل أبعاده وتعتبر العمليات التفصيلية الإخراج هى المعمل الذى يحقق فى جدلية المعادلة المطروحة حول الأفكار وطرائق التعبير عنها عبر بناء مشهد الفيلم واسلوب تصويره وإحساس الإضاءة ودرجة الصوت وتنوع عمليات بناءه الاخرى، وتبدأ عمليات الإخراج منذ الوهلة الأولى للتعامل مع فكرة الفيلم إلا أن تصنيف المراحل على المستوي الإجرائي يضعها فى المرحلة المعملية ويكسب وضعية خاصة.

عمليات الإخراج البنائية : إن وصف عملية لإخراج بانها عملية بنائية يتناسب معها إذ أنها عملية تجمع بين الجهد الذهنى والعمليات الفنية فى توافق يفضى الى تحقيق رؤية الإخراج وهى عملية الخلق الفنى الحقيقى حيث يستخدم المخرج ثلاث أدوات لكى يخلق فكرته الإخراجية وهى تفسير النص، و إدارة لأداء الممثل و إختيارات الكاميرا التى تخلق الإحتمالات المونتاجية وتحقيق الفكرة الإخراجية، والمخرجون يستخذمون عادة هذه الأدوات من خلال تفضيلهم لبعضها على الآخر، من أجل تحقيق الفكرة الإخراجية من خلال إثارة مستوى محدد من المشاعر، فمخرج مثل سيرجى إيزينشتين على سبيل المثال لا الحصر يستخدم تفسير النص وتوجيه الكاميرا اكثر من إعتماده على اداء الممثل، بينما يعتمد مخرج مثل إيليا كازان على أداء الممثلين وتفسير النص أكثر من إعتماده على لقطات الكاميرا و أسلوب المونتاج، يقول دانسانجر "إن الطريق الى الإخراج العظيم ليس طريقاً واحداً ، فبإختيار مزيج محدد من الأدوات يمكن للمخرج إن يصوغ فكرته الإخراجية التى سوف تجسد رؤيته" (دانسانجر 2009: ص 117) ويقسم المخرجون الى قسمين:

- المخرج الذى يفضل أن يبدأ المشهد كوحدة مستقلة مثل الفريد هتشكوك وديفيد لين.
- المخرج الذى يركز على المسار الدرامى العاطفى للفيلم مثل ماكس او بالسى، لوكينو فيسكونتى، وجورج ستيفنس، وعلى الأخص إستيفنس شديد التاثير فيما يتعلق بالطريقة التى يضع بها اللقطات للمشهد وكيف يتم مونتاج هذه اللقطات، وقد ظهرت فى الأفلام السودانية عند مخرجون كحسين شريف، الطيب مهدى، شداد بشكل واضح فى أفلامهم.

إذن إرتباط الإخراج بمكونات البناء المشهدي (السيناريو والتمثيل)هو شيء مهم جداً حيث يفترض في المخرج الناجح إتقانه لمجموعة الفنون والمواهب التي تؤهله لأداء عمله، ويمر الفيلم بمسارت عديدة ريثما يكتمل بناءه على الشكل الأمثل وهذه المراحل ضرورية لتحقيق رؤية الفيلم وفلسفته (Douglass 1996: P.47) وتشمل الأتى:

1. **الفكرة والقيم الدرامية للسرد** Idea : لابد من حسم إتجاهات الفكرة وتلخيصها بشكل واضح فالفيلم جملة يمكن صياغتها في فيلم يمكن التعبير عنه بجملة مختزلة لمعانيه الكبيرة، لذلك أكتب جملة وفككها الى عناصر فيلمية و إصنع فيلم ولخصه فى جملة مفتاحية، أما القيم السردية فهى معطيات ضرورية فى إتجاه بناء الفيلم الذى يعتمد على خطوط درامية وشخوص وحكاية، وتخضع الفكرة لمعطيات إجتماعية، إقتصادية، وسياسية التى تصنعها

بإعتبار أن السياق الذى ينتج الإفكار لاينفصل عن هذا كله، ولكن لابد لصانع الفيلم أن يطرح قضاياه من واقع الإحاطة بجمهوره، حيث أن التواصل مع الجمهور يبدأ بإختيار الفكرة والموضوع.

2. **التفسير والمعالجة** Interpretation and Treatment **:** تنبع أهمية التفسير كواحدة من الضرور ات الفطرية منذ أن بحث الانسان عن ما وراء الطبيعة وظواهرها التى لم تكن معلومة لديه، "وقد قامت علاقة الإنسان منذ بدأ وعيه بالواقع على التفسير، وصار هذا التفسير ديدن الإنسان لأنه يوضح له ما حوله، ويجعلهقادراً على التعامل مع ما يحيط به، والسيطرة عليه، والعمل على تجاوزه والبحث عن أسباب وجوده وعلل هذا الوجود" (مخلوف 2010م : ص 119)، وهى الخطوة الأولى فى النظر الى موضوع الفيلم وتحويله من نص مكتوب الى صورة وعناصر اخرى حيث هنالك فرق واضح بين النص المكتوب والفيلم باعتبار ان الفيلم لا يعتمد على البلاغة الوصفية والخيال كما فى الرواية ولكن كلها عناصر تشكل مادة الفيلم فهو اشمل من الرواية او النص الشعرى او الحكاية الشعبية وكل المصادر التى يتعامل معها الفيلم، والمعالجة تعتبر بوابة مالآت التفسير ولغته التى تعزز من مفهوم الفيلم.

3. **وجهة النظر** Point of View : لابد للفنان من وجهة نظر قيمية واصيلة تنبع من فلسفته ومرجعياته مراعية عالمه الإجتماعى والثقافى فالفنان صاحب سلطة إجتماعية لذلك ما يؤسسه من فكار تنفذ الى دواخل الناس وتؤثر بشكل عميق فى تكوين معارفهم و إتجاهاتهم.

4. **البناء الدرامى** Story Structures : وهو تماسك العناصر الأولية للقصة الفلمية حيث يضمن البناء الجيد تسلسل منطقى ويوفر منطق معقول لذهن المشاهد لإستيعاب الفكرة ويعرف بالمنطق الدرامى وهو إقترب للمنطق الفيزيائى لحياناً (لكل فعل رد فعل) وتكمن قدرة المخرج فى كسر التوقع وتحويل البناء الى عوالم أخرى دون الإخلال بمفاهيم المتلقى للفكرة المطروحة.

5. **الجو العام** Mood : يعتبر الجو العام البيئة التى تحتضن حكاية الفيلم، يساعد الجو العام على بناء العلاقات بين مكونات الفيلم المختلفة، فالفيلم الذى تدور أحداثه فى ساحة معركة لايكون اللون الأحمر مزعجاً للمشاهد وكذا الفيلم الذى تقوم أحداثه فى مشفى المجانين فأن الجو العام يغلب عليه اللامعقول وكل يفهم فى سياق الفيلم وكذا العلاقات الأخرى التى يؤسس لها الفيلم بشكل أولى منذ بداياته التعريفية.

6. **التشخيص وبناءها** Characterization : تمثل قدرة المخرج فى بناء الشخصيات وهضمها أهم عنصر من عناصر بناء فيلمه، وبناء الشخصيات يعنى قدرة المخرج فى التعبير عن القيم المتضمنة في فيلمه وانتاجها بشكل جيد، وتحويل كل ذلك الى سياق عام يتشكل منه الفيلم.

7. **البناء المشهدى وفلسفته** Mise en Scene and Design : المكان له فلفسته ودلالاته وبالتالى صورة المسجد الأقصى تعنى معنى ما للمشاهد العربى كما تعنى مزارع القمح للمشاهد الافريقى معنى يختلف، هذا من ناحية من ناحية أخرى البناء الداخلى للمشهد من حيث تكوين اللقطة يساعد المخرج فى تحقيق رؤيته حيث تتحول كل زوايا وحركة الكاميرا الى لغة فيلمية يتبنها المشاهد بشكل واضح اثناء مشاهدته الفيلم.

هذه العناصر تجعل من بناء الفيلم اكثر تماسكاً ويحقق اهدافه ورسالته، "ولابد من التمعن فى كل عنصر من عناصر تكوين الفيلم التى تبرز بعضها بصورة أوضح من الأخرى، والاسلوب التشخيصي يمكن تعريفه بانه وسيلة فنية يوجي من خلالها شي ما بفكرة مجردة او عاطفة مجردة أبعد مما يعنيه الشي ذاته" (جانيتي 1993م: ص 46)، ولما كانت العملية الإخرجية هي عملية ذهنية كما أشرنا فان المخرج بناء علي معرفته وقدراته الإبداعية فان أسلوبه ومنهجه يبرزان تبعاً لذلك والمخرج العظيم كما يقول دانسانجر هو من يتصف بهذه لقدرات التي تمثل الجانب الفنية في عملية الإخراج وهي:

1. يجب أن يبحث المخرج عن معني متضمن وعميق في النص من خلال إستخلاصه لمعاني الفكرة والموضوع المطروح عبر المادة الفيلمية.
2. لابد من أن يقدم المخرج الشخصية بصورة تدعو للتعاطف بما تمثله من قيم عبر السرد.
3. يفضل تكون المعالجة مباشرة لمادة الموضوع في تناول بسيط _ وليس ساذج _ و إقتصادي موجز.
4. يجب علي المخرج تفسير النص ومعانيه المتضمنه التى تقود كلاً من إدارة الممثلين وتوجيه الكاميرا وفق لغة بصرية.
5. يجب أن يكون للمخرج رؤية مبدعة في تفسير النص والتي تحول التجربة من البساطة الي الدهشه.
6. علي المخرج أن يكون صاحب موقف واضح في التعبير عن صوته وفكره.

7. يجب أن يتميز أسلوبه في تحقيق الفيلم وتبدو بصمته واضحة.

لذلك فان المخرج يضيف قيمة فنية الي مشروعه الفني فهو يستخدم الأدوات االسردية في رسم الشخصيات، والحبكة، والبناء القصصي لكي يعطى قراءة ذات مستويات متعددة للنص، وهو يجمع بين كل العناصر علي نحو ڤستروالي لكي يخلق معني متضمناً يضيف بدوره عمقاً لتجربة مشاهدة لجمهور الفيلم لتتحرك المشاهد في فضاء الفيلم وعوالمه المختلفة.

ويقسم الباحث عمليات بناء الفيلم الى قسمين أحدهما يتعلق بالفكرة ومراحل بناءها على مستوى التخطيط او ما يعرف بمرحلة السيناريو والقسم الثانى والذى يتعلق بعملية الإخراج وهى مجمل العمليات الفنية التى تتعلق بالخلق الفنى وبناء عناصر الفيلم الداخلية، إذ أن النظر الي الفيلم كعناصر مركبة هو من جعل الحاجة الى معرفية العملية الإخراجية تبدو ضرورية، حيث أحدث سيرجى ايزنشتين مع زملائه فاسيلى وبودوفكين ودزيجا فيرتوف والكساندر دوفشينكو ثورة فى الإخراج السينمائي، وقد أتخذ كل منهم بعد التاسيس على ما أنجزه دى دابليوجرافيث طريقاً مختلفاً فى صنع الأفلام ولكن يجمعهم معاً هو الاقتناع الراسخ بان قوة السينما يجب تسخيرها من أجل الهدف العام وهو تغيير المجتمع وكان لكل منهم جمالياته، فقد تبنى بودوفكين النزعة المسرحية بينما تبنى فيرتوف السينما التسجيلية فى أكثر اشكالها أرثوذكسية فى الوقت الذى تبنى فيه دوفشينكو النزعة الشاعرية، وإذا تصورنا أن إيزنشتين كان يرى السينما كتصميم معمارى أو تشكيلى أو كوسيط" (دانساجر 2009م: ص 80) ويري دانسانجر أن العناصر أدناه تمثل الإضافة قيمة فنية للمشروع السينمائي:

1. مدي بناء السرد وقيمه المختلفةوتفاصيله وأسلوبه أيضاً .
2. بناء الشخصياتو إتساقها مع مجمل حيثيات الفيلم.
3. إستخدام عناصر التشويق والبناء الداخلى كالمفاجاةمثلاً لتعزيز قيم الفيلم.
4. لابد من تبرز وجهة نظر المخرج بشكل واضح.
5. يمثل البناء المشهدى أحد أهم عناصر بناء الفيلم وهو ما يحدد مكان وضع الكاميرا وزواياها الخ..

إن ضرورات التعبير عن الأفكار المجردة ومنظومات القيم فى العمل السينمائي/ التلفزيونى هى التى جعلت أسئلة عميقة تطفؤ الى السطح وحيز التفكير ورغم ما حققه الصوت من إضافة نوعية

حيث أن اللغة المنطوقة تمثل أداة التعبير عن الأفكار إلا أن المخرجين أرادوا اكتشاف قدرات الصورة فى التعبير عن الأفكار المجردة وهى إمتداد لمحاولاتهم قبل دخول تقنية الصوت، ووصفه البعض بأنه أسلوب تشخيصى وصف بأنه وسيلة فنية يوحى المخرج من خلالها عن شى ما أو فكرة ما قد تكون موجود فى سياق مباشر بل هى معنى مستتر "وتمتلك الرموز على الدوالخواص ً فيزيائية، إذ تتألَّف الأفلاممنُ و َوأصوات تُعر َض على شاشة وتلك العناصر ليست عشوائية، بل تنطوي على إمكانية أتُفهَ م والمعاني الرمزية تنبنيعادةً بعضها فوق بعض،نتيجةً لارتباط صور فردية مع غيرها من الصور" (سكيب 2015: ص 25).

إن بناء لغة سينمائية هو إمتداد الي تراكم وأنساق من التعاطي مع تفاصيل متعلقة بثقافات الشعوب وخلق هذا التراكم لغته وسماتها منذ أن عرف الإنسان الشكل والحرف وقيمهما، "بل إن الرموز لا تنبثقمطلقًا من العدم إذ يتعيَّن على أحدهم أن يبعث في هذه الرموز الحياة، فهيتُخلَق بواسطة صُ نَّاع الرموز .ففنانو الجرافيك، والروائيون،والنحَّاتون، حتىمؤلِّفو الكتب الإرشادية التي تَشر َحطُرق تركيب ألواح الأسيطُعو ِلونجميعُ هم على الرموز لإيصال المعنى .وصنَّاع الأفلام هم نوعآخَ ر من صنَّاع الرموز .فالمخرجونوالكتَّاب، والممثِّلون، والفنَّانون الآخرون يتعاونونمعًا لإنتاج الكيانات الرمزية التي تظهر على الشاشة" (سكيب 2015: ص 26)، وعليه فان العلميات البنائية للاخرج تبرز فى مستويين احدي يتعلق بمراحل بناء الفيلم والاخرى اجرائية تتعلق بعناصر بناء الفيلم.

المستوى الاول : مراحل بناء الفيلم

إن المكونات الفيلمية وعناصرها المختلفة إنما تتشكل فى سياق الفكرة وطرائق معالجتها المتعددة وهى تتباعد وتقترب مقدار حاجتها للتطوير والإستجلاء رفداً لبعضها البعض بأسباب القوة, والفيلم التسجيلى/الوثائقى يعتمد فى بناءه على مكون رئيس، وهو الموضوع الذى يمر عبر مراحل عديدة لتشكل مفاصله عبر تقنية السيناريو والتى تبرز فيها المعالجة بشكل واضح وفق طرائق ومناهج مختلفة، ويأخذ الإخراج بأسباب النجاح للفيلم وفق تحقق رؤية واضحة تساعد على إيجاد معادلات بصرية ومنظومات قيمية سمعية وبصرية تمثل المكون السردى للفيلم.

تنقسم للعمليات البنائية الى مرحلتين وتبدأ بالمرحلة البنائية الأولى وهى مرحلة بناء الافكار والتطوير وصولاَ لرؤية أساسية تتنطلق منها العمليات الفنية الأخرى، وتقوم صياغة الافكار وفق لحيثيات كثيرة منها الإجتماعي والثقافى والإقتصادى أحياناً السياسى، وتبرز فيها القيم الإنسانية للفكرة وأخلاقيات الفيلم وهو الإطار المهنى من ناحية والجانب القيمى من ناحية أخرى وتتسم هذه المرحلة بالحساسية العالية وهى التى تحدد مسارات الفيلم ومنطلقاته الأساسية والتى تشمل الأتي:

- القيم الإنسانية للفيلم.
- أخلاقيات الفيلم.
- تقاطعات الفكرة و أيدلوجيا الطرح.

أما المرحلة البنائية الثانية فهى مرحلة معملية وتتصف بانها البداية لتخلق الفيلم بتفاصيله وجزئياته، وتتم فيها كافة العمليات البنائية الفنية لتحقيق الرؤية الإخراجية وتشمل :

- المعملية وتشمل التصوير وجماليات الأداء الفنى والصوت الخ
- الخلق الفنى وتشمل المونتاج والمكساج والمؤثرات الخاصة الخ
- الإبداع والمعالجة (الإخراج)

وهى مرحلة بناء العناصر وهى مرحلة الخلق الفنى وبها تتعدد الخيارات الإبداعية لانجاز الفيلم بشكله النهائى.

المستوي الثانى : عناصر بناء الفيلم

إن بناء الفيلم العضوى يعتمد على تحديد منطلقات الفيلم بشكل أساسي ونعنى الفكرية /الفلسفية وبالتالي يرى الباحث أن المخرج حين يختار فكرة إنما يجيب مسبقاً على سؤال الكينونة ويحقق بشكل أولى سمات رسالته، ورسالة المخرج و إن لم تكن تختلف عن رسالة الكاتب/المولف فأن المخرج يعتمد فى بنائيته على حالة تعبيرية عن فكر الكاتب/المولف فى المستوى الأول وفى المستوى الثانى إنما يستخدم مفردات لغة أصبحت غاية فى المفهومية لدى جمهور عريض يمثل قطاعات المجتمع المختلفة، وهذه العناصر تشمل :

1. الفكرة وتطويرها.
2. بناء السيناريو وسيناريو التصوير.
3. التصوير وبناء التكوين المشهدي.
4. اعداد الموسيقي والمؤثرات الصوتية.
5. المونتاج وبناء العناصر الداخلية.

اولاً : الفكــرة : إن إعتماد الفكرة على الفعل والشخصية والمكان وغيرها كما اشرنا لنظرية ارسطو ضرورية، ولابد أن نقف هنا على إشارته لاثارة الشفقة وهى ما تؤكد اللمسة الانسانية وتحقق التفاعلية والتى تجعل من الفكرة بوصلة الفيلم كل ما ضعفت منطلقاتها سوف تضعفت بالضرورى مخرجات الفيلموفقد بعداً مهماً من أبعاده، لذلك يختلف التفكير السينمائي فى ظن الباحث عن منظومات التفكير الأخري حيث تحدياته تختلف فهو يريد أن يحكى قصة بالصور ووفق خلق علاقات تجاور

وتنافر محسوبة ومطلوبة لاحداث جملة من التطورات الايجابية فى سردية الفيلم، تتشكل خلالها معانى وتتولد منها خيوط لحكايات وشخصيات مختلفة ويجد معها المشاهد نفسه أمام لغة مفهومه و أركانها معلومة، إذ عرفت باللغة السينمائية وتتشكلت مفرداتها على غرار اللغة ونظامها من علامات و إشارات دالة ومختزلة لمعانى ودلالات عميقة وتشمل مفرداتها مكون الصورة والصوت وما يشتملاه من تفاصيل كما سنعرض لاحقاً .

إن فكرة الفيلم السينمائي والتلفزيونى ومن خلال مكنزمات صناعتها تؤكد على توفر عناصر متكونة لبناء جسمها وتفاصيل هذا البناء يعبر عنه "شكل السيناريو البسيط فى مثلث البداية والوسط والنهاية التى تمثل منظومة وحدات يستبينها الدارس والمحلل للفيلم عند تفكيك هذه العناصر، وهى التى تحدد السياق الفيلمى، وبالتالى جينات هذا الفيلم أو ذاك وياتى كل هذا من تحرر منظومة البناء من قالب الى آخر حيث يختلف وضع النقاط الرئيسية فى الترتيب المنطقى من سيناريو الى آخر" (سوين 2010: ص 47) وبإختلاف الفكرة والموضوع والمعالجة، فانه من الأفضل للموضوع التاريخى مثلا إن يتم معالجته حسب ترتيبه الزمنى بنفس التسلسل الذى وقعت به الأحداث وإذا كانت هنالك مواقع فمن الأفضل التنقل بينها حسب الحيز المكانى متنقلا من موقع الى آخر.

وعلى المخرج أن يحدد إذا كان سوف يتناول القصة الفيلمية بإعتبارها أنها قصة خارجية تعتمد على سلسلة من الإحداث التى تدور فى العالم ام قصة نفسية داخلية وهى أن يتناول الفيلم الأحاسيس التى تعتمل فى النفس كالحب والكراهية والفرح والغضب والإحساس بالظلم وكل هذه الأحاسيس تحتاج الى معادلات موضوعية تعزز من تجليها فى البناء المشهدى للفيلم.

فالقصص الداخلية تهتم بالعناصر النفسية لشخصياتها مثل الحياة الداخلية لهم والقيم الروحية او البحث عن قيم او معنى أعمق،نأ يصبح الداخلى متضمناً غير صر يح وعندما يفكر المرء فى خارج الأشياء تقفز قصص للذهن مثل يوم ابن اوى لفريدؤيك فورسايث والاب الروحى لماريو بوزو، والمثال الو اضح للأعمال التى تدور عبر الأحداث الخارجية هنرى الخامس لشكسبير والحرب والسلام لتستوى، ومن المخرجين الذين يبدون أحساساً قوياً بالأحداث الخارجية وبان هذه الأحداث تدفع الشخصيات وتجذبها وتلويها وتكسرها هو مايكل مان.

تعتبر هذه المرحلة التي تتوسط بين القصة الأصلية وسيناريو التصوير في غاية الأهمية ومن الممكن بالطبع كتابة سيناريو جيد دون الإهتمام بكتابة معالجة كاملة ولكن المعالجة لكونها أكثر إيجاز من سيناريو التصوير ولا تقطعها التقنيات ولا يوقفها العديد من اللقطات والثغرات فهي لذلك أكثر سهولة فيالقر اءة وأكثر فهما للقراء لغير المتخصصين الذين عليهم أن يكونوار ياً لما سوف

يكون عليه فيلمك النهائي، كما أن بعض المخرجون قادرون على التركيز على الحدث الخارجى بدون التضحية بالحدث الداخلى فى فيلم تصويب شديد الدقة للمخرج جون يورمان مثال جيد على الرابطة القوية بين الخارجى والداخلى" (دانسانجر 2009م: ص 117)، إن فكرة الفيلم السينمائى السودانى كثائر الأفلام فى العالم يتوق للمواكبة وينشد معالجة قضايا ماثلة ومؤثرة علي المجتمع السودانى الذي مر بمتغيرات كثيرة ريثما تشكلت سماته الأولية وظلت معطيات وتحديات المجتمع إجمالاً تتعلق بالبناء الحضارى/الهوية، الإقتصادى، الإستقرار السياسي، والسلام الإجتماعى وغيرها ولكن يجب علي الكاتب مراعاة الاتي :

- يجب أن يراعى إمكانية عدم إقحام أراء ونظريات خاصة به فى محاولة للدفاع عنها، وطرحها فى صياغ لا يتناسب معها.
- لابد أن تكون معلومات الكاتب عن موضوعه كافيه لبناء القصة و أحكام تركيبها.
- يعتبر العنصر الآدمى أهم عنصر فى الفعل الدرامى حيث أن الأحداث والأفعال تكون مثيرة للإنتباه إذا كانت تخص الإنسان وتبقي الأحداث مهمة إذا كانت بفعل الإنسان مثلا قارب وسط نهر تكاد أن تغرقه عاصفه هوجاء وليس بداخله أحد فهو مشهد لايهم من يشاهده ولكن إذا وضعنا رجل بداخله فهذا يهم المشاهد ويثير فضوله فى معرفة مصير هذا الشخص وهكذا.

وهذه المسارات تؤكد أن للفكرة الفيلمية عناصر مختلفة عن بقية أجناس الإبداع الكتابي الأخري حيث أن الفرق بين حوار مكتوب لرواية أو قصة قصيرة أو مسرحية أو تمثيلية للراديو وبين حوار الأفلام السينمائية واضح لاختلاف عناصر التعبير، .ففي الرواية عادة يكون للحوار مذاق أدبي لأن الروائي أديب ويجد أنه من الصعوبة أن ينتقل من أسلوبه الأدبي والوصفي إلى حوار الحياة العامة "وحيث أن حوار الروائي غالباً ما يكونجيداً في القراءةوجيداً في رسم الشخصية إلا أنه ليس نفس الشيءتماماً في حوار المسرح أو السينما الجيد وبصرف النظر عن صعوبة الإنتقال من الوصف الأدبي إلى الحديث الطبيعي فإن حوار الروائي متأثرأيضاً بحقيقة أن الرواية قد وجدت للقراءة في صمت وليست تتلى بصوت عال للعامة"(اريريل : ص 38).

ورغم أن الدراسات فى هذا الجانب ما زالت تعمل فى إتجاهات المقاربة ونجد أن عدد كبير من الروايات قد تم إنتاجها كأفلام و أشهرها الحب زمن الكوليرا لغارسيا ماركيز وغيرها مما يجعل الباب مفتوحاً بجدوي هذا التحول والتقارب بين الفنيين.

ثانياً : بناء السيناريو: تعتبر مرحلة بناء السينايو بصورة جيدة هى أهم خطوات انتاج الفيلم، إذ أن الموضوع يبرز لسته ميز، وهى تتعلق بكون **الموضوع جديد** ام أنه تم تناوله من قبل وفى كل الحالات ما هى **زاوية النظر والرؤية** التى عليها يعتمد المخرج فى تناوله للموضوع، كذلك يجب أن يسال المخرج نفسه هل هو موضوع مثير للجدل ويجذب المشاهد و**قابل للاستمرارية** فى أذهان المتلقى ام أنه قابل للنسيان و**تحديد نوع جمهور** الفيلم وحجم **المشاهدة المتوقعة** لهذا الفيلم، هذه أصعب مرحلة حيث يجب على المخرج أن يضع **الخطوط العريضة** لعمله.

يعتبر السيناريو جنس أبى مختلف رغم تقيده بالشكل السردى و إحتكامه قواعد الكتابة الأدبية عموما وذلك بإعتبار "أن السيناريو يحاول الإبقاء على المعطيات النصية الأساس في النسيج الروائي أو روح النص، ولكنه يتجنب الإنسياق وراء تداعيات الشخصيات مثلا أو نقل كل تفاصيل الحكي وإتباع متاهات السرد الروائي، إن السيناريو كنوع أدبي يعتمد على عنصر التحول الإيجابي أي الإضافة إلى عالم الرواية بلباس صوري حركي" (عموري 2015م : ص 19).

بعد مراجعة الفكرة والهدف ينتقل المخرج للمادة التي سيعالجها ويدخل مرحلة التوثيق وجمع المعلومات من صور ومشاهد وتصريحات ووثائق الخ ... هذا الكم من المعلومات قد لا يشكل ضمان لنجاح الفيلم فحسب، ولكنه ضرورة لتشكل رؤى حول الموضوع، وقد تكون قليلة ومركزة ويستطيع المخرج توليفها بحرفية صانع فيلم ناجح. وتعتبر مرحلة معالجة تلك المعلومات من أهم مراحل بناء الفيلم الوثائقي لأن مستوى المخرج وقدراته على المعالجة الإحترافية التي تصنف تلك المعلومات الى مستويات ودرجات تستهدف تحقيق الهدف من الفيلم بأسلوب يلقى تجاوب وقبول من المشاهدين وهى المعادلة الضرورية.

وفي هذه المرحلة يبدأ تأثير فكر وموقف صانع الفيلم على المادة التي جمعها بحيث يصبح التعامل بموضوعية ومصداقية ودون تزييف للمعلومات، مع إحترام هامش الإبداع وتعزيز مضمون الفيلم بمواد أخرى تدعم هدف الفيلم لكن دون تحريف وقلب للوقائع.

إن مكونات القصة السينمائية بحسب سد فيلد (سد 1989م: ص 11)و هى :

- **التيمة** : هى القصة أى الخلاصة والمغزى الذى تلخيصه فى جملة واحدة.
- **الحبكة** : وهى تصميم وخطة وشكل وترتيب الأحداث والمواقف وتتابعها.
- **الحركة/ والفعل** : هى مكونات الفعل والفعل الدرامى هو القوة الدينماكية المحركة للحبكة.
- **الصراع** : هو التفاعل بيت طرفين نقيض اى قوتين متصارعين بين رغبة البطل ورغبة الخصموتعدد أشكاله تبعاً لنوعه والياته وبيئته.

- **الحوار**: هو انه يعطى المتلقى معلومات مهمة و أجوبة لأسئلة مثل من ومتى و أين وكيف ولماذا، كما أنه يكشف ويوضح الشخصية.

أما الطرق الاخرى للمعالجة فهى: من **السهل** الى **المعقد** ومن **المحدد** الى **العام** ومن **المالوف** الى **غير المالوف** ومن **المشكلة** الى **الحل** ومن **السبب** الى **النتيجة**، وقد تختار أن تجمع بعض النماذج مع بعضها البعض كالتسلسل الزمنى مع مراعاة الحيز مع السبب والنتيجة، وأن تترجم التعميمات السطحية الى تحديات قابلة للتصوير مثلا القوة الروحية تتحول الى طقوس تعبدية ومساجد وكنائس الخ .. العموميات الى المحددات كالاكواخ المهملة التى تتحول الى ازمة فقر.

ولأ تبتكر طرقاً لتحول التجريدات مثل المرح والحب والفاقة الى الشاشة "تخيل كيف تعرض رجل متواطئا فى جريمة فى المدينة، والهدوء الذي يسبق العاصفة حيث يمهد المخرج عبر مشاهده بالهدوء ليؤكد وقع العاصفة على المشاهد وما يترتب عليها من انفلات الاحداث وتداعيتها"(دانسانجر 2009م: ص 118)، وهى لتحدث شخص بأهمية الدواء لابد من تعريفه بمخاطر المرض وهى معادلة ضرورية وفطرية ثم أنها تجعل المشاهد يفكر ويتفاعل بشكل كبير مع مادة الفيلم، حيث يجب أن تخلق لكل إحساس معادلات حسية ومعنوية لدى المجتمع يقاس إنعكاسها بثقافة ووعى المتلقي، وياتى بناء سيناريو الفيلم متضمن ثلاث محطات رئيسة فى معماره وهى البداية والوسط والنهاية والتى تعتبر مفاصله الأساسية.

- **البداية**: البداية الجيدة تؤدى الى جذب المشاهد بصرياً / سمعاً وتعمل على تركيز إهتمام المشاهد، كما أن التاكيد على جوهر الموضوع الذى يتناوله الفليم أفضل من الخروج الي غيره من الموضوعات التى تصرفه عن موضوع الفيلم، والبداية الجيدة هى التى تقوم على أحد هذه العناصر، ومثال ذلك إبدأ بسيارة إسعاف فيتسأل المشاهد عن الحادث ويبدأ بالتخمين ومصير الذين وقع عليهم الحادث وعددهم وهل توفو ام لا ؟، وينصح أدريان برونل في كتابه سيناريو الفيلم السينمائي "ان تسيطر البداية علي جمهورك وتثير الإنتباه، إن كانت الإحداث تسير بصورة مالوفة فان التغيير من حالة ثبات الى حركة من حالة بط الى سرعة من حالة فرح الى غضب الخ، كذلك نتيجة السرعة التى أدت الى حادث والبطئ الذى دلى الى خسارة الر هان" (اريريل : ص 38).

ويري الباحث إن البداية الجيدة هى التى تقوم بإستقطاب المشاهدين الى موضوع الفيلم اولاً ثم التعريف الأولى للعبور الى تفاصيله لذلك فان هذه المساحة يمكن تنظيمها وفق للمعادلات البصرية

وقيم الفيلم الأخرى من صور وحوار وتعليق ومؤثرات خاصة الخ ..، لاسيما الدالة منها والتى تحيل الى مالآت محددة كصوت (سرينة) الإسعاف المشار اليها.

- **الوسط**: الوسط يهتم بان يصل الصراع بين خط إثارة الإهتمام (الشخصية) والمعار ضة الى الذروة، ويقوم ترتيب تصاعدى من حيث الأهمية الى القوة واثارة الاهتمام، وهى منطقة يستبين المشاهد فيها العلاقات ويبدأ الدخول فى مقترحات الحل (اى التفاعل) ويصبح أكثر تركيزاً مع مجريات أحداث فى الفيلم، بل ويستطيع أن يتنبا بمصائر أبطال الفيلم وفى حالة الفيلم التسجيلى/الوثائقى يستطيع أن يتوقع نهايات لخط الأحداث والشخصيات والموضوعات، ولكن المخرج عليه أن يحتفظ بخيوط أطراف الموضوع لإثارة المشاهد والاحتفاظ به حتى نهاية زمن الفيلم.
- **النهاية:** هى تكرار التاكيد ومن الأفضل أن تصل بالتاكيد الى مقرها الصحيح بجملة رئيسية تلخص المطلوب وتثبت الانطباع المتبقى الذى تامل ان يرسخ لدى المتفرجين. " في كثير من الأفلام التسجيلية لا يكون هناك سوى حالة واحدة بحيث لا ينتج عنها سوى نتيجة واحدة . اما فى الفيلم الروائي وفان المشاهد الأخيرة نشاهد إنتصار"المنطق" أو المنطق الزائف المبنى على إفتراضات المسلمات المختلفة .وبنفس الطريقة يحتوي كثير من قصص الأفلام على موعظة جديرة بالتدريس وأخلاق جديرة بالوعظ_ مثل" الجريمة لا تفيد "_ وتقع هذه الأشياء في قائمة النهايات التي يفرضها المنطق" ولكن كسر التوقع بإستحداث طريقة جديدة لنهاية الفيلم هى واحدة من أهم ما يمكن أن يميز الفيلم عن غيره من الأفلام والافكار المطروحة وإن وصلت لذات النهايات التى أشرنا اليها.

قواعد الكتابة للفليم السينمائي والتلفزيونى :

إن القواعد التالية هي التي تساعد كاتب السيناريو من إنجاز فيلمه وهي كالأتي:

- الإلمام بقواعد الدراما التى أسسها علماء الدراما كالكاتب اليونانى أرسطو بما عرف بنظرية الدراما والتى وصفها بانها فعل نبيل تام ذو طول معلوم الخ وغيره من أصحاب النظريات الحديثة.
- أن يكون الكاتب السينمائي والتلفزيونى ذو ادراك وقابلية و إستعداد فطري بنوع الكتابة السينمائية والتلفزيونية.
- أن تكون لديه قدرة على فهم طبيعة لغة الصورة المتحركة وتقنياتها.

- أن يتمتع بالخيال والحس المرهف والحساسية اللازمه للتعامل مع موضوعات المادة الفيلمية على مستوى السينما والتلفزيون.

كما أن الخبرة والتجربة الحياتية الواسعة فى شتى المجالات الإنسانية بكل تفاعلاتها وتداعياتها وتناقضاتها وما يمكن الكاتب من سرد حكاوى سمعى/بصري وذات طبيعة إبداعية وبأسباب ونتائج صادقة، ومنذ محاولة تسجيل الزمن عندالأخوان لومير بحثاً عن تدوينه إلى ظهور الفن السينمائي (السينما الصامتة) من حيث التسجيل ثم إلى التخييل ومنزلتها بين لفنون خروجاً من التبعية إلى الأدب والمسرح إلى البحث عن السينما في أشكالها المتنوعه من عروض التسلية إلى دخول رحاب ضروب التفاعل بين اللغة البصرية واللغة الطبيعية والموسيقى التصويرية الخ .. فقد برزت تبعاً لذلك معالجات عديدة في تصورات بناء هذه الأفلام، ويمكن كذلك حصرها في أنواع السيناريوهات من حيث الشكل الاتية:

- سيناريو الفيلم الكلاسيكي وهو السيناريو الذى يعتمد على مثلث الهرم الصعود الى الذروة والهبوط الى الحل كما عند سد قيلد وغيره.
- سيناريو الفيلم الحديث الفيلم التجريبي والفيلم الشاعري وسينما المؤلف هي نماذج برز ت مع ظهور اتجاهات السينما الحديثة.

سيناريو الفيلم الوثائقي

يعد سيناريو الفيلم التسجيلى/الوثائقى شكلاً خاصاً من أشكال السيناريو حيث يتمرحل في الخطوات التالية هى:

- مراحل البحث.
- وإعداد المحاور و أسئلة الحواروالتى تلعب دوراً رئيساً فى إستخلاص المعلومات التى تصنع الفيلم.
- رصد الموارد البصرية وهى عبارة عن وثائق مكتوبة ومرئية ومسموعة
- تحديد الأماكن والشخصيات والموضوعات التي سيتم تصويرها أو الحديث عنها الخ..

- حبكة الوثائقي وأن إختلفت مع الفيلم الروائى فقد إحتفظت بعناصره الأولية والتى تصنع الفرق فى كل فيلم على حدى، لذلك فان بناء المشهد الدرامى يحتاج لمؤامته مع مجمل عناصر الفيلم الاخرى.

نموذج هيكل سيناريو الفيلم الوثائقي:

البداية	**وهي لقطة مزاجية وملئ بالاحساس دالة ومحققاً لمعنى حسن الاستهلال وتشمل كذلك الاسم ودلالاته**
المعبر	**وهي مرحلة تمهيدية للدخول في فكرة الفيلم.**
مقدمة الموضوع	**وهي اختار مناسب لمقدمة تجعل المشاهد يدخل الي الموضوع المطروح بطريقة سلسلة**
تفاصيل الموضوع	**تحويل الموضوعات الي جزئياتها الداخلية وسياق كامل ينتقل من مشهد الي اخر.**
اعادة التركيز	**وهى مرحلة يلمم فيها المخرج الافكار ليعيد طرحها بشكل قوي في جمل واضحة ومشاهد دالة**
الختام	**وهو يشبه فكرة البداية حيث أن فريق الفيلم يريد ان يبقي لحظة معينة في ذاكرة المشاهدة، ربما تكون كلمة او لقطة او موسيقي دالة الخ وهي توصف بخلاصة الفيلم.**

يتسم هذا الهيكل بمرونة عالية لمعالجته جوانب الموضوع يشكل كافى من خلال التعامل مع التفاصيل التي تتعلق بالموضوع.

كتابة التعليق: يعتبر التعليق من العناصر التي يتم إضافتها على المادة الوثائقية في أغلب الافلام ويري البعض أنها لايمكن الإستغناء عنها, وتتمثل وظيفة التعليق أما في ملأ الفراغ الدي قد تتركه المشاهد او لأثراء الفيلم بمضون أكثر قد لا تستطيع الصورة وحدها تقديمه وللتعليق أهمية كبيرة جداً في بناء وثائقي ناجح ومقبول لدى المشاهدين, ويشير السينمائي ناصر المك الي انه " قد ساد الإعتماد على التقرير الصونى مجمل إنتاج الافلام السودانية وقد استمر الى اليوم وفى ندوة عن الجريدة السينمائية يورد تعليق حمدى بدر الدين (مدير أسبق للتلفزيون والاذاعة) عن دور المعلق فى صياغة التقرير وقراءته مستعيناً بالمصور الذى قام بالتقاط الصور الشى الذى غيب المجهود الابداعي المنتظر او المتوقع فى جعل التعليق جزاءاً لا ينفصم عن مانراه من لقطات" (المك 2016: ص 67) وهى إحدي إشكاللات كتابة التعليق والتى لازمت الفيلم التلفزيونى أكثر من

السينمائي ويري الباحث ان العناصر التى يشتملها الفيلم ان كانت معبره عن موضوعه فلا حاجة الى هذه السردية الادبية في بناء الفيلم، لذلك فان من أهم قواعد التعليق هى:

- أن لا يكتفي المعلق بوصف ما تقدمه الصورة بل يجب أن يقدم ما لا تستطيع اللقطات عرضه.
- يواكب بتناسق وتلقائية المشاهد لتوصيل مضمون الفيلم دون إسراف.
- ويتجنب أي افكار قد تتناقض مع الصورة او يكرر معلومات قد قدمتها الصورة كوصف محتواها بشكل ساذج ويقضل استخدام اسماء الاشارة كهذه وتلك الخ.
- حسن اللغة والصوت عاملين أساسيين في جودة التعليق وبالتالي تميز الفيلم.
- إستخدام المشهد الدرامى عند الحاجة دونما إسراف او تكلف.
- يحب أن يتعامل مع الصوت الطبيعى والموسيقى كمكونات أساسية من مكونات الفيلم وذات تاثير قوى على المشاهد.

كما يعتبر إختيار عنوان الفيلم أكثر أهمية بالنسبة للمؤلف من اللقب الجديد، ففي الحالة الثانية فإن اللقبنادراً ما يكون له أهمية كبيرة إلا النبيل الموعود _ ما عدا اختيار لقب مثير مثل بارون بلمب أوف أرشانجل _ ولكن عنوان رواية أو كتاب أو مسرحية أو فيلم يهمعدداً كبيراً من الناس ويمكن أن يعنيأيضاً الفرق بين النجاح والفشل، وعلى كل فإنني أظن أن مؤلف الأفلام أفضل من مؤلف الكتب والمسرحيات في إنتقاء العناوين وربما بسبب هذه المبالغ الكبيرة من المال تعتبر مخاطرة فنحن في عالم السينما نشقى في إختيار العنوان" (أدريان : ص 47) والمتطلبات الأساسية لعنوان جيد إتفق على أن تكون هي الآتي:

1. عنوان جذاب ومثير للدهشة.
2. قصير وسهل التداول.
3. عنوان له علاقة بالموضوع (مباشر او غير مباشر).

ثالثاً : التصوير وبناء التكوين المشهدي : يعد بناء التكوين الجيد والمعبر واحدة من ادوات عملية إخراج المادة الفيلمية بل هو تكظهر الفكرة فى بعدها التجسيدى و التكوين فى أصغر وحدات

بناء المشهد وهي اللقطة يعد متغير/ ثابت فى حالاته المتعددة والتى تصل فى اقصى درجاتها الى شكل من أشكالها الى حالة ايحائية وتاويلية و إحالية ولكنها تمثل أهم عنصر فى بناء الفيلم (نوع اللقطة وحركتها وزاويتها الخ) يقول هتشكوك "أنا تأبع جغرافيا المنظر و إنما أتابع جغرافيا الشاشة" (فوغل 1994م: ص 47)، حيث رأ بناء اللقطة يشكل موضوعاً سينمائياً فى حد ذاته، ويعد التكوين لغة تاسست مفرداته وفق مقاربات معرفية عميقة، ولابد من تنزيل لغة التكوين البصري الفكرية والفلسفية وتطبيقها علي المستوي العملي في بناء الفيلم (الزين 2011م: ص 251) وفق لهذه اللغة يمكن قراءة أنوع اللقطات السينمائية والتي تتكون من أربعة أبعاد رئيسة وهى :

1. القطة البعيدة جداً Very Long Shot.
2. اللقطة البعيدة (الطويلة) Long Shot .
3. اللقطة المتوسطة Meduim Shot .
4. اللقطة القريبة Colse Shot .

ووفقاً للتعاطي مع هذ اللقطات تعزز لغة التكوين البصري فى قدرتها على خلق نسق الفيلم، والجدول أداه يطرح تصوراً لفاعلية اللقطة المستخدمة متن الفيلم والتي تشكل إحدى مفرداته البنائية وهو كالأتي:

خلق الحالة الدرامية	خلق التعاطف مع الشخصية
1. استخدام اللقطات المقربة. 2. وضع الكاميرا قريبة من الحدث البصري. 3. وجهة نظر الكاميرا الذاتية. 4. حركة الكاميرا خاصة الحركة الذاتية. 5. ايقاع متزايد السرعة في طول اللقطة.	1. لقطات ذات زاوية واسعة لتقديم السياق البصري للشخص او الشئ الموجود في مقدمة الكادر. 2. ايقاع بطئ 3. لقطات لشخصيات اخري في ردود افعالهم للحدث الذي تضمنه اللقطة، بحيث أن لكل فعل رد فعل.

إن هذا التفكيك في إتجاهات اللغة السينمائية يساعد المشتغلين في حقلها علي بلورتها كلغة راسخة وذات مفهومية عالية لدي المشاهد، واللقطة هي خلاصة التفكير الإبداعي السينمائي "لا تقف كونها

تمثل جزء من كل تقرا في سياقه ولكنها تتحرك في إتجاهاً افقياً لتمثل مركبات المنظومة الفيلمية وتتحرك راسياً في المساهمة في خلق عوالم تعزز قرائيتها منفردة" (William 2012: P.55)، وفى تكوين اللقطة لابد من مراعاة أسس التصميم The Principles of Design حيث أن (التوازن والتباين والإنسجام والوحدة والحركةو المنظور) بمثابة الأدوات التي يتم عبرها تشكيل الصورة او اللوحة، وتبدأ بالخط الذى يعرف بانه مسار لنقطة في إتجاه ما ولهذا فهو فاصل بين مساحتين وتعبيرات الخط وتاثيراته في اللقطة عبر الأوضاع والتكوينات التي تظهر فيها، فالخطوط والتكوينات الأفقية المستفيمة توحي بالثبات والهدوء والإستقرار كما تعمل الخطوط الأفقية كأرضية أو قاعدة لكل ما هو فوقها ويعتبر التقاء الخطوط الأفقية مع الخطوط العمودية يعطي الإحساس بالتوازن، بينما الخطوط الافقية تعمل على زيادة الإحساس بالإتساع الأفقي ويستفاد من الخطوط الأفقية في الصورة كوسيلة لتقدير مدى بعد الأجسام أو قربها من عين المشاهد والجدول أدناه يوضح كيفية التعامل مع الخطوط فى بناء الكادر السينمائي والتلفزيوني :

الخط	دلآلآته	ملاحظات
الخط العمودي	يوحي بالحركة إلى على.	يظهر فى اللقطة السفلية
الخط الأفقي	يوحي الحركة السريعة.	عندما تعبر الاجسام الكادر
الخط المنحني	يوحي بالحركة الدائرية.	لايحتاج لتحريك الكاميرا
الخط المنكسر	يوحي بالحركة المفآجئة والقوة والعنف.	ويكسر استخدامه افلام الحركة
الخط المتموج	يوحي بالحركة البطيئة والإنسيابية والسيولة.	كالتصوير لحركة مركب بعرض البحر

وياتى كذلك اللون The Color هو عنصر مشترك يستخدم لتاكيد وتميز الخطوط والأشكال وإضفاء لمسة جمالية لاسيما فى تصوير المشاهد الطبيعية، وتساعد الألوان على إظهار الإشكال و إظهار واقعيتها و أيضاح أوجه الشبه و الأختلاف بين المواد المختلفة ولفت الإنتباه كما للالوان مدلولات نفسية وعاطفية و أستخدامها في التعبير الفني يعكس ذلك الإحساس وتقسم الألوان حسب تاثيرها في عين المشاهد و إحساسها لثلاثة أقسام هي :

- **الألوان الدافئة :** هي مجموعة الألوان التي تمنحنا الإحساس بالدفء عند مشاهدتها وهي (الأحمر والأصفر والبرتقالي ودرجاتها)نشاهدها في لهب النار و أشعة الشمس، وتظهر قريبة من عين المشاهد على سطح اللوحة.

- **الألوان الباردة :** هي مجموعة الألوان التي تمنحنا الإحساس بالبرودة عند مشاهدتها وهي الأزرق والأخضر ودرجاتها نشاهدها في الأرض والأشجار والمزروعات الخضرا والسماء والبحر، وتظهر متاخرة على السطح
- **الألوان المحايدة :** وهي مجموعة الأسود والأبيض والرماديات وهذه المجموعة ذات مفهوم خاص بعلم الألوان ويمكن بواسطتها ان يوازن الفنان بين المجموعات اللونية الدافئة والباردة عند الرسم والتصوير.

إذن عملية نجاح التقاط الصورة السينمائية تكمن في توفير الجمالية والوظيفية فالاثنان يشكلان الأساس لالتقاط الصورة وعلى ضوء ذلك تكمن أمور عديدة في تحقيق الجمالية أو الوظيفية للقطة ترتبط فيه جملة من العوامل الأساسية التي تدخل في صميم إنجاح الصورة كالعناصر الخاصة بالوظيفية التي هي أساس لأي ملتقط أو كالعناصر الخاصة بالجمالية والتي تحقق جمالية للصورة حسب المعايير المتبعة أو المتفق عليها في خلق التأثير عند المتلقي" (بلخيري 2011م: ص) وبمكن إستخلاص القواعد التالية :

1. تنظيم حركة الممثلين بإعتبار حركة الأجسام ذات طبيعة عاطفية لدي المتلقى تصل أحياناً التماثل معها بشكل لا إرادى كما سباق سيارات فى منعطف او معركة بين شخصين بالأيادى مثلاً ، فيجد المشاهد نفسه متماثل مع الحركة والاحساس.
2. توزيع مكونات الصورة من أحجام وكتل وأشكال وألوان لتكوين الصورة وتحقيق أبعادها المختلفة.
3. تنظيم كاميرا التصوير نفسهاوالتي يمكن أن تضفي طابعاً جمالياً للصورة بحكم المتغيرات التي تحققها في الالتقاط عبر إستخدام العدسات والاضاءة او المؤثرات الخاصة فى مجال فنون التصوير كالدخان، او الضباب وخلافه.

فالتصوير الجمالي ليس مجرد تقليد او محاكاة للواقع بل هو إبراز إحساس معين أحس به المصور ويريد أن يبرزه كخصائص ذاتية هي التي يمكن أن نطلق عليها جوهر الموضوع أو الروح الجوهرية الجمالية في الشيء، وبالتالى فان قيمة التاكيد ضرورية فى العمل الدرامى إلا أنه وبإختلاف الوسيلة فأن الفيلم السينمائي، بإعتبار أنه يعمل على إجتزاء التعبير من مواطن المشهد واللقطة الواحدة حيث يمكن أن تحتوي من عناصر التاكيد ما يحقق أهداف المخرج، كما ياتي التاكيد

من خلال النبر والتقطيع والتضاد والكتل والفراغ، وكلها عناصر تعمل علي أن تحقيق التاكيد الدرامى (دانسانجر 2009م: ص 121).

رابعاً : إعداد الموسيقى والمؤثرات الصوتية : مثلت الأغاني مكون رئيس فى الدراما الإغريقية القديمة وأعتبر ها أرسطو واحدة من المكونات السته وبتطور علم الدراما أصبحت المؤثرات الصوتية وهى مجموعة الأصوات التي تصدرها الآلآت الصناعية او الطبيعية من خلال حركتها داخل اللقطة صوت السيارة وتشغيل المحر كة وصوت القاطرة وصفيرها ووقع الأقدام وطرق الأبواب والضوضاء و غيرها من الأصوات التي تنفذها الآلآت الصناعية، أما صوت الرعد والرياح والطيور والحيوانات وغيرها فهى أصوات طبيعية، هذه الاصوات تعتبر عنصر مهم من عناصر تكوين الفيلم، ويعلق المخرج أنطونيوني Antonionie علي إستعماله المؤثرات الصوتية في فيلم (الإنفجار) يقول "إني أعلق أهمية ضخمة على شريط الصوت وأحاول دائما أن و أوليه أكبر قدر ممكن من العناية، وحينما أقول شريط الصوت فأنا أشير الي الأصوات غير الطبيعية، هذه الأصوات في رايي هي الموسيقي الحقيقة التي تتطابق الصورة فمن النادر أن تذوب الموسيقي في الصورة وهى في أغلب الأحيان لا تستفيد منها إلا تحذير المتفرج"(فارس 1995: ص 101)، ويرى الباحث هذا هو التحدى الذى يواجه المخرج وهو كيف يمكن يخلق أن هذه التوافقية بين مجموعات الأصوات المكونة لمؤثراته وبين مشهده ومحتواه الفيزيائى والتعبيرى.

فوجود عنصر الصوت بأشكاله ومصادره المتعددة ضرورة حتمية في بنائية الفيلم فالموسيقي هى الفن الوحيد الذى يعتبر أكثر تجريداً من اى فن آخر، "وذلك لان الأصوات الموسيقية التى يستخدمها الفنان بعيدة كل البعد عن الأصوات الطبيعية حيث يقول شونهور كل الفنون تطمح الى الصفة التى تتسم بها الموسيقي حبث يمكن للفنان ان يتصل بالمستمع مباشرة دون تدخل اى عنصر وسيط" (حسن ، بدون: ص 147)، ويبقي إن الإستخدام التكيفى هو ما يجعل من الموسيقي أحدي عناصر بناء الفيلم بإعتبارها عنصر مؤثر وقيمى حيث أنه يشكل إحساس المادة الفيلمية، "فالسينما بدأت صامته و أول صوت بدأ يرافق عروض صورها الصامته تلك منذ ظهورها عام 1889م كان صوت الموسيقي، عندئذ بدأ الجمهور لاول مرة يري صور الفيلم ويسمع فى نفس الوقت صوت موسيقي تعزف من قاعة العرض، وحينما إبتكرت طريقة لطبع الموسيقى علي شريط الفيلم فى العام 1926م أضاف للصور المتحركة وبدأ يظهر تدريجياً نوع جديد من الموسيقي سُمى (الموسيقي السينمائية) و أصبحت موسيقي الفيلم مع الزمن" **(سميث 1996م: ص 554).**

ولكن ظهورها لم يوجد لها سياق محدد لذلك بدأوا يبحثوا عن أدوار يمكن أن تلعبها للسينما وقبل أن تبرز أهمية وظيفة الموسيقي فى الفيلم، ويقول موريس جوبير "نحن لا نذهب الى السينما لنسمع موسيقي أننا نطلب من الموسيقي أن تخلق فينا إحساساً بصرياً ، ولا تفسر لنا الصور فقط" ، ومن هنا بدء النظر اليها كعنصر مهم في عملية الفلمية، ونجد انها فى السينما ان وظيفة التاليف الموسيقي تخضع للتعبير البصري لذلك لايمكن ان نسمعها إلا بمصاحبة الصورة تعرف صوفيا لاريسا فى كتابها "جمالية الموسيقي السينمائية" طبيعة العلاقة بين الموسيقي والصور (الموسيقي دائما مجردة ومعانيها غامضة والصورة دائما ملموسه ومضامينها محددة لكن حينما تحدد الصورة بنية الموسيقي وتعم الموسيقي معنى الصور ينشا من تمازجهما وخدة متكاملة). (الزبيدى 2013: ص 20)، إن البحث فى هذه العلاقة ضرورى فى تنامى حاجة الفيلم للتجدد والإبتكار وفى ظل تقنيات الصوت العالية والقادرة على المحاكاة وخلق العوالم المختلفة فيما يشبه العمل المعملى اضحى يستجيب لإحتياجات الفيلم.

خامساً : المونتاج وبناء عناصر الفيلم: يرتبط مفهوم المونتاج بفلسفة بسيطة تقوم على "إن مادة العمل السينمائى هى قطع الفيلم ووسيلة إستخدامها هى وصل هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فنى معين، ويبدأ الفن السينمائى من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج من وصل أجزاء الفيلم ببعضها البعض" (ارنست 1959م: ص 69) إلا ان هذا التقطيع هو ما يوجد سياق الفيلم فى نهاياته، ومما لاشك فيهأن عملية المونتاج بما تتمتع به من قدرات جعلت من السينما فناً مفهوماً وذو سياق لابد أن يكون _ إذن _مؤثراً على بناء عناصر الفيلم ويمكن وصف عملية المونتاج علي أنها أشبه بالإستعارات المجازية، أو المقارنات الصورية للمتناقضات، وتوظيفها فيما بعد في لقطتين متتاليتين، ومن ثم إحالتها إلى رموز أو قيم بلاغية قريبة من معاني اللغة الأدبية المجردة في ذهن المتلقي، كما يمكن إحالة ذلك التناظر أيضا إلى التقابل الصوري في اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) أو أي من اللغات القديمة التي إعتمدت التصوير في الكتابة الأولى، فتجسدت تلك المتقابلات الصورية بشكل قصدي مسبق في ما أطلق عليه بـ (المونتاج الذهني) مثلا المنهج الذي أبتكره المخرج الروسي سيرجى إيزنشتاين ونظّر له في عشرينات القرن الماضي، فيسفولد بودوفكين على صعيد مختلف وما أطلق عليه (المونتاج البنائي) اذ يقوم بتجميع عدة عناصر لقطات مختلفة ليركب منها صورة حركية جديدة، أو إيحاءا لمعنى جديد في تجاربه السينمائية المبكرة في ذلك التاريخ، وبالرغم من أن ذلك يعتبر منجزاً ثقافياً نظرياً كبيراً أكثر منه منجزا سينمائياً .

وفي الوقت نفسه الذي عمل فيه أولئك المخرجون الروس على ذلك النوع من المونتاج عمل المخرج الأمريكي دبليو دى جريفث الذي عاصرهم في بداية أعماله على صعيد فن المونتاج نفسه ولكن بطريقة أخرى، "فقدتكلر ما سمي ّ بـ (المونتاج المتوازي) القائم على تصوير حدثين متزامنين، بعيدين مكانيا، ويعرضان بالتناوب مع بعضهما، هذا المونتاج يشكل بإكاراً تاريخياً مهما في تعميق أدوات السينما و أساليبها المستقلة عن الأدب والنظرية، كل الجهود التي إتجهت فقط الى إنتاج ما يسمى بـ (السينما البحت)" (علوان 2008م: ص 7).

وياتي المفهوم الحديث للسينما الذي إستحدثه اندريا بازان Andre Bazin وأطلق عليه مفهوم سينما اللامونتاج، وهي كانت دعوة الي تغيير نمط الطريقة الكلاسيكية التي كانت سائدة في السينما الصامتة، رغم أن النظرية الكلاسيكية قدمت الكثير لفن السينما، وتقوم نظرية العرض المستمر لاندريا بازان Andre Bazin والذي كان يري في السينما اداة للتوعية، "فالسينما ماهي إلا فن شعبى يحب أن يحاكي الحقيقة والمشكلات الإجتماعية، وقد ربط بازان هذا المفهوم بمفهوم خاص بالمونتاج الكلاسيكي اذ انه بر ايه لايحاكي الحقيقة المادية والإجتماعية بقدر محاولته التلاعب بالاشياء المادية ووضعها في اطار فني ويوحي معني وافكار شخصية وبذلك وصفة السينما الكلاسيكية بانها سينما صفوة وهم النقاد الذين يرتفع وعيهم بمضامين دلالات ورموز الفيلم" (علوان 2008م: ص 9).

ويجد في مثال فيلم المواطن كان Citizen.Kne لاور سون ويلز والذي لعب المونتاج فيه دوراً كبيراً في تحديد النسق الداخلي للمعني اي تقطيع المشاهد وإعادة لصقها في مواقع مختلفة ويبدو هذا التلاعب الفني بالرموز والدلالات التي تطرحها الوحدة الجزئية للفيلم هى ما اوجدت سياقه، فالفيلم وعمليات المونتاج إستغرقت تسعه أشهر، بالرغم من ذلك لم يدركوا النقاد معان االفيلم ولكن ظل التيار المضاد لذلك يطرح بإستمرار سيادة المونتاج للحفاظ علي قوة تاثير الفيلم وخلق لغته.

يربط المونتاج المواقف الواقعة في نفس الوقت وهو يجعل الأشياء جنباً إلى جنب دون أن تكون هناك صلة في الزمان والمكان الواقعين على الإطلاق، وهذا يؤدي إلى وهم جزئي وجمالية فنية من حيث تأثير الحدث الفعلي وتأثير الصورة فيشعر المتفرج أن سياق المشاهد المختلفة من حيث الزمان والمكان لا يتم بطريقة تعسفية فالشخص ينظر إليها بهدوء كأنه ينظر إلى مجموعة من الصور العادية؛ فإننا لا ننزعج إطلاقاً حين نجد أماكن مختلفة ولحظات مختلفة من الزمن مسجلة في مثل هذه الصور والقيمة الجمالية لإختزال المكان والزمان عن طريق المونتاج أثارت بعض المواقف لذلك حدد بودفكين خمسة طرائق للمونتاج :

1- التناقض: إذا اردنا تصوير حالة البؤس التي يعانيها رجل يتضرع من الجوع فانهيمكن أبراز ها أكثر عمقاً إذا ماقورنت بشخص مفر ط في الإقبال على الطعام.

2- التوازي: يعرض نوعان مختلفان من الأحداث متداخلان مع بعضهما بواسطة لقطات مفردة من كل منهما.

3- التماثل : يضرب العمال بالرصاص فيسقطون موتى ثم ننتقل إلى منظر ذبح الثور.

4- الترابط: حدثان متوازيان يرتبطان ببعضهما البعض لأنهما يحدثان في وقت واحد.

5- الفكرة المرددة: تكرار مشهد معين عدة مرات و بنفس الشكل.

أما **تيمو شنكو** فينتقد **بودوفكين** ويشترط خمسة عشر مبدءاً 1- تغير المكان 2- تغير وضع الكاميرا 3- تغير بعد الصورة 4- تأكيد التفاصيل الجزئية 5- المونتاج التحليلي 6- العودة إلى الماضي 7 - توقع المستقبل 8- الأحداث المتوازي 9- التناقض 10- الترابط 11- التركيز 12- التكبير 13 - مونتاج التمثيل الفردي 14- التكرار 15 - التتابع السريع لمشاهد متغيرة.

ويرى الباحث أن جريفث قد حول عملية المونتاج الى عملية ذهنية تقوم على تفاعل المشاهد بالفيلم كما الأمثلة التى أوردناها إلا أنه لابد من مراعاة لراي تيمو والذي وان بدأ حرفياً إلا انه يساهم فى خلق لغة الفيلم وتعزيز مفهوميتها من خلال نسق الأنتقال حسب المبادئ التى ذكرها، لذلك يمكن التوليف بين منهجيهما بشكل ياخذ من القيم الفكرية لعملية المونتاج ومفهوم الحرفة التقنية التى تجعل من المونتاج عملية مركبة آخر الأمر، بإعتبار أن حريفث إهتم بنتائج العملية بينما إهتم تيمو بالتقنية.

وعليه يرى الباحث ل مخرج الافلام التسجيلية/الوثائقية بحاجة دائماً الى إيجاد معادلات موضوعية وصور معنوية وحسية لايمكن توافرها إلا ببناء السمات الدرامية للمشهد البصري للفيلم او علي الأقل هو إحدي الخيارات المتاحة لانجاز هذا النوع من الهجين، وان كانت السينما السودانية ومنذ وقتاً مبكراً قدمت نماذجاً فى إتجاه توفير العناصر الدرامية فى نسيج الفيلم التسجيلى منذ فيلم (انتزاع الكهرمان)ومروراً بفيلم المحطة الذى قام الدارس بدراسته، مما يؤكد أنه إشتغال دائم فى إتجاه دخول المشهد الدرامي فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى السودانى وهذا الإتجاه جدير بالدراسة والتطوير بإعتبار أن العناصر الدرامية للفيلم التسجيلى/الوثائقى ليست بالضرورة أن تكون ذات إستخداماً قصدياً حيث يشكل الإستخدام غير المباشر أيضاً إضافة حقيقة لبناء الفيلم وتقوية عناصر التعبير فيه.

وقد يكون مركز التاكيد _ وهو أهم عناصر الإخراج _ في نقطة محددة تصبح مركزية في الفيلم وتاخذ بشكل دائم إهتمام اكبر من بقية العناصر الأخري، ويوظف مخرجو الأفلام الوثائقية نفس التقنيات التي يوظفها مخرجو الأفلام الروائية؛ إذ قد يعمل المصورون السينمائيون، وفنيو الصوت، والمصممون الرقميون، والموسيقيون، وفنيو المونتاج في كلا النوعين قد يتطلب العمل الوثائقي أضوالأيضاً،وقد يطلب المخرجون من أبطالهم إعادة تصوير المشاهد، وعادة ما تتطلب الأفلام الوثائقية مونتاجاً متطوراً، إلى جانب إضافة صناع الأفلام الوثائقية المؤثرات الصوتية والموسيقى (باتريشيا 2013م: ص20)، وذلك كله لتعزيز البناء الدرامي للفيلم وتاكيد عناصره مما يكسب الفيلم القوة فى التاثير وتوصيل الرسالة لمشاهديه.

ويجد الباحث تاثيراً إيجابياً على صناعة الأفلام الوثائقية التى أنتجها الفنانون السودانيين والذين أدخلتهم فى منظومة المعايير العالمية لإنتاج الفيلم الوثائقى، وقد وقف الباحث على تجربة المخرجيين الذين أنجزوا أفلام لقناة الجزيرة الإخبارية والوثائقية والعربية والبى بى سى العربية، إلا إن قيام المهنية التلفزيونية بعيدة عن الحضانة السينمائية السودانية كان لهتأثراً سالباً فى ترسيخ أدبيات مهنية تقوم على إعلاء قيمة الصورة فى مكون المنتج التلفزيونى فى حقبة أولية من تاريخ تلفزيون السودان.

ويري الباحث ان عدم اتكاء المؤسسة التلفزيونية فى السودان على سابقتها السينما اثر على نمط التفكير ونقل الخبرات والادبيات فى صناعة المادة الفيلمية حيث ظل التلفزيون ضعيف فى جانب بناء الصورة والتعبير بها عن رسالته وأن ظلت المحاولات لا تنتهى لبناء جمالياته وهويته البصرية، وبالتالى التعاطى مع مفهوم الفيلم الذى يعتمد على الصورة كأهم مكون من مكونات الفيلم وهو ما جعل الباحث يقف عند تجربة المخرج سيف الدين حسن فى فيلم (الضفة الاخرى) كواحدة من الأعمال الإستثنائية فى الإنتاج الوثائقى التلفزيونى فى السودان ولاحظ إستخداماً بشكل قصدى المشهد الدرامى لإعادة بناء المادة الفيلمية، إن ضعف نسبة بث الأفلام الوثائقية بالقنوات الفضائية وغياب دور السينما يؤثر فى تطور الإنتاج الفيلمى بشكل عام والفيلم التسجيلى على وجه الخصوص يؤثر قطعاً تطوير مناهج الفيلم السودانى، لذلك فاننا من خلال دراسة الظواهروالتيار ات الجديد إنما نقوم بإستجلاء معارف و أنماط سوف يكون لها الأثر على مستقبل المادة الفيلمية فى السودان.

الفصل الرابع
الفيلم التسجيلى/الوثائقي فى الســودان
Documentary Films in Sudan

- **المبحث الأول : الافــلام الســودانية الوثائقــية**
- **المبحث الثاني : اتجاهات الانتاج السينمائى التنموى والتجريبى**
- **المبحث الثالث : الفيلم الوثائقى التلفزيونى**

المبحث الاول
الافــلام الســودانية الوثائقــية

Sudanese Documentary Films

مدخل:

إن الفيلم التسجيلى/الوثائقى فى السودان والمعطيات التى شكلت مجمل الإنتاج الفيلمي فى هذا المجال، حيث أن االمعطيات الأولية للفيلم فى السودان والتي تمثل الفكرة والموضوع و إتجاهات طرح الرؤي والتصورات و حيثيات الفيلم فى إتساقها مع بنائيته، مما تتشكل إتجاهاته هذه أبعادها الفكرية والثقافية، بالرغم من رأ تشكُ ل بعضها صاحبه بعض الإشكالات المتعلقة باالتعامل مع الفيلم كأداة تغيير ثقافى ومظهر حضاري للتعاطى مع المشكل، فالسينما إستطاعت أن تستوعب بالصورة ومالآتها ومنطوقاتها المختلفة كافة معانى الفكر ولكنها تنطلق من ما هو مكتوب اى الفكر فى تجلياته التصورية، والتى يعبر عنها السيناريو فى حالاته الأولية وفى مستخلصاته النهائية (نسخة العرض) لذا لايمكن قراءة التكوين الشامل للفيلم إلا علي أنه ذو إتجاهات وتمثلات فلسفية.

لم يعرف العالم الفيلم الوثائقي إلا مع بداية القرن العشرين وكل ماكان قبل ذلك هو مجرد مشاهد وتقارير موجزة جداً عن حدث ما كوصول القطار الى المحطة ولا يتجاوز ذلك دقائق مع بداية القرن العشرين بدأ يتشكل المفهوم الأولي للفيلم الوثائقي وكان قد سمي بالعرض الوثائقي سنة 1907م ثم الفيلم الوثائقي بعد 7 سنوات لكن مع ذلك ظل تصنيف هذا الفن الحديث مبهما بسبب محدودية التقنيات آنذاك ولأن ذلك المفهوم ظهر في فرنسا ولم يتم تقبله بعد في العالم, وقد كانت أولى الأفلام الوثائقية خلال تلك الفترة مقتصرة على قصص المعارك والحروب، في علم التصوير الفتوغرافي ظهر مصطلح الفيلم الوثائقي سنة 1920م كفن حديث ولو أن معالمه لم تتشكل بعد, اضافة الى بداية إستعماله في عدد من الكتابات والأفلام خلال الفترة بين 1920م و 1930م.

بدأت السينما في السودان تسجيلية و إرتبطت كما أسلفنا بالدعاية السياسية وهي أفلام شديدة التركيز علي أهدافها لحد المباشرة، وهو ما جعل بعضها علي المستوى الفني أحياناً ضعيف ولا يرقي الي مصاف الابداع الفني، ويذكر جاد الله جبارة "عند عرض فيلم مشكلة السودان Sudan Dispute على الحاكم الإنجليزى السير نوكس هوم كيف كان الفيلم يصوب نحو هدف واحد وهو أن لا تقوم وحدة مع مصر حيث ركز الفيلم علي فروقات إجتماعية وثقافية لتعزيز فكرته" (جاد الله 2008م: ص 93)، ويتضح من ذلك أن السينما إرتبطت عند الإستعمار بالدعاية السياسية في خطابها للعامه والنخب، فكل ما كان يحرص عليه الإستعمار هو ان لا يتعرض العامه لدرجة من الوعي تساعدهم في إتخاذ مواقف مناهضة للإستعمار بقدر ما كانوا أيضاً يخشون كذلك أن يحدث الشئ ذاته مع المثقفين مما سينتج عنه ثورات منظمة.

هذا يؤكد دور السينما كأداة أيدلوجية متغلله فى بنية الوعي والتفكير وتتيح بما تتمتع به من قدرات من نقل الخبرات و المعرفة وتقديم االنموذج ما يجعل السينما أداة تغيير إجتماعي لاسيما في الظروف التي تشكل مقاومة الإستعمار الإنجليزى مطلع الستينات، ويري الباحث أن هذه الإتجاه أثر لاحقاً في مجمل مكنزمات التعاطي السياسي والثقافي في السودان ومحاولاتهم _ اي الإستعمار _ نمذجة نخبه ومؤسساته للتوافق مع دور الإستعمار وتعمل وفق منظمومته الحاكمة، لذلك سارعت الإدارة البريطانية بوضع إلتراتيجية دعائية للتعريف بمحاسن الحكم البريطانى و إستهدفت شيوخ القبائل أملاً فى الدخول فى نوع من الإرتباط السياسي والاقتصادى بعد تقرير المصير الذى نص عليه ميثاق الامم المتحدة 1946م وبدءت تيارات الوعى السياسي بالسودان تنادى به قبل أن يتبلور في إستقلال السودان العام 1965م وشكل ذلك بذرة الوعي لدي السياسي السوداني.

وتوسلت بالصورة المتحركة بدلاً الوسائل المقرؤة والمسموعة فإستجلبت عبر مكتب الإتصال العام التابع للسكرتير الإداري لحكومة السودان عربة سينما متجولة من كينيا 1946م حيث قامت العربة بالتجوال بمشروع الجزيرة وبنجاح التجربة في التعريف والتوعية الدعائية ذات الصبغة السياسية تم إستيراد تسعة من عربات نقل (الكومر الإنجليزية) وتم تجهيزها بمصلحة النقل الميكانيكى بالخرطوم بحرى لتشكل أسطول السينما المتجولة.

عرضت هذه الشاشات السينمائية فلاماً وثائقية عن بلاد الإنجليز بشرح شفوى باللغة الدارجة بواسطة المعلق السينمائي عاكسة للاهالي في الأقاليم مدي التقدم والعمران فى بلاد الإنجليز كما بينت الأفلام المعروضة طريقة حياة وعادات شعب بريطانيا وعن النظام الديمقراطي ونظم العدالة فى بريطانيا العظمي ومناظر التقدم والرخاء والرفاهية لعامة الشعب الانجليزي، كانت تجوب العربات كافة ربوع السودان على مدار السنة وكانت الأفلام السودانية التى تعرض بين هذه الأفلام شكلت المحاور لموضوعات السينما آنذاك اهداف رئيسة حيث كان الإستعمار البريطانى يحاول أن يحسن من صورته إستعداداً لمرحلة باتت حتمية وهى مرحلة التحرر والإستقلال، "وكانت هنالك تقارير تؤكد أن المشاهد السوداني يحبذ مشاهدة أفلام سودانية ويفضلها غلي بقية الأفلام مما بلور ضرورة وجود خدمة إعلامية إرشادية بالمجان إحتوت الافلام على نشاطات رجال الحكم الوطني الاول لتثبيت معاني ومفهوم الحكم الذاتى والإستقلال فى أذهان الموطنين ويشاهد العرض السينمائي معظم الأهالى نساءاً ورجالاً و أطفالاً يشاهدون بإستعداد نفسي ورغبة أكيدة في الفرجة ويتنج عن كل ذلك حتماً تعاطف و إنفعال جمعي فهى ظاهرة ديمقراطية سيوسلوجية شكلت السينما المتجولة رافداً مهماً

في مجال الثقافة السينمائية وازذاد عددها وبلغ عند منتصف الستينات حوالي أربعون عربة سينما متجولة" (كمال 2003م : ص 17).

يمكن تقسيم هذا التاريخ الفعلى فى السودان الى مرحلة الإنتاج السينمائى التنموى وهى المرحلة التى عملت الأفلام على رفد مشروعات التنمية ببعض المعطيات الجديدة فى التسويق والترويج لاسيما المشروعات الكبرى كالجزيرة والذى يعد آنذاك إحدى المشروعات الإستراتيجية للادارة البريطانية وشكل وجود مجتمع الإنتاج فيه عبر تشكيلات اثنية متعددة مادة ثرة لصناعة الفيلم، وتلت ذلك مرحلة ظهور الروائي القصير وهي مرحلة إتفقت فيها الرؤي مع المرحلة الاولي ولكن إختلفت المعالجة وواكبت تلك المرحلة عودة السينمائيين المبتعثين الي الخارج والذين تلقوا كورسات في مجالات السيناريو والإخراج.

لقد إرتبط الإنتاج الفيلمى التسجيلى والوثائقى بالسينما وبدأ الانتاج السينمائى مع بدايات تأسيس وحدة أفلام السودان السينما 1949م، والتي شرعت فوراً بإعداد خطابات للمديريات تحت توقيع اربر ضابط الاتصال العام يخطرهم بانشاء قسم للتصوير السينمائي، وإرتبط الإنتاج آنذاك بالدعاية السياسية حيث انشئت الوحدة لهذا الغرض ويقوم مفهوم أفلام الدعاية السياسية للإستعمار الإنجليزى على عدة منطلقات أهمها تقديم النموذج البريطاني للحكم وتقديمه للشعوب بشكل عام وللسودان بشكل خاص وغيرها من الأهداف التي كان يخطط لها ولم يكن الأفلام عددها بالقليل وكانت تقوم على معالجة سياسية من الدرجة الأولي وموضوعاتها عبر تحليلها تصب في الدعاية السياسية بشكل واضح.

بعد خروج المستعمر بدأت السينما في السودان تبحث عن أصولها وهويتها ولكن بما أن الفنون تزدهر بالتراكم والتجارب فان ضعف الإنتاج شكل أهم الأسباب في عدم تحقيق ذلك إلا بالقدر اليسير فى بعض التجارب كفيلم إنتزاع الكهرمان، وآمال وأحلام، فغياب وضعف الدعم الحكومي والشعبي أدي الي ضمور الإنتاج حيث إن أحدى مشكلات السينما هو جمهور السينما نفسه "حيث لا يتعلق الأمر بسوء تقدير للفن السابع من قبل البنى الإجتماعية السائدة هنا أو هناك، وتحقير للمشتغلين بمجال السينما، من ممثلين ومخرجين وغيرهم، بقدر ما يتعلق برفض مسبق للصورة التي قد تكشفها السينما عن واقع العلاقات الإجتماعية، وهي صورة تميل المجتمعات المحافظة، عامة، والمبنية على القمع والتسلّط، إلى إخفائها، عن الذات أولاً قبل إخفائها عن الآخرين" (المنساوى 2011م: ص 20).

والشواهد على ذلك كثيرة حيث قدمت السينما فى مصر ولبنان وتونس والجزائر وغيرها موضوعات كان لها الأثر فى الكشف عن جملة من المشكلات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية وبالتالى وجدت قبل السلطات بعض العقبات والإشكالات المتعلقة بحرية التناول، وإن كان في السودان الأمر يختلف نوع ما إذ يسجل تاريخ السينما أشهر مصادره لفيلم روائي طويل من قبل منتجيه انفسهم وهو فيلم شروق للمخرج أنور هاشم الذي رفضه مجلس قيادة الثورة (حكومة مايو) بحجة أن لايمثل الحقائق التاريخية كما وردت وقد كان الفيلم يتحدث عن تنظيم الضباط الأحرار وقيام ثورة مايو وهي محاولة إبداعية لتوثيق (التنظيم السري)وسيرة المنضوين تحته، والذي إعتمد علي تناول قضة حياة أعضاء مجلس قيادة الثورة (ثورة مايو) وكيف تمت خارطتهم السرية وكيف قام الإنقلاب العسكري في مايو 1969م، وقد أوقف المجلس الفيلم لإعتبارات سياسية وأمنية حسب ما ورد في إفادة السينمائي صلاح عبدالرحيم (عبدالرحيم 2017م: ص 1).

ويري السينمائي الطيب مهدي "أن السودان بلد غير مرئي ومسموع في قرن تميزت حضارته بالصورة والصوت والقصة وغيرها من الفنون الأدائية، ويرجع الي جهل البعض بماهية السينما والبعض مازال يعتبرها حرام _ رغم إعتراف الدولة في قوانينها بهذه الفنون _ والإ أن هنالك من يخافونها بإعتبارها تعمل علي صحو العقول المغيبة والمجتمع السوداني بحاجة لان يري نفسه علي الشاشة لينشغل بهويته، بتاريخه، مستقبله ولان يفكر في تعبيره عن نفسه وفي رؤيته للعالم لابد من صناع سينما يعبرون عن أفكاره" (سليمان 2012م: ص 304)، لذلك فان ضعف الإنتاج الفيلمى والذى يساهم فى أن يجعلنا ضمن منظومات إنسانية وعالمية توثق وتدفع بخبراتنا الى العالم ضرورة ملحة تتطلب وعى بأهمية تحقيق الأفلام ووفرة إنتاجها.

مؤسسات الانتاج الفيلمي فى السودان

نعنى بمؤسسات الإنتاج الفيلمي العامة تلك المؤسسات التي تتبع الي منظومة الدولة وبالتاالي يتم تمويلها وإدارتها من الدولة بل وأن قانون إنشائها نفسه يصدر من الدولة، لقد توفر للسينما فرص متعددة ومتنوعة لبناء مؤسسات إنتاجية ومواعين إستيعاب للطاقة الإيجابية للسينمائيين ولكن نكوص هذه المؤسسات بالتزاماتها هو السبب الرئيس في تقهقر الإنتاج السينمائي، ويجد الباحث إن المشكل إرتبط بدخول السينما فى السودان التى تقوم بالدعاية السياسية حيث تنشط الدولة في تمويل الأفلام حسب حوجتها لذلك، ويمكن حصر المؤسسات المعنية بالإنتاج السينمائي علي مر التاريخ في التالي:

المؤسسة	القطاع	تاريخ التاسيس	نوع الانتاج

وحدة أفلام السودان	حكومى	1949م	روائي/تسجيلي
مؤسسة الدولة للسينما	حكومى	1970م	-
الإنتاج السينمائى	حكومى	1974م	روائي/تسجيلي
قسم السينما	حكومى	1972م	روائي/تسجيلي
أستديو الرشيد	خاص		روائي/تسجيلي
أستديو جاد الله	خاص	1970م	روائي/تسجيلي
شركة زرياب	خاص	-	روائي/تسجيلي
شركة عليوة	خاص	-	روائي/تسجيلي

تعتبر هذه المؤسسات و التي عملت في مجال إنتاج الفيلم عموماً بشقيه الروائي والتسجيلي عبر تاريخ هذه الفنون في السودان ويتبع بعضها لمؤسسة الدولة وبعضها للقطاع الخاص والمختلط، وقد كان لإنتاج مؤسسات الدولة دور كبير في تطوير السينما والتلفزيون في السودان لاسيما الأفلام التسجيلية/ الوثائقية التي يمثل إنتاجها تاريخاً مؤثراً في غياب الروائي في السودان وقلة إسهامه في رفد الفنون البصرية بالكم الإنتاجي المعتبر.

انتاج الافلام التسجيلية/الوثائقية

لقد إرتبط الإنتاج الفيلمى التسجيلى والوثائقى وحسب دراسة التتبع التاريخى للإنتاج السينمائي والتلفزيونى في السودان يعتبر لحدى الضروريات الملحة حيث ان دراسة نسبة الإنتاج الفيلمي في السودان من حيث الكم والنوع وصولاً الي قاعدة بيانات ضرورية لقياس تاثيرات التراكم الكمي The Effect of Quantify Production لصناعة الفيلم ومن ثم النظر في جوانب القصور وتعزيز فرص التميز ولتطوير الصناعة الفيلمية فى السودان ستدعم الإنتاج فى إطاريه الكمي والنوعي من خلال توفير فرص متكافئة للنقد والمشاهد والإنتاج كذلك، إن صناعة الفيلم السينمائى إرتبط بعوامل عده أثرت على مجمل تفاصيله بدءاً بالفكرة والموضوع وظروف الإنتاج وإنتهاءاً بالعرض والظروف المصاحبة لذلك بإعتبار أن هذا النوع من الفيلم مازال يحز مكانة فى العالم و إن كان قد بدء يخطو بوتيرة أسرع نسبة لإختياراته للموضوع تمس بعض القضايا الضرورية، ويمكن تطوير الانتاج الفيلمي بمراعاة جوانب تتعلق بصناعته ودعمها لنحصل علي خطاب بصري كما أشار السينمائي الطيب مهدي سابقاً .

إن مشكلات الإنتاج السينمائي في العالم إنتهت بدخول السينما في عوالم الأقتصاد وتساهم كبري الشركات السينمائية اليوم في إقتصاديات بلدانها، إلا أنه ظل التمويل أحدي أكبر تحديات الإنتاج

السينمائي في السودان، ويرجع الأمر الي أن إقتصاديات الفنون ضعيفة ولم تدخل بعد المنظومة الإقتصادية، إذ لايوجد قانون في السودان الآن لتمويل الأعمال الفنية والإبداعية بل ويعتبر من الأعمال التي تعرض روؤس الأموال الي مخاطر الخسارة من قبل المؤسسات الممولة والبنوك، فالإنتاج السينمائي لايمكن أن يقوم بدون التمويل الكافي بالإضافة للجاهزية الفنية وبالتالي السوق وفرص البث والتوزيع في دورة إقتصادية مكتملة، إن فرص تمويل الإنتاج الفيلمى فى السودان تتضاءل حد الإنحسار فى بعض الأوقات وذلك لان الفيلم لم يدخل بعد فى كونه منتج ذو أبعاد إقتصادية حيث أنتجت الافلام فى الغالب بإحدى ثلاث طرق وهي:

- **تمويل ذاتى** : ونعنى به الإنتاج الخاص الذى يضلع به الأفراد او الشركات الخاصة وقد شهد السودان في مجال السينما عدد من الأسديوهات الخاصة كاستديو الرشيد وأستديو جاد وغيرها التي أنتجت أعمال روائية طويلة، يقول شداد " في دول العالم الثالث لايمكن أن نطلب من القطاع الخاص وبحكم تركيبة وعيه أهمية تثقيف الجماهير كما يحدث في الدول المتقدمة حيث أنهم يدركون أن تثقيف الجماهير يساعد في طرح منتجاتهم الفكرية " (شداد 1987م: ص 5) وهو ما يجعل من الصعوبة بمكان تمويل الافلام.
- **تمويل مختلط** : ونعنى به الإنتاج المشترك بين المؤسسات والشركات او الأفراد حيث تطلب المؤسسة عملاً بمواصفات و إحتياجاتها المتعددة وتتم الإستجابة بين الشركات الإنتاج الأفراد المحترفين ويخضع لمعايير المؤسسة وهويتها الفنية ورسالتها بالضرورة.
- **تمويل الدولة** : وهو تمويل عبر المؤسسات السينمائية التي شكلتها الدولة كمؤسسة الدولة للسينما والانتاج السينمائي ووحدة افلام السودان وقد أنتجت عدداً من الأعمال إلا أن ضغف ميزانيتها وتصفيتها كانت سببا في وقوف دعم الدولة لذلك الإنتاج.

وهذه الأنواع من أشكال التمويل علي إختلافها شكلت عبر تاريخ السينما في السودان الموارد التي إعتمدت عليها، الجدول ادناه يمثل رصداً لعدد من الافلام التي أنتجت في الخمسينات والتي إرتبطت بتاهيل السينمائيين في فنون السينما المختلفة والذين كان أبرزهم كمال محمد ابراهيم وجاد الله جبارة وغيرهم

اسم الفيلم	المخرج
ذهب السودان الابيض	**لم يكن العمل بنظام المخرج بل نفذت هذه الافلام كورشة شارك فيها السينمائيين: كمال محمد**
الاسماك المجففه بالجبلين	
مشروع القدنبلية	

مشكلة المياة بمدينة الابيض	ابراهيم ، جاد الله جبارة ، محمد عثمان محمد صالح ، ملاسي الخ
المشاريع الزراعية بالاستوائية	
منشار الاخشاب بشرق الاستوائية	
الامراض التناسلية	
المنكوب (روائي قصير)	اخرج السينمائي كمال محمد ابراهيم بعد رجوعه من الكورسات السينمائية في قبرص منذ العام 1955م.
الصيد في جنوب السودان	
الطفولة المشردة (روائي قصير)	
رحلة نيلية من كوستي الي جوبا (بالالوان)	
حياة قصيرة	
الكلاب البيضاء	

الافلام الروائية الطويلة

اسم الفيلم	المنتج	المخرج	تاريخ الانتاج
امال واحلام	الرشيد مهدي	ابراهيم ملاسي	1970م
شروق	ادارة الانتاج السينمائي	انور هاشم	1973م
تاجوج	استديو جاد	جاد الله جبارة	1984م
رحلة عيون	شركة افلام وادي النيل	انور هاشم	1983م
ويبقي الامل	شركة عليوه	عبدالرحمن محمد عبدالرحمن	1992م
بركة الشيخ	شركة زرياب	جاد الله جبارة	1998م
البوساء	انتاج جاد الله جبارة	سارة جاد الله	1995م
اتراب غرباء	شركة زرياب	مصطفي ابراهيم	

هذا التاريخ التراكمى أفرز تياران أحدهما تنموي والأخر تجريبي ساهمت فيه عوامل تتعلق بتجدد مصادر المعرفة السينمائية عبر الإحتكاك وتبادل الخبرات والتاهيل عبر مدارس وكليات السينما التى التحق بها السينمائيون السودانيون التى اشرنا اليها.

المبحث الثاني :

إتجـاهات الإنـتاج السينمائي التنمـوي والتجـريبى

The Tends of Explmentail and Devlepment Cinmatic Film Producers

مدخل:

أن الفنون هى حركة الحياة نفسها فكرها و إتجاهاتها التحمت بالفكر منذ إن نشأت لذلك ظلت تتجدد رؤاها ومناهجها تبعاً لحركة الحياة نفسها، ورغم أن الغرب قد التحم بالروحى لتصبح الكنيسة مرجعية حياتية ثم إنفصم عندها وخرج عليها، الإ أن سمة الخروج على المنظومة الدينية قد كان وما زال أحد أكبر تحديات إتجاهات الفكر فى العالم، فالدين الذى واجه إبان العصور المظلمة اكبر تحدياته بإتهامه بعدم قدرته على مسايرة العصر لتبرز مقابله العلمانية كمنهج مغاير لإدارة الحياة،

وأصبح تحدى العلمانية خروج الكنيسة من منظومة إدارة الدولة وسجالات تنظيراتها المتعددة التى توسم ذلك التاريخ بالاستنارة تارة والظلمة تارة أخري، وتستمر دورة التاريخ حيث اعتقد هيجل وماركس بنهاية للتاريخ تبعاً لتطور المجتمعات البشرية، طال هذا الحراك الفكري المحاولات الإسلامية للتنظير للفنون منذ كتابات محمد قطب فى التصوير الفنى فى القران الكريم ثم تنظيرات محمود محمد طه والترابي من جهة أخري.

لذلك فان التاريخ سوف يتوقف _ بحسب المفكر فوكوياما _ عندما يشبع الحاجات الأساسية عند هيجل في نموذج (الدولة اللبرالية) بمنظور المادية الراسمالية وعند ماركس في نموذج (الدولة الشيوعية) بمنظور الاشتراكية بمعنى أنه لن يكون ثمة تطور فى المبادى والأنظمة السياسية، إن ثمة تطوراً متلاحماً جلى الملامح للمجتمعات البسيطة من مجتمعات قبلية بسيطة قائمة على العبودية وزراعة الكفاف، الى مختلف أشكال الحكومات الدينية والملكية والإرستقراطيات الإقطاعية، و إنتهاء بالديمقراطيات الليبرالية الحديثة، والراسمالية القائمة على التكنولوجيا، ولم تكن هذه العملية التطورية عشوائية فى مسارها او مبهمة حتى وان لم يكن التطور فى خط مستقيم (فوكوياما 1993م: ص 10)، هذه المؤثرات الفكرية هي معطيات ضرورية في بلورة إتجاهات الفنون وقيام فلسفاتها لاحقاً ولايمكن ان تقوم مناهجها إلا بهذا الإلتحام.

تمثل الإتجاهات الفكرية إشتغال ذهني جمعي للناس في كل حقبة من حقب التاريخ الإنساني ورغم تشكلها علي نحو متصل بالدين وتمثلاته السلوكية وطقوسه التعبيدية من ناحية ورفضه وتمثل ذلك في سلوك مغاير من ناحية أخري، إلا أن الوضعيات الفكرية في كل زمان ومكان شكلت سياق التعاطي مع الحياة، وتعد إتجاهات التفكير سمة مميزة لصيرورة الحياة ومتلازمة بارزة لحركة التاريخ تتراكم بمعطياتها ومخرجاتها التجارب الإنسانية، لاسيما الفنون والتي حاولت وما زالت تعمل علي أن تكون إتجاهاتها ومدارسها الفكرية والفلسفية معايير التعاطي مع الفكرة المراد التعبير عنها، وتسعي الفنون في السودان أن تصبح عبر التراكم الكمي والنوعي كأنماط، فأسلوب، فتيار، فمنهج إتهاءاً الي مدرسة في كُمل نضجها الفكري والفلسفي، و إن كان التراكم الكمي لم يسهم بعد في إستبانة الإتجاهات الفنية إلا أن شواهد تاريخية يمكن الوقوف عندها لاسيما في مجالي السينما والتلفزيون واللتان تعدان موضوعاً لهذا البحث.

اتجاهات السينما التسجيلية العالمية

اذا كانت الاتجاهات الفكرية تؤثر فى صناعة الحياة وادارتها فهى كذلك تؤثر في الفنون عموماً والسينما على وجه الخصوص، إن كانت السينما قد إرتبطت منذ بدايات بالمنجز التقني حيث مثلت

الكاميرا السينمائية أعظم إنجاز تقنى، إلاأ يُشير العديد منالنُّقَّاد في الخمسينيات إلى ان ما قام أندريه بازان بتأسيس واصدار الدوريةالمؤثّرة، يعتبرإيذانًا وليدحقلًمستقلًا للدراسات السينمائية، وكما يمكننا أن نرى من عنوان (ما السينما) وجد دارسو الأفلام بادئ ذي بدء أنه من الأهمية بمكان التمييز بين طبيعة الفيلم وما عداه من الأشكال الفنية، فأهمية الأفلام لا تكمن فقط فيما تتناوله لمحتَوى فطرائق تصوير الفيلم التأطير، حركة الكاميرا، المونتاج، إلخ (سكيب 2015م: ص 49)، كلها تؤسس الي مناهج وإتجاهات للمنتوج السينمائي ومسارات تطوره، وهي أولي الإشارات الي تاسيس مفهوم الإتجاهات السينمائية حيث رأ بازان إعتبر لاحقاً من المنظرين الرئيسين في هذا الإتجاه لإشتغاله علي بنية الفيلم وتفكيك عناصره وتحليلها وصولاً الي مكنونات رسالته وفق عناصر بناءه العضوي وتكريس القيم الفنية لخدمة ذلك، وقد ساعد في ذلك أن التيارات التي ظهرت قد أنتجت عدد مقدراً من الأفلام مثال الموجة الجديدة في فرنسا التي أنتجت في نهاية الخمسينات أكثر من حِدي عشر فيلماً، مكنت النقاد الوقوف علي هذه التجارب تحليلاً ونقداً ومن ثم إستخلاص المنهج ووصف التجربة وتسميه إتجاهاتها الفكرية والفنية.

ويعد هذا التراكم ضروري لإيجاد معايير فنية تساهم في قراءة المنتوج الفني فالسينما السودانية وفي حدود تعبيرات وتمظهرات الثقافة الفنية والأبية المنتجة تاريخياً قد تمكنت من أحداث وعي بالواقع السوداني يمكن وصفه بانه وعي جزئي ومتواضع عند المقارنة بالأجناس الفنية والأدبية المستخدمة من قصيدة، وقصة، ورواية، ومسرحية، وموسيقي، وغناء، الأمر الذي عاد علي الأجناس نفسها بخسارات جسيمة وفَقدها فيما بعد من تلمس وإستكشاف فضاءات خلاقة رصينة تساعد في المزيد من السيطرة عبر الفهم للواقع السوداني المتنوع (وجدى 2015م : ص2) بإعتبار أن مخرجات العمليات الفنية إنما هي إنعاكس لحاجة المجتمع لرسالة تخدمه وتخاطب إحتياجاته.

إن جوهر الفيلم التسجيلي/الوثائقي هو جوهر السينما وقدرتها عبر القوانيين الجمالية لتخطي الزمان والمكان وإذا كانت كل الفنون هي فنون التعبير عن الواقع بعدد من الرموز والإشارات، أما السينما فإنها تنقل من هذه المحسوسات المادية والموجودة في الطبيعة وتخلق منها صورة الى المفهومية كالأسد/الشجاعة مثلاً، إذ أن الفيلم التسجيلي يرتكز علي المادة الحياتية وعلي الظواهر الموجودة موضوعياً، ومسيرة البحث عن إتجاهات الفيلم التسجيلي/الوثائقي بدأت منذ أن حاول فنانو السينما الإستفادة من التجارب الفنية التي قام بها المفكرون الطليعيون في الأدب ونظريات علم الجمال وذلك بإنتاج أفلام قصيرة تعالج بأسلوب واقعي مظاهر الحياة في المدينة والريف، وبدأت

تعرض في جمعيات الفيلم التي بدأت تنتشر في أروبا، وبدأ الفيلم التسجيلي يبحث عن إتجاهاته الفنية ويمكن حصر ها في ثلاث إتجاهات رئيسة :-

1. **الإتجاه الرومانسي الطبيعي**: ويعتمد هذا النوع علي الإهتمام بحياة الإنسان وعلاقته بالعالم الذي يحيط به والصر اع الكامن بين عناصر الطبيعة والإنسان، ويعتمد علي المناظر الطبيعية والجغرافية، ومن نماذج هذا الإتجاه لعبة صيد في أفريقيا **Game Hunting in Africa** هـ.أ.سفو عام 1923م، وفيلم مع بيرد في القطب القطب الجنوبي **With Bred in South Pole** عام 1933م إخراج الادميرال المقاعد بيرد أما الريادة الحقيقية لهذا الإتجاه فتعود الي المخرج روبرت فلاهرتي **Robert Flaherty** عبر مجموعة من الأفلام، وفي السودان ظهرت في الخمسينات مجموعة من الأفلام كفيلم الصيد في جنوب السودان، ورحلة نيلية من كوستي الي جوبا وغيرها من الأفلام علي نهج الرومانسية والطبيعية.

2. **الإتجاه الواقعي**: وهو أسلوب يتحذ مادته من المدن والشوارع والأزقة والمصانع والأسواق موضوعاً له محاولاً إبراز الخلفية الثانية للأحداث الجارية، ففي داخل هذه الأماكن تذخر الاحداث بعديد التفاعلات الحيوية،و هو بذلك وعلي حد تعبير جريسون يتولي خلق الشعر و إيجاده في ميلن لم يسبق لشاعراً ان طرقه من قبل، ومن أبرز افلام هذا الإتجاه في الفيلم التسجيلي (لاشي غير الزمن) 1926م من إخراج البرتو كفاكنتي وهو مخرج برازيلي، عن حياة باريس بكل متناقضاتها و أفلام المخرج الروسي بودفكين والذي يقال عن أسلوبه أنه يخاطب العقل عن طريق العاطفة حيث تبدو أفلامه أشبه ما تكون بالأغنية و أن عملية الخلق الفني في هذا الإتجاه لا تعني تصوير الأشياء بعينها ، و إنما المقصود إبراز المغزي او المضمون الذي ينطوي خلف الأحداث، ففي فيلم **L.B.G** وهى الحروف الأولي لإسم الرئيس الأمريكى (جونسون) من إخراج سانتياغو الفاريز، عد بمثابة خطبة سياسية او قصيدة حماسية تفضخ السياسية الأمريكية للرئيس الأمريكى جونسون، وفي السودان منذ إنتاج أفلام وحدة أفلام السودان التي أشرنا الها كالطفولة المشردة والمنكوب ومروراً بمجموعة الافلام الروائية كتاجوج وبركة الشيخ ورحلة عيون وغيرها تمثل اتجاهاً واقعياً للسينما في السودان تتبلور سماته شيئاً فشئ.

3. **الإتجاه الإنطباعي**: ويهتم بتوزيع الحركة وتنظيم مجري أحداث الفيلم بما يتلائم مع الحركات الموسيقية المختلفة، حركة الفجر، حركة العمال، الخ .. ويتطلب هذا الإتجاه إحساساً مرهفاً بالإيقاعات المتغيرة طوال الفيلم مستغلا بذلك حركة المجاميع في خلق الإيقاع الحركي داخل

البناء الفيلمى، ومن مخرجي هذا الإتجاه المخرجة الفرنسية جرمين دولاك والمخرج الالماني والتر روثمان صاحب فيلم برلين سيمفونية مدينة 1927م، و أن كان فيلم إنتزاع الكهرمان للمخرج حسين شريف يمثل هذا الإتجاه لما إشتمل علي معالجات فيلمية شبيهه لتعريف الاتجاه الانطباعي إلا أنه عمل علي تهجين بعض المناهج الفنية الاخري كالتعبيرية والعبث أحياناً في بعض مشاهد الفيلم.

إن نتناول الفيلم التسجيلى من وجهة نظر الإخبارية، او التحقيقية او الروائية او من وجهة النظر الشخصية، هذه المصطلحات فضفاضة، والفيلم التسجيلى قد يستخدم الأشكال الاربعة او بعضها او يستخدم شكلاً واحداً حسب مقتضي الحالة، هذه الإتجاهات التي ماتزل تتشكل خروجاً علي السائد و أنماطه المختلفة بأعتبار "إن تحليل منتجات الثقافة الجماهيريةبوصفِها طوراً فنية وترفيهية ذات طبيعة رمزية ثريةتشكّل جزءاً حيوياً من الدراسات الثقافيةوتمثّل تلك التحليلاتالنّصّية من منظور علم النفس الثقافيطريقةً لإستجلاء الأبعاد الإجتماعية للحياة البشرية والأمثلة على القراءات التي تَستخدم الفيلم لفهم البشر من خلال ظروفهم الإجتماعية كثيرة، وتأتي من إتجاهات مختلفة عديدة" (سكيب 2015م: ص 46).

إلا أن مدرسة فرانكفورت تعد المدرسة النقدية الأكثر نضوجاً في إتجاهات النقد الفني بل ومكنت المشتغلين فى مجال السينما والتلفزيون على إيجاد إتجاهات جديدة فى التفكير النقدى تساعد على إعادة قراءة المادة السينمائية والتلفزيونية فى إتجاهاتها الإجتماعية والثقافية والإقتصادية ومن ثم تاثيرها على المجتمع، حيث أنه تقوم معطيات صناعة الفيلم علي قراءة الواقع الإجتماعي "ففي أفريقيا كانت حاجة السينمائيين ملحة بالتعريف بواقعهم الإجتماعي والثقافي لبلدانهم بعد حصولها علي الإستقلال ضرورة، مما جعلهم يتمسكون بنوع من الواقعية وفي بعض الأحوال مباشرة فتحت مجالاً كبيراً للوثيقة لما تحمله من مشروعية وطنية ولابد من الإقرار بان علاقة الروائي بالوثائقي تغيرت تحديداً في المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها السينما الأفريقية وهي مرحلة الحداثة في قراءة تاريخها الفني" (وجدى 2015م : ص2) و إن كان الواقع في السودان لم يخرج من هذه الحيثيات كم أشرنا سابقاً وهنا برز الفيلم التسجيلي/الوثائقي كمعطي جديد في التعامل مع الإنتاج السينمائي.

سينما الدعاية فى السودان

إن قيام السينما فى كنف الدولة ليس منقصة بل هو الضمانة لتطوير هذا الفن حيث توفر المدخلات الرئيسة لعمليات الانتاج وسن القوانيين الخاص به وبالمقابل يجد الفنانون تفاوت واضح فى هامش الحرية المتاح هنا وهناك وتلجا الدول لترسيم علاقات قانونية وقد صدر أول قانون للسينما

فى العام 1974م، كمدخل لإتجاهات السينما السودانية لابد من الإشارة الى إرتباطها بالدعاية حيث إن مرحلة تاسيسها إرتبطذلك مما يُعد ترسيم لاهدافها آنذاك.

على مستوى حكومة السودان فى الستينات والسبعينات كان ينظر للسينما كأداة دعاية سياسية أيضاً بل يدعو الساسة الى أن تكون كذلك ففى لقاء مع محمد عثمان أبوساق وزير الدولة بوزارة الثقافة والإعلام الأسبق عام 1980م نشر بمجلة السينما والمجتمع حواراً يقول فيه "أصبحت السينما سلاحاً من أسلحة الدولة الفعالة فى الداخل والخارج بفضل أبرازها لوجه البلاد المشرق فى التنمية والتقدم وماتعرضه من أخبار مصورة عن التحركات القومية والسياسية ولدينا الان النشرة الاخبارية السينمائية تعدها وتنتجها الوزارة يوميا توزع فى الاقاليم والى الخارج الى السفارات وتعرض فى تلفزيونات الدول الشقيقة"، ثم ياتي الإهتمام إدارة الإنتاج السينمائى بالوزارة كذلك ليشمل انتاج الأفلام الأخبارية والتسجيلية"لابراز انشطة مرافق الدولة بهذا الجهاز الاعلامى الهام فدربنا الكوادر وجلبنا احدث المعدات وشيدنا المعامل واستديوهات تسجيل الصوت" (ابوساق 1982م: ص 11)

ووصل الإهتمام ذروته عندما قد خصص مجلس الوزراء جلسة خاصة برئاسة السيد الرئيس نميرى (1969م_1986م) لمناقشة موضوع هجرة كوادر السينما والنظر فى الأسس والضوابط التى يمكن الأخذ بها ووسائل ترشيدها وبعد الاستماع الى البيانات التكميلية والمقترحات التى قدمتها الجهات المعنية قرر تكليف مجموعة عمل من الجهات المختصة لدراسة التوصيات والخيارات التى طرحت توطئة لتصنيفها وفقا للاسبقيات ورفعها مباشرة للسيد الرئيس القائد بعد إستيفاء الجوانب القانونية المتعلقة بها، وفى لقاء اسماعيل الحاج موسي وزير الثقافة والاعلام الاسبق يقول "الإهتمام بالعمل السينمائى فى الوطن ومسئولية تطويره موزعة فى اجهزة ومؤسسات كثيرة فهناك اجهزة فوق المصلحية كمؤسسة الدولة للسينما يشرف عليها وزير الثقافة والإعلام و أجهزة مصلحية تتبع للوزارة مباشراً كإدارة الإنتاج السينمائى ومصلحة الثقافة وقسم السينما والوحدة الفيلمية" (موسي 1980م: ص 4).

ولكن هذا الإهتمام لم يدوم طويلاً حيث سرعان ما دخل الإنتاج السينمائي في إشكالات التمويل والرقابة ونقص المواد الفيلمية وحاجة الماكينات الى الإسبيرات الضرورية وذلك بداية الثمنيات، ويري علي المك الباحث والاكاديمى "أن الدولة قد تخلت عن الأهداف الأساسية التي أسست لإجلها مؤسسة الدولة للسينما وهي إنتاج الأفلام ولكنه عززت من مفهوم الإستهلاك عبر إحتكارها حق الإستيراد والتوزيع ورغم أن النظام الأساسي يؤكد علي أن يتم الإنتاج من أرباح توزيع الأفلام إلا أن النظام الأسلسي لم يعمل به من قبل الدولة التي صفت لاحقاً المؤسسة بكاملها" (المك 1987م:

ص 5) مما أعتبر بداية النهاية للسينما في السودان وتشرد كوادرها الذين تاهلوا في عدد كبير من دول صناعة السينما.

وبالرغم من إستمرار الإنتاجات السينمائية علي شاكلة الفيلم الوثائقي الإخباري والتعليمي والإرشادي وتراكم عشرات التجارب أن لم نقل المئات من الأفلام الإ انها لم تمثل رافداً فنياً و إبداعياً يبحث عنه ويهفو له قلوب السودانيين بحيث يصبح أحد الادوات والوسائط التعبيرية للتعريف والكشف عن الواقع السوداني فضلا عن الواقع الثقافي المتعدد كما يقول الباحث والسينمائى وجدي كامل، وهي احدي أهم أهداف السينما السودانية في تشكل سماتها الجديدة و إستراتيجاتها، فالأفلام التي تم تصويرها في عقدي الخمسينات والستينات آنذاك في أرجاء مختلفة من البلاد كالجنوب وجبال النوبة واقصي الشمال والنيل الازرق لم تتخذ الافكار الفنية والبحثية للكشف الثقافي عن الواقع في تلك الأنحاء (وجدى 2015م : ص2) فالفيلم السينمائي بحث كامل عن مكنونات الهوية الثقافية وتجذراتها الإنسانية وهو إشتغال حقيقي في تفاصيل الحياة الإجتماعية والإقتصادية.

هذه البدايات التى إرتبطت بالدعاية السياسية شهدت حركة مكثفة فى البحث عن إتجاهات ومرجعيات ويري الباحث ان عدد من المؤثرات كان لها اثر كبير فى بلورت السينما فى السودان وهى كالاتي :

1. المصادر المعرفية للسينمائيين السودانيين
2. البعثات السينمائية
3. الانتاج المشترك

اولاً: المصادر المعرفية للسينمائيين السودانيين:

يري الباحث إن قراءة المعرفة السينمائية تقتضي التعرض لمجمل الحركة الفكرية الرافد الرئيس، والذى يمثل ما أنتجت الفلسفة من سياق فكرى عمل على تشكيل بنية الوعى الجمعى لدى شعوب كاليونان ولأيا وبلاد ما بين الرافدين و أمتدت تاثيراته الى الجزيرة العربية وحضرموت واكسوم وحضارة النيل كرمة وكوش التى أنتجت هى الأخرى حضارتها مستصحبة معها رؤى وتحديات فكرية وسياسية وتحولات على كافة المستويات وتبلورت بالمقابل رؤاها الفكرية والثقافية، وفق تحديات فى صياغة الفكر المعاصر وبرزت إتجاهات التفكير المختلفة.

إن الظر الى تيارات و إتجاهات الإخراج السينمائي فى السودان يقودنا الى المصادر المعرفية للمخرجين السينمائيين والذين اشرنا الى انهم ينتمون الى مدارس متعددة وهذا قطعاً اثر علي أسلوب المعالجة الإ ان الباحث وجد أنهم يتفقون الى حد ما على ثوابت فى إختيار الفكرة والموضوع ويلتحمون بالمشكل الإجتماعي السوداني بشكل كبير، لذلك كان لتعدد

مصادر المعرفة السينمائية اثر كبير على مخرجاتها، والتي جعلت من المجتمع السوداني مصادرها الرئيسة لتكُون السينما السودانية وليدة المجتمع السوداني حيث أن تيار التوظيف اقوي من تيار الجمالية.

يقول السينمائي إبراهيم شداد " لقد إكتشف الناس _ في السودان _ أهمية الهندسة والإقتصاد والمحاسبة والإحصاء، ولكن ينتبهوا الي أن السينما تحتاج الي دراسة علمية ولمعرفة بتقنياتها والعاملون فيها جاءوا لمجالاتها عن طريق الصدفة او تصدوا لدراسة السينما بصورة فردية، وقد ركزوا علي مجالات محدودة هي الإخراج والتصوير ولكن هنالك إغفال لمجالات هامة مثل الديكور والموسيقي وكتابة الأفلام أصبح هناك إستعانة بأفراد من خارج هذه التخصصات" (شداد 1987م: ص 5) وذلك يعني أنه بالرغم من الوعي بضرورة المعرفة وأهميتها إلا أن غياب الإستراتيجية الواضحة لنطوير مجالات الفيلم أثرت علي مجمل عمليات إنتاجه، فالدارسون في مجال السيناريو لم يتجاور عددهم الأثنان وهو مجال حيوي وضروري في منظومة صناعة الفيلم كما يُقل العدد في مجالات كالصوت ولايوجد دارسون في مجالات الخدع السينمائية وغيرها من التخصصات الضرورية الأخري.

كان السينمائيون السودانيون الجدد قد بدؤوا يطرحون بعد عام 1967م شعار إحلال الفكر محل الإثارة، وفي تلك المرحلة بدأ نشاط ثقافي واسع في جامعة الخرطومحيث تشكَّل مسرح سمي بجماعة المسرح الجامعي، وأسس نادى سينمائي 1962م على يد جعفر عثمان النصيرى وفرق للفن الشعبيمما شجع عدداً آخر من الشباب السودانيين على السفر إلى الخارج ودراسة السينما والمسرح دراسة متخصصة، ومن هؤلاء: السينمائي ابراهيم شداد والذي درس بالمانيا سامي الصاوي الذي درس في معهد الفيلم البريطاني في لندن، وسليمان محمد براهيم الذي درس على يد السينمائي التسجيلي الكبير رومان كارمن وتخرج من معهد السينما في موسكو عام 1979م، كانت لدى هؤلاء الشباب إرادة صنع سينما تسجيلية حقيقية مرتبطة بحياة الناس، ولكن لابد للاشارة الي اكبر مجموعة درست بمعهد السينما باكاديمية الفنون بالقاهرة فى مجالات كثيرة وحاولنا رصدها هنا بالجدول ادناه :

الرقم	الاسم	التخصص	ملاحظات
1	حورية هاشم	اخراج	اول مخرجة سينمائية سودانية تخرجت بفيلم عروسة 1976م
2	انور هاشم	اخراج	تخرج بفيلم الكلاب البيضاء

3	مصطفي	اخراج	
4	الطيب مهدي	اخراج	تخرج بفيلم الضريح
5	منار الحلو	انتاج	
6	توفيق عثمان فقيري	تصوير	
7	عصام الجعلي	اخراج	تخرج بفيلم نهضة مصر
8	يحي الشامي	اخراج	تخرج بفيلم نخلة علي الحدود
9	سعيد حامد	مونتاج	
10	محمود يس	مونتاج	
11	عبدالسلام عبيد	مونتاج	
12	مختار عبدالقادر	اخراج	تخرج بفيلم مريود (عن رواية الطيب صالح)
13	علي اسيد يوسف	اخراج	تخرج بفيلم الشفقيش
14	امين محمد احمد	سيناريو	مشروع سيناريو الهمباته
15	صلاح عبدالرحيم	اخراج	تخرج بفيلم ليلة 20 اكتوبر
16	عبدالرحمن محمد عبدالرحمن	انتاج	
17	عبادي محجوب	مونتاج	
18	سارة جاد الله	رسوم متحركة	تخرجت بفيلم فاطمة السمحة (لقصيدة لعبادي محجوب)
19	عبدالرحمن سوركتي	مونتاج	
20	طارق عبوده	صوت	
21	حاكم حسن حاكم	رسوم متحركة	

22	ميرفت حسن حاكم	مونتاج	
23	مبارك بطري	مونتاج	
24	عاطف سنهوري	مونتاج	
25	فتحية عمر بله	اخراج	
26	مروي بشير	سيناريو	

مثلت هذه الإتجاهات والتيارات سمات تساعد على تحليل الإنتاج الفني وفق المعطيات التى تتوفر فى المنتج غرض التحليل، و إن كان التراكم الكمي والنوعى ضرورة لإجراء هذا التحليل والخروج منه بالسمات التى يمكن على ضوءها إيجاد المعايير اللازمة فان إجراء التحليل وتحديد الإتجاهات بحاجة الى منظومة كاملة تتمثل فى المقاربات الفكرية والمآلات الفلسفية حيث ترتبط الإتجاهات بالمعطى الفكري الذى يحقق قصديات الرسالة، لذلك فان مجال الفيلم بما فيه من عناصر توفر نفس المعطيات المطلوبة، فان تحليل الفيلم وفق للنظر الى إتجاهاته الفكرية/ منطوقاته الفلسفية يشكل أهمية قصوى فى تجديد نمط تحقيق الأفلام من حيث يعزز تاثيرها من جهة ولدى محور المتلقين لرسالته من جهة أخري.

ثانياً : البعثات السينمائيــة

تعتبر البعثات السينمائية الى مناطق متعددة فى السودان ظاهرة إستحقت الإشارة إليها من قبل السينمائيين السودانيين، وذلك لما برزت فيها عدد من الإشكالات وتباينت الرؤي حولها حيث أعتبرها معظم السينمائين سلبية نظراً لما صاحبها من إشكالات بعضها تتعلق بأخلاقيات و أدبيات السينما نفسها كما سنعرض اليه، في العام 1929م صدر أول تشريع وزع علي جميع المديريات يتضمن الشروط التي يجب ان يتم بموجبها السماح للأجانب بالتصوير داخل السودان بعد أن قام سائح أمريكي بتصوير شريط تسجيلي عن قبيلة اللأتوكا بجنوب السودان (سابقاً) وذلك بعد ورود شكاوي بتصوير المواطنين وهو عراة" (نجدي 2012م: ص 57) ولم يتثني للباحث التاكد من أن الفيلم المذكور هل هو نفسه فيلم السودان الوثني والذي أورده السينمائي كمال محمد ابراهيم ام لا ؟

ويرى الباحث أنه كانت لهذه البعثات دور كبير فى تفتح الذهن السينمائى على الثروة البصرية التى يذخر بها السودان، وقد أستقبل السودان الذى كان محط أنظار السينمائيين

العالميين لما يتمتع به من بيئة مختلفة ومناظر معبرة عدد من البعثات السينمائية، الجدول أدناه يرصد بعض الأفلام التسجيلية/الوثائقية التى تم تصويرها بالسودان لهذه البعثات وهى:

اسم الفيلم	المنتج	ملخص الفكرة
نزاع السودان Sudan Dispute	وحدة هذا العصر الحديث This Modern Age التابعة لاستديوهات ارثر رانك الانجليزية	وجهة نظر الحكومة البريطانية فى نزاعها مع حكومة مصر حول مستقبل السودان السياسي
السودان الوثنى Pagan Sudan	مليونير امريكى	عن حياة قبيلة اللاتوكا
افلام فى قاع البحر الاحمر	الغواص الالمانى هانز وزوجته لوتى	سياحى
شركاء النصر Partners in Victory	وزارة الاستعلامات البريطانية بالسودان	الدور الحربى لقوات دفاع السودان فى الحرب العالمية الثانية
البقاء للاصلح The Rival World	شركة شل	يحكى عن اثر الحشرات للانسان

ورغم أن هذه البعثات قد اتاحت للسينمائيين السودانيين فرص التعرف علي طرائق التفكير لدي السينمائيين العالميين _ لاسيما اختيار الموضوع _ إلا أن بعضهم إستقبلها بحذر، ويؤكد مقال السينمائي جاد الله جبارة الذي نشرته مجلة السينما والمجتمع في عددها الثاني والذي دعا فيه الي عدم السماح لاي مصور أجنبي إلا بعد التعهد كتابة بتصوير المناظر المصدق بتصويرها فقط و إستخدامها لغرض التصوير الممنوح بموجبة التصريح وقد كانت هنالك تجاوزات عديدة لمصولاين جاءوا الى السودان ضمن هذه البعثات، وكانت هذه كما يري السينمائى جاد الله للحفاظ علي الثروة البصرية السودانية وقد أشار الي أن سبب كتابة المقال هو وفود عدد كبير من البعثات السينمائية التي تقوم بالتصوير دون رقابة او تحديد مواقع تصوير محددة (جاد الله1980م: ص 37).

وفي العام 1980م صدرت مذكرة من إتحاد السينمائيين السودانيين لوزير الثقافة والإعلام حول ضوابط عمل السينمائين الأجانب بالسودان، وقالت المذكرة ﷺ نظر ة سريعة الي عدد فرق ومجموعات الإنتاج السينمائي التي تفد الي البلاد لإنجاز مشاريع أفلام تعطي إطباعاً زائفاً بأن لبلادنا وجوداً مستمراً في وسائل الإتصال العالمية، بينما يكشف الواقع انعدام هذا الوجود المؤثر والمستمر وذلك ان هذه الفرق تاتي وتعمل ولاندرك حقيقة ومصير العمل الذي

انجزته" ودعت المذكرة لسن قانون لحماية بلادنا من هذه الفرق وعمل السينمائيين الاجانب لا يكشف قصور في تنفيذ الاجراءات بل غيابها (منار 1987م: ص 32).

ويري الباحث أن هذه المذكرة تؤكد جدوي بناء إقتصاديات فنون السينما في السودان وتحويل هذه الثروة البصرية الي مدن إنتاج سينمائي وإنتاج مستمر إذا ما توفر من تنوع إحيائى بالسودان قل ما يوجد فى كثير من البلدان، وياتي الإنتاج المشترك مع المؤسسة السينمائية السودانية في ظل التفكير فى تطوير السينما السودانية الذي هو محل إهتمام كل المثقفين والفنانين إلا أن الشراكة تحتاج الي معطيات ضرورية ومهمةوكفاءة وكفاية إجراءتها أيضاً .

ثالثا: مشروعات الإنتاج السينمائى المشترك

أثرت مشروعات الإنتاجطُرح عدد كبير من مشروعات الشراكة بين دول وأفراد وحكومة السودان إلا أنها لم تكلل بالنجاح إلا البعض اليسير منها الذي رأي النور ولعل أبرزها فيلم عرس الزين 1976م الذي أنتجه وأخرجه المخرج الكويتي خالد صديق وينبع مبدأ الشراكة هنا كون الرواية سودانية، وقد طغت علي معالجات الفيلم الطابع السياحي مما جعل هذه الرؤية تركز علي الممارسات ذات الطابع الطقسي الفولكلورى، ويقول الروائى الطيب صالح فى حوار مع مجلة الدراسات النقدية "أعتقد فى هذا الباب أن خالد الصديق عموماً نجح إلى حد كبير وإذا كان لى ان ألومه فإنى سالومه بعض الشى فى تركيزه على الجوانب الطقوسية من أعراس ومآتم ولكنه من جهة أحرى بذل جهداً كبيراً فى فهم البيئة التى توجد فى خلفية عرس الزين كعمل روائى متخيل قبل أن يتحول الى فيلم" (القمرى 2001م: ص 97).

ويري الناقد مصطفى الصاوى أن هذا الفهم يميز بين النص المكتوب والمرئى بإعتبار خصائص كل واحد منهما، كما يُ حمل الطيب صالح المخرج مسئولية النقل من عوالم الرواية الى الفيلم، ويؤكد علي ضرورة فهم النص حتى يتيسر للمخرج العمل فهم بيئة النص وبالتالى الآحالات الفلسفية والفكرية بإعتبار أن الرواية جنس أدبي يختلف عن الفيلم (الصاوى 2017م: ص 18)، وهذه الثروة من المصادر ربما تغري بعدد من الإنتاجات المشتركة فأن الإقتصاد المفتوح وفرص الإستثمار فى مجال الفيلم ربما أغرت عدد من الشركات التى تبحث عن فرصة تتوفر فيها لثرء البصرى للمشهد السودانى، وبالتالى صار أمر حتمى أن تبحث مؤسسات الإنتاج الفيلمى فى السودان عن اطر وادبيات للتعامل مع الشراكات لاسيما أنه مبدئياً مقبول ويسعى الجميع الى أن يكون إضافة حقيقة لصناعة الفيلم فى السودان وليس خصماً عليه.

لقد أشارت بعض الدراسات النقدية الى أنه جاءت الشخصيات الرئيسة فى فيلم عرس الزين فاقدة الملامح بإستثناء شخصية الزين التي حفرت لنفسها إنطباعاً عميقاً لدى جمهور الفيلم، فالطيب صالح أختار أن يكون أول تحول عميق في شخصية الزين من خلال منظر الخرابات ببعدها الميثولوجي و إنعاكساتها النفسية علي الزين (الرعشة والحمى، الغيبوبة والصحو، سقوط أسنانه بإستثناء أثنين) هذه الخيوط الأولي التي نسج منها الطيب صالح الكساء الخارجي لشخصية الزين صحيح أن السينما غير مقيده حرفياً بكل التفاصيل العمل الروائي ولكن علي المخرج التمتع بحرية اكبر في معالجة التفاصيل (الشايب : ص 17)، أما في مجال إخراج الفيلم فان رؤية ومعالجة رواية او قصة غريبة عن بيئة كتابتها تحتاج الى معرفة بخصائص هذه البيئة كرواية عرس الزين تحتاج الي النظر الي أبعادها المتعددة.

ويقول السينمائي رفيق الصبان "كل الأفلام التي دارت حوادثها في السودان تعرضت بعد الإنتاج للنقد الشديد لمجافاتها لوقائع التاريخ السوداني او تقاليده عرضت او منع عرضها، كانت جميعها مصابة بقصر النظر" (الصبان 1980م: ص 53)، لذلك عندما طرح إتجاهاً جديداً للشراكة يقوم طموحه علي أن يعتمد مشروع فيلمه علي ممثلين سودانيين بالإضافة الي بعض الدول العربية وسيكون الدور الأول لممثل سوداني وكذلك ممثلة سودانية، تم إختيار إسم مؤقت وهو (الشجرة والأغلال) وهو أسم رمزي وظل يعمل مع السيدة أسيا منذ ثلاث أعوام للتحضير لسيناريو الفيلم وهو فلم شديد الطموح يروي قصة العبيد في أفريقيا من خلال قصة حب تدور في السودان، ونعتقد أن هذا التفكير يعد ايجابي تجاه الشراكة ويصلح أن يكون أنموذج لتعزيز الشراكة مع كافة الراغبين فى انتاج مشترك مع السينمائيين السودانيين.

كما إقترح الصحفى فضل محمد "قصة لفيلم سوداني مشترك حول الإرتباط الوطني الذي وضع قيمه محمد أحمد المهدي وأحمد عرابي وفكرته ماخوذه من الأمر الذي أصدره المهدي بالإبقاء علي حياة غردون عند فتح الخرطوم لكي يبادل به (50) من أنصار عرابي و"إذا كانت الثورة السودانية أخذت الطابع الديني الإصلاحي فان الثورة المصرية قد أخذت الطابع السياسي الإصلاحي فأن الثورتين تلتقيان في التمرد علي واقع ما والسعي الجاد الي تغييره" (فضل الله 1980م: ص54)، إلا أن الطيب مهدي يري أنه لابد من دراسة وبحث عن جدوى الإنتاج المشترك ويطرح أسئلة عن كيف يمكن تحديد نوعه وماهي الدول التي يمكن يقدم معها عمل مشترك؟ اذ ليس معقولاً أن أي دولة تقدم عرضاً للإنتاج نقبل دون مراعاة أدنى معايير الشراكة ويقول "أنه من الضروري أن نصنع أفلاماً غير مشتركه أولاً وبعد ذلك نفكر في

الأفلام المشتركة أما ما يقال عن مجالات التجربة والخبرة التي يتنظر أن يتيحها لنا الإنتاج المشترك غير صحيحه، فالتجربة والخبرة تدخل ضمن قضايا السينما السودانية التي يحلها السينمائيون السودانيون أنفسهم" (الطيب 1987م: ص 9)، بإعتبار أن الإنتاج المشترك أصبح بوابة تدخل عبرها الأعمال الجيدة والضعيفة، ولابد من إيجاد معايير واضحة فهذه الشراكات و البحث فى جدواها وتأثيرها فى تطوير فن السينما فى السودان عطفاً على مشكلاته المعروفة والتى لا تقف عن التمويل للإنتاج بل تتعداه الى حاجتها للخبرات فى المجالات الفنية الأخرى.

الفيلم السينمائى التنموي فى الســودان

لقد أشرنا لبدايات الأفلام الوثائقية وللمجوعة التى حققها المصور والمخرج السينمائي كمال محمد ابراهيم والتى قام بتصويرها المصور السينمائى ماثيو وتزامن ظهور الأفلام الوثائقية التنموية مع قيام المشاريع الإقتصادية الكبرى وظهور تحديات أخرى كتفشي الأمراض المزمنة والحاجة الى رفع الوعي بضرورات الحياة بما يجعل مجتمع الإنتاج متوازن ومعالجة بعض الاشكالات السالبة التى واكبة النقلة الحضارية للعمالة الوافدة من الأقاليم الأخرى، فقيام مشروع الجزيرة فى عام 1948م لانتاج افضل انواع القطن وتوفير حاجة الحكومة البريطانية منه بانواعه المختلفة طويل التيلة وقصير التيلة، وهذه اكبر مؤسسة اقتصادية امتازت انذاك بانها اشتملت على تنوع كل مكونات المجتمع السودانى.

ولايمكن النظر للإنتاج السينمائي من الأفلام التنموية بإعتباره على مستوى الكم هى الأكثر على انها رافد كمى فنسب بل هى اكدت على دور مهم للسينما فى حياة الناس، رغم ان هذه الأفلام أحياناً لا تقدم فناً ولا فكراً وتتحول الى دعاية سياسية الا انها ادت عبر تركمها الى الاحساس بضرورة الفيلم فى حياة الناس ودور فى توثيق ما يدور حولهم ومايرتبط بهم، ان حاجة المجتمع السودانى لهذا النوع من الأفلام تمليه ضرورات تتعلق برغبة فى استيفاء جوانب تتعلق بالمشكل الاجتماعى ويرى السينمائى الطيب مهدى أن فيلم الطفولة المشردة يقدم الخرطوم فى فترة الخمسينات من زاوية إجتماعية وإقتصادية و أعتبره من الأفلام التى قدمت قضايا أكثر خطورة (المك 2016م: ص79).

الفيلم السينمائى التجريبي فى الســودان

تاريخ السينما فى السودان لاينفصل عن تواصل عبر أجيالها عن السينما العالمية ومناهجها المختلفة، حيث أحدثت المؤثرات الكبيرة على تاريخها على السينمائيين فى السودان وطريقة تعاملهم مع الموضوع السينمائى حيث يظهر أثر الموجة الفرنسية الجديدة واضحاً على أنماط التفكير السينمائى كما أشرنا فى أكثر من موضع والشي فسه مع سينما المؤلف ةسينما الحقيقة وغيرها من تيارات التجريب فى السينما بالعالم، إلا أن لكل مجتمع سينمائى طرائقه فى التعامل مع المنهج

الجديد كما راينا فى سينما الحقيقة فى فرنسا وامريكا رغم انتماءهما الى ذات التيار إلا انهم يختلفان فى أسلوب التعامل مع مادة الفيلم وكذا السينما فى السودان حيث برزت اتجاهات التجريب مستلهمه لروح هذه المناهج والتيارات.

ولكن يلحظ الباحث خصوصية للمشهد السودانى السينمائى فى التعامل مع مادة الفيلم حيث إن الفيلم التجريبي يعتبر هو الفضاء الحقيقي للسينما السودانية وعزز من فرص السجال المهني والفني وتطوير الرؤي السينمائية لدى السينمائيين السودانيين، أن التجريب فى مجال السينما فى العالم تنوعت أشكاله و أنماطه وإمتدت تجربة الأفلام التجريبية إلى الصوت أيضاً؛ فقد ترجم مخرج الأفلام التجريبية الألماني هانز ريختر الإيقاعات الصوتية إلى تجربة مرئية في العشرينيات والثلاثينيات وتعامل أيضاً المخرج الهندي ماني كول، الذي ترعرع فنياً في ظل السينما الموازية المدعمة في السبعينيات، على نحو متكرر مع تقاليد الأغنية الهندية ١٩٨٢م واحد من أساليب دهروباد الذي ضمنها الأداء الموسيقى الكلاسيكية المصممة لتيسير التأمل الروحي وتلقي مثل هذه الأعمال الضوء على الطريقة التي غالباً ما نسلم من خلالها بالصوت كأداة تواصل عاطفية ملائمة إلى حد بعيد تغيب تقاليد الفيلم الوثائقي في كل هذه الأعمال.

وهو ما يجعلنا ننظر الى فيلم إنتزاع الكهرمان فى أبعاده المختلفة فى التعامل مع مادة الصوت والموسيقي بشكل خاص حيث شكلت مفاتيح ضرورية لفهم مادة الفيلم وفلسفته، "ومن ناحية أخرى الإيعاز بمشاعر مرتبطة بالقصة فالأشكال ذات الألوان الفاتحة والداكنة، والصوت التنويمي للموسيقى التكرارية، ومنظر الأجسام المأخوذة من العالم الطبيعي، وهي معروضة بأضعاف حجمها العادي، وغيرها من الوسائل الأخرى، تسهم في إخراجنا من إطار عاداتنا البصرية .وقد ساهمت هذه التجارب في توسيع نطاق المناهج الشكلية المتاحة لصناع الأفلام الوثائقية، وفي الوقت نفسه، تتباين هذه التجارب تبايناً حاداً مع أكثر تقاليد الوثائقيات شيوعاً، التي تستخدم غالباً في التليفزيون" (باتريشيا 2013م: ص 35)

ورغم أن مفهوم التجريب Exeplmential حقل حديث للتعامل مع لفنون ما بعد الحداثة اجمالاً والسينما على وجه الخصوص حيث "حقق حسين شريف منذ 1960م جدع النار (وهو من الافلام التي تعذر الوصول الى نسخة منه)، إنتزاع الكهرمان، النمور أجمل، ليست مياه القمر، مفكرة الهجرة، التراب والياقوت، والأخير لم يكتمل بعد حيث توفى فى 2005م بالقاهرة" (المك 2016م : ص 92) كان فيلم انتزاع الكهرمان أهمها ويقول خالد المبارك ان فيلم انتزاع الكهرمان 1974م

للمخرج حسين شريف3 "لا يحكى قصة وليس به بطل ولا خائن ولا مطاردة ولا حب ولا زفاف أو نهاية سعيدة بل هى مجموعة افكار سينمائية ترجمت فى شكل لقطات ومجموعات لقطات بمصاحبة انشاد من شعر ومدائح وخلقت تكوينات بصرية تشكيلية، غير إن المخرج قد قضى كما يبدو زمناً طويلاً يرتب وينسق ويقان ويقارب ويباعد بدرجة مكنته من ان يخرج بعمل متماسك قوى الاثر" (المبارك 1980م: ص 11)، والمعروف أن المخرج حسين الشريف جاء الى مجال السينما برصيد من المعرفة فى مجال الفنون التشكلية وبالتالى والخبرة بالكتل والمسافات والنسب اللالون والإيقاع و إستفاد كما يبدو من الأرضية المشتركة ومن مشاهداته فى إنجلترا ليس فقط للسينما التجارية بل السينما التجريبية او السينما الأخرى وهو أثر شكل وجدان المشتغليين في مجال السينما آنذاك، "أن الفيلم يعد فانتازيا تسجيلية وذلك لشكله ومحتواه الذي يشكل اللوحة ولا يفصح بركام المعلومات والتعليق الذى يثقل كاهل الافلام الوثائقية واعتمدت عليه الافلام السودانية لدرجة اجراء عملية المونتاج للفيلم بناء على التعليق" (المك 2016م : ص 92) وهذا يعد إحدى الإتجاهات التجريبية جديرة بالإهتمام والبحث.

يرى السينمائى وجدى كامل إن الراحل السينمائي حسين شريف من أوائل من إستخدموا الشاعرية والمقاييس الإبداعية المفتوحة في خلق بعض الحلول الإخراجية و"إن أغلب التجارب التي قدمها الدارسون النظاميون تمثلت في إختيار قالب أشبه بسينما المؤلف حيث قاموا بكتابة السيناريوهات بانفسهم وعبروا علي نحو رمزي عن أفكارهم ففي الوقت الذي مثلت فيه الرمزية البوابة الوحيدة للخروج في ظروف سياسية معلومة إتصفت بالرقابة الشرسة علي المصنفات المرئية إستطاع محققو الإفلام الجدد أن يكسبوا مجتمعات المشاهدة المستنيرة و أواساط الصفوة بالرمزية في مقابل خسارة الراي العام التلقيدي" (وجدى 2015م : ص6).

ويشير الناقد والأكاديمى خالد المبارك الي أن أبلغ مثال وهو الدوائر التى تبدأ مع بداية الفيلم بلقطة بعيدة للجزيرة المستديرة ثم تستمر فى فوهة المدفع وقرص الشمس والحلقة فى واجهة العمارة وحلية جبين المراة وزخارف المبانى وعجلة المدفع القديم وغيرها، تتنافر الصور قافزة من نهاية القرن الماضى وتجارة الرقيق وحرب التحرير وتوحيد السودان (عثمان دقنة فى شرق السودان) الى بناء مساكن اليوم ومبانى اليوم، ويرسل المخرج فى الفيلم رسالة وإشارات تترك أثر يفتح أعيننا على علاقات جديدة تجعلنا أكثر لحساساً بما حولنا كما يشير خالد المبارك لقد عمل الفيلم على إن لا

[3] المخرج حسين شريف 1934م_2005م درس بكلية فكتوريا بالاسكندرية ثم درس التاريخ الحديث بكلية فينز وليام _ كامبردج بلندن ثم درس السيناريو بالمدرسة الوطنية للسينما بانجلترا.

تتطابق الصورة مع التعليق او الصوت المصاحب ويبين رأ قصيدة بن الفار ض لم يتم إختيارها خبط عشواء الأبيات تقول:

ولطفُ الأونىِ فى الحقيقةِ تابعُ للطفِ المعانى والمعانىِ بها تنمُ و

إن طريقة عدم مطابقة الصورة بل محازاة للصوت فضلاً عن إستخدام عناصر كثيرة تعد مغامرة يتردد المخرجون التقليدون كثيراً قبل الإقدام عليها بجسب الناقد خالد المبارك "ويثبت هذا الإتجاه بادخال مجموعة اصوات تناقش القضايا العامة فى السودان (كحب السودانين لحديث السياسة) نسمع الاصوات دون ادنى صلة بالصور وهو يدل على جرأة فكرية وفنية كان لها أثر إيجابى على الفيلم، كما ان إختيار الاسم علامة تدل على معنى حيث يجعلنا نفكر في مدينة عنبر الهندية القديمة التى إندثرت وحلت محلها مدينة أخرى وهى جايبور ووجه المقارنة لا يحتاج الى تفسير" (المبارك 1980م: ص 12)، ويرى الباحث إن الذهن السينمائي بدأ يتشكل منذ هذا الفيلم الذي خلق تيار تجريبي نخبوي أثر علي كل السينمائيين لاحقاً .

ورغم أن حركة النقد السينمائي ظلت ضعيفةجداً إلا أن عدد من السينمائيين عمدوا على توثيق الأعمال مع بعض الإشارات النقدية التى فإدت الباحثين لاحقاً كما ساعدت على تعزيز التلقى للمشاهدين للسينما آنذاك. لبناء ملاحظات على الفيلم التسجيلى/الوثائقي فى السودان بشقيه السينمائي والتلفزيوني يلزمنا الوقوف على تراكمه الكمى كواحدة من المؤشرات الايجابية لاسيما المشاركات الايجابية التى حظي بها فى المهرجانات الدولية والاقليمية فى ظل غياب المهرجانات المحلية تماماً، والذى معه تضعف حركة النقد التى اشرنا اليها سابقاً فالجدول ادناه يمثل رصد مختصر لهذه المشاركات فى المهرجانات الدولية والإقليمية.

جدول يوضح بعض الافلام التسجيلية/ الوثائقية والروائي التي شاركت في مهرجانات دولية واقليمية

الرقم	اسم الفيلم	المخرج	السينارست	المهرجان	السنة
1	الضريج	الطيب المهدي		القاهرة	1970م
2	انتزاع كهرمان	حسين شريف		كان	1972م
3	الحبل	ابراهيم شداد		برلين	1985م
4	المحطة	الطيب المهدي		برلين	1990م
5	الشلك	سيف الدين حسن	النور الكارس	تونس	1999م
6	ارض الحضارات	سيف الدين حسن	النور الكارس	تونس	1999م
7	مراكب الشمس	سيف الدين حسن	السمؤال الشفيع	تونس	2001م
8	بادية الحوازمة	حاتم بابكر	صالح عجب الدور وعبد	تونس	2001م

			الحفيظ مريود		
9	صائد التماسيح	سيف الدين حسن	السمؤال الشفيع	تونس	2001م
10	العقرب	د. وجدي كامل		اورتنا	2003م
11	درب الاربعين	سيف الدين حسن	عبد الحفيظ مريود	تونس	2003م
12	رحلة التراب	الارقم الجيلاني	صالح عجب الدور	القاهرة	2003م
13	الحركة من اسفل	محمد نعيم سعد	الشاذلي المادح	القاهرة	2004م
14	الكارو	كباشي العوض	كباشي العوض	القاهرة	2004م
15	بيت الثعبان	سيف الدين حسن	النور الكارس	البحرين	2004م
16	تبلدية	محمد ميرغني المزمل	مستور آدم اسماعيل	القاهرة	2005م
17	بطان	كباشي العوض	كباشي العوض	قطر	2005م
18	بيت الثعبان	سيف الدين حسن	النور الكارس	قطر	2005م
19	دنقلا العجوز	النور الكارس		تونس	2005م
20	احلام صغيرة	عادل حسن الياس	كباشي العوض	القاهرة	2005م
21	ارجوحة وزيد	د. وجدي كامل		القاهرة	2006م
22	الشباك الندية	النور الكارس		القاهرة	2006م
23	سارمتة	النور الكارس		تونس	2007م
24	النوبة	سيف الدين حسن	عبد الحفيظ مريود	تونس	2009م

المبحث الثالث :

الفيلـم الوثائـقى التلفـزيونى

T.V Documentary Film

يعتبر الفيلم الوثائقى التلفزيونى إمتداد للسينمائى ونسبة للإتاحة التى تتوفر للقنوات التلفزيونية وبرمجتها فان الفيلم الوثائقى بشكل عام أصبح أحد المواد البرامجية في خارطة البرامج اليومية، بل أصبح يطغى على نظيره الموجه للسينما, فهذا الأخير وإن كان يشكل المرجع في السينما الوثائقية

عبر التزامه الكبير بقواعد الفيلم الوثائقي, مع هذا أصبحت الأفلام التلفزيونية في الواجهة مع قوة إنتاجاتها وتنوع المواد التي تعالجها، وكذلك التقنيات العالية جداً التي أصبحت تستعملها في هذه الأفلام، لا تختلف المعطيات الأولية للفيلم الوثائقى التلفزيونى عن السينمائي إذ أن العملية الفيلمية عملية تحتكم الى معايير وتقوم على قواعد و أدبيات ثابته كما أشرنا ولكن تتحرك المناهج وتتخصب طرائق التفكير و أنماطه وتستجد تحدياته لإنجاز هذا الفيلم او ذاك.

ونجد أن تجربة التلفزيون التى لم تتبلور أهدفها ورؤاها مبكراً _ على الاقل هذا ما اعتقده السينمائيين _ إلا أنه "جاء التلفزيون ليوفر منفذ العرض الرئيس مستوعباً الأعمال غير التمثيلية _ ويعني التسجيلية _ التى تنامت فى الفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ووفر مستويات من التمويل لا مثيل لها من قبل، لكنه مال لفرض ضوابط صارمة على طريقة التناول، والأسلوب، والمحتوي، الأيدلوجى، فيما عدا بعض الإستثناءات الجديرة بالتقدير" (سيمث ج3: ص 876) ويبدو ذلك واضحاً حيث تدفع قناة الجزيرة 52 ألف دولار قيمة للفيلم الذى زمنه ساعة تلفزيونية (52 دقيقة) وهذه القيمة وإن بدأت متواضعة إلا انها تتناسب مع معظم المنتجين فى دول العالم الثالث.

يعتبر تيار التوثيق التنموي بالأفلام الوثائقية التلفزيونية هو الأقوى وتشكل باكراً مع ظهور التلفزيون وقد أثر نمط المجلة السينمائية علي تكوين الفيلم الوثائقي بالسودان خصوصاً إستخدام التعليق، الكتابة على الشاشة الخ، ولكنه إرتبط بالمناسبات السياسية والدينية والثقافية أكثر من إرتباطه بالأحداث العامة والمؤثرات في التاريخ الإجتماعي و إن حاول معالجة بعض الظواهر إن تحرر الفيلم التسجيلى/الوثائقى من أنماط التفكير الكلاسيكي وتحركه نحو مناهج جديدة تتطال أيضاً الفيلم الوثائقى التلفزيونى الذى عانى فى مراحل عديدة من تاريخه فرص البث والإنتشار و إرتبط بثه فى القنوات الفضائية بالمناسبات الوطنية وتوثيق حياة بعض الشخصيات ولم يتحرر تفكيره كالسينمائي الذى يتناول قضايا وطرح أفكار يمكن أن تساهم فى تغير أنماط بناءه المشهدى وعمقه المعرفى وبعده الفلسفى، إن الفيلم الوثائقى التلفزيونى مطالب اليوم أكثر من أى وقتاً مضى بتجديد رؤاه والتطلع الى مساحات فى المعالجة والتفكير جديدة وضرورية إذ أن الحاجة اليه كقالب فعال تزداد يوما بعد بيوم سيما فى السودان الذي يعانى الفيلم فيه من الإشكالات المذكورة.

إن إحداث نقلة نوعية فى الفيلم الوثائقى التلفزيونى فى السودان لا يمكن إلا بتغير نمط التفكير و إقترابه من حياة الناس بتناوله للقضايا التى تلامس إحتياجاتهم وتخاطب حاجاتهم مع الإهتمام ببناءه العضوي بالإضافة الى دخوله فى البرمجة التلفزيونية فى الفضائيات السودانية بنسبة مقدرة حيث ضعفت هذه النسبة الى ادنى درجاتها حسب ما توفر للباحث من تقارير البرمجة لتلفزيون السودان

حيث بلغت فى أغسطس 2016م صفر فى المائة (تقرير 2016م: ص 13)، لذلك نعتقد إن زيادة نسبة الإنتاح والبث هى واحدة الضمانات لإستمرار وتطوير الفيلم الوثائقى السودانى، ويعتبر تعزيز القنوات المتخصصة منهأمية الفيلم الوثائقي لدى المشاهد رافداً جديداً وحيوياً فبرمجة قناة الجزيرة الاخبارية والوثائقية اللتان لم يغفلان المشاهد السودانى وحظه من الأفلام التى أنتجت للقناة فى السودان كما نجد قناة ناشونال جيوغرفى كذلك وغيرها من القنوات الأخري التى أصبحت إحدى خيرات المشاهد السودانى، وسوف نتناول بالتحليل الإنتاج لقناة الجزيرة لاحقاً .

الأفــلام الوثائقية التلفــزيونية الســودانية

إن ارتباط الأفلام الوثائقية بالسياسة ووقضاياها جعل شكل التناول تقليدى ولذلك إرتبطت نهضة الفيلم الوثائقي بدخول الدماء الجديدة الى التلفزيون لاسيما الدراسين لفن السينما وبدأت في التسعينات هذه الموجة بفيلم (قطرات على الرمال) للسينمائي عبادى محجوب ثم اتجه التلفزيون في منتصف التسعينات الي انتاج سلسلة السائحون للمخرجين منتصر فتحي الطاهر وعبدالقادر يوسف حمزه والروائي النور الكارس والذي كان يقوم بكتابة السيناريو لهذه السلسلة الوثائقية، يقول السينمائي عبادي محجوب "اعتبرت تجربة فيلم قطرات على الرمال والذي كان يحكى عن معاناة مدينة الابيض فى نقص مياه الشرب اعتبر تاثيراً واضحاً لاثر السينمائيين الجدد على التفكيرى فى تلفزيون السودان كما اشار لى بذلك رئيس لجنة المشاهدة محمد احمد اسماعيل، وقد وجد الفيلم الاهتمام لاقتراب المعالجة من السينما التسجيلية واحتشدت فيه الكثير من التفاصيل وغنى الصورة" (عبادى 2016م : ص 2)، ثم إزداد الإهتمام بالفيلم الوثائقي التلفزيوني بشكل عام إلا أن رصد نسب الإنتاج الفيلمي رغم تزايدهتضاءلت فر صه في البث شيئا فشئ، لم تمثل الأفلام الوثائقية عنواناً واضح في خريطة البرامج لتلفزيون السودان الذي فضل أن يكون أداة في خريطتها إهتمامين متناقضين هما السياسة والمنوعات الغنائية، ويحفل تلفزيون بإنجاز عدد من البرامج الوثائقيةالتي مثلت إتجاهاً جديداً في التعاطي الثقافي والإبداعي ومنها (أسماء في حياتنا) والذي يمثل هجين ما بين الوثائقي والحواري حيث شكل نوع من البرامج ذات الأسلوب المختلط.

وكان ظهور الفيلم الوثائقي في السودان مرتبط بالمناسبات الوطنية التي جعلت منه تقرير ومصفوفات رياضية جرافيكية علي مستوي من مستوياته كثر من كونها ابداعاً فنياً ويلاحظ التركيز علي مادة التعليق التي تكتب دون مراعاة للمعادلات البصرية بل لغته أشبه بالتقرير الاخباري مصحوبة بتعليق يجمع مابين التحرير الاخباري واللغة الادبية بعض الاحيان، ولم يعرف الإنتاج الفيلمي التسجيلي/الوثائقي في السودان الإ في السينما في السنوات العديدة قبل ظهور التلفزيون في

السودان مطلع الستينات حيث كانت السينما وبفضل التدريب والتاهيل الذي تلقهوه منسوبيها قد ساعد في إنتاج أعمال سينمائية كان منها فلم مغادرة الإستعمار 1956م والذي قام بتصويره السينمائى جاد الله جبارة أعتبر تسجيلاً للحظة تاريخية نادرة ثم تواصلت الافلام كما اشرنا.

أما الوثائقي التلفز يوني فانه علي المستوي الكمي بلغ أكثر من أربعين مشاركة في المهرجانات العامة والمتخصصة إلا إن جملة ملاحظات علي هذه الأفلام التي طغت علي موضوعاتها قصة المكان وإرتباطاته بالتاريخ وإتسم معظمها بالغرائبية وهي السمة التى جعلت الفيلم الوثائقي التلفزيوني السوداني ضعيف من ناحية الافكار والموضوعات بشكل عام وان تفوق في بقية العناصر المكونه له وطرح بعض الانماط السلوكية الغير مالوفة كفيلم (بطان) الذي لايمكن إعتبار موضوعه إيجابياً إلا اذا ما طرحت الفكرة بشكل مغاير.

إذ أن طرحها كعادات موجبة يعد إختلالاً واضحاً في التفكير التلفزيوني لدي المشتغلين في هذا الإتجاه غير أن هذا التفكيرلم ينساق ور اءه بعض صانعي هذه الأفلام حيث طرح السينمائى وجدي كامل مستوي عميق من القضايا وكذلك النور الكارس في بعض أعماله وكذلك التجربة افرزت كتاب سيناريو بمستوي جيد وتفكير جديد كالقاص والروائي عبدالحفيظ مريود و السينارست الشاذلي المادح الذي لم يقدم تجارب كثيرة إلا أن تجربته الوحيدة التي شاركت في مهرجان القاهرة 2004م (المشى لى اسفل) قد أثبتت أن لإجاهاً جديداً في التفكير التلفزيوني بدأ يتبلور، ويمكن إجمالاً إعتبار تجربة المشاركات في المهرجانات تجربة مهمة وساهمت في التعرف علي طرائق إنتاج وموضوعات جديدة وفرصة للإحتكاك وتبادل الخبرات.

لقد ظهرت أنماط الفيلم الوثائقي التلفزيونى تاثراً بنظيره السينمائي الذى بدأ يتشكل عبر تقارير منفصلة في الجريدة السينمائية، ومن ثم أفلام تنموية شملت مشروع الجزيرة، السكة حديد، الاسواق الخ.. ووجد فيها التلفزيون ضالته حيث وفرت له نمطاً منلسباً لتوثيق مشاريع التنمية التي صاحبت فترة السبعينات وبداية الثمانيات، وقد غطت هذه الأفلام كافة مشاريع التنمية الزراعية والصناعية والعمران والمشاريع القومية الكبري، وساهمت عمليات التوثيق هذه في توفير ذاكرة كبيرة وناضجة لتلفزيون السودان الذي اكتنزها ثم فقد جزء منها بسبب تاخر عمليات التحوير واعادة الحفظ في الوسائط الحديثة، والا ان التلفزيون لم يستفيد من كثير من التلفزيونات في المنطقة العربية التي قامت (برقمنة) مكتباتها واخرها تلفزيزن قطر الذى منحه (وحدات 2 بوصه) للمساهمة في نقل المواد التى شارفت علي التلف عبر المعالجات الحوسبية الي ملفات (Data Format).

أما (المشاريع الكبري) في فترة منتصف التسعينات والي الآن فان الأفلام الوثائقية وبعد ظهور مسودة الإستراتيجية القومية الشاملة 1992-2002م، والتى برزت معها مشروعات تنموية حديثة لم يعهدها السودان من قبل ففي هذه السنوات العشر إستخرج البترول الذي كان يمثل حطاً سودانياً كبيراً، وظهرت كثير من مشروعات التنمية التي لم يسبق ان تعامل معها المواطن السوداني وكذا الإعلام السوداني حتي شكلت تحدي كبير علي مستوي التعبير عن هذه المشروعات وأفرازاتها الإجتماعية السالبة والموجبة والتي تشكل أهم مادة لاشتغال الاعلاميين.

إن دراسة إتجاهات الفيلم الوثائقى التلفزيونى تشير الى غياب إستراتيجية واضحة تجاه التعامل مع الموضوع الفيلمى وهو البوصلة لمحصلات الإنتاج الفيلمى عموماً، "فنظرة سريعة للمجالات التي تحرك فيها الفيلم الوثائقي السوداني في ميلاده الثاني نجد أنهاالي حدٍ ما تركزت على موضوعات ذات طابع ثقافي عرضت فيها حياة بعض الأعراق وعاداتهم وثقافاتهم وأماكنهم مع ملاحظة أن ما تناولته الأفلام الوثائقية علي مستوي التلفزيون في هذا الجانب ركز لحد كبير على المجموعات العرقية والثقافية التي يرى كثيرون أنها تقع تحت دائرة ما يعرف بالتهميش" (السر 2011م: ص5)، والباحث يتفق معه فيما ذهب اليه فتجربة السائحون (جنوب كردفان/النيل الأزرق) والتي من المؤكد أنها كانت إستجابة الي دعوات المركز والهامش في صياغتها السياسية أسهمت في إيجاد فرص لعرض معطيات ثقافية وإجتماعية متعددة لمجموعات السكان في تلك المناطق والتى كانت تمثل بدايات الميلاد الثاني للفيلم الوثائقي التلفزيوني.

ولكن متي وكيف كان ميلاده الأول حيث يمكن الإشارة الي تزامن ذلك مع بدايات التلفزيون مطلع الستينات وما صاحبة ذلك من إستفادة كبيرة من كاميرا السينما التي كانت تقوم بالتغطيات الخارجية وبالتالي توفر مادة الجرية السينمائية مادة خام نقلها عبر جهاو التلسينما لتمثل قوام المادة التلفزيونية التي أسست للفيلم الوثائقي،ووفقاً للأرقم الجيلاني في كتابه المدخل الي صناعة الأفلام الوثائقية "فقد بلغ عدد الأفلام المنتجة في هذا الجانب الترويجي والدعائي حوالي 55 فيلماً في فترة عقد الالفية الأول، ومنها على سبيل المثال لا الحصر أفلام "الصباح الجديد، خطوة علي الطريق، حصاد أمة، ولاية نهر النيل موارد بلا حدود وغيرذلك"، (الأرقم 2009: ص 145)، ومع تطور الأفلام الوثائقية التى يتزاد عددها يوما بيوم ظهر فيلم التعاون وهو الفيلم الدعائي للمؤسسات الإقتصادية او المشروعات المختلفة كونه إستعراضي لايعتمد علي تفاصيل كثيرة ويختزل افكاره في تلخيص فكرة محددة وكثيرة مايستخدم التعليق والموسيقي والرسوم الإيضاحية ذات البعدين وثلاثية الأبعاد.

هذه العوامل جعلت انتاج الفيلم مكثفاً تارة لبدايات المشروع وأخري لمراحله الوسطى وأخيراً لتشغيله، وهكذا نشط سوق موازى لصناعة الفيلم التلفزيوني وظهرت بشكل مكثف الشركات الخاصة للإنتاج الإعلامي التلفزيوني تحديداً ، وأراح التلفزيون باله إذ أصبح يطلب للمؤسسات أن تسلمه مادة فيلمها جهازاً للبث، إلا أن هذا العرف لا يُعد مهنياً حيث برزت فيه التفاوت الواضح لمستويات الأفلام لعدم نضوج معاييره بكل القنوات عموماً وتلفزيون السودان بشكل خاص او التنازل عن بعض ثوابت القناة حال التعامل مع المواد الوافده وإن كان العرف الذى يعمل به في القنوات العالمية التي تنتخب شركات للمحترفين وتعهد اليها بإنتاج بعض الأعمال ولكنها تحكم معاييرها بشكل صارم لاسيما التي تتعلق بجودة المادة وإتساقها مع السياسة التحريرية للقناة وكذالك هويتها، إن قراءة واقع الأفلام الوثائقية في السودان في فترة التسعينات والألفية والتى تمثل اهتمام الباحث هنا يلاحظ انها تتمثل في تيارين:

أولاً : تجديد تيار الفيلم التنموي

إن هذا الفيلم لم تتشكل بعد معاييره فى السودان لتباين ما وقف عليه الباحث عبر مشاهداتهو إنما يخضع للعرض والطلب للمؤسسات المستفيدة، ورغم الملاحظات الكثيرة حوله من ضعف الرؤي أحياناً وغياب المشتغلين المحترفين على انتاجه إلا أنه يمثل كبيراً في بناء المكتبة الوثائقية بالتفزيون القومي الذي يمنحه عدد كبيراً من المؤسسات أعمالاً أنتجها. ويري الباحث ان علي القنوات التلفزيونية السودانية ان تتواثق علي معايير هي سلفاً معروفة علي المستوى المهني تمنع تسرب الافلام الغير مستوفيه لهذه المعايير حتي يتعافي الفيلم الوثائقي ويتطور، كما أنه علي المستوي القانوني لابد من تفعيل دور إتحاد المهن التمثيلية والموسيقية في منع التدخلات غير الإيجابية لبعض الذين لايمكن إعتبارهم هواة، كما لا يسوا متحرفين كذلك، وهنا لابد من أن نراعي الجمهور، فظهور جيل ثالث لا ينتمي الي فئة المحترفين ولا الهواة الممارسين يشكل خطر علي مستقبل العمل التلفزيوني وهو واحد من الأسباب التي افعدته من الإنطلاق، فإذا أردت أن ترتقي بمهنة ما لابد من تجلب لها خيرة المنتسبين ينهضوا بها وليس العكس.

مثلت أفلام المناسبات إحدي أهم تحديات تلفزيون السودان في تقديم مادة فيلمية وثائقية تبث متزامنه مع عدد كبير من القنوات التلفزيونية في الوطن العربي التي تتمتع بعضوية إتحاد إذاعات الدول العربية وفق برتكول وإتفاقيات وتوجيهات الإتحاد الملزمة لهذه الهيئات ولكنه يشترط الجودة والمعايير المطلوبة وهذه الأفلام تراعي كذلك العلاقات الدبلوماسية، لذلك تجي بلغة دقيقة ومناسبة مع المتلقي علي مستوي الدول العربية، ونجد أن فيلم الإستقلال أبرزها تحتاج بناء سيناريو يراعي

جمهور عريض ذو احتياجات معلوماتية محددة، وربما تتوفر اليه كثير من المعينات التقنية والخبرات المهنية التي تضمن الانتاج الجيد والمميز الذي يراعي الجمهور المتنوع في الوطن العربي كافة، وتحتاج هذه الأفلام أبعاد فكرية وفلسفية في صياغة فكرتها وعدم مجرات الأفلام التى يشغلها كثيراً السياحة والمباني الشاهقة ورفاه الإنسان، ونكد نلحظ بعض المفردات الضرورية المتعلقة بثقافة وتاريخ أعمق من السرد الديمغرافي الذي يحدد أطوال العرض والطول وتضاريس البلد.

ثانياً : الأفلام التجريبية

إن تجربة التلفزيون لم تعرف الأفلام الوثائقية التجريبية ولكنها عرفت التجارب الغرائبية كصائد التماسيح الذي فاز بذهبية مهرجان تونس وبيت الثعبان وبطان اللذان فازا بجوائز مهرجان الجزيرة 2005م وعربة إسمها الكارو وغيرها من قائمة الأفلام التي إعتمدت علي غرائبية الطرح و الموضوع وظل تعالج بشكل كلاسيكي كنموذج الفيلم الوثائقي الذي يعتمد علي التعليق المكتوب بشكل أدبي الي أنه ظهرت بعض التجارب كتجربة سيف الدين حسن فيلم (الضفة الأخري)، ويري الباحث إن غياب هذا النوع من الأفلام يؤكد عدم إحتراف المخرجين في مجال الوثائقيات بشكل محدد بل تتجاذبهم الأنواع الاخري من قوالب الفيلم ولم يتاملوا بعد عوالم هذا النوع من الأفلام، كما أن قلة وجود مهرجانات بالسودان لهذا النوع من الأفلام يُضاً يضعف من فرص إبتكار أنماط جديدة في التفكير، ويلاحظ الباحث كذلك غياب الفيلم القصير أيضاً وما يمكن أن يحققه من رسائل إيجابية تختزل عدد من القضايا والمعاني وتمثل تياراً قديماً في المعالجة الفيلمية.

أما بنائية الفيلم التجريبى فقد إستند بعض الباحثين علي تجارب مناهج الإخراج في المسرح والسينما علي مقاربة تساعد في بلورة منهج للإخراج التلفزيوني لاسيما مناهج كالسريالية حيث لايشمل النص السريالي علي ذروة ويكثر إستخدام الكاميرا المهتزة والتوليف المتقاطع، ويقوم منهج العبث علي المونتاج التقافزي والإعتماد علي الصدمة والإنفجار، أما في الواقعية السحرية حيث تعتمد علي إستحضار الأحلام وما شابه تلعب الإضاءة دوراً رئيسياً بجانب إختيار المكان والأمر لا يختلف في منهج السايكودراما التي تستخدم في أساليبها الفنية عوالم الأطياف والإستخدام الجمالي للصورة ويكثر إستخدام العدسات المقعرة والمحدبة التي تعطي أبعاداً مختلفة للصورة (أديب 2012م: ص 195).

تجربة السلسلة الوثائقية

أن سلسلة الوثقيات التى كانت ترد الى تلفزيون السودان فى إطار التبادل البرامجى مع المانيا التى تعتبر من الدول الداعمة لتلفزيون السودان بالأجهزة والمعدات والتدريب والتبادل البرامجي، إلا أن

الباحث لم يقف علي تجربة قبل سلسلة السائحون التي بدأت في منتصف التسعينات والتي إعتمدت علي إنتاج سلسلة من الأفلام الوثائقية ذات أهداف متصلة علي الأقل بتلفزيون السودان، وتجربة السائحون وهي سلسلة أفلام وثائقيةنفذت منها رحلتين الي جنوب كردفان و أخري الي جنوب النيل الأزرق في الفترة من 1993م_1996م وقد كانت تهدف الي الآتي:

- كسر الحصار الإعلامي علي السودان ودخول ماسميت إصطلاحاً آنذاك سياسياً (بالمناطق المقفولة) وذلك عبر تقديم صورة واقعية لحياة الناس.
- تقديم التنوع الإيحائي والبيئى والثقافي في السودان.
- تعزيز الخطاب البصري وتقديم مادة تتناسب مع التلفزيون في وضعيته الجديدة (البث الفضائي).
- توفير مادة وثائقية عن مجمل مناطق السودان وقد تعزر ذلك بسبب توقف السلسة التي عانت من التمويل.
- التعزيز لمفهوم الفريق التلفزيوني واذكاء مفهوم العمل الجماعى.

إستطاعت السلسة تناول الثقافات المحلية وطرائق الحياة وتراث القبائل التي تعيش بهذه المناطق بالإضافة الي الإنظمة الإجتماعية وطرق إدارة الحياة والاقتصاد المحلى فى تنقيب الذهب التقليدى والذى ظهر بعد ذلك بصورة مكثفة فى مناطق متفرقة فى السودان الصناعات البسيطة، وقد تمكنت السلسة تغطية الجوانب المذكوره بشكل جيد وساهمت بالتعريف بهذه المناطق ومثلت عنصر جذب للمشاهد وسياحة ومتعة بصرية كذلك.

تميزت سلسلة (سائحون) بإنخراط فريق عمل متجانس لإنجازها وشملت معظم من تدربوا بأكاديمية السودان لعلوم الإتصال فى العام 1992-1993م والتي كان يديرها الصحفىعبدالر حمن ابرهيم وكانت تقوم بتدريب الإعلاميين المنتسبين الي مؤسسات الدولة وبإشراف كفاءات أكاديمية وخبرات كبيرة فى مجال التلفزيون أمثال المهندس عبدالمنعم بريمة والذى عمل كمحاضر متعاون بكلية الموسيقي والدر اما (شعبة الراديو والتلفزيون) والخبير الاعلامى محمد اسماعيل، والباحث الاكاديمى حديد السراج، والاذاعى على الريح، والاذاعى والاكاديمى عبدالدائم عمر الحسن وغيرهم، وقد مثلت هذه المجموعة والتي سميت بمجموعة (نمرة 2) تياراً جديداً في التفكير التلفزيوني وأهتمت بعوالم الصورة ومكوناتها الإبداعية، وكانت مادة الدبلوم الذي درسته لمجموعة حاشداً بعدد

كبير من المواد التي مثلت أهم مشكلات التلفزيون كدراسة التصميم الفني والدراما وعلوم اللغة والمعارف الإعلامية المتعددة والموسيقي وشارك بالتدريس في هذا الدبلوم (الإستثنائي 1990-1991م) عدد كبير من الأساتذة والمتخصصين في المجالات المذكوره من بينهم السينمائي جاد الله جبارة، الأكاديمى عثمان جمال الدين، المهندس عبدالمنعم بريمة، الخبير الإعلامى جمال الدين عثمان، الراحل الفنان التشكيلى عبدالقادر علي، الخبير الإعلامى عوض جادين، الأكاديمى بدرالدين أحمد إبراهيم، الخبير الإعلامى معتز موسي ومقدم البرامج معاوية عثمان خالد وخبير المونتاج محمد صغيرون، وتزامن تدريب هذه المجموعة مع تخطيط التلفزيون القومى أطلاق بثه فى الفضاء 1995م عبر عدد من الاقمار وبالتالى جعلت تحدياته للمنافسة واحدة من اوجب واجبات التدريب والتاهيل لكوادره.

تركت سلسلة (السائحون)ثأراً كبيراً علي العاملين في مجالات التلفزيون المختلفة ومثلت إستفزازاً إبداعياً لقدرات الفنانيين التلفزيونيين لاسيما أن تجارب الفريق لم تتجاوز خبرته السنوات العديدة، ولكن روح الفريق والتي بدأت تنتشر في أجسام البرامج الأخري مبشرة بعهد جديدة فى التعامل مع طرائق انتاج البرامج بتلفزيون السودان باعتبار ان العمل التلفزيونى في الاساس عمل جماعى، وشكلت أهم تاثيرات السلسلة علي البرامج التلفزيزنية تتمثل في الآتي:

- إزكاء روح الفريق وقد شهدت الفترة اللاحقة قيام عدد من الفرق المنافسة والتي أنتجت برامج كبيرة في خارطة البرامج بتلفزيون السودان ونذكر منها من الخرطوم سلام وصباحك يابلد ووجه النهار ومازال التلفزيون يُطور منظومات عمله بعد أن كان لايوجد فريق يدين لبعض البعض بالولاء ويقوم بالنتافس مع الآخرين، وتعتبر تجربة برنامج البيت السعيد _ بيتنا حالياً _ فى تكوينات فرق للعمل جديرة بالاعتبار وقد تزامنت مع اعتماد نظام العمل بالمنتج المنفذ الذى انطلق فى عام 2008م.

- تجدد طرائق فنية كانت قد خباءت في مجال التصوير حيث إعتمدت المجموعة علي مصورين محترفين منهم الخبير خضر الفحام ويسار سيف الدين الدسوقى وكذلك تجددت طرائق المونتاج الذي حاكي سينما اللامونتاج التي دعا لها اندريا بازان، وقد شكلت هذه الطرائق إستفزاز لخبرات التلفزيون التي درست في دول كالمانيا وبريطانيا وهولندا ومصر وغيرها.

- التأثير علي الإنتاج الوثائقي والذي أصبح يشكل مكاناً مرموقاً فى خارطة البرامج وساعد كذلك في طرائق التفكير الوثائقي لدى المشتغلين في مجال الفيلم، وظهرت سلسلة (آفاق)

1999م الوثائقية والتي أنتجت عدد من الأفلام من الولايات وكانت ولايات (كردفان، دارفور، البحر الأحمر ونهر النيل) أولي الولايات التي أنتجت لها السلسلة في التسعينات، وقد كانت تنتج بالتزامن مع البرمجة الخاصة بأعياد ثورة الإنقاذ الوطني 1989م وبالنظر الي هذه السلسلة فانها قدمت مواد خام كبيرة شكلت كل مفاصل خارطة البرامج لاحقاً وظل اثرها ممتدداً علي الخارطة الي نهاية التسعينات، والباحث يجدها نموذج لتوفير العناصر الدرامية في المستوي الثاني الذي اشار اليه حيث أعتمد السيناريو علي عناصر البناء الدرامي في الحبكة، والحكاية، والشخوص الخ.. من ناحية ومن ناحية أخري خلق معادلات السيناريو الدرامي مثلث الصعود الي الذروة والهبوط الي الحل.

- كما أثرت سلسلة (السائحون) علي الإنتاج الوثائقي خارج التلفزيون فظهرت أفلام مؤسسة الفداء التي نالت جوائز إتحاد إذاعات الدول العربية كأرض الحضارات وصائد التماسيح وغيرها وثم شركات الصواف فى فيلم سواكن وغيرها، شركة أنهار وغيرها.

والباحث يجد فى نموذج (السائحون) الذىتوافر ت فيه العناصر الدرامية في المستوي الثاني الذي أسس له الباحث حيث أعتمد سيناريو السلسلة علي البناء الدرامي في الحبكة والحكاية والشخوص مما خلق معادلات بصرية ودلالية عززت من بناء دراما الصور وتجليات تعبيراتها المتسقة مع مجمل عناصر البتاء الفني للفيلم، أما المستوى الأول والذى يعتمد على وجود الأدائية الدرامية فانه لم يتوفر فى السلسلة وإن عالجها الإخراج بإعادة إنتاج الفعل ذو الخصائص الدرامية فى مشاهد كثيرة.

وثائقي ما بعد (السائحون)

إن المعملية التى توفرت لسلسلة (السائحون) جعلت نماذج أخرى تظهر الى فضاء الفيلم الوثائقى التلفزيونى كسلسلة (الطائر الطواف، النيل مماليك وحضارات، آفاق وغيرها) التى مثلت إمتداد لرغبة الفنانيين التلفزيونيين في الإنتاج الوثائقي ورغبة المشاهد كذلك الذي وجد في الفيلم الوثائقي مادة تستحق المتابعة ويتوفر فيها عنصر المتعة، فقد كانت الأفلام الوثائقية مادة جافة تتحدث عن إنجازات سياسية وتقوم علي ضخ المعلومات مجردة، ثم إقطعت السلسات و أصبح أفلام الموضوع الواحد تظهر من جديد واصبح الفيلم الوثائقي موسمياً كحال الدراما ومصيرها المتعثر فى عمليات الإنتاج، إن المشاهد السوداني يعبر باستمرار عن رغبته في مشاهدة هذين النوعين من المواد ولكن للاسف الشديد ان مستوي حضورهما في خارطة البرامجتراجع بشكل غريباً جداً ووصل الي نسبة

ضعيفه فقد وصلت متوسط نسبة الدراما في خارطة البث الشهري الي 6.8% بينما وصل الي أقل من 5% حسب تقارير شهر أغسطس 2016م (تقرير 2016م : ص 2).

لايكاد يجزم الباحث بان هذه الأفلام كانت تضاهى السائحون التى توفر لها ظروف انتاج مختلفة ليس من حيث الدعم اللوجسني والذى كان ضعيفاً جداً ولكن مستوى التخطيط والجاهزية الفكرية والمرجعية حيث ظلت تتميز بها، ولكن الباحث حسب مشاهدته يشعر أنه رغم الإختلافات البائنة إلا أنها تاثرت بأسلوب السائحون الى حد ما وبعضها مثلت السائحون مثالاً لها، إن تلفزيون السودان وكذا القنوات الأخري عليها الإستفادة من هذه المواد المرغوب في مشاهدتها من قبل المشاهد السوداني والتي تمثل عنده درجة الصدقية العالية لما تشتمله من وثائق ومعلومات عن الموضوع المطروح، ومن الملاحظات التى وقف عليها الباحث هى أن نسبة الأفلام التى أنتجت لموضوعات كالمدن كثيرة وبالرغم من أنه تأجاها قديماً إذ تمثل المدن عالماً خاصاً إلا أن رصد هذا التيار وتتبع إنتاجاته يفيد من دراسة النوع التي نحن بحاجة اليها.

أفلام المدن في الوثائقي السوداني

من الملاخظات التى وقف عليها الباحث وهى نسبة الأفلام التى نأتجت للمدن تعريفاً بها وتناولاً للحياة فيها، وبالرغم من نأه اتجاهاً قديماً ذإتمثل المدن عالماً خاصاً ومتنوعاً إلا أن رصد هذا التيار وتتبع إنتاجه يفيد فى دراسة النوع التى نحن بحاجة اليها، وقد اتخذت أفلام سيمفونيات المدن أسسها من فيلم (برلين سيمفونية مدينة عظيمة) ١٩٧٢م للمخرج الألماني فالتر روتمان، "والتي يصطحب الفيلم المُشاهد إلى مدينة برلين على متن قطار، ثم في جولة لمدة يوم داخل العديد من الأنماط المتمدنة النابعة من تفاعل الأشخاص مع الآلات، تصل لذروتها من خلال الألعاب النارية في الفيلم، يجري روتمان تجربة على أفكار فيرتوف على المجتمع بطريقة قدرة الفيلم الوثائقي على أن يقوم على الملاحظة، ويظل شكل سيمفونيات المدن شعرياً غير مألوف استثناءً من قاعدة تقاليد الفيلم الوثائقي" (باتريشيا 2013م: ص 20)، الا ان الفيلم الوثائقي السوداني والذي شكل في فترة التسعينات هذا النمط من الافلام وقامت سلسلة افاق التي ظل ينتجها التلفزيون السوداني بشكل راتب منذ التسعينات الي منتصف الألفية عن مدن السودان المختلفة، فيلم الخرطوم، سواكن الخ ...

الإتجاهات الجديدة لإنتاج الفيلم الوثائقي وتاثير الفيديو

إن الإتجاهات الحديثة بدأت وصلاً لتاريخ الفيلم الطويل ففى المنهج الكلاسيكى هتشكوك عرف بهتمامه بالتفاصل ورفضه للارتجال وإعتماده على التخطيط الدقيق لمادته الفيلمية، وهذا الاتجاه عزز من مفاهيم الاخراج ودفع بمفهومه وقيمه الابداعية التى تؤسس للمادة الفيلمية، باعتبار انه

اشار الى مسالة مهمة وهى التعبير عن الافكار او ما عرف لاحقاً بالمعادل الموضوعى وقد ساهم فى ذلك توفر مناهج فنية فى فنون مجاورة كما فى المسرح والتشكيل واللذان كانا الاقرب لفن السينما رغم الفروقات التى اشرنا اليها فى الفصل الثانى والتى تجعل الباحث ينظر الي مناهج الاخراج السينمائية، رغم المقاربات التى تجعل من منهجية البحث تستنبط مدارس وإتجاهات بل ومناهج ايضاً .

ويمكن حصر الإتجاهات الجديدة لإنتاج الفيلم التسجيلي/الوثائقي في إتجاهين هما دخول معايير الإنتاج للقنوات الدولية، والتي باعتمادها علي قوالب ومعايير فنية أسهمت في تطوير إنتاج الفيلم الوثائقي بالسودان، أما الإتجاه الاخر فتمثله المعامل المعرفية لصناعة الفيلم والذين تمثل أعمالهم ظاهرة جديرة بالبحث والمدارسة حيث تسعي بإستمرار الي توفير التراكم الكمي والمستخلص النوعي حيث أن الكليات والإقسام بالجامعات تشرف عليها كأكاديمياً وقطعاً سيجعلمنها تإجاهاً جديداً لصناعة الفيلم.

الافــلام الوثائقية المنتجة لقــناة الجــزيرة

رغم الأثر الواضح لسلسة الوثائقيات التى برزت في التسعينات والتى اشرنا اليها إلا أن شراكات الإنتاج مع قنوات الجزيرة كان لها أثر واضح فى تقنيات التفكير فى مجال الفيلمو لاحظ الباحث ومن خلال مشاهداته أن الافلام التي أنتجت لقناة الجزيرة قد ساهمت في خلق تيار جديد للفيلم الوثائقى فى السودانو إمتد هذا الأثر الي الإنتاج المحلى للأفلام ويرى الباحث أن إعتماد الجزيرة علي معايير عالمية للإنتاج هو من أثر على إتجاهات التقليد الجديد ولذلك بدأ الباحث تناول هذه الظاهرة بشكل يرصد تاثيراتها على صناعى الأفلام في السودان.

طرحت قناة الجزيرة وقناة الجزيرة الوثائقية معايير لإنتاج الأفلام الوثائقية لعدد من المخرجين السودانين (سيف الدين حسن 1993م/ محمود عبدالله 2002م/ وجدى كامل 1970م/ وغيرهم) الذين تعاملوا معها وقد ساعدت هذه المعايير فى تطوير المفاهيم الخاصة بانتاج الفيلم الوثائقى ليس لقنوات الجزيرة فحسب بل حتى القنوات السودانية قد تاثرت فى اسلوبها بهذه المعايير ويعد الاحتكاك ايجابى، ويرى الباحث أن أثره سوف يمتد الى مدى أكبر من ذلك بإعتبار أن عدد المتعاملين مع قنوات الجزيرة عددهم يزداد يوما بعد يوم لما يتمتع به السودان من ثراء على كافة الاصعدة الثقافية منها والسياسية والانسانية وكلها محل اهتمام ليس لقنوات الجزيرة فحسب بل كل القنوات تري فى المادة الفلمية السودانية تميز يساعد فى التعاطى معها كمصدر لانتاج افلام وثائقية.

تتبع قناة الجزيرة الوثائقية الي مجموعة قنوات الجزيرة القطرية وهي ذات طابع خاص وتعد من القنوات الرائدة في مجالها التسجيلي الوثائقي، "وتعود بداية انطلاقتها الى الأول من يناير عام

٢٠٠٧م،و أطلق الموقع الإلكتروني الخاص بها بعد عامين في الأول من يناير ٢٠٠٩م، تبث العديد من المواضيع الوثائقية بشكل منوع حيث أن الجزيرة تمتلك واحدة من أكبر المكتبات الوثائقية المرئية على مستوى العالم، وتهدف هذه القناة إلى تقديم برامج ثقافية ووثائقية للمشاهد تتناول مواضيع شتى في ميادين العلوم والتاريخ والسياسة والأدب والفن على مدار الساعة وترمي هذه القناة إلى إنتاج ما يقارب ١٥ ٪ من ما تعرضه القناة" (نهلة 2016م : ص 422) وهذا الإتجاه من القنوات والذي برز بشكل واضح في الآنة الاخير ة إعتمد علي قبول ورغبة المشاهد في هذه الأنواع من الأفلام حيث غطت إحتياجاته المعرفية والتثقيفية والترفيهية بدرجات متفاوته وخلق جمهور يتزايد بشكل مضطر د.

وكانت لرغبتها في تنوع الإنتاج فرصة جيدة للمنتجين السودانيين في هذا المجال للاستفادة من تقديم الإنتاج الفيلمي السوداني عبر هذه النافذة الجديدة ليس بالاعتبار التراكمي الكمي للإنتاج إذ أن هذا وارد ولكن كما سياتي إستبيانه لاحقاً في فصل الإتجاهات فان التراكم الكمي يُضاً يعد إضافة لإنتاج الفيلم الوثائقي في السودان لاسيما أن القناة تعتمد علي معايير عالمية في إنتاج الأفلام، ولكن الباحث يعتقد ان احتفاظها بصياغة الفكرة وقالب الفيلم وتطورها في إتجاهات أهداف القناة وسياساتها ربما يجعل المنتج السوداني ينحو نحو التنميط وقولبة تعاطيه مع الموضوعات والأفكار وربما بعض مساحات التجريب هي الافضل ان سار المنتج السوداني في هذا الاتجاه.

ورغم ما يترای من تنوع فی الأفلام التی تنتجها قناة الجزيرة الإخبارية والوثائقية إلا أنها أصبحت تشكل نمط واحد فی كثير من الأحيان ولاحظت الباحثة نهلة عبدالرازق أن الأفلام أصبحت بشكل نمطی، حيث تعتمد الأفلام الوثائقية في قناة الجزيرة على المقابلاتو التعليق فقط وفي بعض الأحيان تستخدم التحقيق او الفنون الاخرى، مما يعطي برامجهاطابعاً رتيباً ، إذ أن كل أنواع البرامج تقدم بنفس الطريقة تقريباً ، وتري الباحثة نهلة أنه "تقوم 93.3% علي وجود التعليق الصوتي وهو شكل تقليدي، اما خريطة الموضوعات فقد جاءت التاريخية في المرتبة الاولى وبلغت نسبته 38.77%، اذ غطت موضوعات تاريخية متعددة ومختلفة، وعدم التركيز على جانب واحد في التاريخ، اذ تناولته من جوانب متعددة، مثل تاريخ الاشخاص، او الحضارات، او الأماكن، او السياسيين. أما الحياة البرية فقد بلغت 26.53% والجانب الاجتماعي 4.08% كذلك الثقافي 4.08% بحسب دراسة في العام 2011م" (نهلة 2016م : ص 41).

لذلك يري الباحث أن الإعتبار الأكبر في هذه الافلام ليس لعملية الإخراج كعملية بنائية ولكن للإنتاج الذي يحدد أحياناً أدق تفاصيل الفيلم ولاحظ الباحث إن الأفلام المنتجة لقناة الجزيرة لا تقوم

بعضها علي رؤية اخراجية واضحة بل أنها كثيراً ما تتحاشي التجريب والخروج علي الأنماط التقليدية لسائد الفيلم الوثائقي علي عكس ما نراه من منجزي الأفلام من بقية الدول التي تتعامل مع القناة كمصر والأردن وسوريا ولبنان الخ .. حيث شهدت القناة نماذج فيلمية تقوم في الأساس علي سمات التجريب في إخراج الأفلام الوثائقية وأشكالها الجديدة التي لاتعتمد علي قواعده الكلاسيكية ومنها الأفلام التى وثقت لثورات الربيع العربي في مصر وتونس وليبيا.

ولكن من الملاحظات الإيجابية ان الفيلم المنتج لقنوات الجزيرة لم يركز بشكل رئيس علي المشكل السياسي السوداني رغم حضوره الطاغي في فضاء الإعلام العالمي والعربي بإستثناء بعض العناوين كالإنقلابات العسكرية وأسطورة الجنجويد مثلاً، بل نجد أن إنتاجها ساهم في التعريف بالسودان وحضارته وثقافته وهي مساحه جعلت من السودان محط أنظار الكثيرين، ومن نماذج الأفلام التي أنتجت عبر شركة أفريكان فوكس للإنتاج الفني منذ العام 2004م وهي: فيلم دارفور لعنة الرصاص، عرب دارفور اسطورة الجنجويد، الصوفية في السودان، النوبة سبر النتل، عرس في البادية، الظعينة، سلطان القبيلة، مائدة الطريق، السودان الي اين، السودان المصير، عمتكم النخلة، اللوري الناقل الثقافي، غذاء الروح، ثورة اكتوبر 1964م، ثورة ابريل 1986م، ولكن من أكثر الجوانب التي يري الباحث أنها يمكن أن تهدد إستمرارية هذا المشروع هو ضعف الجوانب الفنية ومداخيلها والتي لم تتجاوز حتي الآن مرحلة المقبول لاسيما الصورة بإعتبارها المخرج الرئيس للمادة الفيلمية والجوانب الفنية الاخري كالصوت والإضاءة وخلافه، حيث يرى الباحث وحسب خبرته أن الجوانب الفنية فى مجال بناء فنيات الصورة والصوت والموسيقى لم تزل تحتاج الى اتقان أكثر.

تاثير خريجو مجال صناعة الفيلم في السودان

إن تيارات التجريب بدأت في إتجاهات الشباب الذين شاركوا في الورش والمهرجانات التي إنتظمت السودان لعقد من الزمان، ونشطت جهات عديدة في إتاحة فرص للتجريب الفيلمي أبرزها سودان فيلم فاكتري وجاءت المهرجانات الشبابية والورش كورش المعهد الالماني جوته وكلية الموسيقى، كما ساهم خريجو كليات الفنون الاعلامية الموسقى والدراما وعلوم اتصال بجامعة السودان وكلية المشرق وجامعة المستقبل (كمبيوتر مان سابقاً) ساهموا جميعاً في تشكيل النواة الاولي لتيارات انتاج الفيلم بالاضافة الي العديد من الموهوبين.

ويري الباحث أن هذا النشاط فى مجال الفيلم يفيد في إختبار وتجريب العديد من الأساليب المعرفية المتعلقة بصناعة الفيلم، ولكن يجب أن يقترب أكثر من المعامل الأكاديمية لما يتوفر لها من قدرات كبيرة في إيجاد الصيغ المعرفية وتوفير المرجعية الضرورية، إذ أن الفنون ترتبط إرتباط مباشرة بالتفكير الإجتماعي والثقافيوالهوية ولايكفي حذقها بعيداً عن إستيفاء روحها الأساسية وهي المعرفة

الأولية بخصائص المجتمع الذي نتعامل معه، بمعنى أن الفيلم المصور بالكاميرا الرقمية او الاخري التقليدية كلاهما يحتاج الى انطلاقته من منصة المعرفة، إذ أن من "الأفلام التي تعتمد على توثيق الحدث الذي يجري في الواقع وقت وقوعه دون أي قدرة على إعادة إنتاجه فيما بعد، فإن الفيلم سيأتي بالضرورة مفتقدا الى النقاء "الفني المطلوب، سواء في مستوى التكوين أو العمق أو المتابعة الهندسية المرسومة أو المصممة مقدما والتي قد تتمع بها مثلا الأفلام التسجيلية التي ترآز مثلا على علاقة الإنسان بالطبيعة في منطقة ما مثل القطب الشمالي أو الغابات الاستوائية هنا من الممكن أن يأتي إهتمام المخرج على نحو أثروضوحاً بالجوانب الجمالية في الصورة" (العمري : ص 12).

ويري الباحث أن مشروعات التخرج ووقاً لمشاهداته بالكليات فنون الإعلام والتي تدرس صناعة الفيلم، طُبحت تمثل تياراً جديداً في التفكير الفيلمي لاسيما أنها أصبحت معامل لتطوير هذه الصناعة بما تمثله من مراجع معرفية ترفد المؤسسات التي تتعامل مع الفيلم في السودان جميها بكوادر مؤهلة، وتختلف طبيعة المشروعات حسب مقتضيات مطلوبات الكلية المحددة.

تعد كلية الموسيقي والدراما (معهد الموسيقي والمسرح والفنون الشعبية 1969م) هي الكلية الاقرب لمجال صناعة الفيلم بحكم التخصص الدقيق فى مجال الدراما، ورغم وجود مادة السينما وتطبيقاتها ضمن برنامجها الأكاديمى والتحاق السينمائيين من أمثال إبراهيم حامد شداد باكراً بالتدريس بها إلا أن الباحث لاحظ عبر التتبع التاريخي إنتظام مشروعات دراما الراديو ولكن غيابها لوقت طويل مشروعات أفلام التخرج الي أن إنتظمت في العام 2003م بمتوسط (10 أفلام) سنوياً ، وقد شملت خر يطة موضوعاتها عدد من القضايا الإجتماعية والثقافية والإقتصادية والإنسانية، ورغم التباين الواضح في مستواها علي المستوي الفني حيث لا يمكن الجزم بإحترافيتها إذ هي تمثل نتاج منهج سينمائي/ تلفزيوني يرمي لتاهيل الطالب كأديمياً وفنياً ويساهم المنهج في أن يجد الإطار النظري سياق إبداعي (عملى) يتمثل في مشروع التخرج حيث درجت الكلية منذ أن كانت معهداً للموسيقي والمسرح إنجاز الطلاب مشروعاتهم المتمثلة في تطبيقات مختلف التخصصات في مجالات التمثيل والإخراج المسرحي والمشروع التطبيقي لطلاب النقد والفنيات والراديو التلفزيون.

ولاحظ الباحث أن الطلاب يميلون الي طرح قضايا كبيرة تعجز المساحة الزمنية المخصصة للفيلم (5-10 دقائق) عن إستيعاب خطوطها الدرامية ومعالجاتها، كما لاحظ أنهم كثيراً ما يستخدمون الحوار لتعزيز الفكرة ورأ تر آي أحياناً علي حساب لغة الصورة التي يجب أن تلعب دوراً في بناء الفيلموهو ضعف فى منهج الشعبة يجب تدار كه بتطوير مناهجها لتواكب المعارف الحديثة فى مجال

صناعة الفيلم، إن القضايا التي تطرح كثيرة منها الفقر، الإعاقة، التسول، الخيانة، الصداقة، زواج القُصر، العنف الطلابي، الأخطاء الطبية وغيرها.

وقد ساهم قسم الصحافة والاعلام بكلية الاداب بجامعة امدرمان الاسلامية الذي تاسس عام 1965م برفد التلفزيون والاذاعة والصحافة بعدد من الكوادر حتي ظهور كلية الاعلام في عام 1991م، وبها قسم للاذاعة والتلفاز تنفذ مشروعات طلابها كمجوعات عمل ويميل طلابها بحسب مشاهدات الباحث الي إختيار القالب الوثائقي التنموي، وبرامج المنوعات ويبتعد الطلاب عن قوالب الدراما شي ما، ثم التقطت القفاز الجامعات السودانية التي يقدر عدد كليات وأقسام الإعلام بها الآن الي 23 معمل معرفيكأديمي يُخرج كوادر إعلامية في كافة التخصصات، أما كلية علوم الإتصال بجامعة السودان والتي تاسست في العام 2006م ويوجد بها قسمان يتعلق برنامجهما الأكاديمى بصناعة الفيلم وهما قسم السينما وقسم الوسائط المتعددة، كل هذه الأقسام والكليات يدخل ضمن برنامجها الأكاديمي صناعة الفيلم بتطبيقاته المتعددة علي مستوي كتابة السيناريو والإخراج والفنيات الاخري فتجد فنيات الفيلم من مونتاج وتصوير رقمي وتصميم خدع وجرافيكس باعتبارها كليات التخصص الدقيق ككلية الموسيقي والدراما كذلك كما في كليات الوسائط المتعددة، ويري الباحث أن خريجي هذه الأقسام الكليات أصبح تاثيرهم واضح علي أشكال التفكير الفيلمى ومخرجاته لاسيما علي مستوي القنوات الفضائية ووسائط التواصل الإجتماعي او علي مستوي المهرجانات التنافسية التي تقام للشباب والتي سوف نعرض لها لاحقاً، وإن كان الباحث يري ان هنالك تركيز علي فنيات الفيلم من تصوير رقمي وصوت وتصميمات ايضاحية وخدع بصرية أكثر من التركيز علي موضوعه فى عدد من الكليات الحديثة التكوين، الا ان الوقت باكراً لتقييم التجارب ما لم نجد المنابر الكافية للتعرف عليها وعرضها وبالتالي تنشط حركة نقدها.

أما المنابر الأخرى فان لها مساهمات جدير ة بالإهتمام فنجد ورش جماعة الفيلم السودانى بمقره بأمدرمان والتي تختار إحتياجات حقيقية لمشكلات إنجاز الفيلم فى السودان وكذلك مساهمات نادى المشاهدة والذي يعرض لأفلام عالمية نوعية تساهم فى تطوير قدرات السينمائيين السودانيين وتعد هذا المساهمات ناضجة باعتبار ان السينمائيين المؤهلين هم يقودون هذه المشروعات من امثال براهيم شداد، الطيب مهدى، سليمان محمد ابراهيم، منار الحلو، ناصر المك وغيرهم، اما تجربة "سودان فيلم فاكتوري Sudan Film Factory لمو(حـ ْ ترف السودان للأفلام) وهي مبادرة شبابية تهدف الي تدريب الشباب علي ادوات السينما وتنمية الوعي السينمائي، بدءت الفكرة بنادي مشاهدة ثم انطلقت ورش التدريب مع جماعة الفيلم السوداني 2010م" (امل 2015م: ص 2) وهى تجربة

لم تكمل عقد من الزمان ما يصعب علي الباحثين اصدار حكماً عليها او تقيمها، اما الورش فان أسلوبها في التدريب يقوم علي إيجاد طرائق تفكير سينمائية مختلفة، يقول طلال عفيفي "بدأنا بمشاهدة أفلام من دون صوت وكنا نكتب ما نتخيل، ثم فعلنا العكس أي أننا كنا نقرأ أشياء مكتوبة ثم نكتب مشاهد مصورة، بعدذلك بدأنا في طرح مجموعة من الأفكار كان هناك تمرين على التصوير والإضاءة، ثم طرحت أفكار أفلام تم تطويرها واخترنا منها ستة تم توزيعها على ست فرق، وكل فرقة كان على رأسها مخرج، مع مراعاة أن يتم تبادل الأدو ار في الأفلام المختلفة، فكل فرد في الفرق الست يمارس كل الأدوار. وكانت الحصيلة ستة أفلام" (أمل 2015م: ص 1) هذه النشاطات حسب ملاحظات الباحث عززت من رغبة للشباب للتدريب علي صناعة الافلام.

جدول يوضح بعض الورش والمهرجانات السينمائية والتلفزيونية التي إنتظمت السودان:

الرقم	المهرجانات	الورش
1	**مهرجان السودان للسينما المستقلة 2012م**	**فيلم فاكتري (صناعة الفيلم) 2010م**
2	**مهرجان سينما الشباب**	**شعبة الراديو والتلفزيون (تقنيات الانتاج الفيلمي منخفض التكاليف) 2013م**
3	**مهرجان فيلم الموبايل 2015م**	**شعبة الراديو والتلفزيون (الفنون الجمعية) 2014م**
4	**مهرجان السينما العربية**	

الفصل الخامس : الإطار التطبيقى
تطبيق مفهوم العناصر الدرامية فى الفيلم التسجيلي/الوثائقي
Applying the Concept of Dramatic Elements in Documentary Film

- الفيلم التسجيلى/الوثائقى السينمائي فيلم (المحطة) للمخرج الطيب مهدى
- الفيلم الوثائقى التلفزيونى (الضفة الأخرى) للمخرج سيف الدين حسن

المبحث الأول
معايير إستخدام العناصر الدرامية بالفيلم التسجيلى/الوثائقى
Standard of Using the Dramatical Elements in Doucumantry Film

مدخل

إن مفهوم العناصر الدرامية مفهوم كلى يشتمل على طرائق التفكير وأسلوب الأداء فى بنائية الفيلم التسجيلى/الوثائقى من ناحية، ولايكد يخلو الفيلم فى مجمل بنائيته على وجودها الإحالي فى تكوين

الصورة / الصوت/ التعليق/ الصمت / وفلسفته من ناحية أخري، فالعناصر الدرامية كما أشرنا هى إتجاهات تجريبية فى تقوية بناء الفيلم، لذا إختار الباحث عدد من الأفلام التسجيلية/الوثائقية السينمائية والتلفزيونية لدراسة أهمية ومعايير إستخدام العناصر الدرامية فى بناء الفيلم، وقد حصل الباحث على إتجاهات جديرة بالدراسة إذ تساعد العناصر الدرامية فى إيجاد مفهومية بسيطة لحيثيات القصة الفيلمية حتى يتمكن المشاهد من التواصل مع مادة الفيلم فى خلاصات رسالتها بشكل أيسر، ويجد الباحث ميل منذ فيلم جدع النار 1972م للمخرج حسين شريف للمشهد الطقسي والدرامى بشكل رئيس فى الفيلم التسجيلى.

وقد كان لفيلمى (المحطة) السينمائي التسجيلى للمخرج الطيب مهدى و(الضفة الاخرى) للمخرج سيف الدين حسن القدر الأكبر من التحليل و الذى أشتمل التحليل لجوانب متعلقة ببناء الفيلم من حيث العناصر المكونة للفيلم لاسيما الدرامية من حبكة وبناء القصة الدرامية والشخوص من ناحية والسيناريو والتصوير والبناء المشهدى والتقنيات البصرية والإحالية من ناحية أخري، بإعتبار أن بناء الفيلم يعتمد على عناصر الإخراج وفق رؤية محددة وواضحة تتطلب إيجاد معادلات موضوعية فى صياغة فكرة الفيلم ومالآت رسالته.

إن تحليل فيلمي (المحطة) للمخرج السينمائي الطيب مهدي وفيلم (الضفة الأخري) للمخرج التلفزيوني سيف الدين حسن يقدم تطبيقاً لمنهج الباحث في إستخدام العناصر الدرامية للفيلم التسجيلي/الوثائقي الذي طرحه من خلال مستخلصات البحث، والتى تقوم على تفكيك عناصر الفيلم التسجيلى/الوثائقى والنظر الي بناءه العضوى للوصول الى قراءة مجمل تاثيرات العناصر الدرامية تعزيز قيم الفيلم بشكل عام والفيلم التسجيلى/الوثائقى بشكل خاص.

التحليل الفيلمى

إن مقتضيات تحليل الفيلم تتطلب معرفة بأسس النقد الفنى والذى يساهم كثيرة فى تفكيك عناصره إذ يختلف قراءة المنتج الفني تبعاً لنوعه ورغم تشابه الفنون البصرية والأدائية من ناحية تظل الفروقات والاختلافات تشكل سمات كل فن علي حدي من ناحية أخرى، وبالضرورة طريقة تحليله وقراءته إلا أن صدقية العمل الفني ظلت أحدي أهم محاور هذه القرائية المشار اليها، ويقول عزالدين هلالى "جل الزمن يهدره النقاد فى محاولات مضنية لفك الإشتباك ما بين الواقع الحياتي والواقع الفنى، والزمن الفنى والصدق الحياتى والصدق الفنى فى عمل ما" (هلالي 2003م: ص 10) وهذا الإلتباس بحاجة الي إستجلاء معادلاته، وفق عناصر العمل الفنى بشكل أدق متضمناً كافة التفاصيل التى تحقق للتحليل مراميه وأهدافه.

التحليل بالمعنىالم ُشار اليه في معجم المصطلحات السينمائية هو عبارة عن تفكيك، فهو لا ينظر إلى الموضوع (أي الفيلم) كمجموع بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التيتُكونه، لكي يبرز أساليب تنظيمية داخلية للفيلمو هو هدف نظري، إذ أن المقصود هو توصيف وتفسير النشاطات التي يرمي إليها النقد لا تقييمها والحكم عليها، إن إختيار محور دراسي وطريقة ما يشكل الأساس لملاءمة التحليل ليعمل علي توفير منهجية واضحة لذلك، حيث أن عوالم الفيلم واسعة وتحتاح فيما تحتاج الي قراءة في كافة أبعادها الإجتماعية والإقتصادية والفلسفية.

أما على الصعيد التاريخي فإن التحاليل الأولية كانت من عمل سينمائيين كإيزنشتاين Eisenstein ولم تتكون سيميائية مستوحاة من الألسنية التي تنظر إلى السينما كخطاب متز Mets، إلا في الأعوام الستينية مع تفتح النزعة البنيوية وتطورت بصورة متوازية، وتحليل أفلام معينة ترمي إلى الكشف عن بنيتها الداخلية أي المنظومة المكونة للفيلم التي تؤسسها كونتزل Kuntzel واستمر هذا التناول مع ظهور تحليلات مستوحاة من التحليل النفساني عندب ّلور Bellour ومع السردانية عند شاتو Chateau و غارديس Gardees ودراسة تغيرات وجهات النظر عند برانيغان Branigan جوست Jost والعمل على التبيانية وامتدادها أي الإنفاذية عند كازيتي Casetti أودن Odin (تريز 2012م: ص 5)، ويلاحظ التاثير الواضح لمنهج البنيوية في عمليات التحليل الفيلمية منذ مقاربات مدرسة الألسنية التي أشرنا اليها سابقاً .

ولتطبيق مفهوم العناصر قسم الباحث الفيلم الى عناصر شملت الأولي المكونات الأولية والبناء الهيكلى للفيلم والرموز الإحالية وكيف يقف الفيلم فى مسافه بين التفسيرية والمباشرة وهي صفة إتصفت بها فنون ما بعد الحداثة لا تلتزم بالتصنيف النوعى والمتعلقة ببناء السيناريو وأهداف الفيلم ووجهة نظره و أخلاقياته وغيرها والثانية تشمل العناصر الدرامية كالقصة/الشخوص/الحبكة/المنطق الدرامى الخ .. وهي ما يتعلق بإستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي.

ولان الواقع والهدف متلازمتان أساسيتان في الفيلم التسجيلي/الوثائقي بل هما معايير قبوله لدي المشاهدين وهما كذلك مادة الفيلم الأساسية، يكثر إستخدام المشهد الدرامي في الأفلام التسجيلية/الوثائقية التي تتناول الجريمة والإغتيالات لاسيما الجرائم التي يصعب تصديقها او تمثل إتجاهاً جديداً في تطور الجريمة وتساهم هذه المشاهد علي حماية الناس من تكرار حدوث هذه الأشكال من الجريمة وهي مصدر تثقيفي عميق الأثر ويشكل مسرح الجريمة والذي يعتبر فضاء يشتمل علي كافة تفاصيلموقع الجريمة من مكان و أدوات يمكن فحصها بغية التوصل الي الحقائق بل حصولهم علي الحقائق يعد خطوة حيث إعادة تمثيل الجريمة يعمل علي تعزيز الحقيقة.

منهــج التطــبيق

يقوم منهج الباحث فى تطبيق عناصر الدراما في الفيلم التسجيلي/الوثائقي علي التاسيس الذي أشار اليه في الفصول السابقة والذي يمكن تخليصه في الأتي:

- الإلتزام بمنهج تحليلي/تفكيكي للعناصر وهو ما يمكن مقاربته بمنهج التفكيكية مقروناً بتحليل مضمون الأفلام التي يبحثها الباحث.
- لا ينفصل تحليل الأفلام عن المعادل التاريخي والوصفي باعتباره منهج الباحث في تحقيق إفتراضاته.
- تمثل المشاهدة والملاحظات المتضمنة للعملية الأساسية في التعامل مع التحليل إذ يتعامل الباحث مع مخرجات النهائية في نسخة العرض.
- تطبيق معايير إستخدام المشهد الدرامي التي توصل إليها الباحث.

لقد إختار الباحث فيلمين وهما (الفيلم السينمائي المحطة) و(الفيلم التلفزيوني الضفة الاخري) ففى فيلم المحطة مثلاً لاحظ الباحث ويرجع ذلك لأسباب تتعلق بتوافر عناصر أولية تجعل من تحليلهما فرصة للخروج بمنهج لإستخدام المشهد الدرامي بالفيلم التسجيلي/الوثائقي من جهة ومقاربة بناء العناصر البنائية للفيلم بالبناء الدرامي من سيناريو وحبكة وشخوص من جهة أخري، وهو ما يري الباحث أنه هو المستوي الأول في التعامل مع عناصر الفيلم التسجيلي/الوثائقي كما أشار، وبالنظر الي فيلم المحطة فإنه يتنمي الي مخرجي الجيل الثاني للسينما السودانية الذين توفرت إليهم فرص التاهيل الأكاديمى _كما سنورد بشئ من التفصيل لاحقاً_ وبالتالي وجد الباحث منهج واضح في إخراج الفيلم وإستطاع أن يحلل علي ضوءه.

أما الفيلم الثاني وهو الضفة الإخري وهو وثائقي تلفزيوني وشعر الباحث أن هذا التيار سوف يجد القبول والمحاكاة لذلك حاول ان يساهم في إيجاد معايير للتعامل مع العناصر الدرامية للفيلم التسجيلي/الوثائقي فى مجال التلفزيون والذى لم يحظ بالبحوث والدارسات الا فى بعض القضايا المتعلقة بالدراسات الكمية وغابت الدراسات النوعية ما يلقي على عاتق الباحثين بمزيد من المسئولية تجاه هذا الامر ودعما لهذا الإتجاه وعرف عن مخرج فيلم الضفة الاخري التاثر بموضوعات تتعلق بتوثيق الحياة حول النهر _ اي نهر النيل _ واشتغاله بحضارتهما، فضلا عن اهتمامه بالمشهد الدرامى في مستويات المختلفة وقد بدأت عنده منذ انجازه فيلم الشلك والذي نهض بشكل رئيس على دراماتكية المشهد الطقسى لتنصيب الرث.

معـايير إستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي

- إن إستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي يجب أن تكون معاييره نابعة من نوع الفيلم نفسه بإعتبار أن الدراما هنا إحدي أدوات التعبير الفني للمخرج وهذا السياق يجعلها جزء يقوم علي توظيف عاصر.
- أن يكون الأاء طبيعياً للمؤدين للمشهد الدرامي وعدم المبالغة في إستخدام المؤثرات الخاصة لاسيما في المشاهد التي يعتبر إعادة تمثيلها تاكيد حقائق ضرورية، مما يضلل المشاهد ويؤدي الي ضعف الفيلم ونسف مصداقيته.
- عدم الإفراط في تعزيز المعاني المراد التعبير عنها او تكرارها كما في الفيلم الروائي والذي يعتمد علي التكرار كواحدة عناصر التاكيد.
- نأ يكون المشهد قصيراً ومرادفاً للمعني المراد التعبير عنه من خلال العناصر الأخري التعليق او الراوي او الموسيقي او الصوت الطبيعي الخ .. وليبدو جزء مكملاً لمجمل العناصر الأخري.
- ليس بالضرورة بالضرورة مشاركة الممثلين المحترفين، ولكن بالضرورة تدريبهم علي عمل المشهد بصورة طبيعية وغير متصنعة.
- أن لايستخدم المشهد الدرامي الا للضرورة القصوي كالمشاهد التي حدثت ولإهميتها في بناء الفيلم يعاد تمثيلها ويشمل ذلك الجرائم، والمحاكاة للحوادث، والخطب المؤثرة الخ.
- عدم تكرار المؤدين في مشهدين مختلفين من حيث الموضوع ويختلفان في نتائجهما كالجاني/ والمجني عليه، او الخيرين والشررين الخ..
- يفضل في حال وجود رواريانان مختلفتان إعادة تمثيلها بتكافؤ لتمكين المشاهد من إتخاذ القرار الذي يريد.
- الإبتعاد عن الأنماط الأدائية للممثلين كالأتي ترمز لحالات ومواقف وتستخدم كاختزلات ادائية، بإعتبار إنها تحيل المشاهد الي الأعمال الروائية وبناءها المشهدي المعتاد.
- إذا كان المشهد لا يمكن إعادة تمثيله او يحتوي علي بعض المناظر التي يحرم عرضها وفق المواثيق الانسانية والمهنية، فان الرمز الي مكنوناته ومآلاته يمكن ان يوصل رسالة فالمعادل البصري يوفر مفاهيم متعدده في البناء الفيلمي.

إن هذه المعايير التي خلص اليها الباحث وفق مشاهداته و إطلاعه النظري علي مفاهيم بناء الفيلم التسجيلي/الوثائقي، وخلص بعد ذلك الي إن إستخدام المشهد الدرامي يعد إضافة فنية وظيفية في جسم الفيلم وعنصر من عناصره المتعدده والتي تحتكم الي رؤيته الإخراجية، تعتبر هي وغيرها من

الأفكار الإبداعية التي ينظر اليها حسب توافقها و أدئها دورها عند إستخدامها، وبالنظر للفيلم التسجيلي/الوثائقي في السودان فأن وجود المشهد الدرامي كما أشرنا قد بدأ باكراً ووجد في سياقه تماماً .

فمنذ إستخدامه عند المخرج حسين شريف في فيلمه (إنتزاع الكهرمان) والذي إتسم المشهد الدرامي فيه بعمق الفكرة و أصالتها و إختزاله المشهد في جملة من الأفكار الرئيسة، فعندما عبر المشهد عن الإسترقاق كان عبارة عن لوحة ساكنه عملت الكاميرا فيه بعين الشرطي الذي يتفحص وجه المجرمين والذين يتجاهلوه عمداً حتي لاتقع عينه عليهم وهذا التفاعل والإتصال بالعين جعل من للمشهد قيمة وثائقية يحتوى علي تعزيز فكرة الإسترقاق وجعل منه قيمة إضافية كونها خاصية الفيلم الروائي الذي يستفيد من إحكام الأداء الدرامي بما يخدم فكرته.

المبحث الثانى
تحلـيل فـيلم المحطـة السينمـائي التسجـيلى
Analysis of Al-Mahta Cinematic Documentary Film

مدخل

يقول الكاتب السينمائي فوغل في كتابه السينما التدميرية "إنشتاين اثبت المكان والزمان و أوضح إن الحركات المتواصلة للأجسام لايمكن تقديرها إلا بربطها بالأجسام الأخرى، فلا يمكن الحزم بان ثمة ما يتحرك و آخر ثابت، إنما نستطيع أن نعتبر هذا الجسم متحركاً بالنسبة الى الجسم الأخر فالمكان أذن ما هو إلا نظام علاقة الأشياء ببعضها مع بعض، وكما أنه ليس ثمة مكان مطلق، كذلك

المكان المطلق لاوجود له أن الزمن المعروف بالساعة أو اليوم أو الشهر مجرد مصطلحات وهو يعنى شيئاً مهم لم يكن هناك حدث ليميزه وملاحظ لير صده، فاذا كان المكان هو نظام الأشياء المادية فان الزمان نظام الحوادث" (فوغل 1964م: ص 16) وينطلق الباحث من هذه النقطة لتحليل الفيلم لاسيما العلاقات التي أُشار اليها في المكان والزمان والتي تجد في فيلم المحطة بعداً فنياً وفكرياً .

أن متلازمتى المكان والزمان في الفيلم هما التشكل الحقيقي لمنظوماته فالمحطة ليست إلا فضاء تتداعي فيه الأشياء ولا يمكن حصره في حالة المريض المنتظر بل تتعاداه الي كينونة المجتمع والإقتصاد والحياة التنموية الخ.. من تفاصيل متعلقة بكينونة الإنسان وما حوله من إشكالات وسجالات مادية ومعنوية، وهي تشبه فضاء الروائي الطيب صالح (دومة ود حامد) التي تبدأ فيها الأحداث ولا تنتهي وتتشكل عوالمها تعباً للاحداث مستفيداً الروائى من عنصرى الزمان والمكان ولكن هذين العنصرين لا ينهضان وحدهما بالفيلم دون الشخصيات التى حركت إيقاع الزمن داخل الحيز المكانى لتبدو الحكايات الداخلية اكثر اتساقاً مضمون الفيلم.

يعتبر الطيب مهدى سينمائي ينتمي الي الجيل الثاني من أجيال السينما في السودان فقد كان الجيل الأول ينتمي اليه حسين شريف، كمال محمد إبراهيم، جاد الله جبارة وغيرهم، أما الجيل الثاني فينتمي إليه كل من إبراهيم حامد شداد، سليمان محمد إبراهيم، سامي الصاوي، منار الحلو، وهم جيل تاثر بالموجة الفرنسية وسينما المؤلف وتطلعات السينما الى عوالم التجريب فى المبنى والمعنى وعلى أيامهم تلك طرحت أفلام كثيرة تتخذ ذات المعان، نال فيلم الضريح للمخرج السينمائي الطيب مهدى جائزة أفلام معهد السينما فى مهرجان الأفلام التسجيلية عام 1976م كما نال جائزة الباز الذهبى بمهرجان قليبية للأفلام بتونس عام 1981م، وهو أحد مؤسسى جماعة الفيلم السوداني التى تأسست فى عام 1967م.

*** من مواليد العام 1951م درس الاخراج السينمائي بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة فى العام 1976م ويعمل حالياً مجاضراً بجامعة السودان ، بكلية الموسيقي والدراما/شعبة الراديو والتلفزيون.**

أعمال الطـيب مهـدى

إخراج السينمائي الطيب مهدى الطاهر عدد من الأفلام التسجيلية القصيرة والروائية بلغت سته أفلام وبرزت إتجاهات تجريبية جديرة بالدراسة فى إنتاجه الفيلمى خصوصاً فى مجال الفيلم التسجيلى حيث عمل على تهجين أفلامه بمشاهد درامية كان لها الأثر فى تقوية بناء الفيلم مما يجد معه الباحث إتجاه يمكن أن يدرس فى سياق إستخدامات العناصر الدرامية فى الفيلم التسجيلى مجال دراسة الباحث ويساهم في إيجاد أسس وقواعد لإستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي.

لقد برزت قدرات المخرج السينمائي الطيب مهدى باكراً منذ تخرجه من أكاديمية السينما فى القاهرة حيث مثل فيلم تخرجه أولى المحطات الرئيسة فى حياته العملية فقد كتب المخرج السينمائى الراحل محمد كامل القيلوبى عن عروض أفلام تخرج معهد السينما فى القاهرة فى نوفمبر 1977م وتحديداً عن فيلم الضريح ما يلى "يؤكد المخرج السوداني الطيب مهدى فى فيلمه الضريح موهبته الكبيرة كمخرج ووعيه بطبيعة الصراعات القائمة ومواقف القوى المختلفة تجاه الأوهام السائدة التى تقيم ضريحاً وتفتعل ولياً ، وتقدم الحل الدينى مقابل كل الشقاء والعجز الإنسانى والذي يواجه هذه الخرافة بأكملها من منطلق رفض هذه الأوهام جميعها ومواجهتها، ويستند الطيب مهدى فى فيلمه على واقعة حقيقية حدثت فى بلدة بمنطقة النيل الأبيض وينجح فى تقديم هذه الواقعة بكل الدلالات التى تشير اليها"(سليمان 1989م : ص 1).

ورغم أن الفيلم يعد من الأفلام الروائية القصيرة إلا أن إعتماد الطيب مهدى باكراً على الوثيقة كاحد المصادر الرئيسة لأفلامه جعله يعمل على إنتاج أفلام تسجيلية تعتمد على خطوط درامية روائية في بناءها الفيلمي، أما فيلم "عيال المطمورة" هو فيلم روائي قصير عن أولئك الذين فروا من قراهم بعد أن إحترقت بفعل الحرب، وتأهوا في الخلاء الكبير، وبعضهم وصلوا إلى معسكرات النزوح وبعضهم لم يصلوا قط، كما يقول الطيب مهدي ويصف الفيلم بانه "يسرد الفيلم حكاية أسرة صغيرة، أم وأطفالها الأربعة بعد هروبهم من قريتهم ولجوئهم إلى وحشة الصحراء وهذا النوع بدأه منذ فيلم إخرجه عن النزوح فى الثمنيات ولكن الحرب ما زالت تلاحقهم، أما فيلم (حميد) الطويل فهو يستجلي العلاقة المشتبكة لسيرة حميد بين علاقاته بالناس والحياة والوطن وبين نصوصه الشعرية.

ويستخدم الفيلم المشهد الدرامي والتسجيلي والسردي والتشكيلي والموسيقي لمحاولة الدخول في هذه العوالم الثرية لإبداع حميد الشعري ويقول الطيب مهدي "ربما ما جذبني هو سيرته الشخصية، وإنغماس إبداعه الشعري في هموم الناس والوطن، وهى تجربة أعتز بها إذا كانت تقدم بعض سيرة هذا المبدع وما قدمه لوطنه" أما دارفور فان تجربته في إخراج أفلام عنها، يقول إنه بدأ في تحقيق

رباعية عن حرب دارفور وهي أربعة أفلام قصيرة أخرج منها فيلمان "عيال المطمورة" و"عيال أم قطية" ويسعي لاستكمالهما بفيلمي "المساويط" و"فزع."، وهذا الالتزام بمعالجة قضايا محددة كقضية دارفور انما يعتبر إستكمالاً لمشروعه الفكري الملتحم قضايا مجتمعه.

إختيار الموضوع بشكل مباشر يعبر عن أهداف صاحبه وعمقه بالضرورة او سطحيته وهو مؤشر كافي لتقدير مدي تاثير الفيلم وتفاعل الناس معه وهذا ما تمتاز به أفلام الطيب مهدى، ويتجلى فى هذه المؤشرات الأتية:

- **الجدة** : الطيب مهدي _ حسب مشاهدات الباحث_ يختار قضايا أكثر من أن يختار موضوعات وهذا العمق في التفكير السينمائي أكسب تجربته أبعاداً فكرية وفلسفية جديرة بالدراسة، إذ أن مراجعة عنونة موضوعاته تؤكد ما ذهبنا اليه فمن بين القضايا التي طرحها كالفقر، الخرافة، الهوية، الحرب الخ.. وهى قضايا تمس صميم إهتمام الناس وتنم عن جدية واضحة فى التعاطي مع المشكل الانساني بعمق واضح.
- **الأصالة** : لم نجد للمخرج السينمائي الطيب مهدي إغتراب في ذاتيته المفكرة كما لم يطرح حلولا ايضاً لا تنتمي الي غير مجتمعه مما يؤكد اصالته و إنتماءه لمجتمعه بشكل جعله أحد السينمائيين الذين تجد لأطرواحاتهم الأثر الأعمق والأكبر من حيث أن الفنان يجب أن يكون منتمياً لمجتمعه ومعبراً عن قضاياه وما يطرح من قضايا بالطبع كذلك.
- **المنهجية** : إن تجليات معرفته العملية ومخزونه المعرفي اللتان ساهمتا بشكل كبير في صياغة أوطر منهجية لفلسفته في الإخراج وتحقيق الأفلام بوعي معرفي بضرورات منهجية و إبداعية حيث يعد إنتاجه الأن مادة معرفية تساهم في صياغة منهج سينمائي سوداني عبر تشكل أسلوبه الذى يفضي في حال دراسته الي منهج في مجال الإخراج وهي المشكلة التي يعاني منها فن الإخراج في السودان فى المسرح والتلفزيون والذى يفتقد الأوطر المعملية والصياغات المعرفية الراسخة و المعامل التطبيقية والمفضية الى مناهج علمية، بينما تقل المشكلة فى مجال السينما.

مثلت هذه المفردات الثلاث أسلوب الإخراج عند الطيب مهدى وخلقت توافق على مستويات إنتاجه الإبداعى الفيلمى بشكل كبير فطرح قضايا الإنسان بتعددها المختلف وحيويتها المطلوبة وتنقل بينها مستشرفاً غايات المجتمع و أهدافه الإنسانية وهي مفردات ضرورية يحتاجها الفنان السوداني ليطلع بدور مهم في طرح قضايا مجتمعه.

إن الإخراج عند الطيب مهدي تحرك من كونه أسلوباً فنياً أدائياً الي منهج متكاملاً مع الفيلم السينمائي الذي يحقق رسالته الإنسانية والإبداعية ويشكل بتتبع مفرداته نوعاً لهذا المنهج، فإستخدامه لسمات التكوين للقطة وحركة الكاميرا من ناحية و آحالتها الفكرية والجمالية من ناحية أخري يخلق لغة سينمائية، كما يعد تعامله مع السيناريو في مستوي التفسير والتعبير إتجاهاً آخراً في التعاطي مع الأفكار سينمائياً وهو تاثيراً واضحاً لسينما الأفكار التي بدأت منذ الموجة الفرنسية في منتصف القرن الماضي اشرنا اليها سابقاً .

الجدول أدناه يوضح بعض من أعمال السينمائي الطيب مهدي والتي لاحظ الباحث أن أكثرها أفلام تسجيلية/وثائقية، ولكنه يميل الي تهجينها ببعض المشاهد الروائية مما يجعلها ذات صبغة تختلف من التصنيفين وهو إتجاه قام الباحث بدراسته و أشار الي تسميته بالفيلم الثالث.

جدول يوضح إنتاج المخرج الطيب مهدى

الرقم	أسم الفيلم	نوعه		زمن الفيلم	تاريخ الإنتاج
1	الضريح	تسجيلى قصير		17:00 ق	1979م
2	أربع مرات اطفال	تسجيلى قصير		18:00 ق	1988م
3	الخرطوم (الإنسان والبيئة)	تسجيلى قصير		10:00 ق	1988م
4	المحطة	تسجيلى روائى		10:00 ق	1989م
5	عيال المطمورة	روائى قصير		21:00 ق	2008م
6	أصوات من دارفور	تسجيلى قصير		11:00 ق	2011م

يلاحظ أن معظم الأفلام في الجدول أعلاه تسجيلية بإستثناء فيلم عيال المطمورة والتى طرحت شكلاً مختلفاً عن ما هو سائد من إنتاجاته ويعتبر هذا الإتجاه فى إخراج الأفلام الوثائقية خلال وحدة

أفلام السودان مرحلة مؤسسة الدولة وقسم الإنتاج السينمائى ضرورى تنموية لرفع الوعى، إلا أن اللافت أن المخرج الطيب مهدى لم يقف عد التصنيف التقليدى لنوع الفيلم و إنما تجاوزه الى تحقيق فلامه بمنهج تجريبى مستفيداً من المؤثرات المنهجية التى كانت مطروحة على المستوى الأقليمى والعالمى وفي الوطن العربى وعليه تحققت أفلامهم على نحو مؤاثرات عالمية على نحو السينما الفرنسية (الموجة الجديدة) التي ظهر في نهاية الخمسينات وبداية الستيلت والتي شكلت منهجاً جديداً كما أسلفنا سابقاً و أثرت بشكل واضح في أنماط التفكير السينمائي وإعتمدت الخروج علي سائد التفكير السينمائي آنذاك مما جعلها صدمة كبيرة للإشكال التقليدية.

الجدول أدناه يشير الى بعض مشاركات السينمائي الطيب مهدي في المهرجانات الدولية نوردها هنا فقط للإستفادة من ملاحظات وأراء لجان التحكيم التي رات في هذه الأفلام إتجاهاً جديداً في تحقيق افلامه خرجت من الأنماط السائدة لرحاب التجريب وتقديم الفيلم السوداني السينمائية في ثوب جديد.

اسم الفيلم	نوعه		المشاركات والجوائز
الضريح	**تسجيلى قصير**		• **مهرجان الافلام التسجيلية بالقاهرة 1979م** • **مهرجان اوبرها وزن الدولى للافلام القصيرة بالمانيا 1979م** • **مهرجان قلبية للافلام تونس 1981م**
المحطة	**تسجيلى روائى**		• **جائزة المجموعة الاروبية المشتركة فى مهرجان واقادوقو ببوركينا فاسو 1989م** • **مهرجان قلبية للافلام تونس 1981م**

إن فرص المشاركة فى المهرجانات كانت سمة تميز بها المخرج الطيب مهدى منذ سنة التخرج التى شارك فيها بفيلم الضريح بمهرجان أفلام التسجيلية 1979م بالقاهرة _كما هو مبين فى الجدول أعلاه_ تعد مشاركة باكرة لمخرج واعد كما يقول القيلوبى ومنحته فرص للإحتكاك بالسينمائيين العالميين عززت من تحقيق فلامه لاحقاً بشكل أجود كما سياتى بيانه.

(1)

فيلم المحطة

أُنتج فيلم المحطة في النصف الثاني للثمنيات وقد شهدت تلك الفترة تاريخياً تحولات سياسية كبيرة، ساهمت في جعل فضاء الثقافة متسماً بالحراك الإيجابي رغم ضعف التمويل للأفلام التي كانت تتلقاها المؤسسات السينمائية والتي تأسست إبتداءاً من منتصف السبعينات وساهمت في إنجاز عدد من الأفلام السينمائية، وتشكلت كمواعين إدارية لتسهم في رفد الحركة الثقافية بفرص تحقيق إستراتيجياتها.

جاء فيلم المحطة كواحد من مجموعة الأفلام التي تم تحقيقها دفعة واحدة لعدد من المخرجين الشباب الذين كانوا يمثلون تيار المعرفة السينمائية والذين درسوا في اروبا الشرقية ورسيا ومصر كما أشرنا وقد تحققت هذه الافلام دفعة واحدة وكان لها اثر كبير في تشكل فضاء جديد للسينما في السودان، اتسمت بتطبيقات معرفية فى مجالات الاخراج والتصوير والمونتاج وكتابة السيناريو وانخرط بها فرق كاملة وبتوصيف علمى.

بطاقة الفيلم:

1. أسم الفيلم : **المحطة**
2. نوع الفيلم : تسجيلى
3. تاريخ الإنتاج : 1989م
4. جهة الإنتاج : مصلحة الثقافة / قسم السينما
5. الدعم الفنى : معدات وحدة أفلام السودان
6. السيناريو : الطيب مهدى
7. ملاحظ سيناريو : فاتن عبدالمجيد
8. الممثلون : الفنانون (ن) أهالى الصينية خارج مدينة القضارف
9. مدير تصوير : توفيق عثمان فقيرى
10. مساعد مصور : كمال محمد إدريس
11. صوت : صلاح سعيد
12. الموسيقى : عبدالله محمد عبدالله أميقو
13. مساعد إخراج : إبراهيم حامد شداد
14. مونتاج : عبدالقادر دؤاد _ محمد محمد على
15. إدارة انتاج : منار الحلو _ السر حسن يوسف
16. إخراج : الطيب مهدى

تحليل فيلم المحطة:

تقوم فلسفته في فيلم المحطة علي جدلية حوارية ما بين هذه المفردات أدناه:

1. المكان وذلك بإختياره المحطة فضاءاً للأحداث برمزيتها.
2. الزمن وقد لعب الفيلم علي الزمن كقيمة تفاعلية وسرعان ما يقف الزمن بتوقف عجلة الحياة.
3. الحركة وهي ديناميكية الفيلم دونما إكتراس الي قيم الحياة وتاملها.
4. السكون وهي لحظات ضرورية لتاكيد المعاني لما توفر للمشاهد من فرصة للتامل.
5. الآلة/التكنولوجيا والتي أقام الفيلم جدليته عليها حيث الحل ليس أن تبلغ حد التكنولوجية و إنما أن نبلغ قمة الإنسانية.
6. الرمز وهو ما جعل للفيلم لغته الخاصة كالعربة التي يتخذها الأطفال لعبة وهي تفتح الباب أمام الآحالة الرمزية بعبثية المشهد وسخريته من الآلة التي لاتصنع حلاً لازمة الإنسان.

يعتمد إبتداءاً تحليل فيلم المحطة على خلفية منهجية تقوم على تفكيك عناصر الفيلم وفق دراسات متاحة و أفادات ورؤية خاصة بالباحث حيث نجد إن الفيلم مشبع بأفكار ودوال من الرسائل فى إتجاهات متعددة ويعتبر السؤال المجتمعى هو الأكثر إلحاحاً فى إعتقاد الباحث الذى يرى أن المجتمع لايعنى التكوين الإجتماعي المتعايش فحسب و إنما يعنى مجموع ذلك بالإضافة الى القيم التى تحكم الظاهرة السلوكية والقيمية، بإعتبارها نتاج تفاعل بشكل رئيس لذلك يلاحظ الباحث إحتشاد الفيلم بالثنائيات المتعددة (مركز/هامش_ غنى/فقر_الحداثة/التقليد الخ..)

(2)

(3)

أما اللقطات الإستهلالية _ أنظر صورة رقم 1 _ والتي تعتبر لقطات مفتاحية يحسم المشاهد معها قراره مواصلة المتابعة من عدمها وتختار بعناية فائقة وتعبر عن مالآت الفيلم الفكرية والفلسفية، فقد وُفق المخرج في إختيار ها وهى تشمل تكويناتها مقارنة مشوقة حيث كانت الأولي أرجل جمال تعبر في صحراء (لقطات مقاربة بين أرجل الناس والجمل فى الصورة أعلاه 3/2) بينما كان الإنتقال الي أرجل الرجالالذين يجملون المريض وكلاهما مُقبلات الي مكان ما كما تشير وجهة نظر اللقطة المتوسطة لكلاهما، والجمل يشير الي معاني الصبر والتحمل ويوصف بانه سفينة الصحراء، ونجدها كذلك قيم إيحائية تدعم الإشارة البصرية لهذه المقاربة ويمكن أن تقرأ كشفرة واضحة في أتون الفيلم، والسير هنا قيمة (البحث/الكشف)عن فكرة الفيلم باكراً وهو ما يخشاه كثير من المخرجين الذين يظنون أن الكشف عن ثيمات الفيلم الأسياسية يجعل المشاهد يزهد فى مواصلة مشاهدته الفيلم لذا يفضل بعضهم أن تتاخر ريثما يقوم المخرج بتقدمة تقليدية، إلا أن مقارباتها ودلالتها الفلسفية جعلت منها لغة سينمائية عالية تدخل المشاهد في عوالم الحكاية بتدرج سلسل ودرجة من التشويق الذي لم يعتمد علي اللقطات الغرائبية في مدخل الفيلم بل إستخدم ببساطة لقطات منسابة ومتحركة ولكنها تخلق بوابة الدخول الإيجابي لعوالم الفيلم.

(4)

(لقطة من مشهد قدوم المريض محمولاً علي ظهر حمار)

(6) (5)

(لقطات لمحاولا توقيف سيارة لنقل المريض)

بدات رحلة البحث عن عربة لإسعاف المريض بشغف واضح ورغبة و إصرار ولكن سرعان ما تلاشت هذه الرغبة وهذا يظهر بشكل واضح من تتابع اللقطات وقد إستخدم المخرج لقطات الرجلين وهما واقفين من ما يعني اللهفة والترغب والمراقبة لحركة الشارع التي ظنا إنها لا تتطول بينما عقد مقارنة مع المنتظرين من أهل المريض من الناحية الأخري _ أنظر الصور 8/7/6/5 _ وتميل تعبيراتهم الي السكون كثيراً والعمق.

(8) (7)

(لقطات الانتظار)

لذلك يجد الباحث السكون كحالة دالة فى الفيلم تعنى تقاعس المجتمع عن دوره بينما الحركة هي صحو المجتمع وعودة تحقق القيم من جديد وما بين ثنائية الحركة والسكون يقوم ناقوس الكون، والحركة هى إستمرارية الحياة فى دينامية لا تنقطع فى حالتها حيث السكون لا يعنى اللاحياة كما ان الحركة لا تعنى مثاليتها وهذا المعنى يتفق مع مقولات المخرج الطيب مهدى الذي يقول "ما يبدو سكونا فى السطح يجب أن ينعكس جدلياً لإدارة الصراع فى الداخل _ داخل العلاقات او الثنائيات

كما أسميتها_ لان بنية الأزمة فى الفيلم التسجيلى يحتاج تاسيسه الى بحث من نوع أخر غير ما يوفره الفيلم الروائي مثلا، هنا واقع بارد دعنا نقول بشع فى برودته" (سليمان 1989م : ص 1)، ولتفكيك عناصر فيلم المحطة قسمه الباحث الى الاجزاء المكونة لمجمل عناصر الفيلم وبدأ تحليله بالفكرة والتى تمثل عصب الفيلم وعمومه الفقرى ونجاح تحققه يبدأ بإختيارها وتطويرها بمقدار ما تحقق وما يصبو إليه منجز الفيلم ومخرجه، ويرى الباحث إن الفكرة ساعدت المخرج فى إن يجد معادلات بصرية/ سمعية إتحدتا في بناء عناصر الفيلم.

نال هذا الفيلم فى العام الذي إنتج فيه _ عام 1989م _ جائزة رئيسية فى مهرجان أوبرها وزن الدولى الخامس والثلاثون للأفلام القصيرة وجائزة مهرجان قلبية للافلام بتونس فى عام 1981م، ثم بعد ثلاث سنوات من تاريخ انتاجه تم إصدار قرار تصفية مؤسسة الدولة للسينما.

الفكرة :

بالنظر الى الفكرة نجد أن الطيب مهدى يلتزم فى طرحه لموضوعه الفيلمى بالإنحياز لقضايا مجتمعه فى عمقها الإجتماعي والثقافى والإقتصادى، والناظر الى عنونة أفلامه وموضوعاته يلحظ ذلك بشكل كبير بل أنه يتحرك بين قضايا تمثل مفترق طرق تحتاج فيما تحتاج الى مقولات إبداعية وفلسفية مثلاً / الضريح (الخرافة والوهم) / عيال المطمورة (السلام الإجتماعى وثقافة السلام) / المحطة / (المركز والهامش) الخ، ففكرة فيلم المحطة تمتاز بعمق المعنى وإنفتاحها على فضاءات متعدده بإعتبار أن المحطة هى عالم متنوع وخصب لأحداث متداخلة وعمق الفكرة يتبلور فى أن فلسفة الأسم يساهم فى تحقيق رؤي إجتماعية وإقتصادية وإنسانية، فالمحطة هى نقطة إنطلاق ومركز وصول كما هى أيضا تجمع فى عالمها الناس بممارساتهم الحياتية والمهنية المختلفة والذين يمثلون بذلك مصدر الهام وفيها تتداخل حكاياتهم كما وجهاتهم كذلك،وهى مصدر صراع ايضاً متعدد الاوجه فالمنافسة بين الإنسان والآخر هى متلازمة المكان وحاضره كما برزت في فيلم المحطة.

سيناريو الفيلم:

يقوم سيناريو الفيلم على أهمية المشهد الدرامى وفق منهج بناء الفيلم التسجيلى فإن إدخال العنصر الروائى فى بنية الفيلم التسجيلى عمل محفوف بالمخاطر تقنياً ودرامياً كما يشير المخرج السينمائي الطيب مهدي، إلا أن دخول هذه العناصر الدرامية في الفيلم التسجيلي/ الوثائقي تكسبه قيم إضافية وصدقية أكبر لدي المشاهد إذا ما أنجزت بصورة محكمة، عمل السيناريو على ربط جزئيات الفيلم بشكل يجعل جضور القضية اكبر من حضور الشخصية رغم انها محور الفيلم فالبطل/المريض لم

نراه الا لحظات تكثيفية وانتقالية سريعة بينما تداعت الاحداث حوله لتكن القضية هى الحاضرة وليس الشخصية وفعلها هو الحاضر وليس مشهديتها، ورغم حضور توسلات ايجابية فى هذه المعادلة، فنجد أن لقطات ممارسة المهن شكلت تعميق دلالات الفكرة حيث أن الصناعة علي بساطتها هي إشتغال في معاني صيرورة الحياة إلا أن بها مقارنة صادمة إذ أن الصناعة في مستواها الدنيا وفي مستواها الأعلي لم تستطيع توفير أدني خدمة إنسانية لصالح الإنسان _ أنظر الى الصور10/9_ هنا وهي المفارقة التي تقرا في لغة الفيلم البصرية.

التصوير:

لم تعتمد الكاميرا علي الحركة كثيراً بل عملت علي بناء التكوين الثابت بإستثناء بعض الحركات الضرورية كحركة المتابعة لاجسام متحركة داخل تكوين الصورة، وعملت هذه الخاصية علي تعزيز قيمة الحركة وتنوعت لقطات الفيلم لاسيما في اللقطات القريبة التي في بحثها عن التفاصيل ثمة تكوينات ذات مدلول، إن إعتماد الفيلم على التكوين المتوازن للكتل والفرغات وما تشتمله من أجسام متعددة يساهم بصورة مكثفه فى تعزيز المعنى وتعميق مدلولتها.

(10) (9)

(لقطات ممارسة مهن الصناعات اليدوية البسيطة)

الموسيقى فى الفيلم:

الصوت في الفيلم يمثل وحدة جديرة بالبحث حيث أن الفيلم للموسيقي كانت بمقدار حاجته للصوت الطبيعي والصمت وكذلك كوحدات ضرورية للتشويق وتعزيز قيم السرد البصري الأخري، ويقول الطيب مهدي "لقد إستخدمنا ثلاث أنواع من الموسيقي فى الفيلم هناك عزف على آلة شعبية لأغنية معروفة مرتبطة بثقافة الناس فى مثل هذه القرى و إرتباط السفر فى وعيهم، وكان توقيتها فى بدايات الفيلم حيث المشاهد التاسيسية لنوع المكان و أناسهم واقتصادهم وثقافتهم وحاولنا فى طريقة تصويرها بتجميع الناس حول حول العازف فى كتلة متماسكة" (سليمان 1989م : ص 1)، أما المارش العسكرى الإنجليزى (إنجازات النصر) الذي الفه جورج إيليوت فقد إستخدمه المخرج فى مشهد

الشاحنات و أنواعها وشركاتها وبلدانها في الفيلم ويقول المخرج السينمائى الطيب مهدى "لقد بذل الزميل عبدالله محمد عبدالله (لميقو) جهداً مقدراً دون شك فى إستخدام الطنبور والفلوت فى محاورات ثنائية وثلاثية بمعاونة الإيقاع و(الطمبور) تملك إمكانات واسعة وعميقة فى مقطع النهاية عتقد لأ عبدالله مزح بتوفيق بين الحنين والوداع وحاول السير بتواز ن بين الميلودية والموسيقى التصويرية" (سليمان 1989م : ص 1)، لقد إستخدم المخرج عنصر الصمت فى مشاهد المنتظرين وقد عزز هذا الصمت من قيمة اللقطات ومدلولها الزمانى والمكانى بالاضافة حالتها أيضاً ويقول "لقد قصدنا لأ يرافق البؤس العام هذا الصمت المتوتر، و أن تكون العلاقات بين المنتظرين من نوع أخر تحملها الصور المتحركة، لخلق تجربة سينمائية متميزة ومن المهم أنها خلقت تقاليد راسخة فى تحقيق الأفلام كان هذا مهما والناس يؤسسون لفن يتخذ مكانه داخل الثقافة السودانية" (سليمان 1989م : ص 2)، فالصوت فى الفيلم هو معادل ضروري فى مكونات الفيلم وجزئياته ولا ينبغي ان يهمله المخرج بل يجب ان يبدأ في تجذره منذ كتابة السيناريو فالصوت دلالالة زمانية (الاصوات المرافقة للصبح او الليل الخ) ومكانية (الصخب والضجيج، الصدى وارتداد الصوت البعيد) وكلها تتمثل فى بعدها البنيوي للصورة السينمائية ما استوجبه توظيفه فى عملية الاخراج.

الاخـراج :

يتسأل السينمائي سليمان محمد ابراهيم عن سكون الصراع الدرامى فى ثنائيات فيلم المحطة الهامش/المركز، الغنى/الفقر، التنمية/الافقار، الحداثة/ التقليد وهى القيم الفلسفية التى قام عليها الفيلم فيقول الطيب مهدي "أننا نخاطب عقل المشاهد ولكن ليس بالضرورة أن تكون ببرودة المخاطبة ولكن باشراكهفعلياً فى تركيب عناصر الفيلم، فالفيلم لايستطيع أن يذهب هكذا فى خط مستقيم من نقطة هنا الى نقطة هناك، ولكن يذهب هكذا متعرج مثل دروب المشاة خارج القرى لاته لايعنى بجغرافية المكان بل بعقبات الطريق" (سليمان 1989م : ص 1)، ربما لانه يجب أن يخلق الفيلم علاقة مستديمة مع الواقع من جهة ومع المشاهد من جهة أخرى.

لذا فهو لا يعطى إجابات ولا يستطيع ان يبث نتائج سواء للواقع او للمشاهد كما جاء في تعليق لجنة تحكيم مهرجان اوبرهاوزن السينمائي ابريل 1989م "هو بدون كلمات ولكن باستخدام المفردات السينمائية والمونتاج والصوت بدقة وذكاء، يرسم الفيلم ويضئ عالم المفارقة بين مجتمع آلى وبين اولئك الذين يمشون على ارجلهم والفيلم يحاول ان يفرز مجتمعين منفصلين يعيشان فى نفس المكان" (اوبرهازوزن 1989م: ص1) لذلك فأن فكرة الفيلم أن ينفرز عالمان أحدهما يريد لوجوده أن يصبح

عادياً ومالوفاً في واقع ليس هو باى حال عادى أومالوف، وتجسيد هذه الفلسفة نهضت معادلات الفيلم فى التالي:

- مشهد المريض مصحوباً بصوت النجدة يتلو مشهد موكب الزفاف، وهذا المشهد كسر توقع المنتظرين _ وكذا المشاهدين _الذين كانوا ينتظرون حلاً لمشكلتهم.
- مشهد أقدام المنتظرين بعد مشهد دواليب الشاحنات وهى تسير على الشارع.
- اللامبالاة وعدم الاكتراس الي مشكلة يبدو واضحة للعيان.
- الأطروحات المتاحة وعبثية فكرة الالة (العربية) التى لا تصنع الحل.

(11)

(13)

(12)

(وردت هذه اللقطات بهذا التتابع)

لاحظ الباحث إن ربط المخرج صوت " السيرينة" مع صورة المريض ومن ثم مع زفة العروس فيها من المفارقة ما يؤكد تصاعد الصراع و إبتعاد المنتظرين عنالحل رويداً رويداً كما جعلت المخرج يستفيد من كسر التوقع و إحتمال وجود حل لدي المشاهد الذي بدأ في الولوج الي صلب الموضوع والتعاش معه _ أنظر الى الصور 13/12/11 _ فوجود المشهد في موقعه في الفيلم _ الدقيقة 6:22 _ يؤكد منهجية الإخراج وحساسيته الفنية بل ان الباحث يعتبرها ذروة الفيلم، ويظهر فى ثنايا الفيلم تشكل أفكار مجردة يسهل التعاملمعها في المادة الفيلمية عموماً إلا أن السكون والحركة هما الحالتان الوحيدتان اللتان إرتباطتا بعناصر تكوين الفيلم منذ ظهور فن السينما _ كما أشرنا فى أسلوبى لوميير التسجيلى ومليس المسرحى _ وهذا الإرتباط يجعلهما عنصران أساسيان فى معالجة

المخرج السينمائي الطيب مهدى لفكرة فيلم (المحطة) ولعل إختيار إسم (المحطة) لما يتضمنه المعنى من عبور يشتمل فى ثناياه الحضور/الذهاب _ والإنتظار/ والتوتر _ والوداع/ والإستقبال كحيثيات إنسانية تتحرك فى مساحات العاطفة ويتحرك معها بالضروية الانسان نحو التعاطى مع الحياة بالتالى تمثل معادل بصرى محفز لبناء صورة ما لحياة داخل مكونات الفيلم.

(14)

(15)

(16)

(في هذا المشهد حول الفيلم فكرة العربة الي حالة عبثية)

لقد حول المخرج العربة الي لعبة يتخذها الأطفال وهي فكرة عبثية _ انظر الصور 16/15/14 _ مقابل حاجتها الضرورية للمريض وإسعافه، وهي في عمقها ذات بعد فلسفي وتجريد عالي لمستويات التفكير الناقد، ويقول المخرج السينمائي الطيب مهدي "انت مطالب فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى بإيجاد وسيلة مختلفة عن الأسلوب الروائى وللحصول على هذه الوسيلة إضطررنا لتصعيد الحركة الخارجية المضادة وقدرتها الهائلة التى يمكن أن تلبى حاجتهم لولا أنها قوة ذات سمات مختلفة ومضادة لُاساساً لحاجتهم" (سليمان 1989م : ص 1) وهذا يعلي من قيمة إنسانية لفيلم وهي ليست تجريداً لواقع الفقر والهامش بل أبعد من كونها مجرد حادثة.

لقد كان تعليق لجنة تحكيم الإنترفيلم البرونستانتية مهرجان ابروهاوزن يقول "إن شاعرية ومضاء (الكادرات) _ تكوين اللقطات _ النقدية للواقع جعل الفيلم يحكى دون كلمات قصة ناس وبيئتهم فى التحول من القديم الى الجديد" (اوبرهازوزن 1989م: ص1)وهذه الرؤية و إن بدأت منقوصة إلا

أنها إشارة الي التحول كسمة رئيسة ثم وصفها الفيلم بالقصة والإشارة الي البيئة والناس وكلها عناصر بنائية للفيلم، ورغم تضمين سيناريو الفيلم أهالى الصينية او التقاطع _ الذين شاركوا وفق تنظيم حركتهم وأدائهم _ فيما يختص بالجانب الروائي كما أنه حدثت إعادة إنتاج جديدة للواقع فى المونتاج حسب راي المخر ج (لقد حاولنا ان نضيف لحد التلاشى بين اين ينتهى التسجيلى واين يبدأ الروائى) ويقول الطيب مهدي أعتقد أن خطة المونتاج وخطة الصوت قد ساعدت فى ذلك و أن دخال العنصر الروائى فى بنية الفيلم التسجيلى عمل محفوف بالمخاطر تقنياً ودرامياً : اولا لانك تعمل فى واقع مائع وغير متماسك ويحمل العديد من المفاجات كل لحظة، كما انه يحفل بتفاصيل لا عد لها كما انك تعمل مع عنصر اللاممثلين، أعنى أهالى الصينينة أين يبدأ عملهم هم و أين يبدأ عملك أنت كمخرج كما أنه من بين الآف التفاصيل لخدمة دراما الفيلم ولكنها غير كافية إذن لابد من خلق تفاصيل جديدة اى روايتها بواسطة التمثيل" (سليمان 1989م : ص 1) ويخلق هذا الشكل قالب جديد وإضافة فى التفكير السينمائي وبمعطيات فيلمية أيضاً جديدة مع العلم أن التعامل مع الممثلين غير المتحرفين فيه مخاطرة كبيرة تتمثل فى عدم معرفتهم بخصائص الأداء الدرامى مما يتسبب أحياناً فى غياب الصدق فى الأداء، إلا أنه اذا تم اختيار موهوب متميز فأن هذه الاشكالات يمكن التغلب عليها بسرعة وربما حصلت على تلقائية عالية فى الاداء تجعل من المادة الفيلمية ذات فعالية عالية وهو ما وفق فيه المخرج فى فيلم المحطة ويخلص السينمائي الطيب مهدي الي الإعتقاد "أن السينما نفسها تتواجد فى مكان ما بين ما هو تسجيلى وما هو روائى" (سليمان 1989م : ص 1) وهو ما أسماه الباحث الفيلم الثالث.

(19)

(18)

(17)

(21)

(20)

(لقطات العلامات التجارية التي إستخدمها المخرج في سياق الفيلم)

لم تكن العلامات التجارية مشهداً عادياً إذا تم قراءتها في سياقها وهو أنها تعني معاني متعددة وعلامات أيضاً متعددة، فالانتقال من علامة شركة "شل" التي توحي باشراق الشمس الي نمر يقفز

عبارة إختصار إنجليزية الخ... _ أنظر الى الصور 17 الى 21 _ وعملت هذه المفردات التصميمية علي إيجاد معادلات بصرية للتعبير عن (الحضور/ الغياب)، فالرغم من وجود كل الشركات العالمية "رمزاً" كايقونة للحضور العالمي إلا أنها تغيب كحل لمشكلة مريض يبحث عن طريقه للوصول الي مشفي، ولعل المخرج رأ اد أن يقول أن الوصول الي المشفي العلاجي في معناه الظاهري العلاجي الذي يتراي للناس في ظاهر القصة الفيلمية إنما هو الوصول الي التعافي من المشكل الإجتماعي والإقتصادي في رمزيته التي إستخدمها المخرج كمفرادات تعبير عن فكرته، فالوصول الي حل مشكلة المجتمع بحاجة الي جملة من التدابير الإقتصادية في بعدها الذي إشير اليه بعدم وجود وسيلة نقل، وفي بعدها الإجتماعي الذي تمثل عمقه في غياب المجتمع وقيمه التكافلية مفجراً أسئلته المجتمعية عن المسئولية الاجتماعية، وبعدها السياسي المتعلق التنمية التي تعبر عنها غياب التنمية المتوازنة والتي لا توفر الخدمات الأساسية في أقرب مكان للمواطنين، وتقرأ هذه المعاني في بنائية الفيلم بوضوح ولكنها في سياق فيلمي وبإدوات فنية شكلت مفرداته التصوير والمونتاج والسيناريو ورؤية الإخراج سماته الأساسية.

(22)

(23)

(لقطات إبتعادهم عن المحطة في طريق العودة)

لقد وافقت لقطة إبار المريض وأهله الحالة التي وصلوا لها _ أنظر الصور 23/22 _ وبالتالي نتيجة لذلك حولها المخرج الي لغة بصرية دونما ادني رغبة منهم الي الإلتفات الي هذا المكان الذي قصدوه لحل المشكل، وقد تحاشي إستخدام هذا النوع من التكوين طيلة الفيلم حتي تكون إيقونة الختام لحكاية الفيلم التي أنتهت بالياس من وجود حل ولكن الحل فى الفيلم هو طرحه بقوة لهذه الاسئلة العصية على فضاءات مفتوحة.

يرى السينمائى وجدى كامل "أن هذه الافلام خضعت منذ البداية لنصوص سيناريو وافترضت بالتالى ممثليها وطاقم عملها التفصيلي . وهكذا فان النتائج التى خرجت _ من العلميات العلمية _

كانتعبار ة عن أفلام روائية مفعمة بالفنيات والحلول الجمالية والتفردات التعبيرية التى مكنتها من المنافسة الخارجيةو إحراز العديد من الجوائز من مهرجانات اقليمية وعالمية" (الشبكة/وجدى2015م: ص 5) ويجد الباحث الذى يتفق معه على إنها هى أهم سمة ساهمت فى ان تجعل من هذا الفيلم عميق الأثر والتناول على عدد من مستوياته وهى كالأتى:

1. **المستوى الاول:** يتعلق باللمسة الإنسانية التى تتراى فى عمق الفكرة وحيثيات المعالجة وهو ما يجعل جذوة العاطفة الإنسانية تتدفق طيلة زمن الفيلم الخارجى والداخلى.
2. **المستوى الثانى:** يتمثل فى القيم التعليمية التى بثها الفيلم وخصوصاً تلك التى تتعلق بالعبرة من التنمية المتوازنة (المركز/الهامش) وضروراتها وربطها بقيم الفيلم ما خلق تعاطف مع صاحب الحالة ومن أبعاد الحالة نفسها ومستوياتها.
3. **المستوى الثالث:** يتعلق ببناء الفيلم وما حققته معطياته المختلفة فى خلق لغة سينمائية متفردة ومفهومه.

ولأخيراً فان فيلم المحطة يشكل ثيمة جديدة للفيلم المنطلق من بعد فلسفي خلاق ملامساً قضايا انسانية تحتاج فى ما تحتاج الى عمق التعبير عنها وهى المشكلة التى تجعل من جزئيات الفيلم معمار لا يمكن تشيده الا بمعطيات المعرفة فى مستويات التمثلية والتطبيقية لفن الاخراج.

المبحث الثالث
تحليل فيلم الضفة الأخـري الوثائقي التلفـزيونـي
Analysis of Al-dafa Al-awkhra T.V Documentary Film

مدخل

ظل الفيلم الوثائقي في السودان يعتمد الغرائبية في طرح المشهد السوداني ويتحرك في تناول عناوين كصائد التماسيح، وبطان، وعربة إسمها الكارو، ووبيت الثعبان الي أن ظهر تيار يهتم بشكل أساسي بالإنسان حياته وثقافته وعلاقاته الإجتماعية ورمزيته و أبرزه أفلام السينمائي وجدي كامل منذ فيلم العقرب على الرغم من ان السينمائي عبادى مجحوب قد حقق فيلم قطرات على الرمال فى بداية التسعينات الا انه لم يبرز كتيار جديد ومؤثر على انتاج الافلام الوثائقية فى التلفزيون، ويجد الباحث أنه من الضروري النظر الي التجارب لاسيما التي وجدت مساحات اقيلمية في عدد من المهرجانات التي أوردناها كتجربة سيف الدين حسن _ مثلاً_ لابد من التعرض الي أعماله و إتجاهات التفكير الفيلمي لديه والتي تتراي من خلال مشاهدات الباحث لمعظم هذه الأعمال.

هذه المقدمة ضرورية كذلك كمدخل لتحليل فيلم (الضفة الأخري) **2007**م الذي يعد خروج عن الأسلوب الذى إعتاده في صناعة أفلامه، وبالرغم من أن الباحث لم يجد ما يبرر إنتقاله لأسلوب إدخال المشهد الدرامي إلا أن هذا التحول ربما جعل الكثيرين من صناع الفيلم يتجهون نحوه لذا لزم دراسته كظاهرة، وبالرغم من شح المصادر في الكتابة عن تجاربه توصيفاً وتحليلاً إلا أن الباحث إعتمد علي مشاهداته و إفادات وبعض المقالات المتاحة علي الشبكة العالمية، وقد وقف الباحث علي تجربة سبقت فيلم (الضفة الأخري) **2007**م وهي تجربة (النيل مماليك وحضارات) للمخرج قاسم أبوزيد وقد تميزت هذه التجربة التي يمكن تصنيفها بـ(دوكيودراما) إمتازت بانها عملت علي تعميق فكرة المشهد الدرامي وخلق حكاية ذات حبكة درامية واضحة وبإداء إحترافي من قبل الممثلين و إختارت نماذج تتناسب مع روح الروائي كالتتويج مثلاً وقد قدمت بتفاصيل إنتاج محكم للأزياء والإكسسوار والإهتمام بالإضاءة وملتزمة بقواعد الدراما التسجيلية بشكل كلاسيكي ولكنها إبتعدت عن سمات الفيلم الوثائقي الأخرى ما جعله نموذج غير مؤثر فى صناعة الفيلم الوثائقي أيضاً ، إلا أن الباحث يجد في فيلم الشلك للمخرج سيف الدين حسن ملامح التعامل مع بناء المشهد الدرامى مما يعد أولي خطواته فى التعامل مع هذا الإتجاه.

ووجد الباحث فى تجربة فيلم الضفة الأخرى هذه المقاربة من ملامح البناء الدرامي و التجريب كذلك مما جعل مادته مناسبة لتطبيق منهج الباحث فى معايير إستخدام المشهد الدرامي فى الفيلم التسجيلى/الوثائقي، فقد حصلت أفلام المخرج التلفزيوني سيف الدين حسن علي عدد من الجوائز كما أشرنا في الفصل الرابع وظهور هذه الأفلام في منتصف التسعينات تزامن مع تيارات أبرازها وثائقيات السائحون بتلفزيون السودان، والتي أشار لها المخرج سيف الدين اكثر من مره بتاثيراتها علي طرائق إنجازه لأفلامه، ورغم أن الباحث يري أن هذا الأثر لم يكن واضحاً حيث بدأت أفلام السائحون الوثائقية معتمدة علي البناء القصصى الدرامى وكتبت وصفاً رمزياً للصورة بينما يبدو فيلم كأرض الحضارات مثلاً أشبه بنمط معالجة (المجلة السينمائية) بينما تميزت بعض الأفلام الأخري بتقنيات التصوير والمونتاج.

أما أفلامه التي إعتمدت علي قصة مثيرة كصائد التماسيح مثلاً لم تلتزم بالبناء القصصى كثيراً في شكله الروائي فقد وقعتفي فخ الجغرافيا والطبيعة والتعريفات التي كثيراً ما تختزل في الأفلام الوثائقية، أما أرض الحضارات فهو عنوان لسلسلة كاملة تشبة في تفاصيلها سلسلة أفلام السائحون الوثائقية التي طرحت الهوية الثقافية عنوان متعدد الأوجه فبرزت العلاقات الإجتماعية وإقتصاديات القري و أشكال إدارة الحياة العامة فى المجتمعات البسيطة وغيرها من أشكال التعبير والتراث الإنساني للمجتمع السوداني، وهى ذات الأفكار التى طرحها المخرج سيف الدين فى دراسة أعدها عن سلسلة أسماها (أرض السمر) في العام 2015م معتمداً على خبرته في مجال إنجاز الفيلم الوثائقى ويعمل الآن على إنجازها، لذا كان ملفت للنظر فيلم الضفة الأخرى **2007م** في إختيار الموضوع بأبعاده الإنسانية ومعالجته بدخول المشهد الدرامى تعزيزاً لبناء الفيلم وهو محطة ربما أحدثت تحول واضح فى أسلوب المخرج سيف الدين حسن فى مجال الإخراج.

إن إرتباط المخرج سيف الدين بالنيل والحياة حوله واضحاً مما يعدإشتغالاً توثيقياً يلتزم فيه بإنجاز أفلامه بدراية تامة بالمناطق التى تعتبر معروفة لدية حيث أنه ولد فيها ونشأ أيضاً فيها (منطقة دنقلا) وهذا ما يلمسه المشاهد من درجة عالية من التنقيب فى مادته الوثائقية، إلا أن (فيلم دارفور أسطورة الجنجويد) 2007م كان إتجاهاً جديداً أيضاً ، يري الباحث أن تعامل الأفلام معها إتخذ شكلاً جديداً في التعاطي مع المشكل السودانية لم يعتاده ففي سنوات الحرب في جنوب السودان والتي تعتبر أطول حرب في أفريقيا لم تبرز أفلام سينمائية بهذه الكثافة التي نشهدها علي خلفية الأزمة في دارفور، وهذا الإتجاه جدير بالدراسة والإشتغال البحثي النقدي، لاسيما إذا علمنا إن عدد

من الأفلام الروائية والوثائقية قد تحققت لجوانب متعددة من أزمة دارفور ورغم الإتفاق او الإختلاف حولها تبقي هي إتجاه جديد في التعرض للمشكل السوداني.

أعمال المخرج سيف الدين حسن :

من خلال مشاهدات الباحث يجد أن المخرج سيف الدين حسن تعامل مع المشهد (الطقسى) الدرامى منذ وقت باكر ففى فيلم (الشلك) في التسعينات والذى إشتمل على إعادة تنصيب الرث (الملك) عند قبيلة الشلكالفيلم جمعت ُ مادته بواسطة أحد معدى برنامج عن القبائل السودانية بإذاعة الوحدة الوطنية أسمه موسي أندريا ويعمل الأن مصور بقناة النيل الأزرق ويقول "ساعد فى في صياغة مادة الفيلم الأستاذ الراحل حسن أدم ابو الحسن بإدارة الاخبار بالتلفزيون وقام بتصحيحها المدقق اللغوي محمد عثمان السنجك وقدم لادارة التلفزيون ولكن منذ تاريخ تسليمه فى 1991م الى 1996/6/25م وهو اليوم الذى قابلت فيه المخرج سيف الدين حسن" وقد تم تصويره بعد سبعة ايام من إطلاعه على مادة الفيلم الذى اكتمل فى العام 1998م ويرى موسي اندريا "أن إستجابته _ اى المخرج سيف الدين حسن _ كانت سريعة وإنفعاله بفكرة الفيلم كانت كبيرة وواضحة بالنسبة لي" (اندريا 2017م: ص 1).

ويري الباحث ان هذه البداية المبكر باهتمامه المشهد الطقسي الذي يماثل الدرامى ملفته للنظر ويمكن تقسيم أعماله وفق معاييره فى اختيار موضوع الفيلم كالأتي:

- موضوعات الساعة والتى تشغل بال الناس فهو لديه (الجنجويد، أم شوايل، الترابى / الخ .. وهي إتجاهات سياسية و إجتماعية تؤكد أن له حضوره.

- إختيار فكرة الفيلم لديه مربوطة بشكل رئيس بضمان تسويقها على المستوين التجاري والاعلامي حيث عرف بانه منتج مستقل وهذه الموجة بحاجة الي دراسة ايضاً .

- الإتجاهات التجريبية والتى نتلمسها فى فيلمى (الضفة الأخرى) و(الحقيقة) وكلاهما يشتملان على المشهد الدرامى وغيرها.

يجد الباحث أن التلفزيونى سيف الدين حسن لا يميل الى الأسماء الشاعرية، ولعل السبب في ذلك وجود إرتباط الفكرة مباشرة بالأسم كام شوايل، الترابي، والجنجويد فهي موضوعات أسمها دال عليها

وبالتالي المشاهد لا يلتبس كثيراً فى التعاطي معها وتفاعلاتها فى الأعمال التى أخرجها فباستثناء (مراكب الشمس) كل الأسماء الأخرى مباشرة ولا تعطي مساحات للتخيل إلا الضفة الأخري و هذا الإسم ببريقة ورد فى كتاب فيض الذاكرة الذى صدر فى العام 2003م فى المقدمة التى أعدها الباحث والأكاديمى عبدالله على إبراهيم تحت عنونة (أوجاع الضفة الأخري) فى صحبة سيدى عبدالله الشيخ البشير حسب ماورد فى مجلة الخرطوم والأسم ذو دلالة عميقة تحمل في ثناياها العديد من الإتجاهات التي نشير اليها لاحقاً .

وبما يشتمل الأسم من دلالالة خاصة فانه يعبر بمشاهديه الي موضوع الفيلم وعناصره المتعددة، وهى ما يجب أن تكون المدخل المناسب كذلك الى موضوع الفيلم بما تشتمله من إختزال لمعانيه ورسائله المختلفة فضلاً عن انه _ أى الإسم _ هو أداة تشويق وتسويق لعرض الأفكار المتضمنة لموضوع الفيلم.

فيلم الضفة الأخري:

يجد الباحث في فيلم (الضفة الأخري 2007م)نموذجاً جديداً من أعمال المخرج التلفزيوني سيف الدين حسن وتحول فى بنية تفكيره فى مجال الفيلم الوثائقى، ويظن الباحث أن تاثيرات كثيرة على تعامله مع صناعة الفيلم يمكن إجمالها فى الأتي:

1. ظهور تيارات الفيلم الوثائقى فى التسعينات وتنافس جيلها الجديد مع بعضهم البعض.
2. معايير إنتاج الأفلام لقناة الجزيرة والتى تتسق مع البناء الدرامى لاسيما السيناريو ويجدر بالذكر أن مؤسسى الجزيرة الوثائقية هم رواد السينما ونذكر منهم مدير الانتاج عباس ارنؤط السينمائي المعروف.
3. وجد المخرج سيف حسن إن دخول عناصر الدراما فى الفيلم الوثائقى أصبحت ضرورى بنائية فى سياق صناعة الفيلم، من حيث بناء السيناريو.
4. تعامله مع الدراما إنتاجاً وإخراجاً فى تجربته (فيلم المصارع).
5. العرض والطلب فى سوق الوثائقى اذ اصبح محل اهتمام المؤسسات العامة والخاصة.

لكل هذه الأسباب يرى الباحث أن هذا التوجه ربما يغرى الكثيرين من صناع الفيلم فى تطويره لاسيما أن المشاهد السودانى يتفاعل مع المشهد الدرامى بشكل كبير كما أشرنا، والفيلم _ بحسب إفادة المخرج _ واجه تحديات كبيرة و إستغرق إنتاجه عامين كاملين، حيث تم صناعة مركبين للحصول على ملائمة أحدها مع عمليات التصوير وشارك أهالى القرية بشكل كثيف فى صناعة

مشاهده، وهو بذلك صنع عوالمه الخلة التى جعلت الفيلم مـ ُ عبر عن أحلامهم وتطلعاتهم وهو دور ينتظر ان يلعبه الفيلم الوثائقى بإمتياز فى التغلغل المجتمعي والإنسانى، ويلاحظ الباحث أن أفلامه تهتم بالمعايشه والتفاعل مع المجتمع.

بطـاقة الفـيلم:

1. اسم الفيلم : فيلم الضفة الأخري
2. نوع الفيلم : تسجيلي/ وثائقي
3. الزمن : 50 دقيقة
4. تاريخ الإنتاج : 2007م ولم يتم عرضه حتى الآن بالقنوات التلفزيونية
5. جهة الانتاج : أفريكن فوكس
6. منتج منفذ : شركة نبتة للإنتاج الإعلامى
7. التدقيق اللغوى : أسامة عيدروس
8. مدير التصوير: سيف حسن ادم
9. تصوير :
   - سيف حسن ادم
   - محمد بوشة
   - هيثم العركى
   - أحمد ذكى
10. مساعد تصوير: محمد سعيد
11. مساعد مخرج وفنى مونتاج : رامى سيد احمد
12. توزيع موسقى: ميرغنى عثمان
13. تسجيل الموسيقى: سيف ليكو
14. مدير الإنتاج : إبراهيم فزع
15. مساعدو الإنتاج: محمد عوض / محجوب إبراهيم
16. سيناريو و إخراج : سيف الدين حسن

تحليل فيلم الضفة الاخرى :

فيما يلي نتناول تحليل الفيلم وفق معطيات تتناسب مع بنائيته ويشمل التحليل الفكرة ومقولاتها الفلسفية والابداعية ثم بناء السيناريو وأسلوبه ومنهجه وكذلك أخلاقيات الفيلم والتي أصبحت إحدي أهم معايير إنجاز الفيلم وتوفر درجة عالية من صدقية المادة الفيلمية ثم وجهة نظر صانعه، والتي تعد السياق القيمي للفيلم ونإصاراً لفكره وأخيراً رؤيته الإخراجية اقترابها و إبتعادها من فلسفة الفيلم وفق منهج تحليلي يقوم علي تفكيك العناصر المكونة للفيلم.

أولاً : الفكرة

بناء علي التاسيس المفاهيمي الذى أوردناه فان فكرة الفيلم مثيرة للشفقة بأبعادها الإنسانية وتتوفر فيها عناصر تراجيدية وقيم اجتماعية كبري كالتعاون والبحث عن حلول بالنفير الخ .. وقد شكلت مرحلة التعرف التي إعتمد عليها المخرج في بناء القيم السردية أهم مرحلة في بنائية الفيلم وهو توسل بالدراما على تعزيزه، وملخص فكرة الفيلم "ضفة للحياة وأخرى يحرسها الموت وبين الضفتين تدور أحداث الفيلم والذي يتخذ من الكيفية التي تصنع بها المركب موضوعاً رئيساً له تتناسل منه بقية موضوعات الفيلم الثانوية والتي تشكل مجتمعة مقولة الفيلم الرئيسة" (السر 2011م: ص 6) بالرغم من أن هذه المعانى قد برزت بشكل ما إلا أن صناعة المركب أخذت حيزاً أكبر على حساب بقية المعطيات الأخرى والتى تعتبر أهم قيم يرمى إليها الفيلم كالتعليم ومظاهر ه المتعددهمثلاً .

ثانياً : السيناريو

قالب سيناريو الفيلم يقوم علي تعزيز حقائق الواقعة التي تمثلت في غرق التلاميذ بالنهر وتواصلت توسلات المخرج بأطراف الحقائق وتحوراتها الفنية في بناء الصورة التي شكلت عوالم الرؤية الإخراجية، ولم يتقيد بالقالب التقليدى لقالب السيناريو حيث لا بداية مطلقة او وسط اونهاية متقيدة بتلخيص ما لفكرة او موضوع، ويري الباحث أن الرؤية الإخراجية برزت في الصورة الحسية أكثر من الآحالة الرمزية والفلسفية لمفردات الصورة وتجلياتها _ أى الحقيقة المجردة التى عرضها الفيلم _ وهى ماساة قرية غرق تلاميذها بسبب عدم ملائمة المركب للإبحار فى النهر، حيث أن قيمة "العلم" في الفيلم كانت بحاجة الي مستويين من التشخيص البصري.

- **المستوي الأول**: مستوى حسي يشمل عوالم المدرسة كأيقونة معرفية شاملة وغيابها من الفيلم لم يكن إيجابياً حيث أنها تدفع الأحداث الى منطقة تماس مع المستقبل والنهايات التي ينشدها التعليم لحل مشكل المجتمع، والذى تجسد فى (القرية/الحرفة) التى قدمت الحل للمشكل بصناعة المركب.

- **المستوي الثاني**: مستوى آحالي يعتمد على مطلوبات إبداعية فنية تعزز من مفهوم التنمية التى أشار اليها الفيلم وجعلهم ُ ركب في الفيلم تمثل "الخلاص" وقيمة المعادلة التي ترسمت في الإنتقالات الحادة في المونتاج بين لقطات الحياة العامة والإحتفال والنفرة الخ.. وهو مستوى يدرك بالنظر الى ما وراء اللقطة والمشهد المجسد فى الفيلم.

فالسيناريو تشاغل بإستحقاق مصدر الحكاية وتعزيز مصداقيتها أكثر من إبداع طرائق سردها حيث إستنطق حقائق الزمان والمكان بمنظومة سردية توفرت فيها حيثيات مختزلة، وبرزت في ثناياها حركة الشخوص والفعل والحكاية، وهي ميزة إمتاز بها الفيلم جيوية غلابة وجاذبة، فتاريخ الحِرف ملئ بخوارق الحلول والإبتكارات والتوسل بها كمفهومية الإتقان و إيجاد معادلات الحل في الفيلم كانت مقبولة، ولكنها تشكل معادلة تتقاصر فيها عناصر البناء الفيلمي في إثارة وتشويق وحفز للبناء الدرامي بل إجرائيتها حددت مآلات المنظومة المكونة للفيلم، لقد أودع السيناريو فكرته في مشهداً دراميا ً أعاد فيه نسج الواقعة لتفتح الباب أمامه أسئلة كثيره منها:

- هل تم إستخدام العناصر الدرامية بشكل قصدي؟
- وهل تم إختيار المؤدين وفق المعايير الدرامية التي تراعي الأبعاد الثلاث المعروفة وهى (الجسمانية/الاجتماعية/ والنفسية)؟
- وهل تم تدريب الأطفال بما يكفي لإعادة تمثيل المشهد بصدقية وطبيعية في الأداء؟

وغيرها من الأسئلة التي تبرز والإجابة عليها يحسم جدلاً حول ضروريات ومعايير إستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/ الوثائقي عموماً وفيلم الضفة الأخري علي وجه الخصوص، و هل يمكن وصم شخصية صانع المراكب هنا بالبطل؟ وهل هذا الترسيم له (كبطل) يتناسب مع مقولة الفيلم الإخراجية التي تقوم علي إعلاء قيمة العلم التي إستوجب التضحية من أهل القرية؟، ثم يبرز سؤال عن تكيف وضع المراة في الفيلم هل هي صانعة للإحداث؟ وما هي المؤثرات التي كيفت وضعها في مجتمع القرية جراء الفقد والخوف من تكرار الحادث؟ حيث لم يحاول الفيلم الإستفادة منها في تحريك المجتمع مثلاً او المساهمة بالحلول مما جعل دورها سالب رغم الحضور المشهدي لها في الفيلم و إفاداتها التي لاتعدو أن تكون مظهراً إجتماعياً فقط وهي زاوية للنظر للمراة تجاوزها المجتمع السوداني الذي يعزز من دورها ومشار كتها في كافة مناحي الحياة.

إن جملة التحديات التي يواجهها مجتمع القرية لم تعالج كمشاهد بصرية بل إشارات اليها الإفادات في إختزال فأحدثت خللاً واضحاً فى السيناريو الذي أسس لإستخدام المشهد الدرامي في الفيلم مما يعلي كثافة التفاعل الحسي بمكونات الفيلم، بإعتبار أن تمثلات الفعل تنقل روح المحاكاة للمشاهد،

ولكن الفيلم لضعف فى بعض الجوانب الأخري أصبح أصل الحكاية صناعة المراكب التي أخذت الحظ الأوفر في إستجلاء تفاصيلها عبر تطرقه لكل الأشياء المتعلقة بها، والتي لا حاجة للمشاهد _ بشكل مباشر _ بها حيث أن السياق الفيلمي لايحتمل إستغراق المشاهد في عوالم لا تمت الي الموضوع الرئيس بصلة مباشرة، ولم يحقق السيناريو الذي إفتقد التوازن في طرح أفكار ومطلوبات ضرورية فى الإجابة على تساؤلات المشاهد، فالتعليم الذي هو أصل الحكاية حيث فدته أرواح التلاميذ لم يكن له أدني وجود ولا أحد يذكر ملامحه بل أن قيمته في صناعة الحل يُضاً غائبه، وكحالة الحزن والتي يمكن إسترجاعها لتعزيز قيم التحدي، وغابت صورة المدرسة كرمزية تماماً مقابل صوركثير ه من الرموز الأخرى والمساهمة فى الحلول و التي شملت المسجد كمكان تم إختياره للإعلام والإخبار، كذلك السوق،و الحى ممثل فى اللجنة الشعبية، حتى الفنون التى طرحها السيناريو كمحفز لصناعة الحياة ورسوخ قيم التكافل، إلا أن منظومة القيم هذه لم تكن المدرسة من بينها، بالطبع يمكن أن تغيب لتمثل قيمة مطلقة فى ذهن المشاهد ولكن هذا يحتاج الى تاسيس في سياق السرد البصري للفيلم.

ثالثاً : أخلاقيات الفيلم:

يقول الناقد السر السيد أن "الفيلم وهو يستنهض طاقات الجميع لإعادة صناعة الحياة ومواجهة شبح الموت كما في مشهد صناعة المركب ومشهد إنزالها في النيل بعد إكتمالها متوسلاً في هذا بتفعيل منظومة القيم والدين والفنون والإرث الثقافي لسكان الجزيرة" (السر 2011م :ص 5) وهو تاسيس أخلاقي لقيم بثها الفيلم منثوره هنا وهناك علي إستحياء، ولكن اخلاقيات الفيلم عصمت الفيلم من ان يجعل من حادثة الغرق صورة بشعة بل دالة متجاوزاً عدد من التفاصيل لعمقها الدلالى فى اشارة للموت كلحظة متحررة الى محطة انتقالية لم يقف الفيلم فيها كثيراً بل لم يعمل علي إستدعاء لحظة قدرية عبر تقنية الإسترجاع Filsh Back رغم أن التكرار الجاذب هو أحد سمات المادة الوثائقية ولا تعد منقصة باي حال من الأحوال لمستوي معالجات الفيلم، ولكن القيمة الأصيلة والتى إستخلصها الفيلم هى ضرورات حاجة الإنسان فى التنمية وتوفير سبل العيش الكريم والتعليم بالأساس والذى يمثل أهم حقوق الإنسان ومعطيات صيرورة الحياة ومثلت كلها قيم وأخلاقيات الفيلم.

رابعاً : وجهة النظر:

وجهة نظر الفيلم يمكن إستخلاصها من مركزية الحديث عن التنمية التي ركز عليها الفيلم والتي تمثل قيمة أساسية ويري الناقد السر السيد أنه كان فيلماً عن التنمية فعبر حكايته الممتعة حاول أن يقدم درساً في التنمية من خلال عرض حكاية قرية من قرى شمال السودان تقع ضمن دائرة ما يعرف

بالتهميش" (السر 2011م :ص 10) وقد عمل الفيلم على ان يجعلها مركزية وتأتي فكرة الخلاص بالمركب لما له من دلآلآت كبيرة في التاريخ الإنساني في تحقق صيرورة الحياة وهو مفهوم تاصيلي جاذب.

ونخلص الي حقائق ضرورية في صناعة الفيلم وهي كالآتي:

- أبطال الحكاية هم سكان جزيرة تمبس الحقيقيين فالفيلم وهو يشرك كل سكان الجزيرة نساء ورجالاً وأطفالاً دون تمييز بينهم في بناء منظومته السردية المتنوعة المتمثلة في الإفادات كفعل واقعي والمتمثلة فيما هو متخيل ومصنوع.

- يعيد بناء حدث واقعي بوضعه في سياق حكاية تقارب بين ما هو متخيل وبينما هو واقعي، وأسس هذا الوضع الي فيلماً يزاوج بين ما هو تسجيلي وما هو روائي في نفس الوقت، بما يتسق مع مفاهيم بحثنا.

- يستخدم الفيلم اللغتين العربية والنوبية التي تصل أحياناً إلى أن يستخدم اللغتين معاً مع عمل ترجمة على الشريط.

إن جهود المخرج فى إدارة قرية بكاملها للتعبير مشهدياً عن حادثة تاريخية مع إنتخاب بعضهم للعب أدوار متعددة يؤكد قدرة الإخراج على القيادة فالفيلم الذي حاول ولو ظاهرياً أن يحكي حياة بطل من عامة الناس هو عبد الجليل التمبساوي صانع المراكب والخبير بالنيل وأسراره إنما حكى في الحقيقة عن بطولة جماعية جسدها كل سكان القرية بسبب أن البطل الحقيقي هو من يشرك الآخرين فيما يقوم به وهذا ما فعله عبدالجليل الذي أشرك كل الناس في صناعة المركب كما أشركهم في الإفادات" (السر 2011م :ص 7)، الا أن هذا الإتجاه في قراءة الفيلم يبتعد عن الأبطال الحقيقون وهم طلاب العلم _ كما يري الباحث_ بما في ذلك من دلآلآت تستوجب التضحية وقيمها التى لم يكرس لها الفيلم إلا أنه نجح لحد ما فى إدارة بناء منظومة واضحة لعرض قضية قرية تعاني من مشكلة إنسانى، إن حادثة الغرق هي لسيت معلومات إجرائية يتطلب أن يستوفيها الفيلم عبر بناء تصوراته المشهدية وتكوين لقطاته المعبرة عن ذلك بل هي خطوط دراما الحياة بمعطيات جديدة في بناء قيم فكرية وفنية للفيلم، حينها يستوجب النظر ليس لجماعية البطولة فحسب بل لتصويب النظر الى التلاميذ والإستفادة من حالة الغياب المادى الى حالة وجود معنوى كشحنة دافعة للأحداث.

إستخدام المشهد الدرامي في الفيلم:

إن دراسة إستخدام المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي ضرورية في إتجاهات الانتاج السوداني حيث لاتعدو كونها ظهرة و إنما مرشحة أن تكون أسلوب جديدة في إخراج الأفلام الوثائقية، بإعتبار أن المشاهد السوداني يتطلع دوماً لطرائق جديدة، ويعتبر ذو صلة في التلقي وثيقة جداً بالمشهد الدرامي الذي يكون عنده الحكاية في تجلياتها الحديثة والشعبية وبالتالي هو إتجاه مقبول لديه، ويعتبر الباحث أن فيلم الضفة الأخري يضاف الي محاولات هنا وهناك لإستخدام المشهد الدرامي او المقاربة بالسمات الدرامية في بناء الفيلم الوثائقي توسلاً للمشاهد السوداني بأسلوب جديد يحتاج الي النظر الي هذه الأفلامتفكيكياً وبنيوياً حيث أنها عناصر بنائية للفيلم تستوجب تحليلها.

يقول الناقد السر السيد "فيلم الضفة الأخري وهو يسعى لبناء حكايته بإستخدام تقنيات متنوعة للسرد يمزج عبرها بين ما هو حقيقي/تسجيلى وما هو متخيل/روائي فالفيلم بقدر ما كان يعتمد على مشاهد ينقلها من حياة الناس اليومية كان يصنع مشاهداً تمكن من تدفق السرد كمشهد إعادة تمثيل غرق مركب الصفيح ومشهد التشييع ومشهد إجتماع أهل القرية و إتفاقهم على صناعة مركب جديدة أكثر أماناً وأجود صنعة" (السر 2011م: ص 11) وحصر بذلك المشاهد الدرامية في ثلاث مشاهد رئيسة وهي:

1. مشهد إعادة تمثيل غرق مركب الصفيحو هو إعادة تمثيل الحدث الرئيس المتمثل في غرق مركب الصفيح والذى وقع بالفعل في جزيرة تمبس بشمال السودان.
2. إنتشال الجثة ومشهد تشيع الأطفال.
3. مشهد إجتماع أهل القرية ونفرتهم لصناعة مركب جديد.

(1)

(2)

إستخدم الفيلم المشهد الدرامي لإستعادة قصته الاساسية والتي تقوم علي حادث ماساؤي تعرض له تلاميذ قرية يدرس أبناءها في الضفة الأخري للنهر وبغرق المركب الصغير لعدم مؤامته للإبحار في النهر وبدأ التفكير في صناعة مركب كبير، ولكن المشهد الذي أعاد تمثيل مشهد الغرق لم يبني علي المستوي الدرامي بعناصر جيدة وقام علي إهتزاز متعمد للكاميرا بشكل مصنوع كما ان حركات الأطفال لم تكن متسقة وبعضها متكلف وغير عفوي لاسيما سقوطهم في النهر والذي أوحي بقدراتهم العالية علي السباحة مما أفقد المشهد صدقيته، ولكن هنالك بعض التفاصيل في المشهد تضمنتها قطات الكراس الطافح و أقلام الرصاص والشنطة كلها كانت كافية للتعبير عن الحادث بدون لقطات الغرق وهنا يمكن أن تقوم الفكرة علي إخفاء المشهد والإكتفاء بصورته الذهنية لدي المشاهد كما حدث في فيلم (سايكو) لهتشكوك الذي أعتمد على تخيل المشاهد لصورة (الدماء)و إكتفي بتعابير وجه الضحية.

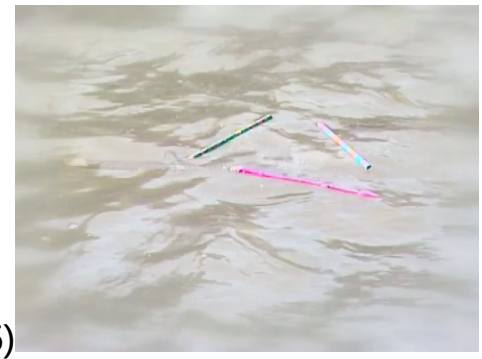
ويعتقد الباحث أن الإنتقال مباشراً الي إنتشال الجثة والذي أدي فيه الطفل دوره بشكل طبيعى وأكثر صدقية من مشهد الغرق مصحوباً بردة فعل الحاضرين والتي كانت طبيعية أيضاً، كان كافياً لإحداث التاثير المطلوب وتعزيز إستخدام المشهد الدرامى فى الفيلم.

(3)

(4)

ن جوانب الضعف في السيناريو لم تُ مكن الإخراج من تحقيق رؤية واضحة، بإعتبار ان السيناريو يوفر معطيات أولية تمكن عملية الإخراج من تطوير وبعث آليات التعبير الفني وخلق معادلاتها البصرية بمشمولاتها الإبداعية المتعددة، بناءاً علي المعايير التي خلص اليها الباحث في موجبات تكوين المشهد الدرامي في الفيلم التسجيلي/الوثائقي فإنه بالتطبيق علي فيلم (الضفة الأخري) تلاحظ الأتي:

- ضعف بناء المشهد الدرامي وتفكك عناصره الأدائية في المشهد الرئيس (إعادة تمثيل مشهد الغرق) في الدقيقة 2:36 حيث ظهرت بعض الإشارات الإحترافية لسقوط الأطفال في النهر وبدت كحرفية رياضة الغطس مما أفقد المشهد مصداقيته، أحتوت المركب علي عدد من التلاميذ وقائدها وقد بدأ المشهد بإهتزاز متعمد للكاميرا ومن ثم تنفيذ إنقلابها.


(5)

(6)

(6)

(لقطات متعلقات التلاميذ)

- و ُ فق الفيلم في بناء مشهد (إعادة تمثيل إنتشال جثة الطفل) في الدقيقة 3:10 وقد نجح الطفل في أداء دوره بشكل طبيعي وبرز ذلك في تـُشكل الجسد وإستجابته للحركة أثناء إنتشاله.

- لم يُوفق الفيلم في بناء مشهد (إعادة تمثيل مشهد نفير المواطنين لصناعة المركب) في الدقيقة 7:19 حيث ان إختصار المشهد بهذه الطريقة التي اوحت بسهولة الحل وغياب التحدي الذي يعتبر ضروري في البناء الدرامي ويشكل الدافع والمبرر لتطور الأحداث وظهورطأراف الصراع الذي لم يكن بارزاً ، حيث لم يجد المواطنين المستنفرين ما يمكن أن يجعل التحدي مكوناً مشهدياً مغايراً وتطرح أفكار مختلفة أومتعددة بل جاءوا لطرح مقترح واحد وقبول حل واحد يأضاً من طرف صانع المركب.

(7)

(8)

(9)

طرح الفيلم حلاً إجرائياً وليس إبداعياً حيث أن المعالجة تلخصت حسب المشكلة المطروحة في الفيلم بعمل نفرة تم إختزالها بشكل مخل ولم يستوفي الفيلم التعريف بها كإرث اجتماعي سوداني لديه معطيات فلسفية متعارف عليها واتسم بادبياته وقواعده وبتفاصيل تعزز من القيم الانسانية مما يجعل هذه النوع من المشاهد استدعاء لحالة شعورية لدي المتفرج كإعتماد القيم اللحنية في الموسيقي علي الماضي الموسيقي مثلا، ولذلك يري الباحث أن الفيلم لم يتعامل مع معطيات متاحه كالصمت، الحوارية، الجلبة، الصراع بين الأطراف، الأجاويد والتشويق لإعلان نتيجة الجلسة كلها مساحة لبناء المشهد بشكل فعال، وعليه لايعتبر ما حدث فيه من حيثيات لا يمكن إعتباره مشهداً دراماياً حيث أضعفت عناصر تكوينه بشكل كبير.

(10)

إن وجود الصراع في حالة بحث الإنسان عن حلول ميسرة لقسوة الطبيعة التي تصنع حتفه أحياناً كانت إيجابية في سياق الفيلم إذ هي حتمية منذ إكتشاف الإنسان للنار مروراً بمكتشافاته التي لا تنتهي والتي سعت كلها لجعل الحياة ممكنه وميسرة، هذه الحيثيات بمفهوميتها تجعل الصراع واضح اكثر من تشظيه في اكثر من اتجاه فمشاهد الفيلم بدأت بماساة الغرق والتي مثلت الالة فيه المخلص لينتهي الي ذات النتيجة المحتملة دون إبتكار رؤيه لعرض حل حتمي ولم يمثل القرار تحدي جديد رغم وجود عناصر تحدي في صناعة المركب التي قدمت بصورة سهلة، وان بدأت رحلة البحث عن الأخشاب بعض المشقة حسب اشارت الافادات وحاولت ربطها بالموضوع الرئيس ولكن الصورة طرحتها كممارسة مهنية وخبرات اقتصادية مجردة ولو أن الأخشاب قد جمعها المواطنون بمشقة المغامر لأحدث ذلك فرقاً واضحاً فى معانى التحدى الذى أشرنا له، ولم يستفيد الفيلم من تفاصيل دخول المركب الي النهر وهي الخطوة التي مثلت تحدي حقيقي وليس صناعها بحسب سيناريو الفيلم، وتبرز مشكلة واضحة في تعامل الفيلم مع الزمن حيث أن كل الإختزالات التي تمت أثرت علي أفكاره بإعتبار أنه حشد المعاني ولم يكترس لطرائق التعبير عنها وبناء مشهديتها.

الخاتمة

ختاماً يمكن القول أن الظروف التي تصنع الفيلم وتصيغ بناءه بحاجة الي تعزيز العناصر المكونة له لتحقيق سماته علي نحو فاعل ومتطور، حيث تعتبر _ اى العناصر _ هى الضمانة الوحيدة ويظل الفيلم التسجيلي/الوثائقي يشكل منظومة من الإتجاهات الإيجابية التي تعمل علي إيجاد سياق مختلف ومتفق مع نظيره الروائي بل يمكن الوقوف على منطقة وسطي بين نوعي الفيلم وصولاً الي نوعه الثالث المتشكل من الأنماط المعروفه والمنطلق من تفاصيل تتخذ من كلاهما معايير البعث الجديد.

إن وقوف الفيلم التسجيلي/الوثائقي علي منطقة وسطي بين حقائق التاريخ في التسجيلي ودفق الخيال في الروائي تشكل بنائية جديدة لابد من البحث عن تطويرها في عالم فنون اليوم حيث تاخذ من طرف وتستلهم من صفة فنية، فمستويات الإقتراب من الدراما كعلم راسخ يرفد الصناعة الفيلمية قواعد بناءه ومسارات إبداعاته لرؤاه في مستوي هيكله الخارجي الذي يرسم عمارته في شكل سيناريو او في مستوي عناصره الأولية التي يترتب عليها توصيف حالات واحاسيس وبالتالي شخوص وحكايات الخ .. فى مستوي الفكرة.

ويسفر هذا الإتجاه الي تطوير مناهج التفكير الفيلمي في السودان والذي ما زال يتوق الي تحقيق هذا السياق العلمي وبلورة مناهجه في بلد كالسودان يذخر بثروة بصرية هائلة تقدم للمشاهد العالمي والمحلى الجديد في عالم الفيلم، ان الفيلم السينمائي السوداني وبما توفر للمشتغلين فيه من مصادر معرفية مكنت منسوبيها من البدء في الإجاهات التجريبية و أشكالها الجديدة التي تحقق في حال تراكمها الكمي والنوعي إتجاهاً منهجياً في تاسيس الفيلم الثالث عطفاً علي نماذج خالدة كإنتزاع الكهرمان والمحطة وغيرها.

إن دخول الفيلم السوداني في مجالي السينما والتلفزيون الي فضاء الإحتراف ومنظومة الإنتاج العالمى يعني بالضرورة أهمية دراسة ظواهره المتنوعة وصولاً الي مناهج ومعارف مختلفة في مجاله، لتساهم في تطويره وتستخلص قواعده الجديدة، وتعد هذه الدراسة إستشرافاً لهذا المسار فى إستخلاص مناهج التفكير الفيلمى في السودان، لذلك فان محمولاته تعبر عن رؤي تتشكل وفق السياق والمنطلق، اذ ان الفكر والفن مثله مثل العلم والفلسفة بحث جاد في الحياة في طبيعتها ومعناها واهميتها وإستغراق في أعماقها باحثاً عن ظواهرها ومعناها الحقيقي شكلاً ومضموناً بإعتبارها معطيات الخلق الفنى ووسائله المختلفة وبحث كذلك فى الواقع الإنساني من تفاعل وتجارب وصفاً وتشخيصاً وتعبيراً عن هذا الواقع في المجتمع المعينوهذه المتلازمات الفكر/الفن، العلم/الفلسفة يـُري

فيها نسج للذاكرة الجماعية وفق معطيات جديدة بابعاد تؤكد دور الفنون في تعزيز انساق تر ابطها بعلائق عضوية بالمجتمع.

وهو ما لم يجد الباحث دراسة في هذا الجانب تخترق سائد الراهن بطلاقة المعرفة والتجريب، فالفيلم التسجيلي/الوثائقي ليس إعادة إنتاج الواقع بقدر ما هو صياغة جديدة للواقع وفق متطلبات متجددة ايضاً ، وعليه البحث علي إستخلاص وقراءة المكونات العضوية للفيلم في تحقيقه التغلغل والإستمرارية المطلوبينلإتجلاءاً لماهية الفنون وأدوارها الإستراتيجية رفداً للمجتمع السوداني بشكل خاص لحاجاته المتعددة وتطلعاته المشروعه، وقد ركز الباحث على مستوى السينما على حقبة اعتبرت مهمة فى تاريخ السينما السودانية وهى السيتينات وحتى منتصف الثمانيات حيث اكتمل بناء مؤسساتها السينمائية بشكل واضح وليس مثالى، أما على مستوى التلفزيون فان الباحث ركز الفترة التى يبدأ من منتصف التسعينات وهى مرحلة ارتبطت بظروف اجتماعية وثقافية وسياسية استثنائية افضت لتغيرات متعددة فى نمط الحياة وتفكيرها.

نتائج البحث

1. يذخر السودان بثروة بصرية هائلة تقدم للمشاهد العالمي والمحلى الجديد في عالم الفيلم ما يلزم التعامل معها بمسئولية عالية استخلاصاً للفكرة وتطويراً للموضوع الفيلمى وفق معطياتها.
2. وجد الباحث أن الفيلم بمكوناته الفنية ومعطياته الفكرية لا يحده التصنيف المحدود والقالب النمطى الذى عرف بـ (الروائي/التسجيلى) وإنما مرشح الى إنتاج أشكال وأنماط جديدة مستجيبة لمستجدات فنية وفلسفية وإحتياجات مجتمعية بما أسماه الباحث (الفيلم الثالث).
3. إن قراءة وتحليل العناصر والإتجاهات الفنية للفيلم السودانى سينما/تلفزيون من جهة روائى/تسجيلى من جهة أخرى ضرورة لاستبانة المناهج وتاسيس مدارس الإبداع الفيلمى السودانى.
4. وجد الباحث أن مناهج التفكير الفيلمى في السودان تتوق الي تحقيق سياق علمي وبلورة مناهجه تبعاً لذلك.
5. ان وقوف الفيلم التسجيلي/الوثائقي على منطقة وسطي بين حقائق التاريخ في التسجيلي ودفق الخيال في الروائي تشكل بنائية جديدة لابد من البحث عن تطويرها في عالم فنون اليوم.
6. إن مستويات الإقتراب من الدراما كعلم راسخ يرفد الصناعة الفيلمية قواعد بناءه ومسارات إبداعاته لرؤاه في مستوي هيكله الخارجي الذي يرسم عمارته في شكل سيناريو او في مستوي عناصره الأولية التي يترتب عليها توصيف حالات وأحاسيس وبالتالي شخوص وحكايات.
7. يري الباحث أن الفيلم التسجيلى/الوثائقي بدأ وثيق الصلة بالبناء الدرامي الذى يقوى به مفاصله وتبرز تداخلاته فى البناء القصصى، الروى، الحكاية الخ ..
8. الفيلم التسجيلى/الوثائقى مركب فنى لا يمكن الوقوف فى تصنيفه التقليدى فى ظل إتساع المعارف والحاجات لإنتاج مغاير يستجيب الى مشكلات المجتمع وحاجاته الثقافية فى فنون مابعد الحداثة.
9. يشبه سيناريو الفيلم التسجيلي/الوثائقي إن لم يكن متطابق تماماً فى بناءه الفيلم الروائي وذلك لتوفر كل العناصر الأساسية للفيلم ولكن بشكل يختلف والنتيجة واحدة.
10. إن مخرج الأفلام التسجيلية/الوثائقية بحجة دائماً الى إيجاد معادلات موضوعية وصور معنوية وحسية لايمكن توافرها إلا ببناء السمات الدرامية للمشهد البصري للفيلم.

11. أن السينما السودانية ومنذ وقتاً مبكراً قدمت نماذجاً فى إتجاه توفير العناصر الدرامية فى النسيج التسجيلي منذ إنتزاع الكهرمان ومروراً بفيلم المحطة الذى قام الدارس بدراسته، مما يؤكد أنه إشتغال دائم فى إتجاه دخول المشهد الدرامي فى الفيلم التسجيلى/الوثائقى.
12. يجد الباحث تاثيراً إيجابياً على صناعة الأفلام الوثائقية التى أنتجها الفنانون السودانيين والذين أدخلتهم فى منظومة المعايير العالمية لإنتاج الفيلم الوثائقى وقد وقف الباحث على تجربة المخرجيين الذين أنجزوا أفلام لقناة الجزيرة الإخبارية والوثائقية والعربية.
13. أن العناصر الدر امية للفيلم التسجيلى/الوثائقى ليست بالضرورة أن تكون ذات إستخداماً قصدياً حيث يشكل الإستخدام غير المباشر أيضاً اضافة حقيقة لبناء الفيلم وتقوية عناصر التعبير فيه.
14. أن قيام المهنية التلفزيونية بعيدة عن الحضانة السينمائية السودانية كان له اثراً سالباً فى عدم ترسيخ أدبيات مهنية تقوم على إعلاء قيمة الصورة فى مكون المنتج التلفزيوني فى حقبة أولية من تاريخ تلفزيون السودان.
15. وجد الباحث أن جهود المخرجين السينمائيين وتعدد مشاربهم المعرفية أسهمت بشكل كبير فى تاسيس مناهج فى الإخراج والسيناريو و أظهرت سمات واضحة للإفلام التى تحققت فى حقب مختلفة من تاريخ السينما.
16. يجد الباحث مساهمات الإخراج السينمائي عند المخرج الطيب المهدى جديرة بالدراسة لما تتصف به من جدة و أصالة ومنهجية.
17. وقف الباحث عند تجربة المخرج سيف الدين حسن فى فيلم الضفة الأخرى كواحدة من الأعمال الإستثنائية فى الإنتاج الوثائقى التلفزيونى.
18. إن ضعف نسبة بث الأفلام الوثائقية بالقنوات الفضائية وغياب دور السينما يؤثر فى تطور الإنتاج الفيلمى بشكل عام والفيلم الوثائقى على وجه الخصوص.
19. يجد الباحث أن وجود المشهد الدرامى بالفيلم التسجيلى بحاجة الى صياغة تتفق مع مفهوم الدراما وقواعدها الأدائية حتي يحقق فاعلية المطلوبة في نسيج الفيلم ويرفده بمطلوباته.

توصيات البحث

1. أن تقوم الدولة بإعادة السينما إنتاجاً وعروضاً حيث أنه فى ظل تقهقر المسرح وغيابه من المشهد الثقافي يبقى المجتمع بدون مواعين إستيعاب، وبما أن عادات الفرجة هى شكل إجتماعى ثقافي بإمتداد فان تاخر عودته يجعل من الصعب تداركه لاحقاً .
2. على كلية الموسيقى والدراما ترفيع شعبة الراديو والتلفزيون بكلية الموسيقى والدراما الى قسم وتغير مسماها الى (قسم الإذاعة والسينما) وتضمين التخصصات الدقيقة التالية (السيناريو والكتابة الابداعية، الإخراج، التصوير، المونتاج) لتواصل دورها فى رفد الفنون البصرية والسمعية بالكوادر المؤهلة علما بأنها هى أكبر المؤسسات التى تقوم فيها دراسة وتطبيق فنون الفيلم الآن.
3. إستيعاب السينمائيين السودانيين بكليات الفنون الإعلامية والفنون وذلك لضمان الإستفادة من معارفهم وخبراتهم فى تطوير مناهج الأقسام والكليات التى تدرس مجالات الفنون الفيلمية.
4. نوصى أن يعمل المخرجون على دعم وتعزيز إستخدام المشهد الدرامي بالفيلم التسجيلي/الوثائقي لخلق أسلوب مختلف و إيجابي.
5. لابد من أن يقوم المسئولون بالقنوات التلفزيونية بزيادة نسبة بث الافلام الوثائقية فى خارطة القنوات التلفزيونية فى السودان بما يجعل جمهورها اكثر مما هو عليه الان ويساعد فى تثقيف المشاهد باهميتها وضروریاتها.
6. يجب على شعبة الراديو والتلفزيون أن تقوم بتطوير مناهجها لتواكب المعارف الحديثة عبر التعاون مع الاكاديميات والكليات فى المنطقة العربية والافريقيةواروبا تجديداً لتعاون قديم.
7. إعادة مؤسسة الدولة للسينما بذات المسمى او بمسمي آخر ولكن بنفس أهداف المؤسسة التى تم الغاءها من أجل تطوير صناعة السينما السودانية.
8. يجب أن تساهم المهرجانات والورش فى ترشيد واختبار جدوى التجارب القيلمية واتاحة الفرص لها ومساعدة العاملين فى هذا التخصص لإيجاد منابر جديدة لذا توصى الدراسة

الجهات المعنية دعم هذه المناشط والفعاليات وقيام مهرجان الفيلم الطلابى حتى يحقق قيم تنافسية لديهم وتحقيق المعايير المعرفية.

9. لابد الدولة من تشجيع قيام الشراكات والإتفاقيات الاقليمية والدولية لإعادة النشاط السينمائي السودانى.
10. يحث الباحث كافة المؤسسات البحثية والباحثين العمل علي كتابة منهجية معرفية عن السينما السودانية.
11. يدعو الباحثين الى توثيق تاريخ السينما فى السودان ومراجعة و أرشفة الإنتاج السينمائي بإعتباره تراث إبداعى يمكن أن تستفيد من الإجيال القادمة.

المصادر والمراجع

اولاً : المراجع باللغة العربية :

القران الكريم

1. أرسطو _ فن الشعر _ مكتبة الأنجلو _ القاهرة 1983م.
1. آرنست_لندجرن_ فن الفيلم _ترجمة :صلاح التهامي _ مؤسسة آمل مهدي للطباعة والنشر_ القاهرة 1959م.
2. البطريق_نسمة - لغة السينما والتلفزيون _القاهرة _ 1991م.
3. الرازى_ محمد ابوبكر _ مختار الصحاح _ دار الكتاب العربي _ بيروت 1981م.
4. الزبيدي _ قيس _ في الثقافة السينمائية _ بيوت الثقافة _القاهرة 2013م
5. السلّوم _كاظم _ دار ميزوبوتاميا ومكتبة عدنان ودارأفكار للدراسات 2012م.
6. المبارك _ خالد _ حرف ونقطة _ الناشرمعهد الموسيقى والمسرح _الخرطوم 1980م
7. المك _ ناصر _ الفيلم التسجيلي فى السودان _ جماعة الفيلم السوداني _ الخرطوم _ 2016م.
8. ايزنشتاين _ سيرجي _ الاحساس الفيلمي – ترجمة اسماعيل جبر _ دار العالم / القاهرة 1975م.
9. تريز _ مارى _ التمثيل الثقافى بين المرئي والمكتوب – المجلس الاعلى للثقافة القاهرة 2002م .
10. جانيتي_ لوي _ فهم السينما _ ترجمة جعفر علي _ 1994م.
11. جبارة _ جاد الله _ حياتي والسينما - الخرطوم 2008م.
12. ج ل ستيان _ ترجمة محمد جمول _ الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق _ وزارة الثقافة دمشق _ 1995م.
13. جلوكسمان _ اندريه _ عالم التلفزيون بين الجمال والعنف _ ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح - القاهرة 2002م.
14. جوزيف وهاردي فيلدمان _ دينامية الفيلم _ ترجمة محمد عبدالفتاح قناوي _ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996م.
15. حمدى _ محمد _ نظرية الدراما الإغريقية _ الشركة المصرية القاهرة _ 2001م.

16. دانسانجر _ كين _ فكرة الاخراج السينمائى _ ترجمة احمد يوسف _ المركز القومى للترجمة القاهرة 2009م.
17. روم _ مخائيل _ احاديث حول الاخراج _ ترجمة عدنان مدانات _ بيروت 1981م.
18. سامى _ محمود _ الفيلم التسجيلي _ الهيئة المصرية للكتاب _ القاهرة 1995م .
19. سعيد_ منى/ امام _ سلوى _ أسس الفيلم التسجيلي _ دار الفكر _ القاهرة 2004م.
20. سوين _داويت _ كتابة سيناريو للسينما _ ترجمة احمد الحضرى _ دار الطنانى للنشر – القاهرة 2010م.
21. صليحه _ نهاد _ المدارس المسرحية _ الهيئة العامة _ القاهرة _ 1994م.
22. علوان / قاسم _ البنية الأدبية وتحولاتها / مسرحيا وسينمائيا_ بغداد 2008م.
23. فرانسيس _ فوكوياما _ نهاية التاريخ _ ترجمة حسين احمد امين _ مركز الاهرام القاهرة 1993م.
24. فوغل _ السينما التدميرية _ ترجمة امين صالح _ نييورك _ 1994م
25. فيلد_ سد _ السيناريو _ ترجمة سامي محمد_ دار المامون بغداد_ 1989م.
26. قلندر _ محمود _ الإتصال الجماهيري _ دار عزة للنشر _ الخرطوم 2003م.
27. .م. بوجز _ جوزيف _ فن الفرجة على الافلام _ ترجمة وداد عبدالله _ القاهرة 2005م.
28. ماركوفيتش _جرتوك _ بدايات سينما افريقيا السوداء _ ترجمة سليمان محمد ابراهيم _ جماعة الفيلم السوداني _ الخرطوم 2016م.
29. ماكومز _ ماكس واخرين _ الاخبار والراى العام _ ترجمة محمد صفوات _ دار الفجر للنشر _ القاهرة 2012م.
30. مانفل_ روجر _ الفيلم والجمهور _ ترجمة برلنتي منصور _ وزارة الثقافة والارشاد - القاهرة بدون تاريخ .

31. محمد_حسن _ الاصول الجمالية للفن الحديث _ دار الكتاب الحديث الكويت.

32. محمد _ كمال - السينما في السودان - مؤسسة اروقة – الخرطوم 2003م.

33. هاردي - فورسيث - السينما التسجيلية عند جريرسون – ترجمة صلاح التهامي.

34. هوارد - جون - السينما العملية الابداعية – ترجمة على ضياء الدين - بغداد 2001م

35. يونج - سكيب - السينما وعلم النفس – ترجمة سامح سعيد – هنداوي / القاهرة 2015م.

ثانياً : الدوريات والمجلات:

1. الصاوى_ مصطفى _ جدل الرواية والسينما _ مجلة سينما _ جماعة الفيلم السودانى العدد الثانى (إصدار غير دورية) الخرطوم 2017م.

2. القمرى _ بشير _ الإنسان يحمل فى داخله معلميه_ دراسات نقدية _ دار رياض الريس لندن 2011م.

3. القيسي - فارس - التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيوني – بحث منشور بمجلة الاكاديمي 47 – 2003م.

4. المنساوى / مصطفى - السينما العربية :تاريخها ومستقبلها _مركز دراسات الوحدة العربية _ تونس2008م.

5. سليمان محمد ابراهيم _ حوار مع الطيب مهدى جريدة الميدان نشر فى 1989/6/30م (أعيد نشره فى العدد 2440 بتاريخ 2011/11/17م بمناسبة مئوية السينما فى السودان).

6. شيخاني- سميرة - الإعلام الجديد في عصر المعلومات مجلة جامعة دمشق – المجلد 26 -العدد الأول+الثاني 2010م.

7. مجلة الخرطوم ، العدد 26 _ وزارة الثقافة_ الخرطوم _ 2004م.

8. مجلة السينما والمجتمع1980م. العدد الاول

9. مجلة السينما والمجتمع1981م العدد لثالث

10. منشورات مؤتمر السادس لإتحاد الكتاب السودانيين _ جامعة الخرطوم/ الخرطوم 2013م.

11. نفل - هادي - سلطة الصورة الرقمية – دراسة منشورة بمجلة الاكاديمي – 2003م.

12. نهلة عبدالرازق - دراسة تحليل مضمون للافلام التسجيلية الوثائقية لقناة الجزيرة الوثائقية- مجلة كلية الاداب - العدد 98 السنة

13. يخلف - فايز - الصورة الفيلمية واشكالية السرد السينمائي – مجلة الصورة والاتصال العدد الاول والثاني 2012م.

ثالثاً : الرسائل الغير منشورة :

1. اديب احمد محمد الحسن -طرق واساليب تطوير اخراج الدراما التلفزيونية - بحث دكتوراة - جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_ الخرطوم_ 2012م غير منشور.

2. عوض الكريم الزين بشرى _ لغة التكوين البصرى _ بحث دكتوراة _ جامعة السودان للعلوم والكنولوجيا_ الخرطوم _ 2011م غير منشور.

ثالثاً : الشبكة العالمية (الانترنت):

1. يوم 2016/11/3م الساعة 8:43مساءاً _https://ar.wikipedia.org/wiki

2. . يوم 2016/11/3م الساعة 8:53 مساء_ http://mawdoo3.com

3. 12/20 /2016م الساعة 10:53مساءاً_
http://mamdoughshalaby2.blogspot.com.يوم

4. 2016/12/20م الساعة 11:34مساءاً _
.http://mamdoughshalaby2.blogspot.com

5. السيد /السر _ ورقة عن فيلم الضفة الاخرى _ http://www.ashorooq.net الساعة 1:58 صباحا 2016/7/11م.

6. الشيخاوي/الطاهر _ مقال الفيلم الوثائقي في افريقيا _ wikipedia.org/wiki2016.

7. بلخيري/ رضوان_الخطاب المرئي وجمالية المكان (دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية 2016م) _ 2017/4/28م الساعة 8:49مساءاً www.almaany.com/ar/dict/ar.

8. كامل/ وجدى _ التنمية الثقافية _ 6سبتمبر 2015م http://sudanile.com.

9. كامل/ وجدي 2016/12/30م: الساعة 12:13صباحاً ./https://ar.wikipedia.org/wiki

10. نوري/ شاكر _ الفيلم الوثائقي :رؤية المرئي واللامرئي البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع 2016م mawdoo3.com.

رابعاً : المراجع باللغة الانجليزية:

1. Douglass- Glenn- The Art of technique-Allyn- Bacon-1996
2. Millerson-Television Production - Focal Perss Oxford-1999
3. Thompson- Roy-Grammar of Editing-Focal Press Oxford 1993
4. William- H.Phillips-Film an Interoduction-2002

خامساً : الأفلام التي شاهدها الباحث:

1. الحقيقة
2. الشلك
3. الخرطوم
4. الضفة الاخرى
5. الكلب الأندلسى
6. المحطة
7. المدرعة بودفكين
8. إنتزاع الكهرمان.
9. حبل
10. حرب دارفور
11. سلسلة السائحون
12. سلسلة النيل مماليك وحضارات
13. عرب دارفور أسطورة الجنجويد
14. فهرنهايت 9/11
15. مولد امة

سادساً : الإفادات:

2. المخرج التلفزيونى سيف الدين حسن.
3. السينمائى صلاح عبدالرحيم
4. السينمائى عبادى محجوب.
5. المصور موسي اندريا.