

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**الأكاديمية الليبية**

**مدرسة الإعلام والفنون**

**قسم الفنون الدرامية**

**المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في الفيلم الروائي الليبي**

**”معركة تاقرفت نموذجا”**

**رسالة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على درجة الإجازة العالية ”الماجستير”**

**إعداد الطالب:- يسري موسى ميلاد التومي**

**إشراف الدكتور:- نورالدين محمود سعيد**

**للعام 2014 - 2015**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلَا

تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ ﴿١٩٠﴾

# الإهداء

إلى ذكرى والدي....

....إلى أمي متعها الله بالصحة

إلى إخوتي سندي في الحياة

أهدي هذا البحث

## شكر وتقدير

أقدم بجزيل الشكر والوفاء إلى أستاذي المشرف/الدكتور نورالدين محمود سعيد لما بذله من جهد خلاق في سبيل تمكيني من الإحاطة بمهمة هذا البحث و له مني كل الاحترام والتقدير ، وإلى كل من قدم لي يد العون في إثراء هذا البحث .



## فهرس المحتويات

| الموضوع                                                         | الصفحة |
|-----------------------------------------------------------------|--------|
| <b>الفصل الأول</b><br><b>الإطار المنهجي للبحث</b>               |        |
| - المقدمة                                                       | 3-2    |
| - مشكلة البحث                                                   | 4      |
| - أهمية البحث                                                   | 5      |
| - أهداف البحث                                                   | 5      |
| - تساؤلات البحث                                                 | 5      |
| - حدود البحث                                                    | 6      |
| - مصطلحات البحث                                                 | 7      |
| - الدراسات السابقة                                              | 12     |
| <b>الفصل الثاني</b><br><b>الإطار النظري</b>                     |        |
| المبحث الأول:- مفهوم الفيلم الروائي التاريخي                    | 15     |
| المبحث الثاني:- نشأة وتطور الفيلم الروائي التاريخي وطرق معالجته | 22     |
| المبحث الثالث:- عناصر البناء الدرامي في الفيلم الروائي التاريخي | 28     |
| المبحث الرابع:- المعالجة الدرامية للتاريخ في الفيلم الروائي     | 48     |
| <b>الفصل الثالث : الإطار التحليلي</b><br><b>إجراءات البحث</b>   |        |
| - مجتمع البحث وعينته                                            | 67     |
| - منهج البحث وأدواته                                            | 67     |
| - أدوات جمع البيانات                                            | 67     |

|                                                                                     |                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 68                                                                                  | - صدق الأداة                                              |
| 69                                                                                  | - القصة الواقعية لتاريخ معركة تاقرفت                      |
| 77                                                                                  | - قصة الفيلم (فيلم معركة تاقرفت)                          |
| 79                                                                                  | - المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في فيلم معركة تاقرفت |
| 86                                                                                  | - المعالجة الإحصائية للعينة                               |
| 87                                                                                  | - سيميائية الصورة في فيلم معركة تاقرفت                    |
| 97                                                                                  | - تحليل المشاهد (فيلم معركة تاقرفت)                       |
| <p style="text-align: center;"><b>الفصل الرابع</b><br/><b>النتائج والتوصيات</b></p> |                                                           |
| 122                                                                                 | - النتائج ومناقشتها                                       |
| 126                                                                                 | - التوصيات                                                |
| 127                                                                                 | - المصادر والمراجع العربية                                |
| 132                                                                                 | - المصادر والمراجع المترجمة للعربية                       |
| 134-133                                                                             | - الرسائل العلمية والدوريات                               |
| 134                                                                                 | - مواقع من شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت)              |
| 135                                                                                 | - ملخص الرسالة باللغة العربية                             |
| 140                                                                                 | - ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية                          |
|                                                                                     | - الملاحق                                                 |

## **الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث**

المقدمة

مشكلة البحث

أهمية البحث

أهداف البحث

تساؤلات البحث

حدود البحث

مصطلحات البحث

الدراسات السابقة

## المقدمة

تعتمد الأفلام الروائية التاريخية التي نريد من خلالها صنع فيلم سينمائي على تبسيط وتجسيد وتطوير الواقعة الحية للمادة التاريخية ، مستعينة في ذلك بفنون الإخراج السينمائي الذي يتحكم في التكوين والخط والشكل والكتلة والحركة ، وهذه العناصر التي في مجملها تبني اللقطة السينمائية خصوصاً وأن الفيلم التاريخي يمتاز بكونه يعتمد الدقة والحقيقة والواقعية ومن خلالها نستطيع أن نبني لغة مرئية، نحيلها للفعل الدرامي في الفيلم الروائي التاريخي .

" ويعتبر التاريخ من أهم المصادر التي تستمد منها الأفلام الروائية مادتها وذلك لما فيه من أحداث ووقائع وقيم وشخصيات، وكذلك فإن التاريخ تتعدد فيه الأماكن والحقب الزمنية، وفترات متفاوتة تاريخياً ويحتاج هذا التجسد إلى توظيف إمكانات الأفلام الروائية في إيصال هذه المضامين والأفكار إلى المتلقي وذلك من خلال الوسائط التي يعتمد عليها الفيلم التاريخي كافيلى عمر المختار ، فيلم حرب الجزائر فيلم خالد بن الوليد الخ.. والتي تشمل التكوين والألوان والإضاءة والموسيقى والحوار و المؤثرات الصوتية إضافة إلى دور اللقطة في التعبير عن الزمان والمكان كونهما العنصران الأساسيان في الواقعة التاريخية"<sup>(1)</sup>

"إن نجاح الأفلام السينمائية الروائية أو فشلها إنما يعود أولاً وأخيراً للمخرج باعتباره المبدع الذي يجعل من كلمات المؤلف عملاً فنياً متكاملًا لإبراز المضامين والأفكار وتجسيدها بشكل يؤدي الى فهمها من قبل المتلقين".<sup>(2)</sup>

وواقع الحال إن دراسة الفيلم الروائي التاريخي اللببي تفنقر إلى عوامل الدقة من حيث تناول الأساليب النقدية المختصة تحديداً (بالمعالجة الدرامية) وعلم العلامات (السيمولوجيا).

(1) كين دالي ، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي ترجمة، عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات 1987، ص 27.  
(2) أحمد مدحت باكير ، حلقة درامية في مجال كتابة السيناريو ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا 1986 ، ص 95

لأن الأفلام السينمائية التاريخية لها أهميتها التي تساعد والتي تعكس تاريخنا ونضالنا وأمجادنا ومهما كان شأنها او موضوعها تكون عادة استعراضية حافلة بالألوان والأحداث والشخصيات ، عابقة بالأزياء والإكسسوارات ، بحيث يمكن لكل مشاهد أن يساوي ألف لوحة تشكيلية وهذا البعد الجمالي أدركته السينما منذ بداياتها .

و طالما أن الكاميرا التي تصور الأحداث أكانت تسجيلية وقعت حقاً أم أحداثاً ممثلة لا يمكنها أن تكون ، محايدة بل حتى حين يصور مشاهد ما كما كان التاريخ وثقها كتابة فإن السينما مثلها مثل سائر الفنون يمكنها أن تمارس في لحظة ما حدث في التاريخ عن طريق السينما.<sup>(3)</sup>

---

(3) إبراهيم العريس ، السينما التاريخ والعالم ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا دمشق ، 2008.

## مشكلة البحث

إن تناول الأعمال الأدبية المتعلقة بالمادة التاريخية يتطلب من معد المادة التاريخية وكاتب السيناريو ، مهارة فائقة لجذب أو شد انتباه المشاهد إلى هذا العمل الفني ، و تناول العمل الفني بشكل مباشر ، دون تعريف سوف يفقده خاصية جذب المشاهد إليه، وبما أن الأفلام السينمائية الروائية التاريخية أحدى الوسائل التي تعتمد على حاستي السمع و البصر ، فهي تتطلب من الكاتب أو المعد بذل الجهد الكبير لجذب انتباه المشاهد ، و يلجأ القارئون على الأفلام السينمائية الروائية إلى النصوص التاريخية من أجل إثراء المادة السينمائية بما فيها من مواد تصلح ان تكون أفلام تتطلب صياغة فنية بشكل يشد المشاهد ، وذلك عن طريق المعالجة الدرامية مثل شرح و مناقشة و إعداد المادة الدرامية للأفلام السينمائية من الجانب تاريخي يستوحى صياغتها ووضعها في إطار معين .

إن الفيلم السينمائي الروائي التاريخي معركة تاغرقت في ليبيا، تفتقر للمعالجة الدرامية الفنية ، وتحتاج إلى دراسة موضوعية تحليلية (أكاديمية)، وذلك لإبراز المادة التاريخية بأسلوب مباشر وذلك من خلال التقنيات الضرورية للمادة الدرامية ، والتي لم تنجح بشكل كبير في عينة البحث .

وقد تم صياغة المشكلة بالتساؤل التالي:-

- ماهي صياغات المعالجة الدرامية للمادة التاريخية وكيف تم تناولها في فلم معركة تاغرقت ؟

## أهمية البحث

1. المساهمة في نشر الثقافة والعلم عن فترات الحقب التاريخية والاستفادة منها في معالجات درامية تسهم في تربية النشء .
2. يسهم الفيلم الروائي التاريخي في تعريف المجتمع بالوقائع التاريخية لما لها من قيمة ثقافية واجتماعية .
3. الاعتماد على الوثائق التاريخية المتمثلة في اللقطات الصورية والخطية.
4. يسعى الفلم التاريخي إلى تقريب المادة التاريخية إلى الشكل العلمي التجريبي في التاريخ في حقل الفنون السينمائية.

## أهداف البحث

1. يهدف البحث إلى إظهار جوانب الفنية في الفيلم الليبي التاريخي المتعلقة بالمعالجة الدرامية للمادة الفلمية التاريخية.
2. الكشف عن طريقة تقديم المادة التاريخية كشكل درامي .
3. معرفة مضامين الأحداث التاريخية المهمة في التاريخ الليبي من خلال الفيلم الروائي الليبي .
4. معرفة مصادر إعداد البرامج الروائية التاريخية ومدى ارتباطها بالتاريخ الليبي.
5. التعريف بالجانب التاريخي ودوره في بناء المواطنة والهوية القومية .

## تساؤلات البحث :

1. كيف تمت المعالجة الدرامية للأفلام الروائية التي تشكل المادة التاريخية مصدراً لها ؟
2. ما هي الطرق التي يتم من خلالها معالجة القصص التاريخية وإعدادها سينمائياً ؟

3. هل المعالجة تحقق التشويق الدرامي للأفلام الروائية التاريخية في السينما ؟

4. هل يمكن للمعالجة أن تعين المخرج السينمائي في طرح المادة التاريخية؟

5. ما هي مضامين المادة التاريخية المقدمة بواسطة السينما الليبية ؟

6. إلى أي مدى جسدت الأفلام الروائية التاريخية واقع المجتمع الليبي؟

### **حدود البحث**

المكان: ليبيا.

الزمان: 1984 م وهو زمان إنتاج فيلم معركة تاقرفت.

المجال: المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في فيلم تاقرفت.



## تعريف المصطلحات:

1- المعالجة لغة ويقصد بها : ( المداواة سواء عالج جريحا أو عليلاً أو دابة وهي ايضا معالجة علاجاً إذا زاوله

فغلبه ) (4)

وهي أيضاً : (العلاج المراس والدفاع، وعالج الشيء معالجة وعلاجاً أي زاوله وعاناه ، وكل شيء زاولته

ومارسته قد عالجته) (5)

المعالجة: هي بناء مبدئي نصف درامي وفي الزمن الحاضر للسيناريو هي الملخص ، وتتعدد وظائفها في

ثلاث وظائف لتزيد حدة بؤرة السيناريو لتغطي القصة - الهيكل - بالعاطفة وأهم مايجب أن نعيه انتباهاً ونحن

بصد كتابة معالجة ما أن نعطيها الوحدة و التي هي أمر مهم في كل عمل فني ولا تأتي هذه العناصر واضحة

تماماً في ذهن الكاتب وطوال وقت العمل ، وهي وجهة نظر واضحة لزواية واحدة مختارة ليتناول منها الموضوع

قصة رئيسية واضحة المعالم ذات بؤرة أهتمام واحدة (6)

المعالجة: عملية تعديل أو تحويل أي نص أدبي أي عمل فني آخر إلى مادة سيميائية أو مسرحية أو إذاعية

أو تليفزيونية ، تسمى أحياناً " المعالجة السينمائية أو الإذاعية ... إلخ "

والمعالجة اصطلاحاً: (إنها عملية الإعداد الفني للفكرة ، او القصة المطلوب إنتاجها وهي الصياغة الأولى

التي يتم فيها معالجة القصة ووضعها في قالب درامي لتجرى عليها عملية إعداد النص فنياً) (7)

المعالجة السينمائية : ويقصد بها (القدرة على خلق المناسب والملائم عن طريق التغيير أو التعديل) (8)

04 ابن منظور، قاموس لسان العرب، إعداد وتصنيف يوف الخياط، ط20، دار الشرق العربي، بيروت، 1979، ص1.

05 شبكة الأنترنت، موقع [www.ftstivalsinsyria.com](http://www.ftstivalsinsyria.com)

(6) نسمة أحمد البطريق ، جيهان يسري ، الكتابة للإذاعة والتلفزيون ، كلية الأعلام ، جامعة القاهرة ، 200 ، ص 198.

(7) سامية أحمد على ، عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 1987، ص92 .

(8) نور الدين محمود سعيد، عمل إبراهيم الكوني، السرد في الفيلم الروائي الليبي، أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة فلورنسا، 2007، بحث غير منشور ، ص 60.

يرى الدكتور نور الدين محمود سعيد بأن المعالجة هي لي ذراع القصة لكي تخدم هدفاً درامياً معيناً سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو اقتصادياً بحيث يخدم الأهداف الدرامية بسياقات سردية<sup>(9)</sup>.

**2- السيناريو :** يعد السيناريو الخطة العامة للفلم تثبت فيه جميع تفاصيل الحدث بالإضافة إلى تصوير أشكال الحدث وبدون سيناريو لا يمكن نسج أحداث فلم ما لاعتبارات فنية واقتصادية.<sup>(10)</sup>

**3-الفيلم الروائي:** فيلم يعتمد في موضوعه على القصة الروائية الخيالية، والتي يمكن أن تتشابه مع ما يجري ويحدث في واقع الحياة.

**4-الفيلم التاريخي :** فيلم يصور الأحداث التاريخية التي وقعت خلال مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ الذين لعبوا دوراً خطيراً في العصور الماضية ، هو العمل الذي يطرح وجهة نظر المدرسة الفنية التي ينتمي إليها الكاتب أو المخرج أو كلاهما إذا كانا من مدرسة واحدة .<sup>(11)</sup>

**5-الدراما لغة :** ( وهي لفظ الدراما لفظ يطلق بالمعنى العام على مجموعة أعمال تكتب للمسرح ويرجع أصل الكلمة إلى الكلمة اليونانية ( دراو ) وتتبعها تاريخياً حيث انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة إلى معظم لغات أوروبا الحديثة ومعناها الحرفي يفعل أو عمل قام به. <sup>(12)</sup>

**الدراما اصطلاحاً :** بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئاً توصل الإنسان إليه بين يوم وليلة شأنها في ذلك شأن أي فن مارسه الإنسان في تاريخه كله، لكن حياة الإنسان الأول وتمعنه في الظواهر الطبيعية من حوله

<sup>09</sup> نور الدين محمود سعيد، في نقد السينما الفاشية الجديدة (زهراء الصحراء نموذجاً) ، مجلة فضاءات ، العدد الحادي عشر، ص49.  
<sup>(10)</sup> محمد صبري صالح ، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد ، ط1 ، منشورات الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر ، طرابلس 2007.

<sup>(11)</sup> د. كرم شلبي ، معجم المصطلحات الإعلامية ، دار الشروق ، الطبعة الأولى 1989م ، ص 15، 225، 275 .

<sup>012</sup> المرجع السابق، ص30.

كانت توفر له جيلاً بعد جيل أو قرناً بعد قرن عنصراً أو آخر من عناصر بناء الدراما التي لم تكن اللغة في المراحل الأولى أداة أساسية للتعبير عنه خاصة إذا تذكرنا أن الدراما فن أدائي أساساً.<sup>(13)</sup>

6-التاريخ لغة : أن الأصل لكلمة تاريخ مستمد من الكلمة اليونانية Historia وتعني : كل ما يتعلق بالإنسان منذ أن بدأ يترك أثاره على الصخر والأرض بتسجيل أو وصف أخبار الحوادث التي ألمت بالشعوب والأفراد .<sup>(14)</sup>

التاريخ اصطلاحاً: ومن ثم فإن غاية التاريخ إذا وضالته ، أن يفهمه الناس ، وأن يربطوا الأسباب بالمسببات ، وأن يعالوا من كامل الواقع المتشعب ، والمترامي الأطراف ، شيئاً له نظامه وانسجامه - اضطراراً وإلزاماً - بحكم التسلسل والتولد المنطقي ، ذلك لأن التاريخ إنما هو بناء منطقي لعالم الإنسان .<sup>(15)</sup>

ويعرف العلامة ابن خلدون التاريخ على أنه:

1. التاريخ في ظاهره لا يزيد عن إخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأولى، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال، وتطرف فيها الأندية إذا غصها الاحتفال، وتؤدي شأن الخليفة كيف تقلبت بها الأحوال.

2. وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبانيها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو

لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير أن يعد في علومها وخلق.

3. يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم.

4. التاريخ هو ذكر الأخبار الخاصة بعصر أو جيل.

---

013 غيد العزيز حمودة، البناء الدرامي، جامعة القاهرة، دار النشر عمان، ص10.

(14) د. شحادة الناطور ، مدخل إلى التاريخ الحضارة ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ص3 .

(15) د. محمد بيومي مهران ، التاريخ والتاريخ ، دراسة في ماهية التاريخ وكتابه ومذاهب تفسيره ومناهج البحث فيه ، دار المعرفة الجامعية ، ص ٥

5. حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني.

ويرى ابن خلدون إن العصبية والعامل الاجتماعي قوة محركة للواقع التاريخي في كافة مراحل التطور الاجتماعي. (16)

لذا فإن التاريخ من وجهة نظر ابن خلدون ليس كما للأحداث ولا تراكمًا للأشياء وإنما هو قبل كل شيء كيفيات وبيان للأسباب العميقة أي الأسباب العلمية الفلسفية الثابتة البعيدة. فالتاريخ عنده أصبح ذا فلسفة خاصة ، بل أصبح علماً عقلانياً له قواعده ومسبباته (17)

**7- الجهاد لغة:** كلمة متفرعة من فعل يعني "الاتجاه نحو هدف"، "جهد"، "ناضل" هذه اللفظة المترجمة عادة بـ"حرب مقدسة" هي بالواقع أكثر تعقيداً: أنه في آن مجهود الجماعة لاقتلاع السوء بذاته، وإصلاح الذات، والنضال ضد السوء في الخارج وتالياً ضد كل الذين لا يقرون بالقانون الإلهي (الجهاد الخارجي أو الحرب من أجل الدين)، كانت الغلبة للمعنى الثاني في ذهنيات الناس ، بصورة خاصة ، وهذا الجهاد الذي يحمل معان سياسية قوية لم يرق به العرب وحدهم ، بل أن إسلام أفريقيا السوداء نشر أيضاً تعاليم من هذا المنوال. الجهاد هو فعل جماعي رسمي. أن اختفاء الخلافة طرح مشكلة معرفة من يعلن الجهاد اليوم. والرأي المرجح هو أن هذا الحق يعود إلى الجماعة. (18)

**8- المعركة:** يطلق أسم المعركة على الموضع أو المكان التي يكون فيها التصادم بين فئتين أو أكثر وعادة ما يسمى التصادم بأسم الموقع مثل (معركة بدر) حيث تصادم المسلمون مع المشركين بالقرب من أبار بدر . (19)

<sup>16</sup> ابن خلدون : مؤرخ ، وعالم اجتماع عربي ، اعتبر علم التاريخ فرع من فروع الفلسفة ، وجعل موضوعه الحياة الاجتماعية ، وما يتصل بها من حضارة ، وألف كتابه الشهيرة (العبر ديوان المبتدى والخبر) واشتهرت مقدمته حتى فاقت شهرة الكتاب نفسه .

<sup>17</sup> د. أحمد الطويلي ، عبد الرحمن بن خلدون دراسة ومنتخبات ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس 1993 ، ص 31.

(18) د. جورج سعد ، معجم العالم العربي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ص 61.

<sup>19</sup> ماهو الفرق بين تعريف الحرب الغزوة المعركة ، موقع شبكة المعلومات الدولية للإنترنت WWW.bohot.ml

9- الحرب: هي دولة ضد دولة أو دول ، صدمات آلية ضخمة من قوة ضد قوة ، مجموعة من المعارك القوية ، والتقدم والاستيلاء على عاصمة العدو. (20)

## الدراسات السابقة

غير أن بعضاً من الدراسات السابقة التي تخص الباحث بالموضوع بطريقة غير مباشرة لاحظ وجود بعض العناوين التي لها علاقة بالسينما ذلك إن تلك العناوين تناولت عناصر البناء التي تتعلق بالمعالجة الدرامية التي كانت تتناولها في بعض الرسائل.

1. المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في الإذاعة المسموعة، رسالة ماجستير غير منشورة / أكاديمية الدراسات العليا - طرابلس ، مدرسة الإعلام والفنون، قسم الفنون الدرامية، للعام 2010 (21) .  
استخلصة الدراسة عدة نتائج نذكر أهمها :

- اعتماد المسلسلين قصة وآية، وعلى هامش التاريخ على مواضيع معينة ومحددة ارتكزت على مضامين سياسية واجتماعية ودينية.

- ويبث المسلسلان في فترتين فقط ، كلاهما في أوقات أخرى مما يقلل من متابعة حلقاتهما.

2. التوظيف الفني والتقني للصورة في الفيلم التسجيلي، رسالة ماجستير، غير منشورة / أكاديمية الدراسات العليا - طرابلس، مدرسة الإعلام والفنون، قسم الفنون الدرامية، للعام 2009 (22) .  
استخلص الباحث كم الدراسة أهم النتائج المذكورة :

---

(20) د. الجنرال طوني زيني ، طوني كولنز ، معركة السلام ، رؤية من الخطوط الأمامية لقوة أمريكا وأهدافها ، ص138.  
(21) الطاهر بريش ، المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في الإذاعة المسموعة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا ، طرابلس ، مدرسة الإعلام والفنون ، قسم الفنون الدرامية ، 2010 .  
(22) الأمين إسماعيل درور ، التوظيف الفني والتقني للصورة في الفيلم التسجيلي، رسالة ماجستير، غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا ، طرابلس، مدرسة الإعلام والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2009 .

- إن أهمية المعالجة البصرية للصورة في قراءة القيم الجمالية والفنية للصورة ، الارتقاء بمستوى التوظيف التقني والفني للصورة يؤدي إلى إبراز معالمها وتفاصيلها لتصل للمتفرج بصورة أفضل .
- 3. " دور المعالجة البصرية في إبراز القيم الفنية والجمالية للصورة في الفيلم التسجيلي"، رسالة ماجستير، غير منشورة / أكاديمية الدراسات العليا، طرابلس، مدرسة الإعلام والفنون، قسم الفنون الدرامية للعام 2010 (23) .

وقد توصل الباحث إلى بعض النتائج نورد منها:

- أدت المعالجة البصرية للصورة في العينة الفيلمية الى توضيح القيمة الجمالية في الفيلم التسجيلي التراثي وذلك بإظهار كل عناصر التكوين بصورة جيدة .
- 4. جماليات التعبير للصورة في الشريط الروائي العربي رسالة ماجستير، غير منشورة / أكاديمية الدراسات العليا طرابلس ، مدرسة الإعلام والفنون ، قسم الفنون الدرامية للعام 2005 (24) .

حيث توصل الباحث إلى بعض النتائج نورد منها :

- استخدام اللقطة العامة في معظم الأشرطة السينمائية للتعبير عن علاقة الإنسان بالمكان في شكل جمالي رائع.
- البناء الدرامي وتسلسل أحداثه كشف عن بناء أفقي .
- محاولة التعبير الفكري ممثلة في الإنسان والواقع والمكان .

(23) فتحي فرج خليفة ، دور المعالجة البصرية في إبراز القيم الفنية والجمالية للصورة في الفيلم التسجيلي، رسالة ماجستير، غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا، طرابلس، مدرسة الإعلام والفنون، قسم الفنون الدرامية للعام 2010

(24) عبد الباسط إبراهيم الجهاني ، جماليات التعبير للصورة في الشريط الروائي العربي رسالة ماجستير، غير منشورة / أكاديمية الدراسات العليا طرابلس ، مدرسة الإعلام والفنون ، قسم الفنون الدرامية للعام 2005 .

## **الفصل الثاني : الإطار النظري**

المبحث الأول: مفهوم الفيلم الروائي التاريخي

المبحث الثاني: نشأة وتطور الفيلم الروائي التاريخي وطرق معالجته

المبحث الثالث: عناصر البناء الدرامي في الفيلم الروائي التاريخي

المبحث الرابع: المعالجة الدرامية للتاريخ في الفيلم الروائي

## 1.1 المبحث الأول : مفهوم الفيلم الروائي التاريخي

" تاريخ الشعوب مليء بالأحداث والأعمال والقصص على مختلف أنواعها وأشكالها في مختلف جوانب الحياة سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو عسكرية... إلخ، وهذه الأحداث تعطي المخرج مادة دسمة في مرحلة بحثه عن الفكرة عبر التاريخ بمراحله المختلفة، فهنا نجد أن الأحداث التاريخية هذه تعطي للمخرج حقلاً خصباً للبحث في أغواره عن فكرة جيدة ومناسبة تصلح كنواة سيناريو يعالج به مشكلة معينة"<sup>(25)</sup>

"ومن أشهر المخرجين الذين برعوا في إخراج هذه الأنواع من الأشرطة التاريخية المخرج ارنست لوبيتش الذي يصفه جون جرجير سون بأنه أحد أساتذة حرفية الخيالة في العالم".<sup>(26)</sup>

"أما الفيلم الروائي التاريخي: هو الفيلم السينمائي الذي يصور الأحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ الذين لعبوا دوراً خطيراً في العصور الماضية"<sup>(27)</sup>.

( وهو الذي يحكي به ظروف زمان ومكان معينين أو يتناول حقبة معينة مبيناً ما كان يدور في هذه الحقبة ومجسداً له من خلال سيناريو يتناول هذا الموضوع، وفي عملية البحث عن فكرة في ثنايا التاريخ لا يجب أن نغفل وجهة نظر المخرج ، لأنه يحق له أن يعطي لهذه الفكرة أبعاداً مختلفة حسب رؤيته الشخصية للحدث وحسب المنظور الذي يعالج المخرج من خلاله هذا الحدث، المخرج يمكن له أن يحذف أو يضيف أشياء في قصته التاريخية إذا أحس بأن هذا يخدم حيكته الفنية أو قصته السينمائية، ولكن بشرط ألا يؤثر ذلك

<sup>(25)</sup> رفعت عارف الضبع، السيناريو، دار الفجر للنشر والتوزيع، طنطا، 2001، ص 63.

<sup>(2)</sup> محمد علي الفرجاني، قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1978، ص 116..

<sup>(27)</sup> كرم شلبي، معجم المصطلحات الإعلامية، ط1، دار الشروق للنشر ، القاهرة، ص 1989، ص 275.



على منطقية الأحداث وتسلسلها، حيث أنه لا يحق للمخرج أن يغير التاريخ، وإلا فإن هذا سيعتبر تزيفاً للحقائق التاريخية.

فالفيلم الروائي: هو الفيلم السينمائي الطويل الذي يتم إنتاجه وعرضه في دور السينما<sup>(28)</sup>.

(وتوجد عدة فروق أساسية بين الأفلام الروائية والأفلام الوثائقية فالفيلم الروائي لابد وأن يجمع بين شخصيات عديدة وهي شخصيات تقوم بأدوار تمثيلية يمثلها ممثلون محترفون، أي أنها تقدم عناصر الدراما عبر الأداء الذي تقوم به تلك الشخصيات، بينما نجد أن الفيلم الوثائقي لا يضم شخصيات تمثيلية إلا ما ندر وبحالات فريدة ، كذلك فإن الفيلم الروائي يتجاوز في وقته ساعتان أو الثلاث ساعات بينما يكون الفيلم الوثائقي في أغلب الأحيان محصوراً في وقت محدد بين الدقيقة والساعة)<sup>(29)</sup>.

(كذلك توجد العديد من الفروقات بين الشريط التسجيلي والشريط الروائي حيث أن طريقة المعالجة السينمائية للأشرطة التسجيلية تختلف عن طريقة المعالجة للأشرطة الروائية، إذ يصبح فيها التركيب الخيالي هو الشريط، وقد نشأ هذا الاختلاف في المعالجة بين الشريط التسجيلي والشريط الروائي نتيجة اختلاف جوهري في الأهداف.

فالفنانون التسجيليون يؤمنون بأن اللقطة السينمائية التي تم تصويرها على الشريط السينمائي ، لا معنى لها إلا عندما تجري عليها عملية التركيب والمونتاج، فمهمة الإبداع الفني في السينما التسجيلية تعتمد على التأثير الذهني الملموس الذي ينتج عن تركيب الشريط ، العمل الفني بطبيعته هو صورة لا تخلو من مونتاج (أيدولوجي) .

<sup>28</sup> خيرية البشلاوي، معجم المصطلحات العلمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 83.

<sup>29</sup> عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001، ص 147.

وأما الروائيون، فتبدو مهاراتهم في جميع مراحل معالجة القصة، وتكوين اللقطات، واختيار الزوايا للتصوير، وتحريك آلة التصوير، وتوجيه الممثلين في الحركة والألقاء والتعبير ويتم جمع وتركيب اللقطات التي يتم تصويرها في ترتيبها وتسلسلها الصحيح طبقاً للنص أثناء عملية التركيب، وتسلسل اللقطات هذا كما تم تنفيذه أثناء التصوير، وكما نفذه فني المونتاج في حجرة التركيب، قد يتضمن وجهات نظر عديدة.

فإن القصة تبقى عموماً تاريخية لأنها تحلل أحداث فترة معينة، بحيث يستفيد منها المؤرخ وعالم الاجتماع أكثر مما يستفيد منها طالب الفن وليس أدل على صحتها المذكورة من التواريخ المنشورة في مواضيع كثيرة من الرواية مع ذكر الأماكن بالتحديد أحياناً لبعض وقائع الثورة وأحداثها).<sup>(30)</sup>

"إن التاريخ يمثل مصدراً خصباً للمخرج الدرامي لأن أحداث التاريخ مليئة بالقصص والعبر والتي تصلح لتحويلها لأعمال درامية والمخرج يمكن أن يرجع إلى أحداث تاريخية معينة يستقي منها أفكاراً ويطوعها لرؤيته الخاصة ولكن بدون أن يزيّف الحقائق التاريخية"<sup>(31)</sup>

"والشريط الروائي يهتم بعرض الفكرة وتطوير حبكة الرواية وهي عبارة عن أحداث تدور حول أشخاص ومواقف تنشأ عن سلوكهم، فالأحداث والمواقف الفردية في الرواية العادية أهم من أي شيء آخر، أما الشريط التسجيلي فهو يهتم ببحث الموضوع، أو بفكرة تعبر عن هدف محدد وتتطلب من المتفرجين اهتماماً خاصاً يختلف عن ذلك الاهتمام الذي تتطلبه الرواية العادية وبناء على هذه الاختلافات في الهدف نشأ الاختلاف في طريقة التنفيذ"<sup>(32)</sup>.

ويرى الباحث أن الضرورة تستدعي إدخال نص تنبؤي غاية في الأهمية وهو ما جاء به المخرج والمنظر الفرنسي (إبيل غانس) حول قدوم الصورة وأهميتها كالغاية مرئية إذ يقول النص لقد أتى زمن الصورة إن كل

<sup>30</sup> نور الدين بن بلقاسم، في نقد القصة والرواية بتونس، الدر العربية للكتاب، تونس، 1989، ص.ص 152-153.  
<sup>31</sup> طارق سيد أحمد الخلفي، فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية، الدار المصرية الجماهيرية للنشر والتوزيع، 2011، ص.ص 188.  
<sup>32</sup> محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب، بدون نشر، ص 104.

الأساطير وكل مؤسسي الأبيات وكل الإديان نفسها وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب منذ آلاف السنين كلها تنتظر البعث الضوئي .

أما الأبطال فإنهم يترنحون على أبوابنا أملاً في الدخول ، إن كل حياة الحلم وكل حلم الحياة مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس". (33)

## السينما والتاريخ:

"إن خصائص التاريخ كثيرة، منها أنه عندما يعرض حقائق ثابتة ومعلومات سبق إقرارها والتحقق منها، فذلك يعني أنه جزء من الماضي، أو هو كل الماضي المتحقق منه موضوعياً بالدرجة التي لا تحدث حولها الاختلافات إلا قليلاً، إننا وقد تعودنا أن نقرأ التاريخ في الكتب نستطيع أن نقارن العهود ببعضها البعض ونقرأ لاحقاً قبل سابقها ونعيد قراءة الأرقام والتواريخ ونتحقق منها بالرجوع إلى المصادر والمعلومات المتوفرة" (34).  
(ولكن كل ذلك لا يحدث عند مشاهدتنا للشريط الروائي التاريخي، لأن الشريط يعتمد على الحركة المتتالية التي لا تسمح بالتقاط الحقائق والتأكد من صحتها، فضلاً عن أن الشريط لا يعود للوراء لمراجعة المعلومات التي يطرحها، ولا تحتفظ الذاكرة بهذه المعلومات لمدة معقولة.

ومن خلال علاقة السينما بالزمن تتحدد علاقتها بالتاريخ، فلقد قلبت السينما مفهوم الزمن قلباً تاماً عن طريق ابتكار أسلوبين هما التسريع والتبطئة أي الحركة السريعة التي تسرع بالزمن، والحركة البطيئة التي تقطل الزمن.

فالمفهوم الزمني عند التاريخ يختلف عن مفهومه في السينما لتعارض الوسيلة والمنهج بينهما، كما أن المنفعة الثقافية التي يضيفها الشريط التاريخي إلى التاريخ ليست بذات قيمة، فهو في الغالب يستخدم معلومات

(33) د. نور الدين محمود سعيد ، جدلية التاريخ ، حقيقة السينما تحت منشور بمجلة الجامعي ، العدد العاشر ، ص 156 .

(34) رمضان سليم، الخيالة أفق وواقع، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986، ص 120.

تاريخية معروفة أو ينقل صوراً سبق معرفتها جيداً، غير أن هناك نماذج من الأشرطة التاريخية الحديثة اعتمدت على التوثيق، فنقلت من أرشيف الحروب مثلاً مشاهد حقيقية، كان لها أهمية خاصة باعتبارها مشاهد حية. ولكن هذه الاختلافات بين خصائص التاريخ وخصائص السينما لم تكن أبداً سبباً في انفصال كامل بينهما، فلقد تعاملت السينما مع التاريخ منذ بداية اختراعها وذلك باعتبارها وسيط فنون تجتمع كلها (تشكيلية ، درامية، سينمائية) في مادة الفلم، و روح فنية جديدة تتعامل مع كل ما حولها بنفس جديد، بالإضافة إلى أهمية العامل التجاري الذي تعطيه السينما مجالاً هاماً، فالتاريخ يوفر الكثير من المظهرية المشوقة والمحددة إلى الماضي، وغير ذلك مما يعطي المشاهد المتعة المباشرة التي تجعله يرضى عن الشريط التاريخي لمجرد أنه تاريخي، فالجدلية هنا تكمن في تساؤلات تتبادر إلى ذهن الباحث وهي بديهية في ناحية ومعقدة من ناحية أخرى تتمثل في التساؤل الآتي (هل التاريخ علم أم أن السينما هي العلم؟) ، هل التاريخ خاضع أن يكون علماً وفناً هو الآخر أم أنه يخضع لأهواء المؤرخ، الواقع أن السينما علم، وفن وهي التي ساندت التاريخ طيلة مراحل تطورها في أن يكون علماً ، وذلك من خلال إنتاجها لأشرطة وثائقية صاحبت وحاولت إخضاعها إلى التجربة العلمية حركة التاريخ إلى العلمية ، لأنها صورت أحداثاً تاريخية حقيقية ووثقتها دون أن تتدخل فيها ، لذا فإن السينما أثناء تناولها للتاريخ من هذه الناحية ستحقق غايتها في محاوره التاريخ وإثبات علميته ، فالتاريخ هنا علم والسينما أيضاً في هذه الحالة تصبح علماً لأنها استندت على التاريخ .

ومن خلال ماسبق فإن الباحث سيأخذ عدة اعتبارات يراها هامة لأنها تناولت المادة التاريخية السينمائية خاضعة الي وجهات النظر المطروحة في الفيلم الروائي التاريخي ، فالنظرة السطحية للواقع تكشف عن شريط سطحي ، والنظرة العميقة للواقع التاريخي تكشف عن فهم عميق للواقع ، إن الأشرطة التي تتعامل مع التاريخ كثيرة،

منها ما هو أقرب إلى النقل المسطح، ومنها ما يحتوي على الواقع المعاصر برؤى معينة، والنوع الأخير رغم محدودية انتشاره وقلة إنتاجه إلا أنه هو الأقرب إلى الفن، لأنه يهتم بالسينما أولاً ثم التاريخ وليس العكس<sup>(35)</sup>.

(إذا قلنا أن الشريط التاريخي يعتمد على الخيال، فمما لاشك فيه أن المدرسة التاريخية تعتمد على الحقيقة، وحتى في حالة اهتمام الشريط التاريخي بما هو حقيقي، كمحاولة جعل الصورة طبيعية في نقل الواقع لفترات تاريخية معينة، فالقصد من ذلك هو إيضاح رؤية المخرج الخاصة، وحتى الاستعانة الكلية أو الجزئية بالوثائق ما هي إلا محاولة لجعل رؤية الشريط التاريخي أقرب إلى المشاهد عن طريق ربطه بالواقع الحقيقي، ولكن هذا الواقع ليس هدفاً في حد ذاته، إننا نتحدث عن الشريط التاريخي الذي يعكس رؤية المخرج أو السينمائي بشكل عام، ذلك أن إعادة الواقع كما هو من المستحيلات والاهتمام بالزخرفة المظهرية يلغي أهم جانب في الشريط وهو الفكر.

وتنتشر ظاهرة الشريط التاريخي المعتمد على الشخصية التاريخية الشعبية أو (البطل الشعبي) كثيراً في إنتاج السينما العالمية، ويجد هذا النوع من الإنتاج رواجاً شعبياً لأن الشخصيات التاريخية تعتبر بمثابة الروابط أو القاعدة المشتركة التي تلتقي عندها النفوس والآراء ، وخصوصاً إذا ما دخل الشخصيات التاريخية شيء من الأسطورة والتي تتفق مع الحس الشعبي فتزيدها قوة وشهرة وبهاء ، ولا شك أن التاريخ الاجتماعي والسياسي لكافة الشعوب يحتوي على عدد وافر من الأبطال، وخصوصاً أولئك الأبطال الذين يرتبطون بالحرب والدفاع عن الوطن في مراحل متعددة يغلب عليها الكفاح الوطني<sup>(36)</sup>.

<sup>(35)</sup> رمضان سليم ، نفس المرجع السابق، ص 125.

<sup>(36)</sup> رمضان سليم، كتاب الشعب، الخيالة والتاريخ، العدد 106، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986، ص 49.

"ما نعينه هنا بالسينما التاريخية هو بالتحديد، مجموعة الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثاً وقعت في الماضي القريب أو البعيد، سواء استخدمت بالفعل - في القرن العشرين وحده طالما أن السينما لم تكن اخترعت قبل ذلك - أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية"<sup>(37)</sup>

"وبلا شك فإن مثل هذه الأشرطة التاريخية تحتاج إلى كفاءات عالية وإتقان في المعدات والملابس غير ذلك من الأساسيات، وما تقدمه الخيالة العربية في هذا الصدد لا يعدو أن يكون محاولة مبتدئة لا يمكن لها أن تصل إلى مستوى كبير من الإتقان".<sup>(38)</sup>

---

<sup>37</sup> إبراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2008، ص5.

<sup>38</sup> محمود قاسم، مجلة المسرح والخيالة: العدد 22، ربيع 2007، ص90.

## 1.2 المبحث الثاني: نشأة وتطور الفيلم الروائي التاريخي وطرق معالجته

"شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في 28 ديسمبر 1895 وذلك في قبو المقهى بباريس وكان الفضل في اختراع السينما يرجع إلى لويس لوميير الذي استطاع أن يصنع أول جهاز لعرض الصور السينمائية والتقاطها، وقد سجل اختراعه في 13 فبراير عام 1895 وابتداء من هذا التاريخ أصبحت السينما واقعاً ملموساً، وقد كان لنجاح الأخوان لوميير أثره على المخترعين في إنجلترا وفرنسا، فقد صنعوا كاميرات حاولوا أن يتفوقوا بها على الكاميرات الأولى"<sup>(39)</sup>.

"أما الفيلم الروائي الطويل فقد اكتسب قبولاً جماهيرياً عام 1911 مع عرض فيلمين أوربيين هما الصليبيون وجحيم دانتي، لكن الفيلم الذي حقق نجاحاً ساحقاً كان الفيلم الفرنسي الملكة إليزابيث وكان هذا الفيلم من إنتاج شركة الفيلم التاريخي، و تزايد انجذاب رجال صناعة السينما لإنتاج الفيلم الروائي الطويل في ربيع 1913 عندما استطاع الفيلم الروائي الإيطالي كوفاديس تحقيق نجاح هائل في الأسواق الأمريكية، حيث احتوى على مشاهد حشود هائلة من الممثلين ومؤثرات خاصة مبهرة"<sup>(40)</sup>.

ولذلك فقد رأى الكثيرون من مؤرخي السينما في الإخوة لوميير وجورج ميلييه ، مؤسسين لاتجاهين رئيسيين ساداً السينما على مدى تاريخها ، وتفرعت عنهما كل الأساليب السينمائية الأخرى. وهذان الاتجاهان تمثلا في كل من الواقعية والانطباعية ، هذا بالرغم من أن السينما كفن لم تكن قد خطت خطواتها بعد نحو أول أهم اكتشافاتها الخلاقة، المتمثل في المونتاج، فقد كانت غالبية أفلام الإخوة لوميير تتكون إما من تسجيل مباشر لأحداث الواقع، أو من مواقف قصيرة يتم تصوير أي منها في لقطة طويلة، أي في دورة واحدة متصلة وهي بالغة القصر، لاتتعدى الكم المحدود من الفيلم الخام الذي يتم تعبئة الكاميرا به . وكانت آلة التصوير تثبت في مكان

---

<sup>(39)</sup> ماجي الحلواني حسين، مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعية، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، القاهرة، 1999، ص 113.  
<sup>(40)</sup> دافيد أ. كوك، ترجمة أحمد يوسف، تاريخ السينما الروائية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 58.

واحد بعيدة بعداً كافياً مما تصوره حتى تستوعبه بكاملة، وتترك للمتفرج فيما بعد حرية اختيار الجزء الذي يرغب في مشاهدته كما هو الحال في المسرح.<sup>(41)</sup>

## السينما الليبية:

وفي ليبيا حينما دخلت كوسيط تسجيلي ممهداً لاحتلال البلاد 1900-1911، ومسجلاً وموثقاً منذ دخول أولى بوارجه الحربية في أكتوبر 1911، ليشهد بنفسه على جرائمه ، واستطاع طلاب معهد لوميير من الجنود والضباط الإيطاليين الذين رافقوا الحملة العسكرية في تلك الفترة أن يوثقوا عبر الصورة المتحركة، وقبل أن يدخل الصوت على الشريط السينمائي، ابلغ الصور واقدها على الفعل الدلالي رغم عمر السينما الذي لم يكن ليتجاوز الخمسة عشر عاماً في تلك الفترة.<sup>(42)</sup>

فقد عرفت ليبيا الإنتاج السينمائي منذ عام 1955 ، حيث قرر حكومتها إصدار جريدة سينمائية، ثم أنشئت وزارة للثقافة والإعلام ، وفي عام 1971 أنشأت إدارة الإنتاج السينمائي وقد زودت بالأجهزة والمعدات اللازمة للإنتاج و اسست معملاً لتحميض الأفلام وطبعها مقاس 35 مم و 16 مم أبيض وأسود.

ثم في سنة 1973 تم إنتاج فيلم معركة تاقرفت كفاح الشعب الليبي ضد الاستعمار وفي عام 1973 صدر قانون بإنشاء المؤسسة العامة للخيالة وفي عام 1979 بدء في إنتاج أول فيلم روائي تاريخي ليبي على مستوى الإنتاج العالمي الضخم تدور أحداثه حول معركة تاقرفت التي خاضها الشعب الليبي ضد الاستعمار الإيطالي. وفي عام 1979 صدر قرار إنشاء الشركة العامة للخيالة لتصبح الجهة المتخصصة فيما يتعلق بالنشاط السينمائي وجميع دور العرض في ليبيا<sup>(43)</sup>

## 2.2 المعالجة الدرامية:

(41) د. منى الصبان ، المونتاج الخلاق مابين القديم والحديث ن دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 29 .

(42) د. نور الدين محمود سعيد ، رولان بارت ، "المغزي الثالث" ، مجلة فنون وإعلام ، 2009 ، ص 1-2 .

(43) محمد نصر منها ، الإعلام السياسي بين التنظير والتطبيق ، ط 1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، 2007 ، ص 225



تعتبر المعالجة الدرامية أشبه ما تكون بالرواية أو القصة الطويلة، كما أنها مرحلة متقدمة حيث تتضح فيها معالم الشخصية ودوافعها ومكان الحدث، وعناصر الحبكة والصراع، وهي أقل تفصيلاً من السيناريو الأدبي حيث لا تظهر فيها المشاهد مقسمة وفقاً للمكان والزمان بل تعتمد على السرد وفقاً للمكان فقط، حيث يظهر فيها الحوار في صيغة إخبارية أي قلت له أن يقول ذلك أو أفهمته أن لا يقبل العرض.

والمعالجة (هي بناء مبدئي نصف درامي، وفي الزمن الحاضر للسيناريو هي الملخص، وتعدد وظائفها في ثلاث وظائف لتزيد حدة بؤرة السيناريو لتغطي القصة-الهيكل-بالعاطفة، وأهم ما يجب أن تعيره انتباهاً ونحن بصدد كتابة معالجة ما أن نعطيها الوحدة هي أمر مهم في كل عمل فني، ولا تأتي هذه العناصر واضحة تماماً في ذهن الكاتب طوال الوقت، وهي وجهة نظر واضحة لزاوية واحدة مختارة ليتناول منها الموضوع قصة رئيسية واضحة المعالم ذات بؤرة اهتمام واحد)<sup>(44)</sup>.

بالرغم من أهمية الخطوط الفرعية والحبكات الفرعية التي إما أن تدعم الخط الرئيسي بالتوافق أو التضاد، لكن يجب أن يكون واضحاً أنه رغم أهميتها تظل عناصر مساعدة.

## 3.2 كيفية كتابة المعالجة:

لا توجد طريقة معينة في كتابة المعالجة والأمر يتعلق بالكاتب الذي يضع عليها أسلوبه في طريقة الكتابة التي تعتمد على مدى تأثير العوامل الاجتماعية والفكرية والاقتصادية والدينية والعقائدية، فهي عصارة ثقافة المجتمع.

---

<sup>044</sup> نسمة أحمد البطريق، جيهان يسري، الكتابة للإذاعة والتلفزيون، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، القاهرة، 2000، ص 198.

المعالجة هي مرحلة متطورة من مراحل كتابة السيناريو ، حيث يقوم الكاتب بمهمة الإعداد الفني للرواية التي يراد اقتباسها للسينما أو للتلفزيون ، فيحول كل ما في الرواية أو القصة إلى صور مرئية للتعبير عن الأحداث ورسم الشخصيات وتخطيط الحبكة الدرامية<sup>(45)</sup> .

#### أ- زرع خلفية الأحداث:

كل قصة لها جذورها الضاربة في الماضي، ومن المعروف أن الفيلم أحداثه دائماً في الحاضر أي إننا نشاهد الحدث، لأنه ليس بالضرورة أن ينجح البطل في نهاية الفيلم ، إلا أننا في الفيلم القادم نشاهد كيف يرتب الخصم الشرير خطته ، وكيف يتلقى البطل بكل صبر وشجاعة هجماته ويضع الخطط المضادة حتى يزيحه من طريقة، وإذا تصادف وأعيدت مشاهدة الفيلم ، فإننا نشاهد نفس الأحداث ، ودائماً في الحاضر تلك خاصية مهمة من خصائص السينما ، حتى الماضي يتم في الحاضر ، و لكن يتم ترتيبه وفق الدلالات الدرامية في ذهن المشاهد على أنه ماض ، ورغم أننا نشاهد البطل والخصم لأنهما في الحاضر ولكنهما اثنان من الماضي ، بمعنى أن لهما حياة سابقة على وجودها أو ظهورها على السينما هذه الحياة الماضية أثر في تركيبها سلوكها ودوافعها في الوصول إلى الهدف موضوع الصراع والتي جعلت من كل منها قيمة مختلفة في العمل الدرامي المقدم ، هذا الماضي بدونه لا يصبح سلوك كل منهما مفهوماً أو تصرفه مقبولاً منطقياً أي متماسكا مع تركيبته التي يدخل ماضيه كعنصر مهم من عناصرها و هذا المنطلق هو أساس التصديق ، و يجب على الكاتب أن يظل يتتبع ماضي الشخصيات والأحداث إلى أعماق الأعمال رغم أن ما يصل من هذا الركام التاريخي الهائل هو كم بسيط لكن ما تبقى يثير ذهن الكاتب أثناء الكتابة<sup>(46)</sup>.

<sup>045</sup> محمود سامي عطا الله، السينما وفنون التلفزيون، ط1، الدار المصرية اللبنانية للنشر، 1997، ص184.

<sup>046</sup> أحمد مدحت بكير، حلقة درامية في مجال كتابة السيناريو، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1986، ص 163.

## ب- تحديد عناصر القصة:

و يتكون من عنصرين رئيسيين:

- 1- الشخصية والتي يتم تناولها في عناصر الفيلم الروائي التاريخي من ابعادها المختلفة.
- 2- الموقف الذي يعتبر تناوله هو أيضاً من عناصر الدراما في الفيلم الروائي التاريخي والصراع داخل الفيلم<sup>(47)</sup>.

## ج- تأكيد الافتتاحية:

المقصود بالافتتاحية المشاهد الأولى للفيلم الروائي والاستهلال أن نبدأ فيلم ما بداية جيدة يستلزم هنا أمرين:

### 1. الخطاب:

أي أن كل كاتب يهيمه أن يشد انتباه المشاهدين وإذا كان هذا يعتبر هدفاً مستديماً للكاتب ، فإن بداية الفيلم لا بد وأن تتميز بما يجذب انتباه المشاهد ، وعليه فإن اغلب كتاب الأفلام يفضلون أن يبدأ بموقف أو حادثة أو فعل ما يولد لدى المشاهد حب المتابعة أو الترقب بقدر كافي لجذب إلى متابعة العمل هذا الموقف أو الحادثة التي يبدأ بها الكاتب عمله أو العرض أحداثه ويأمل منها جذب انتباه المشاهد تسمى الخطاب، أي الذي يصطاد به الكاتب اهتمام المشاهد.

### 2. الالتزام:

يجب أن يوضح الكاتب في البداية الهدف الذي يسعى البطل إلى تحقيقه ، والالتزام هذا أمر مهم فلا بد أن يكون للشخصية المحورية هدف واضح يسعى لتحقيقه أو الحصول عليه لهذا هو صلب الموضوع<sup>(48)</sup>.

## د- التخطيط للذروة في الحبكة:

---

<sup>047</sup> نسمة أحمد البطريق، جيهان يسري، نفس المرجع السابق ، ص 84.  
<sup>048</sup> علي سيد محمد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ط2، دار الفكر العربي، بيروت، 1988، ص94.

تبدأ القصة عندما يلتزم البطل بتحقيق هدف وتنتهي إما بنجاحه أو إخفاقه ، وما بين البداية والنهاية تقع سلسلة من المواجهات مع القوى التي تحاول إما عرقلة تقدمه نحو هدفه أو الحصول على الهدف ذاته ، لأنها جوهر فن الكتابة والمشهد الدرامي هو الوحدة التي تبنى عليها تطور الخط الدرامي للموضوع ، فمواجهته هي فن إدارة الصراع داخل المشهد، أي هو وحدة الصراع داخل وحدة الدراما ويجب أن يكون واضحاً أنهائه من المطلوب وضع مشاهد المواجهة في الذروة التي نخطط لها لكن يجب أن يكون معلوماً أن تلك المشاهد مليئة عادة باستتارات وجدانية للمشاهد، وعليه لا يمكن أن تجعل المشاهد في حالة استتارة دائمة ، وإلا فقدت معناها لهذا فبين تلك الذروة أو مشاهد المواجهة لابد من مشاهد تحتوي على عناصر التوتر والصراع هذه المشاهد قد تكون انتقالية أو إخبارية من خلالها تضيف معلومات جديدة للمشاهد.

#### هـ - إيجاد الحل المناسب للموضوع:

طالما تم البدء بكتابة الفيلم ففي لحظة ما سيكون هناك نهاية ، فزمن الفيلم يتراوح ما بين ساعتين إلى ثلاث ساعات ، وكلمة إنهاء الفيلم أو الموضوع تعني إيجاد الحل لكل ما تم تعقيده أثناء الصراع بجانب حل التناقض الرئيسي وعناصر الفيلم البطل والخصم والهدف أو هل يفوز البطل أو يخسر ؟ والحل لا يمكن أن يأتي فجأة في صفحات المعالجة ، فهذا أمر مرفوض لأن الحل يبدأ بزرع عناصره من قبل ذلك بل أحيانا في مشاهد ذروة الصراع وتكون مرحلة الحل هي مرحلة حصاد ما تم زرعه وتجميعه وترتيبه، ليكون صورة الحل المناسب الذي تم اختياره ، والحل بالمعنى العملي هو تصنيف التناقض ما بين الرغبة والخطر فجوهر كل قصة أي جوهر الصراع فيها هو التناقض بين رغبة البطل في الوصول أو تحقيق هدف ما<sup>(49)</sup>.

---

<sup>49</sup> ناصر الطاهر بريش، المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في الإذاعة المسموعة، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الدراسات العليا، طرابلس، 2010، ص 78.

### 1.3 المبحث الثالث: عناصر البناء الدرامي في الفيلم الروائي التاريخي

توجد مجموعة من العناصر الأساسية التي لابد من توافرها في أي شكل من أشكال الدراما المختلفة سواء المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة المسموعة، وهذه العناصر تعتبر من ركائز أي عمل فني درامي، إلا أنها تختلف من شكل إلى آخر من حيث الترتيب، وسنستعرض هذه العناصر كالآتي:

#### أ. الفكرة:

"يقصد بها المادة الأساسية للعمل الفني، ولا يمكن أن يكون هناك أي عمل من دونها، فيقول عدلي سيد محمد رضا إن الفكرة هي المادة الأساسية للرواية، فلا يمكن أن توجد رواية بدون مادة أساسية، ومن الضروري وجود فكرة واحدة يمكن التعرف عليها بسهولة لإنشاء رواية، حيث أن كل عمل درامي لابد أن يستند إلى فكرة تعالج موضوعاً معيناً وتؤدي أغراضه"<sup>(50)</sup>.

"ويقول عبد العزيز شرف الفكرة هي النقطة التي كتب حولها العمل، ولا يصح أن يكتب العمل على الورق أو التمثيل إلا إذا كان ذو موضوع محدد، إذن هي الفكرة المجملة لما تحاول قوله، ويمكن أن تقول في جملة واحدة ما يستغرق ثلاثين دقيقة من التمثيل"<sup>(51)</sup>.

(إن الفكرة تشبه إلى حد كبير كائن ينمو تدريجياً ، ويشكل بناءه بالظروف المحيطة ليحدد مجمل حركته أو امتداده، وبالمعنى نفسه فإن الفكرة ليست صيغة جاهزة أنها في طور الاكتمال، وتتجلى صورتها وتكوينها النهائي بوصفها تتحقق تدريجياً في ذلك مثل الشخصية الدرامية النامية.

<sup>(50)</sup> علي أبو شادي، لغة السينما، سلسلة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 27.

<sup>(51)</sup> سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، بدون تاريخ ، ص 92.

عند كتابة النص يجب ترك الفكرة حرة واسعة لتتحرك في فصول النص وتتوالد عقبات من غير أصل، فإذا كان النص بأربعة فصول يجب أن لا تتحقق الفكرة النهائية من الفصل الأول، بل تتجزأ الفكرة إلى أربعة أجزاء، بقصد خلق توالد ينتسب للوصول إلى الفكرة الرئيسية في النص<sup>(52)</sup>.

(تمثل الفكرة عنصر الارتكاز في تركيب النص، ويدل عليها الهدف العام والجانب العقلي والانفعال في النص، بشكل عام أنها خلاصة النص فلا يخلو النص من وجود آراء ووجهات نظر ومواقف تفصح عنها أفعال الشخصيات وأقوالها، ويهدف تأكيد موضوع الفكرة المعالج المتغلغل في ثنايا النص، فالفكرة الأساسية أو الموضوع أو الهدف واللغة فسرت بعدة أوجه، فهي مشروع أو موضوع أو دراسة أو فكرة أساسية أو هدف أو عرض أو قوة دافعة.

إذاً عندما يبدأ الكاتب في كتابة رواية فلا بد أن تكون لديه فكرة واضحة عما يريد أن يكتبه، وهناك

بعض الصفات الأساسية التي لابد من توافرها في الرواية الدرامية وهي:

- يجب أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية وكونية شمولية تهم أكبر عدد ممكن من الناس.
- يجب أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس.
- يجب أن تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التي تواجه الإنسان أو الحيوان أو الطبيعة.
- يجب أن تسعى الفكرة إلى إثارة العواطف فتكون عملاً درامياً ناجحاً.
- يجب أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور.

فالفكرة هي محصلة وخلاصة الرواية، ويمكن أن تحدد في جملة أو وحدة أو في سطر واحد، وأن تصاغ بوضوح دون غموض، والفكرة الواضحة تساعد الكاتب للوصول إلى هدفه المنشود لكي يحقق للرواية

---

<sup>52</sup> عدلي سيد محمد، البناء الدرامي للراديو والتلفزيون، ط2، بيروت، دار الفكر العربي، 1988، ص 58.

معناها وأهدافها، وحتى يستطيع أي إنسان أن يفهمها على نفس النحو الذي قصد المؤلف أن يفهمها الناس

على منواله، وذلك لأن الفكرة الغامضة تكون عادة على درجة من السوء بحيث لا يكون لها هدف ولا

غاية).<sup>(53)</sup>

## ب. الحبكة:

(تعتبر الحبكة من أهم عناصر البناء الدرامي، كما تعتبر بمثابة الجزء الرئيسي في أي نص درامي،

وقد وصفها أرسطو بأنها نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح، ويعتقد الكثيرون بأن القصة هي الحبكة،

وتعني التنظيم العام لأجزاء النص أو المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء

المسرحية بعضها ببعض، ومنها الشخصيات والحوار والأحداث والموضوع.

الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن

طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها)<sup>(54)</sup>.

"الحبكة هي أحد عناصر النص، كما أنها أكثر العناصر حقيقة في النص الدرامي، فإذا كانت العناصر

الأخرى يمكن أن تدرك شيئاً حقيقياً في ضوء ما يستطيع في النص، لأن الحبكة تبقى مخفية متوارية، ولا يمكن

إدراكها إلا عقلياً على الرغم من حيويتها وتأثير في كل العناصر الدرامية"<sup>(55)</sup>.

"كما أن الحبكة هي بناء الأحداث التي تكون الحدث الدرامي الأساسي للرواية، أي أن الحبكة هي

عرض الصراع، والهدف الأساسي الذي يجب وضعه في الاعتبار عند تصميم الحبكة هو بيان كيف أثرت

حادثة ما في أخرى؟ ولماذا يتصرف الأبطال على هذا النحو؟"<sup>(56)</sup>.

---

<sup>53</sup> علي أبو شادي، نفس المرجع السابق ، ص27.

<sup>54</sup> روجر. م بسفيلد، ترجمة دريني خشبة، فن الكتابة المسرحية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1978، ص225.

<sup>55</sup> منصور نعمان، فن كتابة الدراما والمسرح والإذاعة والتلفزيون، مرجع سبق ذكره، ص 88.

<sup>56</sup> عدلي سيد محمد، نفس المرجع السابق ، ص 61.

بناءً عليه فإن الحبكة هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلو في أحداث المشاهد شعور بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقتها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضاً على أساس من التسلسل المنطقي.

ولقد قسم أرسطو الحبكة إلى بداية ووسط ونهاية والبداية هي الشيء الذي من الضروري ألا يسبقه شيء، ويتحتم أن يلحقه شيء، والنهاية هي عكس البداية، أما الوسط مركز الحبكة الرئيسي المنافس له. تتميز الحبكة الدرامية بعدد من الخصائص مثل:

- القيمة الدرامية: هي الجزء الذي يقع في بداية المسرحية على صيغة حدث أو محادثة درامية لمشهد يقدم فيه معلومات عن مكان وزمان وعلاقة بين الشخصيات.

- نقطة الانطلاقة: والتي بدأت فيها الأحداث تتصادم، كما أنها نقطة الهجوم على الصراع وتتمثل في دخول شخصية في الحدث.

- الاكتشافات: هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل أي اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث ورسم الشخصيات.

- التنبؤ والتلميح: هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل قل هو التمهيد المنطقي للأحداث.

- التعقيد: هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث تصدم البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه وعلى هذا فإن التعقيد هو إنتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير المجرى.

- الأزمة: هي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة وتؤدي إلى ترقب تحول الحدث الدرامي.



- الذروة: هي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور معقد إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلى تفجير.

- الحدث الهابط: هو نصف المسرحية الثاني يتأكد فيه سوء البطل أو نجاحه السار<sup>(57)</sup>.

خلاصة القول أن لكل موقف من المواقف المختلفة التي يتألف منها العمل المسرحي أو السينمائي أو التمثيلي أزمة تبلغ ذروتها، وفي الذروة تكمن النتيجة ويكون الحل أما الأزمة النهائية للعمل الفني فترتبط بالموضوع الأصلي ، الذي هو العمود الفقري للعمل كله والمبرر الرئيسي لوجوده، وعلى هذا يبقى الكشف عما إذا كان البطل سيتحقق هدفه أم سيحقق ذلك بمثابة سؤال مؤجل حتى النهاية ويكون الفعل السابق على هذه اللحظة وكل الأزمات التي مرت في سياق العمل هي الفعل المتصاعد إلى الذروة النهائية للعمل.

### ج. الصراع:

"هو جوهر الدراما وروحها، فالشخصيات لن تتفق ميولها وأفكارها وأهدافها ، و لابد من تناقض وتصارع بين دوافع تلك الشخصيات هكذا الحياة وهذا هو ناموسها"<sup>(58)</sup>.

"والصراع الدرامي نضال ينشأ بين قوتين متعارضتين ينمي الحدث الدرامي ويتخلله صور عديدة وهو بدون أي شك ينشأ عن الشخصية ويتحدد مقدار الصراع أو قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاثة"<sup>(59)</sup>.

<sup>57</sup> عماد نداف، محمد نداف، الدراما التلفزيونية (التجربة السورية نموذجاً)، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1994، ص37.

<sup>58</sup> سدفيلا، ترجمة أحمد الجمل، لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1991، ص14.

<sup>59</sup> عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية)، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص 87.

## 2.3 : أنواع الصراع :

### أ- الصراع الساكن:

مثل وجود شخصية وأن هذه الشخصية قد تم فصلها من عملها في حبرتها تذرعه جيئة وذهاباً ولكنها في الوقت نفسه لا تفعل شيئاً من أجل الوصول إلى نتيجة كل ما تفعله هو أن تتحدث وتحزن فالصراع ساكن طالما هي كشخصية عاجزة ساكنة عن الفعل فالحزن وحده لا يمكن أن يخلق صراعاً وكان لابد أن تتحرك إرادتها، وهذا النوع من الصراع غير مرغوب فيه فهو يملأ إحساس المتلقي بالملل مما لا يجعله يتابع العمل.

### ب- الصراع الواثق:

هو الصراع الذي يتم فيه التغير والانفعال دون تدرج منطقي، أي أنه يثب ، أي أن الشخصية لابد أن تنمو بمعدل معقول وسرعة متزنة لكي تتحول من قطب إلى آخر حتى يكون التحول ملائماً للأحداث وملائماً للتحول نفسه ليس لمجرد أن المؤلف أراد أن يحول الشخصية أو يحول الأحداث أو المواقف من شيء إلى شيء آخر.

### ج- الصراع الصاعد:

هو الذي يكون على وشك النشوب أو الذي يدل من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه ، فهو الصراع الذي يؤدي إلى الترقب والذي يؤدي بدوره إلى التوتر، فالمتفرج الذي يظل مترقباً حدوث حدث معين أو اكتشاف شيء معين يظل في حالة من التوتر والترقب إلى أن تتم المواجهة ويحدث الحدث.

### د.الحدث الدرامي:

"هو الحدث الذي يساعد على تطور القصة، ويساعد على رسم الشخصيات وما عدا ذلك فهو حدث غير درامي، وأهم عنصر من عناصر الحدث الدرامي هو عنصر الصراع"<sup>(60)</sup>.

(كما أنه الموقف الذي تتضح من خلاله الشخصية ويتم التعبير عن الفكرة الرئيسية في الدراما ويجب أن يكون مادياً ويوضح حالة نفسية أو عاطفية ويكون متصلاً بالبطل والفكرة.

إن العمل الدرامي هو سلسلة من الأحداث والتغيرات الكبيرة والصغيرة حيث أن قمة الدراما هي نقطة أكبر ارتباك في التوازن والحدث ذو القيمة هو الذي يعطي الحرارة والحياة واللون والعمل، إن ما يحركنا في أي حدث هو رؤيتنا لتغير ما في التوازن بين الأفراد والبيئة، إن أي حدث يمكن أن يكون فكرياً أو مادياً، فالتغيير لابد أن يؤثر على كل من عقل الفرد والحقائق المادية التي لها صلة به.

هذا التغير ليس من الضروري أن يكون نتيجة لاضطراب كبير وعنيف ولكن يجب أن يتضمن فعل شيء ما، لأنه ما لم يحدث شيء سيظل التوازن كما هو، ويضاف إلى ذلك أن التغير في التوازن لا يحدث بطريقة ميكانيكية عند نقطة معينة، بل إنه عملية تشمل توقع التغير ومحاولة إحداث التغير نفسه، ولكن تأثير الحدث لا ينبع مما تفعله الشخصيات بل من معنى ما تفعله ونحن نعرف أن جذور هذا المعنى توجد في الإرادة الواعية.

وهناك مرحلتان مهمتان في الحدث الدرامي:

## 1- الإرادة الواعية:

عندما تتخذ قراراً فإنك تصور بأنك ستنجح في تحقيق هذا الهدف وما يحكم ذلك هو خبرة الكاتب وخبرة الممثل بما أن لي واقعاً معيناً فلا بد أن أسير في هذا الاتجاه، إذ لا يمكن أن يتخذ قراراً بدون تصور للاحتمالات

---

<sup>60</sup> عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط. ، د. ث. ، ص 127.

فإذا كان التحقيق صعباً فلا تقبل عليه ومن ناحية أخرى فإن احتمال النجاح لا يعني أن تحقيق الهدف يعد سهلاً، ذلك أن تصورات التغلب على الصعوبات تنشأ من طبيعة الشخصية نفسها وكمية الإرادة المتوفرة لديها (61).

## 2- مرحلة مواجهة الصعوبات:

في بعض المشاهد الإجبارية قد تحافظ على توازن القوى ، و في مرحلة القمة في الحدث يحدث اختلال في التوازن بين القوتين المتصارعتين ، بمعنى أن قوة تتغلب على أخرى وبهذا يحل الصراع في هذا الحدث ولكن هذا لا يعني انتهاء الرواية فبعد حل الصراع نلاحظ أن إحدى القوتين تعود مرة أخرى للصراع فيحدث ما يسمى بالحدث الهابط حيث يعيد البطل تشكيل قوته ويواصل الصراع أما في مرحلته الجذرية فيحدث إما انتصار أو هزيمة وهي مرحلة حل العقدة عند أرسطو أي مرحلة حل الصراع وتصفيته لصالح إحدى القوتين (62).

## هـ. الشخصية:

"لم يذكر أرسطو في كتابه فن الشعر كلمة الشخصية، ولكن ذكر كلمة الأخلاق، التي تدل في رأي أرسطو على الجانب الأخلاقي الذي تصدر عنه الشخصية ويحدد نوعية إرادتها وقراراتها الفعلية" (63).  
(تختلف الآراء حول فعل الشخصية أو الشخصية نفسها فالبعض يهتم على حسب الشخصية ، كما عند الميلودراما والبعض الآخر مثل الطبيعيين يهتم بالشخصية على حسب الفعل، وأن هذا الاختلاف أمر نظري .

(61) عدلي سيد محمد، البناء الدرامي للراديو والتلفزيون، ص 78.

(62) محمد ماهر فهم، حلقة دراسية في مجال السيناريو، نفس المرجع السابق ، ص 201.

(63) محمد ماهر فهم، حلقة دراسية في مجال السيناريو، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1986، ص 194.

هناك فرق في المفاهيم بين الشخصية العادية والشخصية الدرامية ، حيث أن الأفراد والذين نراهم في الأعمال الدرامية الرائعة والأفراد العاديين الذي نلقاهم في الحياة اليومية ونتساءل ماذا تتطلب إذن من الشخصية لتكون مثيرة أو تكون مثيرة ومؤثرة ، إذا ما قدمت من الموقف المناسب وفي اللحظة الملائمة (64).

إذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعنى أدق الإنسان فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع وأبعاد إضافية أخرى هي البعد النفسي والبعد الاجتماعي فإذا حاولنا أن نلقي نظرة على كل بعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد:

#### - البعد الجسمي:

"يتصل بتراكيب جسم الشخصية ذكر أو أنثى ، كالعمر والطول ولون الجلد والشعر والعينين والمظهر العام جميل أو قبيح نحيف أو سمين وكذلك جميع العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت" (65).

#### - البعد الاجتماعي:

"هو جزء مهم من مكونات الشخصية، لتحديد نوعية الشخصية اجتماعياً وانتماء هذه الشخصية ، من حيث دين الطبقة التي ينتمي إليها سواء كانت غنية أو متوسطة أو فقيرة ، ونوعية العمل الذي تقوم به ومكانتها في المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء وهواياته إن وجدت وجنسيته، وأين يعيش ومع من؟ كل ذلك أيضاً فروقاً جوهرية بين شخص وآخر" (66).

#### - البعد النفسي:

---

064 ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، نفس المرجع السابق ، ص 87.

065 نفس المرجع السابق، ص 96.

066 محمد ماهر فهم، حلقة دراسية في مجال السيناريو، نفس المرجع السابق ، ص 197.

"هو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذي يتم الكيان الجسمي والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية وقدراتها على الابتكار أو الخلق أو التجديد والذوق وطريقة التفكير، فلا بد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد لكي ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي"<sup>(67)</sup>.

### بناء الشخصية :

عملية خلق الشخصية الدرامية ليست عملية ابتكار ، فالابتكار يؤدي دائماً إلى خلق شخصيات غير واقعية ، والطريقة المفضلة لخلق الشخصية هي الالتجاء إلى النماذج الحية ، ووسيلة الكاتب إلى إتقان هذا العمل هي التعود على ملاحظة الناس ، وهذا لايتأتى إلا بالاهتمام بمقابلة الأشخاص الذين يختلف نوع حياتهم عن نوع حياته مقابلتهم في مجتمعاتهم وكواحد منهم ، ومحاولة ملاحظة تفاعلهم الطبيعي إزاء الأحداث والمواقف ، ومن طبيعة هذه التفاعلات يستطيع أن يستخلص الخواص الخفية لشخصية كل منهم ، والمصدر الآخر للكاتب في التعرف على شخصياته هو الاطلاع ، فمحاولة الاستفادة من خبرات الكتاب الآخرين والتعرف على شخصيات عالم القصص يعمق الإنسان للطبيعة البشرية بالقدر الذي يكتسبه من التعرف على شخصيات الحياة الواقعية ، و هي وسيلة أخرى يمكن بها للكاتب أن يسبر غور شخصيات وتجارب قد لا تكون له بها صلة مباشرة ، هذه الوسيلة هي استعمال لخاصيته التعاطفية فالكاتب بالضرورة إنسان رقيق حساس قادر على التعاطف وهو أقدر من غيره على التعمق في تفهم الشخصية ، وهذا يفسر السر في مقدرة بعض الكتاب الرجال على الكتابة عن النساء بتفهم تام وكذلك العكس .<sup>(68)</sup>

<sup>067</sup> عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية)، نفس المرجع السابق ، ص 103.

<sup>068</sup> محمد يوسف نصار وقاسم محمد كوفجي ، تذوق الفنون الدرامية ، جامعة البرموك ، 2005 ، ص145-150.

### 3.3 عناصر الصوت السينمائي :

#### أ-الحوار:

(يعد الحوار في المسرح، أداة تعبير أساسية، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلا بالحوار. أما في السينما فالحوار أداة تعبير فقط، وليست أساسية، لأن السينما تعتمد، أكثر ما تعتمد، على التعبير بالصورة أولاً، ثم الصوت ثانياً. وقد نشأت السينما في عهدها الأول صامتة، ثم سرعان ما زادت نسبة التعبير بخروج الفيلم من عالم الصمت إلى عالم الكلام. وعلى الرغم من أن إدخال الصوت على الفيلم، أحدث ثورة في صناعة السينما تفوق في عظمتها إدخال كل من اللون والبعد الثالث، وما إلى ذلك، على الفيلم، إلا أن الصوت أو الحوار يعد أداة تعبير ليست أساسية، لأنه توجد حتى الآن مشاهد كثيرة من الأفلام صامتة، لا تتضمن حواراً، ومع ذلك يكون تأثيرها في نفس المتلقي أشد، مما لو كانت تتضمن حواراً.

فالحوار في الفيلم مختلف عن أنواع الحوار الأخرى، في الرواية الطويلة، والقصة القصيرة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية. فهو في الفيلم عامل مساعد أو مكمل، لتوضيح اللقطة أو المشهد، ذلك أن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. ولأن الصورة هي وسيلة كاتب السيناريو والمخرج للتعبير عن أفكارهما، ووجهتي نظرهما أو رؤيتهما، وكان لا بد أن تحمل - الصورة - أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير. والحوار هنا أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه، لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذي ينشده كاتب السيناريو. ففي الفيلم يجد المؤلف نفسه في عالم يختلف تماماً عن عالم المسرح، لأن الفنانين في عالم الفيلم أهم من الفنانين، أو يتساويان معاً.

والمؤلف في الفيلم لا يفكر في بناء الحوار فحسب، بل يفكر في ملاءمة هذا الحوار للحركة في الفيلم، ومسايرة ما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفني من توازن في شكل القصة ككل، والتوقيت في إدخال العناصر المختلفة في اللحظات المناسبة، والاقتصاد في تجميع خيوط الأحداث المصورة، حتى لا يشرذم انتباه المتفرج لحظة واحدة. (69)

### الفرق بين الحوار الدرامي، والحوار الطبيعي أو الروائي:

"الحوار الدرامي يخضع لترتيب فني وإلى تنظيم وغلى و تكثيف لا يخضع له الحوار الحياتي الذي يتخلله الكثير مما هو غير ضروري " الابتعاد الأول عن التلقائية، وبالتالي الدنو الأول من الفن ، والابتعاد الثاني عن الحياة الخام يتحقق عندما يقطع الشريط ، فالتقطيع يأتي بالانتقاء ، وهذا يعطينا فناً، قد يكون الفن هو الحياة ناقصاً شيئاً ما، بدلاً من أن يكون الحياة زائداً شيئاً ما ، إذا كان القسم المطروح هو التهتهة ، والتوقف ، والتكرار ، والاطناب ، وما إلى ذلك ". (70)

(وحتى على المستوى الواقعي فإن الحوار الدرامي لا يطابق الحوار الحياتي ، إنه حوار ينبغي أن يكون واقعياً وأن يكون درامياً في نفس الوقت أن تصوير بعض الشخصيات قد يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً بلهجة الشخصية التي يصورها ، وقد يلجأ في ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجد على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعي، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هي أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف،

69 جورج دافيد، الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية ، نفس المرجع السابق ، ص 132.

70 اريك بنتلي : الحياة في الدراما ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بدون تاريخ ، ص 83.



لابد دائماً الاختيار ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شيء على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول تروى).<sup>(71)</sup>

لابد للحوار في الفيلم السينمائي أن ينبع من طبيعة الأحداث ، معبرا عن الغرض المطلوب إيضاحه موضحا الشخصيات ، ومؤكداً موقفها من بعضها البعض مساعداً على تطور الحدث ، وهو جزء من الكل لا معني له بمفرده ، وقد يحدث أن نقرأ الحوار وحده في بعض المشاهد فلا ندرك مغزاه لان الصورة تتعاون مع الكلمة تعاوناً وثيقاً لإعطاء الحوار معنى خاصاً للمكان ووضوح التعبير عن الموقف ، ويعبر الحوار عن الشخصية القائلة كما يعبر عن الموقف ، لهذا يجب أن يكون بسيطاً وسهل الفهم ، لان الفيلم يشاهد من قبل أعمار وثقافات مختلفة إذا انه يعوض كثيراً من قصور الشاشة الصغيرة ، وكأن حجم الأشخاص من حجم الطبيعي ، كما يحقق الاستمرارية . وتكون اللغة الانفعالية هي المقصودة في الاستخدام الدرامي للحوار فهي تهتم بالإيحاء وأيضاً تهتم بإيصال المعاني بسهولة مراعية بذلك ألفاظ الحوار ، وأسلوب تركيب الجمل والاعتبار الآخر المهم للحوار ، هو توصيل الحقائق التي لا يمكن تصويرها ، فعلى سبيل المثال : ليس من الضروري أن تسأل إحدى الشخصيات شخصية أخرى (هل أصبت بضرر؟) في حين انه يمكن عرض طبيعة الحالة عن طريق لقطة كبيرة لكدمات أو دماء، كذلك يستخدم الحوار لإرساء حقائق عن الماضي لعدم تشتيت المزاج ، ويستخدم كذلك في وصف المكان ، وأخبارنا عن شخوص خارج إطار الصورة المعروضة.<sup>(72)</sup>

<sup>(71)</sup> محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، القاهرة ، دار النهضة الغربية للطباعة والنشر ، 1995 ، ص30.

<sup>(72)</sup> غيث الشامس ، مجلة الفن السابع: العدد الأول، السنة الأولى، خريف 1987 م. ص47.

## ب- المؤثرات الصوتية :

تشكل المؤثرات الصوتية حالة خاصة ، ويأتي دورها في إضفاء تلوين عاطفي وواقعية ترافق سير الصورة ، وتسمح بتضمين الدلالات الايجابية للصورة والصوت، ولهذا (فتوجيه مشاعر المتفرج واهتمامه إلى لحظة أو حدث معين ، مثل صوت مطرقة القاضي أو صوت الأنفاس المتلاحقة قبل الشروع في ارتكاب الجريمة) (73).

ويشكل المؤثر الصوتي إيقاظاً للأحاسيس المتضافرة في المكان مع الحدث وذلك بتعميق الإحساس البصري للمتفرج، ففي أفلام الرعب تثير المؤثرات الصوتية الخوف والتوقع في ذهن المتفرج ، وهذا يؤكد " هتشكوك " كثيراً في أفلامه فباستخدام الأصوات الحادة للتطوير و قرنهما بظهور شاب خجول محبوب عند بداية الفيلم ،ذلك الإيحاء بأصوات الطيور ودمجها فكرياً مع ما يمثله وجه هذا الشاب الذي يبدو في شكل اقرب ما يكون إلى شكل طير جارح .

## ج- الموسيقى :

تعد الموسيقى إحدى أنواع التعبير الإنساني ولها قوة تأثيرية في المتفرج ، ولا تنحصر وظيفتها في نقل الإيقاعات الجميلة ، وإنما أيضاً لإحداث استجابات عند المتفرج فنوع الموسيقى يساعد على تحديد المكان ، فمثلاً الموسيقى ذات الإيقاعات السريعة التي تستخدم فيها الطبول ( كالتي يمارسها الأفارقة ) ، تختلف بطبيعة المكان عن الأجواء ذات الموسيقى السيمفونية أو الجاز ، فالعلاقة بين الموسيقى والصورة المتحركة في الفيلم السينمائي تأتي بسبب التماثل في إيقاع كل منها ، فالأحاسيس الناشئة لدى المتفرج متأثرة

---

<sup>073</sup> كرم شلبي ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، مكتبة التراث الإسلامي ، القاهرة ، 1977 ، ص 233.

من إقامة التوازن الحسي في أبراز الانفعال، وخلق جو العمل الفني العام والجمالي والدرامي ( فحاسة البصر لم تكن بقدرة على تقديم أفضل ما عندها إلا عبر توظيف ملائم للحقل السمعي ) (74)

## د- الصمت

العلم الخالي من الصوت عالم غير واقعي فالقوانين الفيزيائية للحركة تؤكد أحداثها صوتاً عند الانتقال، وبما أن الفيلم السينمائي رصد الواقع وتحريكه على الشاشة فانه ينظر إلى الصمت على انه جزء من العناصر الصوتية ، ففي فيلم ( كي نعيش ) للمخرج الياباني " اكيرو كيرسوا " استخدم الصمت للرمز إلى الموت فبعد أن يعلم البطل من خلال طبيب انه سيموت بالسرطان يستغرق البطل العجز تماماً بحقيقة الموت ، ويخرج من البناية الطبية ، ويكاد إن تدهسه سيارة في الشارع ، فيطلق الصوت فجأة مزجراً بضجيج المرور في الشارع ، وقد أكد لوي دجاني ( : لقد استغل بعض المخرجين الصمت ، كوسيلة إحياء سريالية ، للإحياء بحالات الغرابة والحلم ) (75).

## 4.3 عناصر الصورة السينمائية

### أ- التكوين :

هو المحسنات الجمالية الكلية التي تظهرها الصورة لجذب المشاهد وربطه بها .  
(إن استحسان المشاهد لأي صورة يتوقف على تكوين هذه الصورة ، ولما كان الهدف هو أن يلقي شريط الخيالة استحسان المشاهد و تقبله بقصد التأثير فيه ، فلا بد من أن تكون الصورة في شريط الخيالة جيدة التكوين .

<sup>074</sup> هنري أجيل ، علم جمال السينما ، نفس المرجع السابق ، ص 15 .

<sup>075</sup> لوي دي جاني ، فهم السينما ، ترجمة جعفر على ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1998 ، ص 270.

ونحن نعلم أننا عندما نؤثر في العين عضوياً فغن ذلك سوف يؤثر في القلب والرئتين والغدد ، ومن هنا تصبح وظيفة المخرج هي كيف يجذب انتباه عين المشاهد بهدف الحصول على استجابة عاطفية مؤثرة ومناسبة ، ومن أهم وسائل التأثير هو تكوين الصورة .

وعليه يمكن تعريف التكوين بأنه فن تنظيم عناصر الصورة بطريقة تجعل المشاهد يتجه نحو مركز الاهتمام بداخلها ويتبع ذلك حتماً جمال الصورة).<sup>(76)</sup>

## ب-الإضاءة :

(إذا كان التصوير هو أهم عناصر العمل لشريط الخيالة فإن الإضاءة هي أهم عناصر التصوير وعادة يشرف عليها متخصص يسمى مدير التصوير . والإضاءة هي التي تبرز ما تراه آلة التصوير لتكسبه العمق أو التسطیح ، الواقعية أو التعبيرية ، الاهتمام أو الإهمال ، فمن خلال الإضاءة يقود المخرج عين المشاهد إلى أي نقطة داخل الإطار والإضاءة هي أكثر عناصر التصوير تعقيداً حيث تستوجب كل حركة لآلة التصوير تغيير أو تعديل العناصر الضوئية بالإضافة إلى أن كل لون له خواص وأي نسيج أو حائط قد يعكس أو يمتص كميات مختلفة من الضوء الساقط عليه .

وللضوء صفاته الخاصة من حيث الحدة والنعومة ذلك ان الحدة تسبب ظلال محددة والنعومة عكس ذلك).

(77)

---

(76) عبد الباسط سند، فن التصوير التلفزيوني ، مؤسسة مورش الدولية للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، 2009 ، ص98.  
(77) حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989، ص123.

## ج٤ اللون:

"هو استجابة أو رد فعل لرؤية الأطوال المختلفة للموجات الضوئية لشعاع الضوء المرئي، والمار خلال منشور زجاجي على شكل حزمة ضوئية من طيف الطاقة الإشعاعية ، والضوء الأبيض يمكن وصفه بالضوء غير الملون كذلك الشعاع الصادر من الشمس عند الظهيرة ، ولكن يحتوي كل منهما على كل ألوان الطيف مرتبة كالآتي " (78) :-

(البنفسجي ، الأزرق ، الأخضر ، الأصفر ، البرتقالي ، الأحمر .

## د٤ الديكور :

(تتم صناعة كل فيلم روائي بفضل المواهب المشتركة لعدد من الأفراد الذين كرسوا جهودهم من أجله .

ومصمم الديكور هو أحد المبدعين الأساسيين في أي عمل مرئي .

ويسهم مصمم المناظر بتقديم الخلفية المرئية ذات الأهمية الحيوية في العمل . إنه فنان يكيف أسلوبه وفق أي عدد من الأنواع المختلفة من الأعمال المرئية . كما يندمج كلية هو ومعاونوه في جو وروح وإحساس أي عمل معين ، سواء كان فيلماً مضحكاً أو موسيقياً أو فيلم مغامرات أو خيال أو كان دراماً اجتماعية خصوصية جداً ، ومادته لا ينضب لها معين ، ولا توجد حدود لمجال تصميماته) . (79)

---

(78) شكري عبد الوهاب ، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء ، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، 2009 ، ص123 .

(79) هاني إبراهيم البطل ، الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني ، جامعة المملكة العربية البحرين ، بدون تاريخ ، ص240

## هـ- الأزياء :

"هي تصميم ملابس الممثلين والممثلات طبقاً لمتطلبات الدور، إذ لابد ان تكون الملابس مناسبة للعصر الذي تجري فيه الأحداث، وهل هي ملابس للنهار، أو السهرة، أو للنادي ، أو لشخص في حالة حداد ن فالأزياء هي من مكملات رسم الشخصية الدرامية". (80)

## و-الملابس :

"عندما أقوم بعمل الملابس للممثلين ، ألبسهم ملابس فاخرة بقدر الإمكان .  
على إعطاء الممثل العديد من الملابس المتنوعة وبقدر الإمكان ، وما ذلك إلا من أجل إضفاء القيم الجمالية للعرض ، بالإضافة إلى جعل الحبكة أكثر وضوحاً إذ أن القدامى قد استخدموا ملابس معينة ، ذات ألوان خاصة ، حتى يجسدوا المكانة الاجتماعية والتاريخية للشخصية الدرامية". (81)

## ز-الزمان والمكان :

(ان التعامل مع مقولات الزمان في الفن الحديث ترتبط مباشرة مع فهم السينما (للزمان) و (المكان)

.

---

(80) عبد المجيد شكري ، الدراما التلفزيونية ، فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، 2009 ، ص164.  
(81) شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي دراسة في إبداع الصورة المرئية ، مؤسسة حورس الدولية ، طبعة الأولى ، بدون تاريخ ، ص25.

لأن الزمان والمكان ، مفتوحان، غير محددين ، وسيالان ولهما تاريخهما الخاص، وإطارهما، وصفاتهما.( فاللقطة القريبة)- مثلاً - ليست لها معايير مكانية فحسب، بل هي تمثل أيضاً مرحلة يتم التوصل إليها، أو تجاوزها في التطور الزمني للفيلم.

أن شيوع الاختيار المكاني باقتطاع الاجزاء المكانية ، والخطوط المرئية للحدث، ومتابعة تدفق الأفكار، وتبدل مشاعر البطل وأحاسيسه، واعتماد المنطق (النسبي) لعلاقة المكان بالزمان، هو عماد جمالية (المونتاج) السينمائي). (82)

### 5.3 الأحجام وزوايا التصوير :

( تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أي لقطة ، أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج، ووجهة النظر التي يشاهد من خلالها الحدث. وهو ما يزيد من الرؤية الدرامية لقصة الفلم . ويؤدي اختيار المكان الخاطئ إلي إرباك المتفرج وتشتيته . ولذلك على المخرج أن يسأل نفسه دائماً، وفي بداية تصوير كل لقطة .

1- ما هو المكان المناسب الذي أضع فيه الكاميرا ؟

2- مقدار ما يجب أن يظهر في اللقطة ، وعلام تحتوى ؟

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

- حجم الموضوع المراد تصويره .

- زاوية الكاميرا بالنسبة للشئ المراد تصويره : الزاوية الرأسية .

- زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا : الزاوية الأفقية .

- زاوية الكاميرا المنحرفة . وبالتلاعب بهذه العناصر ، يستطيع المخرج أن يحول انتباه .

---

(82) عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جمالية السينما ، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى ، بدون تاريخ ، ص 27.

المتفرج من الحركة داخل اللقطة ، إلى الحركة داخل اللقطة التالية لها . وهو ما يزيد أو يقلل من الدراما ، كما يؤثر على الجو العام، وعلي الأسلوب tone ، وبالتالي على اللقطة المصورة نفسها ).<sup>(83)</sup>

## – حركة الكاميرا :

( هي حركة الكاميرا بكامل جسمها إلى الأمام والخلف يعرف ذلك بما يسمى حركة truck وفيها تتحرك الكاميرا في اتجاه الموضوع الذي يتم تصويره truck in أو في الاتجاه المضاد مبتعدة عنه truck out ويمكن لعدسة الزوم أن تقوم بنفس العمل دون أن تتحرك الكاميرا عن طريق zoo zoom out ولكن في هذه الحالة يتم التحريك إلكترونياً داخل العدسة ، لدى تعطى الكاميرا المتحركة إحساساً واقعياً بالبعد الثالث .

## – أنواع حركة الكاميرا :

### أ- الحركة الأفقية :

تتحرك الكاميرا من اليمين إلى اليسار أو بالعكس و هي ثابتة في مكانها كأن تستعمل في حالة استعراض منظر وتكون متوافقة مع تزامن الإلتفاف إذا كانت بطيئة أو سريعة.<sup>(84)</sup>

### ب- الحركة المركبة القوسية :

وتلعب هنا الكاميرا دوراً في هذه الحركة إذا أنها تقوم بعدة حركات ،وتعتمد هذه الحركات علي إمكانية الروافع ، أو الونشات ، أو الكرين إذا أن هذه الروافع ترتفع إلي أعلى وتخفض و نتحصل منها على عدة حركات مركبة .<sup>(85)</sup>

### ج- الحركة الرأسية :

تتحرك الكاميرا إلي أعلى tilt down وهي ثابتة في مكانها وتستعمل أيضاً في حالات متعددة منها الإستعراض من أسفل إلي أعلى أو بالعكس ).

83 -خليل شحادة ، الإخراج التلفزيوني ،دار المعزز للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، 2013 ،ص115.

84 -د. السيد محمد شعلان ، التلفزيون التعليمي في عصر الانفوميديا ، دار الكتاب الحديث، 2012 ،ص212.

85 -السيد محمد شعلان ، التلفزيون التعليمي في عصر الانفوميديا ، المرجع نفسه ، ص213.



وهناك بعض الأسس العامة التي تنطبق على أغلب حركات الكاميرا ، فمن الممكن استخدام هذه الحركات في أغراض تتحدد فيما يلي :

- المحافظة على وجود الموضوع ضمن الإطار .
- تأكيد العلاقات السيكولوجية والفراغية .
- الإيحاء بالتواجد الإنى .
- تأكيد العلاقة بين المسبب والنتيجة .
- الاستخدام الذاتي في اللقطات التي تمثل وجهة نظر الشخصية . (86)

## 1.4 المبحث الرابع: المعالجة الدرامية للتاريخ في الفيلم الروائي

(ليست الكتابة السينمائية فناً إبداعياً، فقط ولكنها أيضاً حرفة، فهي تعني أن لا أحد — بصرف النظر عن عظمة موهبته أو حتى عبقريته — قادر على المواصلة دون أن تكون لديه معرفة حدسية، أو واعية بالعناصر البنائية. كما تعني أيضاً أن قليل الموهبة، وصاحب المعلومات الكافية، قد ينجز سيناريوهات مقبولة، وبوجه خاص إذا كانت معدة عن روايات أو مسرحيات.

ولا يستطيع أحد التفكير في السيناريو بشكله النهائي، فيجب أن يتطور تدريجياً، لأن المرء لا يستطيع أن يتعرف على الجسم كله في البداية. وبدلاً من الكتابة عشوائياً، فينبغي التمسك بالمنهج الذي تطور به القصة، وبدلاً من البدء بالسيناريو النهائي، فيجب التقدم من بناء أولي خلال مراحل مختلفة، حتى الشكل النهائي<sup>(87)</sup>.

## 2.4 المراحل الأساسية للمعالجة الدرامية :

### أ. التخطيط:

على الكاتب قبل البدء في تطوير إحدى القصص، أن يعرف عما تدور. ويحدد التخطيط الحقائق البارزة للسيناريو الوشيك. ولا يحتاج أن يحتوى على كل الحقائق، وبل المتاح منها، والكافي لوصف القصة كاملة دون ثغرات. وهذه المرحلة تماثل البناء، الذي يختار قطعة أرض ويحدد حجمها وشكلها، ثم تحدد الأرض بعد ذلك بشكل حاسم، من خلال البناء الذي نتصوره.

### ب. الإعداد:

(قد تكون المادة، التي نشرع في إعدادها ممثلة في أشكال مختلفة. فهي إما مزيج من أفكار خاصة، أو ذكريات، أو ابتكارات، أو أنها رواية، أو مسرحية، نريد أن ننقلها. وينبغي أولاً تقليل المادة الموجودة إلى خط

بسيط وواضح، ومن هذه المادة الثرية يختار الخط الأساسي، ليبدو الهيكل للعيان قبل أن يكسب السيناريو باللحم. وليس أسهل من إعداد رواية أو مسرحية، لتكون فيلماً سينمائياً، من اختصارها إلى تلك العناصر، التي بدأ منها الروائي أو الكاتب المسرحي في تطوير القصة إلى رواية أو مسرحية. ويفضل كتاب القصة ألا يصيب عملهم تغيرات كبيرة، وأن تحتفظ قصته بمعناها وجوهرها، وأن ينتج عنها أفضل ترجمة على الشاشة<sup>(88)</sup>.

### • أنواع الإعداد السينمائي:

ثار الجدل حول الإعداد للسينما، واختلفت المسميات لها ما بين معدّ "Adapted" أو "مبنى على" أو "مأخوذ عن Based on"، وفي أحيان قليلة "مستوحى من Inspired From" وكل تلك المسميات صحيحة، طبقاً لطريقة الإعداد. وقد صنف العديد من النقاد مختلف عمليات الإعداد، في ثلاثة أنواع من الإعداد السينمائي، هي:

أ- ما يشاهد في أغلب الأفلام المأخوذة عن روايات كلاسيكية، ودائماً يميل إلى إعطاء انطباع بالأمانة في النقل.

ب- استخلاص جوهر البناء السردى، ثم إعادة تفسير النص الأصلي على أساس وحدات سردية جديدة، خاصة بالوسيط السينمائي.

ج- أما النوع الأخير فيعد المصدر للمادة الخام فقط، ويعطى الفرصة لإعداد عمل فني جديد، له أصالته وتفردته المختلف عن العمل الروائي.

وفي المقابل، نجد البعض يضع تصنيفين أساسيين لعمليات الإعداد السينمائي، هما:

---

<sup>88</sup> دوايت سوين، ترجمة أحمد الحضري، كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة 2010، ص 51.

1. الاحتفاظ بتكامل العمل الأصلي، وعدم المساس به والمحافظة عليه، وأن يكون له المقام الأول في فكر الكاتب السينمائي، القائم بالأعداد.

2. إعطاءه القدر الأكبر من الحرية الإبداعية في عملية النقل، إلى وسيط مختلف، حيث يصبح عملاً فنياً جديداً ذا تكامل خاص به<sup>(89)</sup>.

" فيقسم أساليب المعالجة، أو الإعداد السينمائي، إلى ثلاثة أنواع: Geoffrey wagner أما "جيفرواجنر

1. النقل **Transposition**: حيث تعرض الرواية على الشاشة بأقل تدخل ممكن. وقد كان هذا الشكل الأكثر شيوعاً، والأقل قبولاً، حين تحول الفيلم إلى رسم توضيحي للرواية. ويتضح ذلك في أسلوب من الأفلام، التي تبدأ بتقليم صفحات الرواية (مثل: فيلم Jane Eyre جين آير للمخرج RobatShevenson عن رواية بالاسم نفسه للكاتبة الإنجليزية Charlotte Bronte).

2. التعليق **Commentary**: حيث يحدث - نوعاً ما - تغيير في النص، ويسمى هذا الأسلوب أيضاً بإعادة البناء. وقد يبدو، أحياناً، كأنه تعدى على النص الأصلي، أكثر من كونه نظيراً له، إلا أن الفيلم هنا يمكنه القيام بعملية إعادة بناء، من خلال الإيضاحات السينمائية المضافة للنص الأصلي.

3. التماثل (إيجاد النظير) **Analogy**: يستخدم للحكم على مدى نجاح الفيلم المعد من رواية أدبية، حيث يجب تقييم براعة صانع الفيلم في الوصول إلى مواقف مشابهة بتقنيات وبلاغة مختلفة، خاصة بالوسيط الجديد (الفيلم)، ويجب من خلال أسلوب التماثل، تقديم منطلق قوى لعمل فني جديد مختلف، ولا يمكن اعتبار أسلوب التماثل عدواناً على الأصل الأدبي، حيث لم يكن في نية صانع الفيلم إعادة إنتاج النص الأدبي بالحرف (مثال على ذلك: فيلم Death in venice الموت في البندقية، للمخرج Luchinovisconti)<sup>(90)</sup>.

<sup>89</sup> أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1993، ص58.

<sup>90</sup> طارق سيد أحمد الخلفي، فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، ص 211.

" عملية الإعداد لثلاثة أنواع رئيسية: Dudley Andrew كما يقسم الناقد "دادلى أندرو

1. **الاستعارة Borrowing**: وهي لا تحوي أي تقليد للنص الأصلي، ولكنها استعارة الجوانب المؤثرة فقط في العمل الأصلي، ومحاولة تحليلها عند عرضها في الفيلم السينمائي (أي استعارة موقف واحد، أو شخصية تضم عملاً أدبياً وتحليله، وبناء مواقف مترتبة على ذلك).

2. **التقاطع Intersection**: وهو رفض قاطع لعملية الإعداد التقليدية، ولكنه ميل إلى تمييز النص وإضفاء الحياة عليه، من خلال الفن السينمائي، وذلك عن طريق الدمج بين الجماليات، والتقنيات الجمالية المستحدثة، وجماليات الفنون الأخرى، كالرسم والنحت والرقص والمسرح.. الخ (المثال على أسلوب التقاطع، العديد من أفلام المخرج الإيطالي بازولين).

3. **التحويل Transforming**: ويطلق عليه أيضاً "الأمانة" أو "الصدق". وفيه يحاول الفيلم تقديم جوهر النص الأصلي، مع الارتفاع بمستوى الفيلم إلى مستوى النص المكتوب، حيث تتطابق العناصر الأساسية في العملين، (النص الأدبي والفيلم السينمائي المأخوذ عنه). وهذا الشكل غالباً لا يؤدي إلى ظهور فيلم سينمائي عالي المستوى، بل سيغلب عليه الطابع الروائي الأدبي "Novelistic traits". وكما يعلق الكاتب "دوايت سوين" على ذلك، في كتابه (كتابة السيناريو للسينما): "إذا حاولت أن تلتصق بالعمل الأصلي، فصلاً وراء فصل، وسطراً وراء سطر، فسوف تنتهي إلى سيناريو لا يتبلور، ومن دون نسق، ومكتظ وغير محكم، به مشاهد مبهضة، وتطوره مضطرب، وشخصياته لا تدب فيها الحياة"<sup>(91)</sup>.

## ج. المعالجة:

(تحكي المعالجة القصة كاملة، ولكن في مشاهد ليس متبلورة تماماً. وبما أن الفيلم يحتل مركزاً (مكاناً) وسيطاً بين الرواية والمسرحية، فيمكن أن تعد المعالجة وصفاً سردياً للسيناريو المقبل، كما لا يوجد طول مفترض للمعالجة، فقد تكون قصيرة، وقد تكون طويلة.

والمعالجة هي تطوير للخط الدرامي، فهي تحتوي على مشاهد أولية، أو حوار كامل. وغالباً ما تصبح الصعوبات، التي لم يتم التنبؤ بها، ظاهرة في هذا التطوير. ويفضل معظم المنتجين رؤية "معالجة"، بما لا يدعو الكاتب للدخول مباشرة في السيناريو. وحيث لا تزال المادة في حالة مرنة، فهي مناسبة للتصحيح.

وقد يبدأ من خط لا يحتوي على كل حقائق القصة، ولأن المعالجة تتطلب كل المعلومات فلا بد من إضافة حقائق إضافية، لكي تحكى القصة كلها. فالعملية الإبداعية سلسلة متصلة من الاختيارات، والمنفذ العادي لا يصل إلى قرارات عديدة خلال وقت قصير، ولكن يتم ذلك بشكل تدريجي وتراكمي<sup>(92)</sup>.

(وعلى الكاتب في بداية عمله، أن يمارس شيئاً من التنبؤ بالنسبة لقصته، وأن يكون مدركاً أنه عند نقطة معينة، لن يكون هو الذي يحكى القصة، ولكن القصة هي التي تحكى نفسها. وعليه ترسيخ عدد من الحقائق، لأن هذه الحقائق تبرز قوتها، وكل ما ينبغي للكاتب هو أن ينصت لتلك المتطلبات ويتحسس بحرص الطريق، الذي تتطلبه القصة. وسوف يندهش عندما يصل إلى نتائج ومواقف لم يخططها أو يرغب فيها. وهذا ما يحدث باستمرار، فقد يحكى الخط — بسبب غموضه — قصة تبدو مقبولة، ولكن حين يطور الكاتب القصة بتفاصيل أكبر، فإنه يجد تطورات أخرى عليها أن تأخذ مكانها في القصة، ومن ثم يصل إلى ما تريد القصة أن تقوله، وليس ما يريده هو أن يقوله.

<sup>(92)</sup> جورج دافيد، الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية، منشورات وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2004، ص59.

والرواية في جوهرها سرد، يستطيع المؤلف تكثيفها في مشاهد حسب رغبته. ويبدأ كاتب السيناريو بالخط الوصفي، وبالتدريج يبلور المادة إلى المشاهد التي تتطلبها اللغة السينمائية. وإذا ما نظرنا إلى القصة كخط، فإن المشاهد تبدو مثل مجموعات تفصلها فترات صامتة، ويجب أن يكون ما تتضمنه هذه المشاهد معبراً بدرجة تكفي، لتوصيل ما يحدث من خلال الفترات الصامتة. ويستطيع الروائي أن يملأ الفجوات بين المشاهد، بواسطة جمل وصفية تفسيرية. وكلما برع الكاتب في وضع تطورات متدرجة، أصبح تتابع مشاهد مؤثراً وسريعاً. ولهذا السبب فنادرًا ما يبدأ الفيلم ببداية القصة، وبدلاً من ذلك يبدأ بنقطة تأزم، على أن يخبر المتفرج بما سبقها)<sup>(93)</sup>.

#### د. السيناريو:

(أرتبطت القصة في الأفلام السينمائية بكلمة (السيناريو) لتعني معالجة الفكرة ، وإعداد القصة سينمائياً في سياق سردي من المواقف والمناظر المعتمدة علي الصورة المرئية ، كي يصبح جاهزاً للتصوير في لقطات ومشاهد محددة وكل ما يتعلق بالصورة والصوت .

وتمر الفكرة الأساسية للفيلم بثلاث مراحل ، كتابة القصة ، ثم تأتي المعالجة السينمائية ، وأخيراً يتم تحويل هذه المعالجة إلي سيناريو ، بأن تكتب على شكل لقطات متصلة موضحاً فيها كافة الخصائص الفنية للصورة والصوت ، فالسيناريو سرد للأحداث في شكل صورة وحوار، فعلي كل مشهد أن يتطور مجيباً علي أسئلة طرحت من قبل ، وفي نفس اللحظة يطرح أسئلة أخرى ، فمن المهم الإلمام بالتقنيات السينمائية ، التي من

---

<sup>93</sup> علي شلش، في عالم السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص 69.

خلالها تطرح الأشكال النهائية للصورة والصوت في لقطات أو مشاهد من المفروض إمكان تصويرها وإلا أصبح السيناريو شيئاً مستحيلاً لا يمكن التعامل معه).<sup>(94)</sup>

(وعلي هذا الأساس ينظر إلي السيناريو علي أنه من الفنون التي تستوعب المواضيع والأفكار ، وتكون الصورة هي المنطق الأساسي للتفكير ، لأن أساس الكتابة هنا ( المرئيات ) ، وعلي الكاتب قبل أن يبدأ كتابته أن يفكر أولاً في كيفية ظهور ما يكتبه علي الشاشة ، أي أن يضع في اعتباره أنه يكتب للشاشة .

إن علاقة السيناريو بالموضوع ، تأتي تبعاً لما سوف تؤول إليه معالجة الفكرة الأساسية من حيث الشخصيات والفعل التي تؤديه أو يتحكم فيها ، فالمفهوم الأساسي عند كتابة السيناريو هو معرفة كيف سيكون الفيلم ؟ وماذا يحدث للشخصيات ؟ فكل سيناريو موضوع يعبر عنه بجمل قليلة وبلغة الحركة .

إن الشكل والبناء الدرامي هما العنصران المميزان لكل موضوع يتحول إلي سيناريو فقد يرغب كاتب السيناريو أن تشعر بالتوتر والحزن أو قد يحاول أن يجعل المتفرج يضحك أو يستجيب لما يدور أمامه دون أن يعرف السبب حينئذ، وكذلك قد تضحك أحياناً علي مشهد المفروض أنه حزين وتشعر بالملل من مشهد مرح )<sup>(95)</sup>

( يتولى السيناريو إتمام مهمة التعبير بلغة المشاهد، وهو بلورة نهائية للمادة، ولما تم من خطوات سابقة. ويجب التأكد من أن كل المعلومات اللازمة لفهم القصة، تتضمنها المشاهد. لذلك يجب أن تستخدم وسائل التعبير التي في متناول الفيلم، كي توصل كل حقائق القصة للمتفرج، وحتى تحقق هذا الغرض، يجب أن نستفيد من الحوار والصوت والديكورات والموسيقى.

---

<sup>(94)</sup> مصطفى يحيى ، التذوق الفني والسينما ، در غريب للطباعة ، القاهرة ، 1991، ص65.  
<sup>(95)</sup> يوجين فال ، في كتابة السيناريو ، ترجمة : مصطفى محرم ، نفس المرجع السابق ، ص78.



وعندما ينتهي السيناريو من هذه المرحلة، عليه أن يبدأ في كتابة سيناريو التصوير، الذي يعد المرحلة الأخيرة للسيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية هي تنفيذ هذا السيناريو.

لذلك من الضروري أن يكون كاتب السيناريو متحرراً كلياً من قواعد القصة المكتوبة أو المسرحية وأن يلم إلماماً كاملاً بقواعد السينما الأساسية<sup>(96)</sup>.

### هـ. سيناريو التصوير

"يحتوي سيناريو التصوير على كل الأوصاف التقنية الضرورية للمخرج والمونتير والمصور ومهندس المناظر ومدير الإنتاج ومؤلف الموسيقى، ورغم احتمال اشتراك المخرج في مراحل التطور السابقة، فإنه تقع عليه مسؤولية سيناريو التصوير في الغالب"<sup>(97)</sup>.

(وعندما يستعمل كاتب السيناريو حركة الكاميرا، لابد أن يذكر الأنواع المختلفة منها واستعمالها في هذه اللقطة أو تلك، فمن حركة استعراضية سواء يميناً أو شمالاً إلى لقطة ما أو حركة عمودية (بان) أو (تلت) سواء لأعلى أو لأسفل، إلى لقطة أخرى أو حركة أمامية أو خلفية، وهي ما تسمى "بالتتبع للأمام أو الخلف".

### 3.4 خطوات المعالجة الدرامية:

#### أ- وضع الخطوط الأساسية لخلفية الأحداث:

كل قصة لها جذور في الماضي، لأن الأشخاص المرتبطين بأحداثها، على الأقل، لهم ماضٍ. وبناء على هذا إذا لمعت سكين، يموت شخص، ولكن هذا هو نهاية الحدث بالمعنى الحقيقي تماماً، وليس بدايته. فمعرفة لماذا يستخدم شخص السكين في تعامله مع شخص آخر أمر حيوي، لأي فهم حقيقي للحدث. وغنى عن الذكر أن هذا النوع من متابعة الماضي يمكن أن يستمر بلا حدود، كما يمكن أن يصطدم بالأرض، إلا

<sup>(96)</sup> أندريه برتوميو ، ترجمة وتقديم ، يوسف فهدة ، مجلة 96- الحياة السينمائية، العدد 41، صيف 1993 م ص62.  
<sup>(97)</sup> سيمون فرايليش، ترجمة غازي منافخي، الدراما السينمائية، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1994، ص 37.

أنه بلا قدر من المتابعة ولو قليل، فإن فجوات الحبكة سوف تتفتح وتتسع في السيناريو، مثل التصدعات العميقة في جبل الجليد العائم. ومن ثم فهناك الفرصة لعدم التعرض لهذا الموقف، خاصة عندما يكون في قدرة الكاتب أن يحل كل المشاكل بسهولة، من خلال التفكير والتأمل.

## ب- أسس عناصر القصة:

من الناحية السينمائية، تعنى أن توضح عنصراً ما، أو مظهراً ما من الفيلم، بحيث يسهل التعرف عليه وتمييزه في عيون المتفرجين. وعلى هذا، تقدم لقطة تأسيسية، بحيث توضح العلاقة بين الأشخاص والخلفية. وتختلف الأمور إلى حد ما في معالجة القصة، التي تقوم عناصرها على الشخصيات وما إلى ذلك:

### 1. الشخصيات:

حيث لا يتم تأسيس الشخصيات في وجودها الجسماني، ولكنها تؤسس أيضاً صفاتها المميزة، وعلاقاتها وردود أفعالها بالنسبة لبعضها بعضاً، والانطباعات المطلوب تركها على المتفرجين.

### 2. المواقف:

هي الأوضاع و الأمور التي تجد فيها الشخصيات نفسها، في علاقة مع الفكرة الأساسية، وأحياناً تشكل هذه الأوضاع مأزق وورطات، أي مواقف تثير عواطف غير سارة، عند بعض الشخصيات، وفي أحيان أخرى لا تفعل هذا. وأياً كان الموقف، في وقت محدد وفي مكان محدد، فمن الضروري معالجته بوضوح قاطع.

### 3. الأماكن:

من الواضح أن كل قصة تمثل أحداثها في مكان واحد أو أكثر، وقد يفوت الكاتب أحياناً أن يدرك أن لهذه الأماكن سماتها الشخصية، مثلما هو الحال مع الشخصيات. وعلى ذلك ينبغي تحديد هذه السمات على الورق عند معالجة القصة، بوصف مناسب موجز، مع تسجيل روح البيئة<sup>(98)</sup>.

### 4. الحالة النفسية:

تختلف الحالة النفسية من فيلم إلى آخر، بل ومن جزء داخل الفيلم إلى آخر. ومعالجة القصة التي لا توضح هذا العنصر الحيوي، لا تؤدي مهمتها بالكامل. ولا يكفي التصنيف فقط، كأن نقول: "أنه يوم سيئ بالنسبة لسوزان"، بل يجب تجسيد هذه الحال بأن نقول: "يبدو أنها لا تلقى إلا العبوس والتقطيب في كل مكان، إن الرياح تدفع الأمطار نحوها في قسوة، وحتى السيارات التي تمر بجوارها تجعل الماء يتناثر عليها بغزارة"، وبذلك نكون قد رسمنا الصورة وخلقنا الإحساس، وساعدنا على إحياء القصة في أذهان أولئك، الذين سيقروا بالمعالجة.

### ج- بداية المعالجة:

لكي يكتسب الفيلم بداية جيدة، يلزم تحقيق شيئين، هما الرباط والإصرار، ولكل منهما أهميته القصوى ويتضح ذلك في الآتي:

### 1. الرباط (أو المصيدة):

(يبدأ الفيلم — غالباً — بمحاولة للاستحواذ على اهتمام المتفرج، ويتم ذلك من خلال استخدام الظهور التدريجي للحدث، أو الحركة، من أجل إثارة حب الاستطلاع، أو أي إحساس آخر، وبقدر كاف لدى المتفرجين

---

<sup>98</sup> سيمون فرايليش، الدراما السينمائية، نفس المرجع السابق، ص 67.

لإغرائهم على الاندماج في القصة، وهي تنمو وتتطور. ويسمى هذا الرباط في التلفزيون (المثير)، الذي يقوم بعرض أي شيء، من انفجار قنبلة، إلى قطرات المطر، التي تتزلق على زجاج إحدى النوافذ، ومن تصادم سيارة، إلى ضحكات طفل، وغالباً ما يتم عرضه قبل، أو أثناء، ظهور عناوين الفيلم. وكل ما يهم أن ما يظهر يلزم أن تكون له إمكانات حدوث عواقب مؤلمة، أو مثيرة، لشخص ما، على أحد المستويات، بحيث يظل المتفرجون في توقع للتطور الدرامي، الذي سيحدث أمامهم<sup>(99)</sup>.

ومن المهم أيضاً، عدم المبالغة، بمعنى عدم إنشاء رباط من القوة، وعنف الإصابة، وإثارة الاهتمام، وتحريك العاطفة، أكثر مما يمكن لباقي القصة أن تسايره، وبذا يتم خلق مضاد للذروة، ومن ثم يتحقق ذلك بإحساس مناسب، من أجل الحصول على أفضل النتائج.

## 2. الإصرار:

(يلزم أن يكون لكل شخصية رئيسية في أي قصة هدف، تهتم بأن تحققه داخل إطار الموضوع أو الفكرة الأساسية. وتبدأ القصة، عندما تتعهد الشخصية بتحقيق الهدف، وتصر على ذلك. وعندئذ يكون البدء في تأسيس وإرساء سؤال القصة الموحد لها: هل ستنجح الشخصية في جهودها لإحراز الهدف أم لا؟ وهل سيحصل الفتى على الفتاة أم لا؟ وهل سيفوز المتهم بالحرية أم لا؟ وهل ستحصل ألام على الطفل أم لا؟. وإذا كان هذا التناول البسيط يبدو غريباً لأول وهلة، إلا أنه صالح للعمل، وإذا تم استخدامه بحذق ومهارة، فلن يبدو أنه خال من الفن، و من دونه لن تضيف المكونات الأخرى إلا القليل)<sup>(100)</sup>.

---

<sup>99</sup> داويت سوين، كتابة السيناريو للسينما، نفس المرجع السابق، ص 56.  
<sup>100</sup> جورج دافيد، الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية، نفس المرجع السابق، ص 87.

(ونجد في السيناريوهات الضعيفة، أن كل الخطوات التمهيديّة قد سبقت لحظة التعهد والإصرار. فقد تتحرك الشخصية الرئيسيّة خلال هذا المشهد وذاك، وخلال أحداث متنوعة هنا وهناك، وكلها بلا قصد واضح وبلا هدف، ولا يصح أن تبنى قصة لا يكون للشخصية الرئيسيّة فيها هدف واضح.

ومن جهة أخرى، فمن المهم عدم الدخول في الموضوع قفزاً، إذا كان الحكم المتأني في صالح الدخول الهادئ. ومن الحكمة أن يبني كل شئ تبعاً لإصرار الشخصية، فمثلاً، قد نبدأ بتوضيح الموقف، والكشف أن الشخصية يمكنها أن تتخذ اتجاهين أو أكثر، وقد يبدو للشخصية أنه ضرب من الجنون أن تختار طريق الكفاح والنضال، ولكن المتفرجين يتوقعون أن تسلك هذا الطريق. ويتبع ذلك أن الشخصية عندما تقرر أن تخوض المعركة - على الرغم من كل المصاعب - فإن رضاء المتفرجين يصل إلى قمته.

كما يلاحظ أن الشخصية أحياناً تكافح لكي تحتفظ بشيء، وليس لتحصل عليه. فقد تناضل فتاة من أجل حقها في البقاء دون زواج، وقد يكافح رجل من أجل الاحتفاظ بوظيفته، كل هذا يؤكد الهدف والإصرار لدى الشخصية.

وقد لا يكون هدف البطل، عندما يبدأ الفيلم، هو الهدف الذي تتناوله القصة، فقد يمر البطل، مروراً عابراً، كما يقول كاتب السيناريو ويليام باورز "William Powers" عندما يقطع عليه موقف القصة طريقه، ويجعله ينخرط في مغامرات لا علاقة لها بكل ما كان يتوقعه من قبل<sup>(101)</sup>.

#### د - قمم المعالجة:

وكما أن القصة تبدأ عندما تلتزم الشخصية الرئيسيّة بهدف محدد، فإنها تنتهي عندما تنجح الشخصية، أو تفشل، في تحقيق هدفها.

<sup>101</sup> أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد، نفس المرجع السابق، ص 79.

وبين البداية والنهاية تكافح الشخصية ضد المصاعب والمشاكل، لكي تصل إلى هدفها، في سلسلة من المواجهات المتتالية. وتعني المواجهة، وحدة الصراع، التي تعرف أحياناً باسم "المشهد الدرامي"، وأنها الأساس الذي تعتمد عليه أي قصة في تطورها وتقدمها. وهذه الوحدات وفواصل الانتقال، التي يتم الربط بينها، هي التي تشكل جسم الفيلم.

ولتخطيط المعالجة ينبغي أن تفهم أمور ثلاثة مهمة:

## 1. تجنب ما يمكن توقعه مقدماً:

يجب أن يكون الهدف في تخطيط الفيلم، هو تحديد سلسلة من التطورات المنطقية غير المتوقعة، تثير الاهتمام بالقدر الكافي الذي يشد المتفرجين إلى القصة. وإن كانت التجربة تدلهم على أن البطل سوف ينتصر حتماً، إلا أن الطريقة التي سينتصر بها ينبغي أن تكون مفاجأة سارة، ومثيرة لهم. وينطبق هذا المبدأ نفسه في كل مرحلة. ولنسلم جدلاً أن المتفرجين يعرفون أن شيئاً ما سوف يحدث عند لحظة معينة، فإذا عرفوا هذا الشيء، قبل مواعده، فعلى مخطط الفيلم ألا يلوم إلا نفسه. ولكي يتجنب ما يمكن توقعه مقدماً، فمن المهم أن يضع الكاتب نفسه في مكان المتفرجين، وأن يتصور ما يمكن أن يتوقعوه من أحداث، ومن ثم يجب تدوين قائمة بالتطورات البديلة المحتملة، واختيار ما يمكن أن يكون أكثرها وقعاً. وفي اللحظة المناسبة في السيناريو، يتم إدخال العناصر أو الأشياء أو الأحداث، التي يمكن أن تكون ضرورية لتقديم التغيير المفاجئ، الذي سبق اختياره.

## 2. إبراز السلبيات:

سيزداد الجمهور تمتعاً، كلما ازداد البطل توغلاً في المشاكل، مع تقدم الفيلم. وبمعنى آخر، كل جهود البطل لتحسين الموقف، تنتهي به إلى موقف أسوأ من ذي قبل. وقد يكون ذلك نوع من المبالغة في الميلودراما، ولكن في واقع الأمر فإن الجمهور يجب أن يشاهد هذه السلبيات، وهذه الأحداث الدرامية.

### 3. أهمية الفصل بين الأزمات:

(من الضروري في التخطيط أن يقرر أي الأحداث ستكون الكبيرة والمهمة والحاسمة، وبعد الاستقرار عليها يفصل بينها، بحيث تكون هناك فرصة أمام المتفرجين لكي يستعيدوا أنفاسهم من تلقي إحداها، قبل أن يغمرهم الحدث التالي. فلو وجدت، على سبيل المثال، ثمانية أزمات، بعضها رئيسي وبعضها ثانوي، فمن المعتاد أن يجري ترتيبها بشكل يسمى "الأحداث المتصاعدة"، أي القوة المتزايدة، مع خلق التوتر من البداية إلى النهاية. وعلى أية حال فلا يمكن للتوتر وحده أن يبني شيئاً، ومن ثم فمن المهم إدخال أجزاء هادئة لتتوازن مع أجزاء التوتر، ويتم إعداد ذلك كله في مرحلة معالجة القصة، على الرغم من التعرض لها بمزيد من التفاصيل في مراحل تالية)<sup>(102)</sup>.

### 4.4 السرد السينمائي

(يعد الوضوح أولى قواعد السرد، فالمطلوب من متلقي السرد، سواء أكان قارئاً لنص سيناريو، أم مشاهداً لفيلم، أن يتتبع تسلسل الحبكة، ويفهم جميع معطياتها. والفهم والمشاركة مرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، سواء في السينما أم في أي شكل من أشكال الكتابة، حتى في الحياة نفسها، فمن دون فهم لا يمكن أن

---

<sup>102</sup> داويت سوين، كتابة السيناريو للسينما، نفس المرجع السابق، ص 78.

تتحقق مشاركة انفعالية. وعلى هذا يجب أن يكتب السيناريو بلغة سهلة، مباشرة ودقيقة، لغة تخضع بدورها إلى قانون التكثيف، أي تقديم الحد الأقصى من المعلومات، بحد أدنى من الزمن والكلمات.

وتنقضي القاعدة الثانية لكتابة السيناريو، أن يكون السرد بأسلوب قصصي، من خلال عرض موضوعي، دون التعرض للتعليق أو التفسير. وقد سميت تقنية السرد هذه "بالسلوكية" "behaviorism"، تيمناً باسم تلك المدرسة المعروفة في علم النفس، التي أرسى دعائمها جوان واطسون، في بداية القرن العشرين. ويكمن هدف هذه المدرسة في الدراسة الموضوعية للأفعال والسلوكيات، دون الدخول في تفاصيل الدوافع. ونجد تطبيقاً لها في الأدب من خلال تقنية "عين الكاميرا"، المستوحاة من السينما التي استخدمها الروائي "جون دوس باسوس"، وقد قلده في هذا كتاب الروايات "السوداء" الأولى، مثل "داشييلهاميت"، الذي استبعد التفكير والتحليل والتعليق، وكتب ما يسمى "بقصة النظر"، التي تكتفي بوصف الحركات الإشارات، التي يقطعها حوار قصير وحاسم.

وينجم عن ذلك، أنه لا يمكن إعطاء أية دلالة عن طريق الكتابة، إلا بما يمكن ترجمته فيما بعد إلى صورة

(103).

(من كلام الجرجاني السالف الذكر استخرج ست صور سردية هي على النحو التالي:

1. صورة الحجاب الذي يجب "خرقه" .
2. صورة الكم (وهو غلاف يحيط بالنثر والزهر) الذي يجب "شقه" .
3. صورة الدر "في قعر بحر لابد[...]" من تكلف العوص عليه" .
4. صورة الشيء(?) في مكان عال، لا يدرك "إلا بتجشم الصعود إليه" .
5. صورة النار الكامنة في الزند والتي لا تظهر إلا بالافتتاح .



## 6. صورة عروق الذهب التي "تناهها بالحفر بحثاً عنها" .

لو كانت التشبيهات عرضية، لو كان المقصود منها لا يتعدى التوضيح، لاكتفى الجرجاني بتشبيهه أو تشبيهين<sup>(104)</sup>.

"ويرى (رولان بارت) بأن السرد لا يعرف الفوضى إنه نسق متكامل، وليست هناك أي وحدة ضائعة فيه"<sup>(105)</sup>

"وتأتي أعمال (رولان بارت) وبخاصة مؤلفيه التحليل البنيوي للسرد و" شاعرية الخطاب" لتدعم ما ذهب إليه ميشال بوتور مع تقديم تفسيرات وتحليلات كان لها أثرها البارز في توضيح وظيفة عنصر الزمن في البناء الفني للرواية الجديدة، رابطاً بين العنصر الزمني والعنصر السببي"<sup>(106)</sup>

أما في القرآن الكريم فقد جاء ذكرها مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرَ فِي السَّرْدِ﴾<sup>(107)</sup>

### - عناصر السرد الصورية :

(إن اعتبار الصورة مماثلة للعبارة يسمح بتحليل الصورة في كل الحكايات علي مستوي واحد، إذ أن كل لقطة تتطلب فرضياً تعداد أشكال السرد ، فالصورة المتحركة وطريقة تقديمها تمد المتفرج بدلالة أو معني مقصود ، ففي كل صورة توجد عبارة إشارية ، فالحكاية الفيلمية هي خطاب سردي شامل غير انها تتميز بشكله السمعي البصري فيما يتعلق بتكوين الصورة ، حيث يجري ترتيب العناصر المرئية في الكادر ويعمل التكوين الجيد على محورين :

<sup>104</sup> عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ب.ت)ص.13،12.

<sup>105</sup> رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطون أبوزيد، بيروت، باريس، منشورات عويدات، 1988، ص100.

<sup>106</sup> الطاهر وطار وآخرون، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل، الجزائر، بدون تاريخ ، ص103.

<sup>107</sup> سورة سبأ، الآية 10.

أولاً : يتفاعل مع الموضوع المصور والبيئة المحيطة به في حدود السرد القصصي .

ثانياً : توصيل رسالة من خلال الرموز والمؤشرات داخل كادر الصورة ، وذلك بمعالجة الموضوع المصور ، ويعمل الشكل على استدراج المتفرج نحو الشاشة جاعلاً من اللون والحركة والإضاءة والخط والكتلة والفراغ والفضاء محتوى فنياً يعبر عن مستوى الفكرة والموضوع .

ولأهمية التكوين وجودته ، يجب أن يحتوي الموضوع داخل كادر الصورة علي أهمية تتمثل في شيء مؤثر كاستمرار الحركة أو تنامي الفعل الدرامي ، مما يبعث علي نوع من التوتر ، ويحدث ذلك حين لا يسمح لعين المتفرج بالاستقرار علي عنصر واحد ، ولا يبتعد عن التشكيل الجمالي داخل إطار الصورة ومن ثمة يتضح أن للتصوير دوراً مهماً في الصناعة الفيلمية بوصفه الوسيلة التي تحتل أهميتها موقعاً رئيساً في سلسلة مفردات الإنجاز للشريط الفيلمي ، وتأتي قدرة التصوير في التأثير على المقترح وجذب انتباهه من خلال أحجام اللقطات وحركات الكاميرا).<sup>(108)</sup>

## – أهمية السرد السينمائي :

(إن التراسل المنضبط بين الحواس أثناء عملية المشاهدة الفلمية، تشكل دعامة مهمة وأساسية في المنظور الإبداعي ، لأن التعرف على الكيفية التي تنتظم بها الصورة والصوت، لتكوين المعنى ومدى التناغم والانسجام فيما بينهما ، هي المدخل في معرفة ماهية الأفكار المطروحة والبنائية المقنعة للفلم ، فالتحولات البصرية إلى سمعية، والسمعية إلى بصرية، والتداخل بين جميع أنواع الحواس ،كل ذلك تعبير عن الذات الإنسانية وقدرتها على إعادة الترتيب لكل المتداخلات الحسية المنتجة ، لأن الفيلم أوجد صلة قوية بين اتجاهات

<sup>108</sup> محمد عبد القدوس ، تيسير اندرواس ، مهارات التصوير ، دار ضياء للنشر والتوزيع ، عمان 2000، ص128.

متعددة بدءاً من الشكل القصصي، أو الروائي ، وأطرهما المعرفية إلى مكونات وأدوات اللغة السينمائية. وإن ما يستهلكه الروائي من جهد ووقت وصفحات كثيرة في وصف الحدث ، وعلاقته بالزمان والمكان وتحليل الشخصيات ، كل هذا يتم في الفيلم السينمائي عبر صورة يصاحبها صوت ، وهكذا فإن الصورة تتوسط مخيلة المبدعين وتبادل الصور بين السمع والبصر ، وبقية الحواس تأتي لتحليل مفردات الطبيعة ونقلها عبر المخيلة إلى العين لتبصره .

يتمتع السرد السينمائي بإمكانية فاعلة في علاقته بالإبداع والأسلوب التعبيريين (السمعي – البصري) فهو هيكل يتسع للتعبير عن الشكل الفيلمي ، ويرتقي بالتفاصيل الموجودة داخل الصورة ليصل بها إلى أبعاد رمزية ودلالات ترتبط بالتكوين الصوري من حيث اللون ، والشكل ، والحركة ، والإضافة ، فالمخرج السينمائي معني بتفسير ماتحملة الصورة من أبعاد ودلالات للانتقال من الرموز في محتواها كاللغة إلى رؤى فكرية ، ونفسية لمخاطبة المتفرج ، فهي قوة جمالية تنثير فينا الدهشة والتساؤل بتفاعلها مع العقل والروح والخيال ، منذ بداية إنتاج الفيلم حتى الولوج في كل الفضاءات التي يقودها المخرج لتكشف عن قلق الإنسان وتساؤلاته .

لذا يرى (لوي ديلاك) أن (عبقرية الصورة هي تحديد السمة الشاعرية للأشياء ، والكائنات التي من الممكن لها أن تدخل ضمن دائرة الضوء).<sup>(109)</sup>

---

<sup>(109)</sup> هنري أجيل علم جمال السينما ، ترجمة إبراهيم العريش ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص 13 .

## الفصل الثالث : إجراءات البحث

- مجتمع البحث وعينته
- منهج البحث وأدواته
- أدوات جمع البيانات
- صدق الأداة
- القصة الواقعية لتاريخ فيلم (معركة تاقرفت )
- قصة الفيلم (معركة تاقرفت)
- المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في فيلم معركة تاقرفت
- المعالجة الإحصائية للعينة
- سيميائية الصورة في فيلم معركة تاقرفت
- تحليل المشاهد (فيلم معركة تاقرفت )

أولاً : مجتمع البحث :

إقتصر مجتمع البحث على عينة من الأفلام الروائية الليبية المختارة لفترة 1973 إلى 1984.

ثانياً :عينة البحث :

شملت العينة فيلم معركة تاقرفت من إخراج خالد مصطفى خشيم ومحمود عياد دريزة. وقد اعتدرا أحد مخرجي

فيلم تاقرفت (خالد خشيم) المقابلة الشخصية.

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث منهج التحليل الوصفي بناء على دراسة سينمائية.

أولاً : أداة البحث:

الملاحظة التي اعتمدت مباشرة على المشاهدة .

ثانياً : أدوات جمع البيانات

تحليل عينة البحث من خلال العناصر السينمائية

#### فئات وحدات المعالجة الدرامية للمادة التاريخية

| الفكرة | المكان | الزمان | الشخصية |
|--------|--------|--------|---------|
|--------|--------|--------|---------|

#### قسم العناصر التكوينية للصورة وتشمل على

| محتوى اللقطة | حجم اللقطة | نوع اللقطة | زاوية التصوير | المكان والمكملات | وصف الصورة |
|--------------|------------|------------|---------------|------------------|------------|
|--------------|------------|------------|---------------|------------------|------------|

#### فئات وحدات الصوت

| حوار | موسيقى | مؤثرات | صمت |
|------|--------|--------|-----|
|------|--------|--------|-----|

وبعد تصميم الاستمارة تم عرضها على لجنة التحكيم وأبدت رأيها في الاستمارة وباشراً الباحث في إكمال جمع البيانات بعد تلقيه الملاحظات من اللجنة والدكتور المشرف على الرسالة .

### ثالثاً : صدق الأداة

بعد تصميم استمارة التحليل بجوانبها المتعددة عرض الباحث استمارة التحليل على لجنة من الخبراء المختصين في مجال السينما للتأكد من صدق الأداة وقد أكدت آراؤهم على صحتها وتضمنها كافة الشروط المتهجية التي تساعد الباحث على التحليل . \*

أعضاء لجنة الخبراء والمختصين الذين أبدوا آراءهم حول صحة استمارة تحليل المضمون

| ت | اسم الأستاذ الخبير     | اللقب العلمي | الإختصاص      | مكان العمل الحالي                 |
|---|------------------------|--------------|---------------|-----------------------------------|
| 1 | د. فوزي محمد المحمودي  | محاضر        | مؤثرات صوتية  | جامعة طرابلس كلية الفنون والأعلام |
| 2 | أ.د. عابدين الشريف     | أستاذ        | إعلام / صحافة | جامعة الزيتونة                    |
| 3 | د. الطاهر عمار العباني | أستاذ مشارك  | إعلام         | كلية الفنون والإعلام جامعة طرابلس |
| 4 | د. علي خليفة علي       | أستاذ مساعد  | سينما         | المعهد العالي لتقنيات الفنون      |
| 5 | أ.د. محمد علي الأصفر   | أستاذ        | إعلام         | جامعة الزيتونة                    |

---

\* يوجد لدى الباحث وثائق تدل على ذلك ، أنظر الملاحق .

## القصة الواقعية لتاريخ معركة تافرقت

بعد احتلال زلة كان غراتسياني ينوي التوجه إلى النوفلية ، وفي ذات الوقت صدرت الأوامر من الحكومة الإيطالية في طرابلس بأن يتحرك الكولونيل ماريوتي من النوفلية في اتجاه الجنوب متزامناً مع حركة غراتسياني نحو الشمال إذ أن القصد من هذا التحرك الإطباق على قوات المجاهدين التي توقع الإيطاليون وجودها بين زلة وجيفة ، والحيلولة دون التحام قوات المجاهدين .<sup>(110)</sup>

تحرك ماريوتي بقواته المكونة من :

الكتيبة 4 الليبية ، سريتين من الكتيبة 26 الأريتيرية .

وحدة مدفعية ليبية ، والفرقة 4 سواري بمؤن تكفي لمدة أربعة أيام ، وابتدأ التحرك من النوفلية يوم 23 فبراير 1928م ، وبلغ جيفة يوم 25منه ، وتابع سيره نحو الجنوب يوم 26 من فبراير للضغط على تجمعات المغاربة الرعيضات .<sup>(111)</sup>

وتحركات القوات الإيطالية من زلة متجهة إلى مدوين الساعة الثانية عشرة من يوم 24 من فبراير 1928م .<sup>(112)</sup>

وكانت القوات مكونة على النحو التالي :

مجموعة مشاة (بقيادة 9 بقيادة الكولونيل جالينا .

الكتيبة 6 من المرتزقة الليبيين ، والكتيبة 25 الأريتيرية

---

<sup>(110)</sup> Bollati, Ambragio , Enciclopedia dei nostril combattimenti coloniali (Torino: Einaudi 1936) p.223

<sup>(111)</sup> غراتسياني ، نحو فران ، ص365 ، كذلك Raltz, le operazione libiche sul

<sup>(112)</sup> المصدر السابق ، ص336.

مجموعة راكبة بقيادة دوق بوللي .

50 سبيوساً تحت تصرف القيادة .

مجموعة غير نظامية من الجفرة ، وقسم من المدفعية الصحراوية .

قافلة تكفي لحمل مؤونة ستة أيام ، وماء لستة أيام أيضاً للبشر والحيوانات ، والخدمات .<sup>(113)</sup>

من مدوين أستأنف الإيطاليون سيرهم مع بداية يوم 24 من فبراير ليبيتوا ليلتهم على مقربة من حطية تاقرفت ، وفي الطريق بين مدوين وتاقرفت داهمت القوات الإيطالية قطعياً من الأغنام واحتجزته بعد أن فر رعاته ،<sup>(114)</sup> وهؤلاء هم الذين أنذروا المجاهدين بتواجد الإيطاليين قريباً منهم ، فبدأ المجاهدون استعداداتهم .<sup>(115)</sup>

وفي فجر يوم 25 فبراير استأنفت القوات الإيطالية سيرها نحو الشمال باحتياطات أمنية .<sup>(116)</sup>

المعركة ( واستعدادات المجاهدين منذ علمهم بخط سير القوات الإيطالية واتجاهها نحو تاقرفت.

تقع حطية تاقرفت شمال غربي زلة بحوالي 75 كيلو متراً، وهي عبارة عن منخفض تحيط به المرتفعات من جميع جهاته، عدا الجهة الشرقية، وتوجد بالحيطه مجموعة من القور منها: القور الصهب في الجانب الغربي من الحيطه ، ومنقار الملح في الجهة الشمالية منها وهناك من الجنوب يطل على الحيطه ( منقار ) أطلق عليه منقار غراتسياني<sup>(117)</sup> ، وهو الذي قال عنه غراتسياني أنه اتخذ منه مكاناً لمراقبة سير المعركة وتوجيه قواته .

---

<sup>(113)</sup> . Raltz, le operazione libiche sul 29 parallelo nord , p.48-53.

<sup>(114)</sup> غراتسياني ، نحو فزان ، ص236.

<sup>(115)</sup> علي محمد الجدي ، كراسة استبيان رقم 19 ص35 مكتبة مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي .

<sup>(116)</sup> Raltz, le operazione libiche sul 29 parallel nord , p.53.

<sup>117</sup> - عمرو سعيد بغنى ، وآخرون ، تاقرفت ، منشورات مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي .



ويتمثل غطاء الحيطه النباتي في أشجار الأثل ، والضمران ، والفرس والقطف والغردق ، وتقطع الحيطه كثبان رملية بسيطة وأسباخ ، وتوجد آبار تافرت في الجهة الشماليه من الحيطه ، كما توجد بالحيطه مجموعه من موارد المياه الأخرى : عين الأعكيب ، عين أبو لعج ، وبئر كم الرعاوية (118) .

كان المجاهدون منذ بدء عمليات خط عرض 29 قد انسحبوا جنوباً ، نظراً لأهمية آبار تافرت في تلك المنطقة واتخذوا من المناطق المحيطة بتافرت أماكن يستقرون بها لبعض الوقت ، وما أن علم المجاهدون باحتلال زلة حتى أصبحوا يتوقعون الاصطدام بالقوات الإيطالية في وقت من الأوقات (119)

وهكذا كانت الاستعدادات للقاء الإيطاليين تتم ببطء إلى أن داهمت القوات الإيطالية قطعاً من الأغنام بين مدوين ، وتافرت ، وفر رعاته لينذروا المجاهدين بقرب القوات الإيطالية .

وهكذا تتأدى رجل القبائل القاطنين قريباً من تافرت وتجمعوا بالحيطه ونظراً لعلمهم بأن الإيطاليين سيدخلون الحيطه من الجهة الجنوبيه ، فقد تمركزوا في مكان مناسب يمكنهم من الدفاع عن الآبار ( آبار تافرت )، وتجمع 235 مجاهداً من مختلف القبائل (120) وكان توزيعهم على النحو التالي :

من الغرب ، وبمنطقة القور الصهب كانت نجوع الطبول \* في الوسط الفذاذفة والجماعات ، وبعض القبائل الأخرى ، وفي الشرق أولاد سليمان (121) .

118 - المصدر السابق ، ص 62

119 - الساكنة ذياب أبو لعج ، شريط رقم 74/16

\* قال غراتسياني إنه بات ليلته السابقة للمعركة على بعد 15 كيلو متراً جنوب حطية تافرت ، ولكن روايات المجاهدين والمجندين تشير إلى أن غراتسياني بات تلك الليلة بمنقار غراتسياني ، وإذا كان غراتسياني نفسه يقول إنه : قد بدأت حركة القوات الساعة السادسة واستمر النزول حوالي ساعة وفي تمام الساعة السابعة والنصف كان الألاي بأجمه قد وصل إلى الطرف الجنوبي ، أنظر غراتسياني نحو ، ص 339-341 من هذا التحديد الزمني نفهم أن القوات الإيطالية فضت ليلتها على مشارف حطية تافرت وليس على بعد 15 كيلو متراً .

120 - أحمد عامر امبارك ، مقابلة محول معركة تافرت غير مصنفة .

\* - إن وجود الطبول بأسرهم ، ومواشيهم ، وأمتعتهم بمنطقة القور الصهب يعطي دلالة على أن هؤلاء لم يعلموا بقرب الإيطاليين حتى الصباح حيث وجدوا أنفسهم وجهاً لوجه أمام القوات الإيطالية .

121 - بغنى ، وآخرون ، المصدر السابق ، ص 65.

كانت القوات الإيطالية بعد نزولها إلي الحيطه تسير بالوضعية التالية :

القوات الصحراوية والخيالة من الأمام وعلى الجانبين، ثم فصيل من كتيبة المجندين الليبيين السادسة كطليعة استطلاع تتبعهم الكتيبة الأريتيرية 25، والكتيبة الليبية السادسة، وخلفهم قيادة المجموعة تتبعها المدفعية تم القافلة المكونة من 300 جمل يحرسها بالإضافة إلي سائقيها المسلحين السباهيس (50 فارساً) وجماعات الجفرة غير النظاميين البالغ عددهم 300 (122).

وقد أورد انجلو بتشولى في كتابه : " ايطاليا الجديدة فيما وراء البحار " قوله : " كانت المعركة ألف رجل في مواجهة ألف رجل إلي جانب أن القافلة التي تتكون من 300 رأس من الإبل كانت تشكل عبئاً ثقيلاً يجب حمايته والدفاع عنه " (123) وهذا يعني في نظره أن المعركة كانت متكافئة من حيث العدد بل أن ظروف المجاهدين كانت أحسن حالاً .

إلا أنه بالنظر إلي تشكيلة القوات الإيطالية يمكننا أن نقول إن عددها يقارب الأربعة آلاف هذا من حيث العدد ، أما عن العدد فقد كان الفارق كبيراً بين الطرفين ، أما عن القافلة التي اعتبرها عبئاً ثقيلاً فقد كان سائقوها البالغ عددهم (100) على أقل تقدير (124) مسلحين في مستوى سلاح المجاهدين (بنادق).

استمر سير القوات الإيطالية في الطرف الجنوبي من الحيطه ، بينما كان المجاهدون متمركزين خلف استحكاماتهم البسيطة التي استغلوا فيها طبيعة الأرض ، فمنهم من اتخذها من الحجارة ومنهم من احتمى خلف كثيب من الرمال ومنهم من استغل الأحراش في ذلك .

122 - غراتسياني ، نحو فزان ، ص 340، 339، 337.

123 - Angelo piccioli, la nuova Italia d , oltremare (Milano A .Mondadore 1933)

124 - بغنى وآخرون ، ناقرفت ، ص 64.

وحين اقتربت مجموعات الاستطلاع من المجاهدين ابتداءً إطلاق النار ، وبسرعة البرق نشبت المعركة واشتد أوارها ، ويشير غراتسياني إلي أن المعركة قد نشبت في الساعة السابعة وخمس وخمسين دقيقة (125)

استمر القتال حوالي تسع ساعات ، وتمثلت المعركة في ثلاث مراحل على النحو التالي :

#### المرحلة الأولى : من الساعة 7.55 إلي الساعة 11 (126) .

بداية الاشتباك (أ) وغراتسياني يتخذ من الوضع الذي أطلق عليه فيما بعد " منقار غراتسياني " (ب) مكاناً يراقب منه المعركة كما اتخذ لحياته فرقة رشاشات، وسرية من الكتيبة الليبية السادسة، والقافلة تلتصق إلي المصطبة التي اتخذها غراتسياني موضعاً له (ج) وكان في حماية القافلة مجموعة الجفرة غير النظامية ، بالإضافة إلي رجال القافلة الذين كانوا هم أيضاً مسلحين .

عملية الهجوم المشار إليها بحرفي ( د ، هـ ) قام بها مجموعة الطبول وقد سببوا ضغطاً قوياً على ميسرة الجيش الإيطالي، ومما زاد من قوة هجوم المجاهدين توافق هذا الهجوم مع وصول نجدة مكونة من 15 رجلاً من قبيلة المناصير (127)

وقد هدد هذا الهجوم القافلة ، ومقر القيادة مما جعل الإيطاليين يقومون بهجوم مضاد عند الساعة التاسعة بسريتي الكتيبة الليبية السادسة ومساندة السباهيس ( و ) وكذلك بواسطة الطابور الصحراوي ( ز ) واستمر القتال محتتماً إلي الساعة الحادية عشرة (128) .

---

125 - غراتسياني ، نحو فزان ، ص342 .

126 - 54. p ,le operazione libiche sul 29 parallelo nord ,Waltz

127 - بغنى ، وآخرون ، تآقرفت ، ص70 .

128 - غراتسياني ، نحو فزان ، ص342 ، 348 .

المرحلة الثانية: من الساعة 11 إلى الساعة 11.30 الكتيبة الأريتيرية ( 25 ) تتقدم إلى الموضع ( ح ) وتتراجع بناءً على أوامر القيادة لتكون في خط الكتيبة السادسة الليبية (ط)<sup>(129)</sup> ، وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذا التراجع لم يكن تكتيكاً عسكرياً مقصوداً ، وإنما كان تقهقراً ناتجاً عن كثافة نيران المجاهدين وصمودهم ، وتميزت هذه المرحلة بإعادة تنظيم القوات الإيطالية ، وإعدادها لمرحلة القادمة

المرحلة الثالثة: وفي هذه المرحلة تركز ضغط المجاهدين على الجانب الأيمن للقوات الإيطالية حيث تمركز قبيلة أولاد سليمان فنقلت إلى تلك الجهة أربعة رشاشات حيث كانت الكتيبة 25 الأريتيرية .

الساعات 12.30 قامت كل المجموعات، وهولت بما في ذلك حيوانات فتم اختراق السبخة .

الساعة 4 وصلت القوات الإيطالية الآبار<sup>(130)</sup> ، بعد حوالي تسع ساعات من القتال المستمر .

بعد احتلال الآبار انسحب المجاهدون نحو الشمال ، ثم اتجهوا نحو الجنوب قاصدين الهروج ، وصعدت القوات الإيطالية (ى) إلى الحد الشمالى للحيطه في حين قامت القوات الراكبة بحركة التفاف (ك ، ل) وقضى الإيطاليون تلك الليلة بمكان يسمى منقار الملح (م).

ويؤكد المجاهدون أن الإيطاليين عندما فشلوا في دحرهم عن طريق المواجهة لجأوا إلى حيلة استطاعوا بها أن يحققوا تقدماً ، وتمثلت هذه في أن تتقدم جميع القوات الإيطالية خلف القافلة الضخمة التى استخدموها كستر بينهم وبين المجاهدين ، مما إلى انسحاب المجاهدين عندما لم يتمكنوا من توجيه ضرباتهم نحو الأعداء .

وهذه الحيلة كان من الممكن أن تتسبب في هزيمة الإيطاليين وإفنائهم لو قدر للمجاهدين أن حققوا أى تقدم في اللحظات الأخيرة من المعركة ، والإقدام على مثل هذه المغامرة من قبل الايطاليين والإلغاء بأخر ورقة

129 - 57. p, le operazione libiche sul 29 parallelo nord, Raltz ,

130 - المصدر السابق ص 57، 58

لديهم يدل دلالة قاطعة على شدة هول المعركة ، ويأسهم من تحقيق أي تقدم ، فكانت حركتهم تلك رمية من غير رام .

اختلفت المصادر الإيطالية حول تقدير الخسائر التي لحقت بالطرفين فقد ذكر غراتسياني مقتل 5 ضباط من القوات العسكرية والعساكر الاريتريين والليبيين<sup>(131)</sup>.

وذكر انجلو بتشولي في كتابه " إيطاليا الجديدة فيها وراء البحار " ان الإيطاليين فقدوا 92 قتيلًا ، أما العدو يعني المجاهدين فقد خسروا 500 رجل بين قتل وجريح ومفقود<sup>(132)</sup>.

ويذكر بولاتي مقتل خمسة ضباط و 87 غيرهم عدا العديد من المصابين بجروح متفاوتة ، أما العدو ( المجاهدون ) فقد منى بخسائر فادحة زادت في الأيام التالية خلال المسيرة صوب النوفلية<sup>(133)</sup> . وذكر وال ان المجاهدين خسروا 247 ، وجرح الكثيرون ونقلوا على ظهور الجمال ، اما بالنسبة للإيطاليين فكانت خسائرهم كما يلي :

5 ضباط ماتوا ، وستة جرحوا .

54 عسكرياً أريترياً ماتوا ، 156 جرحوا .

عدد الحيوانات الميتة 13 والمجروحة والضائعة 32<sup>(134)</sup>. وقد اتفقت أغلب روايات المجاهدين على أن عدد الشهداء كان 75 شهيداً والجرحى 82 جريحاً<sup>(135)</sup> واختلفت رواياتهم أيضاً تقدير خسائر الإيطاليين .

---

<sup>(131)</sup> غراتسياني ، نحو فزان ، ص 363.

<sup>(132)</sup> Piccioli . le nuova Italia d . oltremase p.79

<sup>(133)</sup> Bollati . Enciclopedia dei nostril comdattimenti colonial .p. 224

<sup>(134)</sup> Raltz .le operazione I

<sup>(135)</sup> أحمد عامر مبارك ، مقابلة حول معركة تاقرفت ، غير مصنفة ، كذلك بغنى وآخرون ، تاقرفت ، ص 78.

من تاقرفت اتجه الإيطاليون إلى النوفلية ، وفي الطريق كانوا يقتلون من يصادفهم من الرجال ، وينهبون القوافل ، وقد اعتبر غراتسياني ذلك عمليات تطهير ، فيقول إنه أثناء تلك العمليات وقع في أيدينا 50 رجلاً من الوطنيين ، كما تم الاستيلاء على قافلة مكونة من 500 جمل محملة ، وتم أيضاً أسر كثير من النساء والأطفال (136) .

وقد وصلت القوات الإيطالية إلى النوفلية يوم 3 مارس الساعة الثالثة (137) .

إذا كان قد نتج عن معركة تاقرفت إبعاد المجاهدين عن منطقة سرت الشرقية وبالتالي تخفيف الضغط على خط الاحتلال الإيطالي الممتد بين زلة والجفرة (138) فإن لمعركة تاقرفت وأمثالها من المعارك التي حدثت في الصحراء بعيداً عن مناطق العمران معنى عميقاً في حركة الجهاد ، إذ أن ذلك يعطي دليلاً عملياً على أن الدافع الحقيقي للجهاد لم يكن مادياً ، بل دفاعاً عن الشرف والعقيدة والمثل العليا ، ولو لم يكن كذلك لما حدثت معركة تاقرفت فقد كان بإمكان المجاهدين الابتعاد عن خط سير القوات الإيطالية .

---

(136) غراتسياني ، نحو فزان ، ص 357.

(137) المصدر السابق ، ص 362.

(138) المصدر السابق ، ص 362.

## الفيلم الروائي التاريخي الليبي (معركة تاقرفت )

### قصة الفيلم:

تدور قصة فيلم "معركة تاقرفت" حول إحدى معارك النضال والكفاح الليبي ضد الغزو والاستعمار الإيطالي للأرض العربية الليبية حيث تم رصد تاريخها الموافق عام 1928 م .

وهي من المعارك النضالية الخالدة التي تعبر عن مدى شجاعة واستبسال شعب مناضل مزود بقليل من العتاد والأسلحة البسيطة ضد جحافل عدو يتفوق عليه في العدد والعدة ومزود بأحدث أسلحة الدمار والطائرات والدبابات.. ورغم ذلك استمات المجاهدون الليبيون دفاعاً عن أرضهم وعرضهم وقاتلوا بشجاعة حتى الموت فلقنوا العدو درساً قاسياً وأثخنوه بالجراح.

بدأ تصوير هذا الفيلم في عام 1978 وأول عرض له تم بدار عرض الودان بطرابلس بتاريخ 2 مارس 1981 وقد تمت معظم عمليات التصوير لهذا الفيلم في المواقع الأصلية للأحداث بمنطقة تاقرفت.

### الفنيون:

سيناريو وحوار: محمد أحمد الزوي. الإخراج: خالد مصطفى خشيم ومحمود عياد دريزة. التصوير: عبدالمجيد حميد - محمد بديري - فرج خليل. مساعدو التصوير: ميلود الخويلدي - محمد داقو - نصر الدين بلال - خليفة النعاس. هندسة الصوت: أحمد بلال. مساعدو الصوت: مصطفى الجعيدي - محمد المزداوي - إبراهيم الحاراتي - محمد حمودة. الإضاءة: مرعي المدني ومصطفى الموارد - محمد شتيوي - رمضان بوظهير. التنكر "المكياج": سالم الشريف. إدارة الإنتاج: سالم محمد موسى. مساعد في الإنتاج والمتابعة: أحمد أمين المغرب. مساعدو الإنتاج: علي شنقارو - عاشور حليم - كامل الفزاني. التركيب والتوليف: شركة أوفرسيز

للخيالة والإذاعة المرئية بلندن. الموسيقى التصويرية: علي ماهر. أغنية المقدمة تأليف: مسعود القبلاوي.

فتاة المتابعة: سعاد الحداد. (139)

الممثلون:

الأمين ناصف - حميدة الخوجة - علي قدح - خدوجة صبري - المبروك المجعوك - عبدالنبي المغربي -

يوسف خشيم - عيسى عبد الحفيظ - فرج الربع - عبدالرحيم عبدالمولى - صالح نصرات.

---

(139) محمد علي الفرجاني ، قصة الخيالة العربية الليبية ، دار الكتب الوطنية بنغازي ، 1996 ، ص 89-90 .



## المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في فيلم معركة تاقرفت

يمكن القول أن المخرجان "خالد خشيم ومحمود عياد دريزة " عند معالجتهم للمادة التاريخية الأصلية كانا مهتمين كثيراً بالمادة التاريخية الأصلية بحكم الأحداث التاريخية حيث كانت معالجتها على النحو التالي:

الاهتمام بالسرد التاريخي من خلال الصورة وتسلسل اللقطات وتتابعها من خلال محاولتهما المتواضعة جداً في إبراز مجموعة من الإيقونات والرموز وإخفاقهما في تحريك الممثلين من جهة وآلة التصوير من جهة أخرى .

إلا أنهما استطاعا أن يشتغلا على موضوع التكوين أو حركة الكاميرا والموسيقى والحوار والإيقاع بشكل جيد في مجموعة من اللقطات الأخرى .

### 1. الصورة التكوينية:

ولعل بداية الشريط تسجل تطوراً في رسم الصورة ، وتعريف المشاهد بالمراحل الأولى للغزو .. وهي المرحلة الرمادية (الرمزية) وذلك من خلال مجموعة من الصور (بالأبيض والأسود) حتى معركة (تاقرفت) .

بدءاً بخيمة غراتسياني والدخول في الماضي (بالنسبة للشريط) عن طريق مقر القيادة (الخيمة) لغراتسياني وإعادة سرد الأحداث .

ومن المعروف أن (الصورة المتحركة) تتشكل بواسطة الديكور والشخصيات ، والإضاءة والحركة، التي هي أساس الصورة الفيلمية.

في المشهد الذي يقوم فيه (فابري) بكتابة رسالة إلى زوجته ليلاً أمام خيمته ، على ضوء قنديل ، يحيط به الصمت والوحدة وسط الصحراء .

ويمثل هذا المشهد جماليات في الصورة السينمائية . وكذلك اللقطات التي تظهر غراتسياني وهو يقف أيضاً أمام النار ليلاً .

في هذه اللقطات ، ظهر التباين بين شدة السواد وبينه الأشياء الأخرى المضاءة مما يدل على ان لدينا خبرات جيدة في التقدير واختيار الكادرات التي تترجم لنا عبر الصورة الحالة النفسية لجنرال الحرب غراتسياني .

إضافة إلى ذلك ندرة حركة الكاميرا والممثلين وسرعة المشاهد وضعفها جعلنا نشعر بأننا أمام شريط صامت لا تمتلئ فيه الصور بالدلالات الأمر الذي أدى إلى أن أغلب اللقطات في الفلم جاءت على هيئة المغزى الواضح الذي يهتم بالأعلام والأخبار وليس الدال والمدلول والسيمياء ليس إعلاماً وأخباراً وإنما هي دال ومدلول وعلامات وإشارات (140).

## 2. المكان :

كما ارتكز الشريط على عنصر المكان مستفيداً من الصور الوثائقية فحافظ على مجريات الأحداث في مكانها الذي حدثت فيه في عام 1928م.

## 3. الزمان :

أبرز ما جاء في الشريط هو عنصر الزمان المهم ، فهو الذي يقود الحدث لأن القصة تجري في فترة زمنية ما.

---

(140) نور الدين محمود سعيد ، رولان بارث " المغزى الثالث " ، المرجع السابق ، ص 4 .

ومن خلال عملية التوليف (التي لم تتم محلياً) وكذلك التقطيع السريع بين المشاهد فقد المخرجان الخيط الذي يقودهما منذ البداية في مشاهد المعركة ، فهما لم يمنحا المشاهد الوقت الكافي حتى يتمكن من تحليل الأحداث وفهما فهماً جيداً .

ولكن برغم سرعة المشاهد يوضح لنا الشريط مفهوم هذه الحرب ( فغراتسياني ) برغم قوته وقوة جنوده وعدته وآليات الحرب التي جلبت لقمع المجاهدين، ينتهي بأن يصبح مجرد ضابط ذي خبرة أكاديمية في العلوم الحربية لكنه ظهر ضعيفاً بانساً أمام الصحراء المترامية الأطراف المليئة بقوة المجاهدين الأسود.

وذلك من خلال بعض الملامح التي ظهرت على وجهه المكتتب والخائف من هجوم المجاهدين على جيشه ، المجاهد الليبي يحارب قوتين وهما العقيدة من جهة والحرب والفطرة من جهة أخرى لأنه في موقف دفاع وليس هجوم دفاع من أجل تراب الوطن وهما من المغتصابات الفطرية في أن يموت في سبيله .

ففي الوقت الذي نلاحظ أن غراتسياني وجيشه كانوا قد تعلموا في الأكاديميات ، وعلى الرغم من ذلك نجدهم قلقين ومرتبكين ، لأن هدفهم الرئيسي ليس الدفاع عن وطنهم وإنما الهجوم على وطن أجبروا حكوماتهم وأجبرتهم أطماعهم على احتلاله بالقوة.

#### 4- الرمز :

عند المشهد الرابع والثلاثون اللقطة العامة نرى الصبي محمد يخبر أمه بأنه يريد بندقية فتنظر إليه متسائلة مستغربة عن سبب حاجته لها فيخبرها برغبته بالقتال ضد الجنود الإيطاليين فتخبره بأنه لا زال صغيراً على القتال وإستعمال البندقية ولكنها تقبل طلبه بعد نظراً لإصراره على القتال .

هذه اللقطة إعتمدت على عنصر الرمز المتمثل في الطفل (محمد) باعتباره الجيل الجديد الراض للاستعمار ،  
وأن الكفاح يجب أن يستمر حتى ولو انتهت الحرب لإخراج المستعمر .

لذا بقى حيا في نهاية الشريط ومن خلال هذا الطفل يمكن أن يلوح أن الرمز كامل الوظيفة من قبل المخرج  
ليمثل كادال عن حالة جيل بأسره سيكون رافضا لهذا المستعمر الإيطالي ، و من الملاحظ أن الرمز في فيلم  
تأقرفت لم يوضف بالشكل المطلوب سيميائياً في أغلب مشاهد الفيلم ولكن في واقع الحال إستطعنا أن نرى  
ملامح الرمزية من خلال بعض المشاهد .

## 5. الحوار :

ترك الحوار مجالاً أوسع أمام الصورة لتكون أصدق في تعبيرها ، لأن الحوار أحياناً يمثل عائناً للصورة ، التي  
تريد أن تعبر بحرية مطلقة لتوصيل مفاهيمها .

مثلاً: في المشهد الحادي عشر فحتى الحوار بين كل من (فابري) و زوجته (ماريا) نراه خالياً من أي تعبير ،  
لأن فابري غير متحمس للذهاب إلى ليبيا للمشاركة في الحرب ... فيثور في وجه زوجته عندما تقول له بأنه  
ذهاب إلى إنقاذ شرف إيطاليا.... ( ) وقد بدأ هذا المشهد في (نقله زمنية) تجمع غراتسياني وضباطه في  
الخيمة حينما كان يحاضر فيهم وتتقدم الكاميرا من فابري ... لنرى يد غراتسياني تسكب سائلاً ، فنجد أنفسنا  
في منزل (فابري و زوجته) وهو يستعد للرحيل ...

## 6. إيقاع الشريط :

يبدأ الشريط بإستعراض مجموعة من الوثائق والصور (الثابتة والمتحركة) عن الغزو والزحف الفاشي...ثم نلاحظ بعد ذلك وجود بعض الوجوه الخالية من النظرات المعبرة عند المشهد السابع...ثم تتحرك الكاميرا حتى تقترب من وجه صبي يقرأ القرآن..

ثم في المشهد الثامن يعقبه صوتاً متداخلاً (خارج الصورة) لصوت ضرب تعذيب الأب- ثم نعود في المشهد السابع الأم التي تقوم بدق الحبوب، في توليف متوازي يوظف العلاقة بين هذين المشهدين ،والطفل من جهة أخرى. ثم لقطات أخرى لوجه الصبي (محمد) وصورة للضابط الذي يقوم بتعذيب والده وتلعب المعالجة دورها في المشهدين.

## 7. الموسيقى :

لقد وجدت الموسيقى في الشريط لتملأ الفراغ ، وتعبر كذلك عن إيقاع وتسجل الانتقال من مشهد إلى آخر، ومن لقطة إلى أخرى... كموسيقى إيقاع الفارين ، والموسيقى العسكرية . وفي مشاهد أخرى تتطور الموسيقى مع الحدث، وتسجل تفوقاً ملحوظاً أمام الحوار، كما أنها شاركت في التعبير مع الصورة ، كمشهد الأم وأبنها في الخيمة عندما يطلب منها أن تعطيه بندقية ... التي تعبر عنها الموسيقى بدقات مميزة .

## 8. الحركة :

في مشهد المعركة السادس والأربعون التحضير للحرب من الجانبين والتي يستعد فيها الجانبان، نلاحظ المعركة من المقر الايطالي يلاحظ عليه البطئ وعدم الحركة من جانب العسكريين(الممثلين) الذين يتصرفون بهدوء تام. فهناك في ارض الموقع (المرتفع) حسب الوثائق نصب مدفعان ورشاش واحد تقريباً... و وقف الكل في

مكانه إلى جانب(غراتسياني).. و وقف هو الآخر دون حركة وكأن الجميع يتناولون فطور الصباح أو يودعون سفينة ركاب...فضرب الخطة الذي يمنحه الوضع الراهن يتناقض مع نوعية السلوك والتصرف...فإذا كان ذلك لمحاكاة الصورة التي لازلنا نحتفظ بها من الأرشييف، والتي هي عبارة عن صورة ثابتة ، فهي لا تدل بالتالي على نوعية الحركة، ولا تعكس حالة الشخصيات..

" يرى الدكتور نور الدين محمود سعيد إن الصورة كامنة في شكلها وفي حركتها عندما تتحرك وحركتها عندما تكون ثابتة فهي بالنسبة (لـ بارت) من وجهة نظرنا تتحرك وتفيض بالمعاني حتى وإن كانت صورة مجمدة"

(141)

## 9. إشكاليات اللغة السينمائية في فلم معركة تاقرفت :

وقد ساهم كذلك ضعف (الراكور) عامل (الربط) وبعض الأخطاء الأخرى في الدخول والخروج من الكادر في ضياع الخيط الرفيع الذي يشد العناصر المهمة في الشريط ، ونذكر هنا مثالا لضعف (الربط) أو (النقل) في مشهد المعركة نرى والددة (محمد) الممثلة (حميدة الخوجة) تنصت سمعها الى طلقات المدافع ، فتقلق بشأن ابنها وتخرج من الخيمة للبحث عنه وفي اللقطة التالية نرى جنديا يسدد بندقية تجاه الكاميرا فنحسب أنه قد أردى المرأة قتيلة، ولكن يتبين لنا ذلك في اللقطة الثالثة ، إذ نرى المقصود ليس المرأة بل شخصا آخر وفي الاتجاه المعاكس، لم نره في اللقطة السابقة ، ونكتشفه بعد مقتله... كما إن خروج المرأة من الخيمة ليس له مبرر في تلك اللحظات.

---

(141) نور الدين محمود سعيد ، رولان بارت ، "المغزى الثالث " ، نفس المرجع السابق ، ص 2.

ومن ذلك نستنتج أنها لو بقيت في الخيمة أفضل من خروجها لأن خروجها تزامن مع صوت إطلاق الرصاص الأمر الذي جعلنا نفهم إنها قد ماتت وهذا خلل في التوظيف الصوري من جهة والصورة من جهة أخرى.

إن ما أربك عامل المعالجة في شريط تاقرفت السينمائي هو الاستخدام الخاطئ للتقنيات السينمائية وذلك من خلال حركات الكاميرا وأحجام اللقطات وحركة الممثل ودخوله من الكادر.

فعلى الرغم من أن الحرب تحتاج إلى إستراتيجيات عميقة لعلم في الأكاديميات العسكرية ، فإن المجاهد الليبي كان موقفه الدفاعي يتحتم عليه الدفاع عن أرض وطنه ، على الرغم من قلة حيلته من الناحية الإستراتيجية فهو لم يدخل إلى أكاديميات حرب فإن يتعلم هذه الإستراتيجيات ، ولكن فطرية كون المكان الذي هو الوطن هنا يحتم عليه من الناحية الفطرية أن يدافع عنه بكل ما أوتى من قوة.

ومن خلال اختبارنا لمجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمعالجة لاحظنا أن أحدها كانت قد عرفت المعالجة على أنها (لوي ذراع القصة لكي تخدم درامياً ، كأن تكون تاريخياً أو إجتماعياً أو سياسياً أو إقتصادياً وهو ما يسمى في العلوم السينمائية بالمعالجة معيناً والواقع أن هذا التصرف ظهر واضحاً من خلال هذا الفلم خصوصاً أن الفلم الليبي والذي عانى طوال الفترة التي من ولادته من الكثير من المشاكل والذي عدناها أنفاً ، والتي يمكن أن تنعكس على كل الأفلام الليبية وليس فلم تاقرفت وحسب لننتبه إلى موضوع المعالجة .، وهو الجزء الأسمى والمهم في أي فلم مهما كان قصيراً أو طويلاً ، خصوصاً وأن كان الفلم السينمائي يتعلق مباشرة بالمادة التاريخية أو الواقعة التاريخية أو الحدث التاريخي (الفلم التاريخ) فلو عدنا الأفلام التي أنتجتها ليبيا لوجدنا أنها لم يتجاوز أصابع اليد الواحدة ، وكانت كلها تحكي عن موضوعية واحدة وهي قيمة التاريخ والتي تعرض لها الفلم الليبي منذ طفولته لهذه المرحلة ، ولم نستطع أن نخرج منها لأسباب كثيرة ، الإيدولوجية منها على وجه الخصوص وكانت موضوع الاستعمار حاضراً دائماً في كل الأفلام ، ونظراً لقلة الإنتاج السينمائي

الليبي فإن فلم معركة تاقرفت يعد أهمها على الإطلاق ، لأن هوية الفلم وطاقمه كان ليبياً صرفاً وإن الحادثة التاريخية في معركة تاقرفت هي حادثة حقيقية بالمصادر التاريخية والروائية .

ولم يكن الهدف منها إظهار بطل واحد ليبي يقود مجموعة من الليبيين في معركة نضالية ، ولكنها كانت معركة نضالية حقيقية بقيادة شعب بأسره يناضل من أجل حريته من جهة ، ومن أجل دحر الاستعمار من جهة أخرى وإظهار حقوق هذا الشعب في الدفاع عن وطنه حيث أبرزت اللقطات الأولى هذه الشاكلة وحتى النهاية إلى نهاية الفيلم .

### المعالجة الإحصائية للعينة

وعند تحليل فيلم معركة تاقرفت يظهر أنه يحتوي على :

| زاوية التصوير   |                 | حركة الكاميرا |       |          | حجم اللقطة |          |        | نوع أو مكان المشهد |       | عدد المشاهد |
|-----------------|-----------------|---------------|-------|----------|------------|----------|--------|--------------------|-------|-------------|
| تحت مستوى النظر | فوق مستوى النظر | Down or UP    | الزوم | بانوراما | القريبة    | المتوسطة | العامة | خارجي              | داخلي |             |
| 8               | 11              | 4             | 9     | 23       | 93         | 168      | 136    | 30                 | 16    | 46          |

إشارة إلى مؤشرات الإطار النظري جرى تحليل مشاهد الشريط وكانت المؤشرات تحدد مجمل الظروف والقواعد للتحليل الوصفي كما يلي :



## سيمائية الصورة في فيلم معركة تاقرفت

### الرموز والدلالات :

"إن الذي دفع الباحث إلى الاقتراب من حقل السيمائية هو ما حققته السيمائية من قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية السينمائية وإهتمامها بالصورة المرئية بشكل عام ، مبسطة نفوذها العلمي على حقول تحليلية مبنية أساساً على المنظور الافتراضي الاستنباطي".

ولعل الامتزاج الإجرائي بين مقولات الدرس السيميائي والنتائج النظرية للبنية في المتخيل السردى سيقضى بنا إلى أسئلة جوهرية عن التمثيلات التطبيقية لهذا الامتزاج ، وطرح إشكالية تهاور السيمياء ، من حيث هي علم لدراسة العلامات داخل النظام السردى ، من حيث كونها هي بنيات كبرى وعناصر مورفولوجية ضخمة ، داخل النسق العلاماتي المرئي . (142)

تنطلق القراءة السيمائية للبنية السردية من الكشف عن القوانين المادية والنفسية، تحكم مجموعة علاماتها، وتمفصلاتها داخل اللقطات المرئية ، وذلك حتى يكون بمستطاعنا أن نتعامل معها سيميائياً، على إعتبار أن المكونات المرئية ، لا توجد إلا من خلال تمفصلات اللقطة ، فهي فضاء صوري بامتياز ، لذلك فإن التحليل الواعي للبنية المرئية ، ينطلق عادة من الوحدات تسمى السينتاغما وتتم دراسة نظام هذه العلامات ، ونسق انتظامها داخل المتخيل السردى السينمائي، من خلال علاقاتها الوظيفية والبنائية مع عناصرها المختلفة ، ثم بين هذه الوحدات السردية بعضها ببعض.

---

(142) السينتاغما تعني سياقات الكلام في اللغة اللسانية وتقابلها سياقات في اللقطة السينمائية ، نور الدين محمود سعيد ، رولان بارت ، "المغزى الثالث" ، نفس المرجع السابق ، ص .

" إن الثقافة الإنسانية تخاطبنا أي أنها تنقل لنا معلومات ما مستعينة بلغات مختلفة " .

" بعض هذه اللغات تأخذ شكلاً صوتياً مثال على ذلك " الحوار بين كل من (فابري) وزوجته (ماريا) نراه خال من أي تعبير . لأن فابري غير متحمس للذهاب إلى ليبيا للمشاركة في الحرب فيثور في وجه زوجته عندما تقول له : انت ذاهب لإنقاذ شرف إيطاليا..."

وحقيقة الأمر إن أسوأ ما يمكن القيام به من قبل المخرج الدرامي هو أن يجبر شخصياته على الكلام أو أن يتخذ منها منافذ للوعظ والإرشاد والخطب فيبعد عن شخصياته قدر إبتعاده عن الدراما .

إن اللغة الدرامية يجب أن تعطي للجمهور شعوراً بأن الشخصية إنما تتكلم تحت ضغط الوضع الذي تجد نفسها فيه والحوار الدرامي السليم يتميز بأنه يستدعي كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعاً من الصراع (التوتر بين شخصيتين دراميتين) والبعض الآخر يأخذ شكلاً مرئياً ومثال على ذلك ( من خلال الضابط الذي يقوم بوضع حدائه على وجه الأب الملقى على الأرض المتخن بالجراح فالأب هو رمز النضال المقدس الذي يتعرض للتشويه من قبل هذه الزمرة المتوحشة "

وبذلك تحقق اختزالاً درامياً حقيقياً و لغة إتصال علاماتية مع المتفرج الذي خضع وأستقبل مدلول العلامة بتأثير شديد وبوقت أقصر وجهد أقل ، وهذه إحدى الوظائف التي تمارسها العلامة على شاشات السينما .

عموماً تأخذ هذه اللغات شكلاً صوتياً وآخر مرئياً ( كتابياً فنحن حينما نقرأ الكتب والصحف نستقى المعلومات مباشرة من النص المكتوب دون الإستعانة بالصوت ، كذلك يمتلك البكم فيما بينهم أسلوباً للتخاطب إذ يستعملون لغة الحركات والإيماءات وسيلة للاتصال .

## سيماء الشخصية :

تعد الشخصية مكوناً مهماً من المكونات الدرامية وتنفرد السينما بإمكاناتها المتنوعة والواسعة في الكشف عن الشخصية ومكوناتها من خلال إلتقاط أدق التعابير لديها في اللقطة السينمائية .

إذ يؤدي عنصر الشخصية أدواراً في السينما تعبر عن ذاتها بالحوار والحركة والإيماءات فيتكشف سلوكها وحالتها .

تتكون حياة الشخصية من مرحلتين مرحلة الحياة الماضية وهي المرحلة التي تتكون فيها الشخصية منذ النشأة وحتى ما قبل بداية الفلم والمرحلة الثانية هي المرحلة الآنية أو الحاضرة التي تبدأ مع بداية أحداث الفلم وحتى نهايته ، وهذا تكون للشخصية سيرة وتاريخاً واضحاً ومرسوماً في ذهن الكاتب أولاً ثم يقوم عن بتفعيلها من خلال سلوكها وتفاعلها مع الأحداث والمواقف والصعوبات التي تواجهها ، وهي في طريقها إلى أهدافها .

فالكثير من يلحظ هنا في فيلم عينة الدراسة إن الكثير من آراء المخرجين ومقاصدهما وراؤاهما ومواقفهما في القضايا المتعددة تصورها الشخصيات فهي المسؤلة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها .

تتعدد الشخصيات في الفيلم الروائي التاريخي معركة تافرفت وتتنوع فهي تضم إلى جانب شخصية البطل ( الشيخ الساعدي الطبولي مدرس القرآن الكريم ) التي يقتنع بها مجموعة كبيرة من الشخوص تتباين طباعها ومواقفها وإن كانت في معظمها تنتمي إلى الطابع الديني إذ يغلب عليها الطابع الإيمان، فهناك ماريا زوجة فابري التي تريد الدفاع على شرف إيطاليا ، وأم محمد حميدة الخوجة ، وابنها محمد الحيل الرافض للاستعمار، وغراتساني الضابط الإيطالي وفابري الغير متحمس للذهاب إلى ليبيا .

وتبدو شخصية الممثلة (ماريا) فضلاً عن شخصية (حميدة الخوجة) أكثر الشخصيات حظاً من إهتمام المخرجي وعنايته ، فهي بطله الفيلم الروائي التاريخي ، والشخصية الرئيسية فيها ومحور الأحداث والحركة وبؤرة التجربة وفي فلكها تدور بقية الشخصيات الأخرى منها يبدأ الفيلم الروائي ، وإليها ينتهي وعلى لسانها تحكى ومن خلالها ويلمس المتلقي رؤى المخرجين للأحداث التاريخية الأنموذج أو المثال الذي يرى المتلقى من خلال ماجرى من أحداث تاريخية ويمكن لنا ان ننظر إلى هذه الشخصيات من خلال :

### سيمائية البناء الخارجي للشخصيات :

يقصد بالبناء الخارجي للشخصية الملامح الخارجية لهذه الشخصية : شكل الوجه وحجمه ، شكل العينين ولونهما ، شكل الأنف ، العنق ، طول الشخص ، عرضه ، مايلبسه ، مشيته طبيعة ، تحركه ، جلسته ، نبرات صوته ....إلخ .

وهنا ليس المقصود مجرد وصف لهذه الملامح إنها مايمكن أن نستنبطه من دلالات من هذه الملامح ، ومايمكن أن تشير إليه هذه الملامح من معاني ضمنية يريد المخرجان أن يوصلانا إليها ، فشخصية (ماريا) تتصف بكل صفات الجمال الأنثوي حاول المخرجي أن يبنها ليخلق منها نموذجاً للجمال ، هذا الجمال الذي يأتي ليكسر حالة الخواء الروحي فحين كان (الشيخ الساعدي الطبولي) يمارس تعليمه للأطفال القرآن الكريم وقد تحولت الطبيعة إلى حالة من السوداوية إذ زاد الغروب البطيء عتمة الألوان ، وبدت التجاويف البعيدة في وسط الصحراء كهوفاً سوداً مرتفعة ، وأصبحت النباتات الخضر الزاهية ظلمة مساءً يأتي صوت هسيس سيكون واضحاً في ذلك الصمت أنه شبه أرنب ابيض أنطلق كشهاب ناري بين الشجرات المتكونة بعيداً ليكون بياض الأرنب وسرعته في الرحيل منطقاً للدخول إلى شخصية (ماريا).

أما شخصية (الممثلة حميدة الخوجة أم محمد) توحى لنا بامرأة قد خبرتها في الحياة خلفت منها شخصية ذات قوة وكما سنلاحظ في تفاصيل أحداث الفيلم الروائي التاريخي كل صفاتها الخارجية تدل على ذلك قامتها الطويلة رغم أن عمرها كان يبدو في الخامسة والأربعين ولكنها بدت نضرة وبكامل عافيتها وعيناها واسعتان تحدقان في الضابط الذي يقوم بتعذيب زوجها .

( وشخصية محمد الجيل الرفض للاستعمار) الذي يوحى بشخصية الطفل الشجاع فهو الشاهد على وقائع الحرب وإن ذكريات هذه الأحداث تبقى ماثلة أمامه فتختلف فيه الجيل الرفض لجميع أشكال الاستعمار وعدم التعاون معه في أي شكل من أشكال العلاقات .

ولعل ردود فعل الطفل قد ترجمت بمجموعة من النظرات المتبادلة بين الطفل والضابط وبالتالي تمثل القاعدة الأساسية التي يتركز عليها تركيب لقطات المشهد .

( فشخصية الضابط الإيطالي غراتسياني ) في مشهد المعركة هناك في أرض الموقع المرتفع حسب الوثائق نصب مدفعا ورشاشا واحدا تقريبا ، ووقف الكل في مكانه إلى جانب (غراتسياني) . ووقف هو الآخر دون حركة .

وبالنسبة لإنسان من عنصر آخر أو من حضارة أخرى لاتعرف مثل هذا الشيء تعد هذه الصورة نوعاً من اللغز ، إذن فالمعلومة التي نستقيها من اللقطة السينمائية هي قبل كل شيء معلومة تتعلق بشيء معين ، وهي عند الحد لاتعتبر بعد معلومة سينمائية إذ يمكن لإشكال أخرى لاسينمائية ( أية صورة فو توغرافية لافنية لهذا الرشاش مثلاً) - أن تنقل مثل هذه المعلومة . تم أن الرشاش لايعتبر شيئاً مجرداً أنه شيء من عصر معين ، ومن هنا يمكن عده علامة لهذا العصر ، فرؤية هذه اللقطة تكفي للقول وهنا أيضاً تعد صورة العربة على

الشاشة علامة لموضوع حقيقي . إنها علامة لوضع تاريخي ملموس حرب معركة تاقرفت في ليبيا التي جرت عام 1928م .

نحن نعلم مبدئياً أن عربية مسلحة ببندقية رشاشة هي جمع بين عنصرين : العربية والبندقية ومع ذلك نلاحظ أن ظهورها على الشاشة يحمل لنا شيئاً جديداً . نرى هنا عربية وهي موضوع مسالم تقليدياً وفوقها بندقية رشاشة . والمتفرج هنا يدرك أحد هذين الموضوعين كعلامة للحرب ، بينما يشكل الموضوع الآخر خاصة بالنسبة للأجيال التي ألفت رؤية هذا النوع من العربات في ليبيا الناعمة بالهدوء في تلك الحقبة، علامة لمفهوم يختلف كل الاختلاف ، و يلتقي هذان العنصران ، يتحدان في صورة مرئية وحيدة ومتناقضة ضمناً تتحول بدورها إلى علامة سينمائية حالة من حالات الصراع بعينها حرب اختلطت فيها الجبهة مع الدخل ، ولم يكن مستغرباً حينئذ نرى صف الضابط غراتسياني الذي سبب في إبادة الشعب الليبي يتسلم قيادة فرقة بأكملها فيلحق الهزيمة بجيوش يقودها بناءً على تحليل السابق على الآليات سينمائياً .

إن الدلالة السينمائية هي دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية هي نتاج ذلك الترابط الخاص الذي يقوم بين العناصر السينمائية ، ترابط خاص بالسينما والسينما وحدها .

أما شخصية (الضابط فابري) وهو يودع زوجته فنراه يتجه نحو النافذة محاولاً تدارك الموقف. والبحث عن الأمل في الخروج من هذه الورطة إن الأشياء الخاضعة للتكرار في السينما تكتسب " تعبيراً" قد يصبح أكثر دلالة من الأشياء ذاتها .

صور الإنسان هي تحتل الصدارة بين (المفردات) ( أو الكلمات) التي تتعامل بها السينما .

لقد أقحمت صورة الإنسان السينمائي حاملة معها عالماً قائماً بدأته العلامات الفكرية بالغة التعقيد ، في أحد قطبي هذا العالم ، و نجد رمزية الجسم الإنساني ( رمزية العينين والوجه والفم واليدين ) وهي تتفاوت الثقافات الإنسانية ، بينما يحتل قطبه الثاني مسألة أداء الممثل السينمائي من حيث كونه وسيلة للتخاطب مع المشاهد من جهة وعملية سينمائية ذات طبيعة خاصة من جهة أخرى . تواصل لقطة عملية اتصال من خلال لقطة سينمائية ذات طابع من المفترض أن يكون جمالياً ، و إن سيميائية الحركة والاياء تظل مسألة خاصة جداً ، صحيح أنها تخص موضوع بحثنا .

وهكذا كانت الصفات الخارجية لشخصيات الفيلم الروائي تنطق بواقعها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي .

### سيمياء الملامح الداخلية للشخصيات :

يقصد بالملامح الداخلية للشخصية الصفات النفسية والعقلية والفكرية والاجتماعية والخلقية والعقائدية التي تتمتع بها الشخصية في النص نفسه مثل الإنطواء ، العصبية ، الغيرة ، الذكاء الإهمال سعة الأفق ، سعة الإطلاع ، البلادة السخاء ، الكرم ، القسوة ، التكبر ، التواضع ..إلخ

تبدو شخصية الشيخ الساعد الطبولي في الفيلم التاريخي شخصية أخلاقية بدوية ذات طابع الديني المتعلم يتصف بالصدق والذكاء الفطنة وهو يمتلك حس المعلم حيث يعلم الأطفال القرآن الكريم .

أما شخصية (فابري) فهو يتصف بالعصبية فهو يحمل ثقافة تختلف عن ثقافته كشيخ في الريف أحس بأنه يتصرف أمام زوجته ماريا كارجل مستهتر .

في حين اتصفت الممثلة حميدة الخوجة بالهدوء والسكينة وهذا ما انعكس على تصرفاتها في معظم المواقف والظروف التي تعرضت لها.

ولم تترك حميدة المعركة إلا وشاركت فيها وأبليت فيها البلاء الحسن ، وكان لها الدور البارز والفعال في إثارة الحماس والشد من عزائم المجاهدين والتخفيف من الأهم ، وأرواء عطشهم وذلك من أجل أن يقوم الرجال بواجب الجهاد في وجه العدو وإن يحافظوا على تراب وطنهم طاهراً من دنس الاستعمار مما يدل على أن المرأة لها دور من الناحية النفسية .

فشخصية (الضابط غراتسياني ) فهو يتصف بالقسوة والتكبر فنرى غراتسياني خارجاً من خيمته ليأمر أحد جنوده بإحضار الأسيرين ليستجوبهما ، فيذهب لإحضارهما أمام غراتسياني وهما مقيدان وهو ممتطي صهوة جواده ، والأسيرين ملقيان على الأرض بعد شد وثاقهما ، وهذه دلالة على الغطرسة والتكبر تم يقوم بقتلها بواسطة مسدسه وقد غطى جثة أحد الأسيرين هذا مايرمز من أحداث دموية ومدى القسوة والوحشية التي لدى المستعمر والمحتل الإيطالي .

وتبدو شخصية الطفل محمد الجيل الرافض للاستعمار نراه في مشهد المعركة حاملاً بندقية ويطلق منها النار تجاه الجنود الإيطاليين وعندما يرى الضابط الإيطالي المسئول عن تعذيب والده وإصابته وهنا يطلق عليه النار ويرديه قتيلاً .

أن العلاقة بين الوصف والشخصية قائمة على كونه (الوصف) الآلية التي تعمل على تشكيل (الشخصية) ورسم ملامحها ، وتجذيرها في الواقع وإكسابها هويتها الخاصة ، وهذه العلاقة ليست متعلقة فقط بالجانب (التصويري) الذي يقدم بطاقة تعريف بالشخصية السيمائية بل منفتحة على المستوى الدلالي لهذه الآلية .

ونلاحظ أن أغلب الشخصيات مرهونة بمكانتها الاجتماعية ووظيفتها أو عملها ، لذلك كانت أقرب إلى النماذج المعبرة عن طبقة ما ، وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات تمثل بتقلباتها وتناقضاتها وأهوائها ونوازعها ذواتاً فردية لها خصوصيتها وفرادتها ، إلا أنها في الفيلم الروائي تصبح شخصية نظامية .



## الفضاء :

شهد مصطلح الفضاء اتساعاً واضحاً ليشمل في أغلب الدراسات (الزمان والمكان) معاً فالعلامات الزمنية لاتمنح دلالتها إلا في المكان والمكان لايدرك إلا في سياق الزمان وبينهما يتناهى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعده المادي والمعنوي "وكما يرى باختين أن يربط بين الزمان والمكان بعلاقة جدلية في (الفضاء الزمكاني) والمكان الواقعي الذي حدثت فيه الواقعة التاريخية على الرغم من التطابق في بعض الأحيان في الأوصاف والتسمية"<sup>(143)</sup> فالمكان في الفيلم الروائي قائم على العلاقات اللغوية داخل الفلم الروائي، والتشكيل البصري للأيقون المكاني في مخيلة المشاهد ، وبذلك تبرز العلاقة بين مرجعيات المكان والمتخيل السرد في بلورة هذا العصر ، ومع ذلك يزودنا الفيلم الروائي ببعض الإشارات الجغرافية والواقعية سواء كانت هذه الإشارات مجرد نقاط استرشاد لإطلاق خيال المشاهد أم كانت استكشافات منهجية للأمكنة أن المكان في الفيلم الروائي التاريخي هو مجموع العلاقات اللغوية ، التي تؤسس للفضاء المتخيل ، وتعمل على ايجاده وتحويله من لغة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي ، وبهذا تتجلى العلاقة المكانية بوصف معطي سيميائي لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على ترابعية مكانية.

تشكل القرية ومختلف الأمكنة التي يضمها الفيلم الروائي التاريخي ، الفضاء الذي تجرى فيه الأحداث التاريخية في مكانها الذي حدثت فيه عام 1928 وهو العام الذي وقعت فيه معركة تاقرفت موضوع الفيلم، مستعيناً بخريطة ليبيا ، لكي يوضح للمشاهد تفاصيل وجغرافية - المكان الذي حدثت فيه هذه المعركة حيث كان الغرض منها توضيح الواقع اليومي للشعب الليبي. وتأثير هذا الاحتلال على الحياة اليومية لهذا الشعب.

---

<sup>(143)</sup> ميخائيل باختين ، فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفيتي) ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918م وعمل في سلك التعليم وأسس " حلقة باختين" النقدية عام 1921م .

وقد استغل المخرجان - هنا فضاء القرية ليتخذان منه رمزاً وقناعاً يخفي المباشرة، ويسمح للمشاهد أن يمرر من خلاله أراءه ومواقفه فنياً ودلالياً وعليه فالقرية هنا هيكل نموذج للمجتمع الليبي فبساطة وخواء المجتمع تبدو واضحة .

كما يوضح لنا المخرجان الأعمال اليومية التي تقوم بها المرأة الليبية من حلب للماعز وطحن للحبوب باستخدام الرحي، واستخراج الزبدة من الحليب وغزل الصوف ونسيج للسجاد وإعداد المأكولات الشعبية وجلب الحطب للدلالة على الدور الاجتماعي والاقتصادي الذي تقوم به المرأة الليبية في تلك الفترة الزمنية وكذلك لتوضيح الحياة البدوية التي كانت سائدة في المجتمع الليبي في تلك المنطقة.

إن الفيلم الروائي التاريخي عكس دور المرأة التي كثيراً ما قادت المجتمع وأخذت على عاتقها إدارة الأسرة في ظل الحروب التي عانتها المرأة جراء الاستعمار الإيطالي في تلك الحقبة كما يحاول البعض أن يرسمه .

لقد حاول المخرجان على لسان شخصياتهما تصوير الهم الاجتماعي والواقع العام والقضايا الشخصية ، من خلال إطار واقعي للشخصيات إذ أخذوا في تحليل شخصياتهم تحليلاً عميقاً من خلال علاقة المرأة بأسرتها ورصد مظاهر المعاناة السائدة في المجتمع الليبي في تلك الحقبة. (144)

### تحليل المشاهد (فيلم معركة تاقرفت):

- المعالجة السينمائية لنص معركة تاقرفت بناء على عناصر الصورة والصوت والحوار والموسيقى للمخرجين محمد عياد دريزة وخالد مصطفى خشيم .

- الأسلوب الإخراجي للغة السينمائية التي إتبعها كلا المخرجين في فيلم معركة تاقرفت.

---

(144) د. ضياء غني لفقة ، د. عواد كاظم لفقة ، سردية النص الأدبي ، الطبعة الأولى 2011م ، ص131-132.

- سيميائية الصورة في فلم معركة تاقرفت .

الأسلوب السينمائي في فيلم معركة تاقرفت:

حيث قام الباحث بتحليل عينة بحثه بناءً على الإجراءات البحثية التالية :

عدد اللقطات ودراستها من حيث:

أ- محتواها.

ب- حركتها.

ج- أحجام اللقطات وأنواعها.

د- السرد التاريخي لأحداث فيلم معركة تاقرفت.

هـ- الأزمنة وتناقلاتها في فيلم معركة تاقرفت.

و- الرموز والدلالات في فيلم معركة تاقرفت .

**المشهد الأول:**

عند ظهور اللقطة الأولى يبدأ الراوي في سرد القصة منذ بدايتها أي منذ العام 1911 عند بداية الاحتلال الإيطالي الهجوم على ليبيا، حيث قام الراوي بسرد توضيحي للحياة اليومية التي كان يعيشها الشعب الليبي آنذاك، حيث يقوم بوصف الحياة هادئة حيث شبهها الراوي بأنها تتدفق كتدفق النهر الصافي، هذا يدل على بساطة الحياة في تلك الحقبة، وكذلك خلوها من المشاكل والهموم، وكذلك يتطرق الراوي إلى الإشارة إلى الحياة الاقتصادية، بقوله أنهم يملئون الأسواق، وفي المقابل يصف لنا الراوي الطرف الآخر، أي الاحتلال الإيطالي وعقده العزم على غزو واحتلال ليبيا، وفي هذا مقارنة ما بين الطرفين، ليبيا وكيف يعيش شعبها في هدوء بال وراحة وأمان، وإيطاليا وكيف تمكنت منها الغريزة الاستعمارية ونيتها غزو ليبيا وقتل شعبها الآمن

دون أي ذنب اقترفه في حق الشعب الإيطالي، ويوضح لنا الراوي كيف أن الإيطاليين كانوا يتصورون أن غزوهم لليبيا ما هو إلا نزهة أو رحلة ليس إلا، وأنهم لن يجدوا أي مقاومة تذكر، لكنهم فوجئوا بالعكس تماماً حيث أن هذه النزهة العسكرية تحولت إلى سنوات طويلة من الجحيم على أراضي ليبيا، كان السبب الرئيسي فيها هو استتسبال الشعب الليبي في جهاده وقتاله ضد المحتلين الغزاة، وعدم استسلامه لهم كما كان يتصور ويتخيل، كذلك استعان الراوي ببعض الوسائل التوضيحية التي ساهمت بشكل فعال في إيصال الرسالة التي يريد إلى المشاهد، حيث كان هناك استخدام للخرائط التوضيحية، لكل من ليبيا وإيطاليا والبحر المتوسط، وذلك حتى يكون المشاهد ملماً بكافة جوانب الموضوع، وعلى اطلاع تام بكل ما جرى في تلك الفترة، ثم ينتقل بنا الراوي إلى يوم 4 أكتوبر 1911 وهو اليوم الذي بدأت في القوات الإيطالية الغازية باحتلال ليبيا، وهنا يصل بنا الراوي إلى الغرض الأساسي من الفيلم وهو توضيح معارك الجهاد الليبي ضد الاحتلال الإيطالي، واستخدامه معركة تاقرت نموذجاً لهذا الجهاد، كما نجد أنه عند قيام الراوي برواية القصة أن المخرج قد استخدم لقطات واقعية من أرشيف الحرب على ليبيا ومن أرشيف الجهاد الليبي، وبعض الصور الوثائقية التي تعبر عن تلك المرحلة وما فيها من بطولة وفداء، وكذلك توضيح مدى البؤس والشقاء الذي تسبب به الاحتلال الإيطالي للشعب الليبي، الذي كان وكما قال الراوي يعيش حياة وادعة آمنة قبل وصول القوات الغازية، والتي بوصولها تغير الحال، ثم يوضح لنا الراوي أهمية المنطقة التي جرت فيها معركة تاقرت، وهي المنطقة الوسطى من الساحل الليبي، والتي تمثل عمقاً لليبيا كلها، حيث أن إيطاليا بعثت بأقوى جنرالاتها غراتسياني للسيطرة على هذه المنطقة، ويقوم الراوي بسرده سريع يوضح لنا من خلاله مدى بسالة المجاهدين في صد قوات الاحتلال على مر السنين ابتداء من عام 1911 وحتى العام 1928 وهو العام الذي وقعت فيه معركة تاقرت موضوع الفيلم، مستعيناً بخريطة ليبيا، لكي يوضح للمشاهد تفاصيل وجغرافية المكان الذي حدثت فيه هذه المعركة،

نجد أن المخرج عند اختياره للقطات التي وضعت أثناء قيام الراوي بسرد القصة بأنها لقطات بعيدة في غالبيتها، حيث كان الغرض منها توضيح الواقع اليومي للشعب الليبي، وتأثير هذا الاحتلال على الحياة اليومية لهذا الشعب.

### المشهد الثاني:

نجد لقطة عامة لأحد ضباط الجيش الإيطالي خارجاً من خيمته، وحول الخيمة ينتشر بعض من الجنود الإيطاليين، وفي المنتصف نجد هناك شخص ملقى على الأرض، تبدو واضحة عليه آثار التعذيب، من آثار الدماء على وجهه، واتساخ ثيابه الممزقة، كذلك قيام الضابط بطعنه في القلب بحربة بندقيته، وصراخ هذا الشخص، كذلك استخدم المخرج هنا اللقطة المتوسطة، وذلك للتركيز على ملامح الجنرال الإيطالي عند قيامه بطعن هذا الشخص، وكذلك لقطة متوسطة للشخص المطعون لحظة وضع الحربة على صدره لتوضيح الرعب والخوف الذي سيطر عليه لحظة مقتله، وكذلك لقطات متوسطة للجنود المحيطين بهذا الشخص وذلك لتوضيح ردة فعلهم على عملية القتل، كذلك نجد أن هناك نار كبيرة مشتعلة بجانب هذا الشخص، وهذا ربما قصد به المخرج أن مقتل هذا الشخص سيكون السبب في زيادة اشتعال نار الحرب والجهاد ضد المحتلين الإيطاليين.

### المشهد الثالث:

وفيه تم وضع شارة الفيلم حيث قام المخرج بوضع صورة للكتبان الرميلى كخلفية لعرض أسماء الممثلين والفنيين الذي عملوا في هذا الفيلم، وتم اختيار أغنية وطنية لبث روح الحماس لدى المشاهد، وتهيئته للاندماج مع الجو الحماسي والجهادي الذي يستعرضه هذا الفيلم.

### المشهد الرابع:

في بداية هذا المشهد نجد لقطة عامة، والغرض منها هنا هو التأكيد على كلام الراوي الذي تحدث عن شكل الحياة اليومية الليبية في تلك الفترة، ووصفها بأنها حياة وادعة وآمنة، وبأن الناس يملئون الأسواق، حيث نجد في هذا المشهد تصويراً لأحد الأسواق في تلك الحقبة، والناس يتجولون بكل راحة ويسر بين الباعة، ويشتررون ما يحلو لهم من مختلف البضائع، مع استخدام موسيقى تصويرية هادئة تبعث على الطمأنينة والراحة لدى المشاهد لوضعه في الجو النفسي الذي كان يعيشه الشعب الليبي آنذاك، ثم وفي لقطة أخرى نجد ظهور ثلاثة من الجنود، مما يسبب التوتر لدى الباعة والمتجولين في السوق وهذا يظهر جلياً من خلال نظراتهم تجاه الجنود، وكذلك تغير الموسيقى التصويرية المصاحبة حيث نجد تسارعاً في الإيقاع، للدلالة على التوتر الذي حدث نتيجة ظهور هؤلاء الجنود، بعد أن كان المكان ينعم بالهدوء والسكينة وتملأه الطمأنينة، وهذا يهيئ المشاهد للقطة التالية والتي سوف يظهر فيها الكثير من الجنود، وهم يطوقون هذا السوق من جميع الجهات، وظهور المنادي لينادي في أهل السوق، ويأمرهم بمنح ما لديهم من أبل أو دواب للجيش الإيطالي لمساعدته على قتال المجاهدين، وبأن كل من يفعل ذلك سيكون له راتب ثابت مجزي، ومن يرفض سيعرض نفسه للجلد والحبس، وقيام الجنود بمصادرة هذه الدواب، وعجز أهل السوق عن الدفاع عن دوابهم لعدم امتلاكهم السلاح الذي يمكنهم من الدفاع عن أنفسهم وأموالهم، وفي هذا المشهد توضيح وتأكيد لكلام الراوي وكيف أن حال الشعب الليبي قد تغير من حياة الأمن والأمان إلى حياة القلق والخوف وتعرض ماله وأرضه وحريته للسلب والنهب، كذلك يوجد في هذا السوق اثنان من المجاهدين الليبيين الساعدي الطبولي ورفيقه، حيث يوضح لنا المخرج من خلال لقطة متوسطة ردة فعلهما على قيام الإيطاليين بنهب وسرقة محتويات السوق من الباعة وكذلك انسحابهما من السوق قبل شعور الجيش بهما حتى لا يتمكنوا من القبض عليهما.

**المشهد الخامس:**

في هذا المشهد نجد لقطة عامة، لبعض من جنود الاحتلال الإيطالي وهم يسيرون في الصحراء، ويتبعهم بعض الليبيين ممن غلبوا على أمرهم وتمت مصادرة دوابهم لصالح الجيش الإيطالي ، وطلب منهم مرافقة هذه الدواب وخدمة المجندين، وفي المقابل نجد لقطة أخرى للمجاهدين الساعدي الطبولي ورفيقه، وهما على صهوة جواديهما، يتجهان صوب المجاهدين لتحذيرهم من اقتراب قوات الجيش الإيطالي المحتلة.

#### المشهد السادس:

هذا المشهد تم تصويره داخل خيمة غراتسياني، حيث نجد لقطة عامة لغراتسياني وهو جالس في خيمته، محاطاً بجنوده، وفي أحد جوانب الخيمة نجد المدعو كابتن خليفة وهو يذكر لغراتسياني مكان تواجد المجاهدين وموقع تمرركزهم، وتوضح لنا لقطة عامة كيف أن غراتسياني جالس هو وجنوده الإيطاليين على الكراسي حول طاولة وينظرون إلى خريطة لمعرفة مكان تواجد المجاهدين بالضبط حسب وصفه لهم، ولكن في نفس الوقت نجد أنه الشخص الوحيد الواقف على قدميه ويتحدث مع غراتسياني وهو يقف في إحدى زوايا الخيمة، وهذا يدل على النظرة الدونية التي كان الإيطاليين يعامل بها حفنة الخونة والعملاء الذي استسلموا وانضموا للقتال معهم ضد إخوانهم الليبيين.

#### المشهد السابع:

يرجع بنا المخرج مرة أخرى إلى تصوير الحياة اليومية للشعب الليبي ولكن هذه المرة من جانب مختلف حيث أنه في المرة السابقة أوضح لنا جانباً من الحياة اليومية الاقتصادية في البيع والشراء، أما في هذا المشهد فيوضح لنا الأعمال اليومية التي تقوم بها المرأة الليبية من حلب للماعز، وطحن للحبوب باستخدام الرحي، واستخراج الزبدة من الحليب، وغزل الصوف، ونسج للسجاد، وإعداد المأكولات الشعبية، وجلب الحطب، وقد استخدم المخرج اللقطات المتوسطة والبعيدة لتوضيح هذه الأعمال، وهذا للدلالة على الدور الاجتماعي

والاقتصادي الذي كانت تقوم به المرأة الليبية في تلك الفترة الزمنية، وكذلك لتوضيح طبيعة الحياة البدوية التي كانت سائدة في المجتمع الليبي في تلك المناطق، ثم نجد لقطة داخل خيمة بها شيخ وبعض الصبيان ممن يحفظون القرآن الكريم، حيث تقوم الكاميرا بحركة بانورامية لاستعراض هؤلاء الفتية وهم يحفظون القرآن الكريم، ثم تتوقف عند أحد هؤلاء الصبية (اسمه امحمد) وهو ينظر نحو الأفق مستغرق في أفكاره، وتقترب منه الكاميرا رويداً رويداً في حركة زوم إن، حيث نراه ينظر إلى امرأة مقابلة له وهي تقوم بدرس الشعر وضربه بعصا غليظة للفصل ما بين الحبوب والتبن، مما أرجع له ذكريات سابقة حيث انتقل بنا المخرج من خلال مشهد استرجاع إلى المشهد التالي.

#### المشهد الثامن:

ينتقل بنا المخرج من خلال مشهد استرجاع إلى فترة سابقة حيث يسترجع الصبي ذكرياته، حينما كان يرى أجد الجنود الإيطاليين وهو يقوم بتعذيب والده، وضربه بالسياط، بينما هو يرتمي في حضن أمه، ويقوم المخرج بتوضيح رد فعل زوجته وبعض الجنود الليبيين العاملين في الجيش الإيطالي من خلال عدة لقطات قريبة متوالية، وبعد أن يفرغ الجندي من ضربه، يقوم بسؤاله عن مكان الفلاقة وهو الاسم الشائع للمجاهدين في تلك المنطقة، وفي تلك الفترة الزمنية، ويقوم الجندي بالبصق في وجهه وصفعه عن عدم إجابته عن سؤاله، وهنا يعطي إشارته لجنوده بإلقاءه أرضاً ليستمر في تعذيبه، فيضع مسدساً بين عينيه ويهدده إما بالإجابة عن سؤاله أو الموت، مما يدفع بابنه الصغير إلى ترك حضن أمه الآمن، والجري لمنع الجندي من إيذاء والده أو قتله، ويقف أحد الجنود حائلاً بينه وبين إنقاذ والده، وهنا نجد في لقطة عامة ان الجندي الإيطالي يقف ويقوم بوضع قدمه على رأس والد الصبي وهو ينظر له، ثم يقوم المخرج بتصوير رد الفعل لكل من الجندي والضابط من خلال عدة لقطات قريبة متوالية وسريعة، توضح مدى الغضب والحقد الذي يملأ نفس الصبي على المحتل



الإيطالي، والغرور والتكبر والجبروت الذي يملك هذا الجندي الإيطالي.وهنا ينتهي هذا المشهد حيث يعود المخرج بنا المخرج إلى الخيمة التي كان الصبية يحفظون بها القرآن الكريم.

#### المشهد التاسع:

نجد أن المخرج قد عاد بنا إلى خيمة تحفيظ القرآن الكريم مرة أخرى في لقطة قريبة للصبي الذي كان يتذكر التعذيب الذي تعرض له والده على يد الجندي الإيطالي، ولكن هذه المرة الخيمة كانت فارغة من باقي الصبية، وهذا دليل على انقضاء فترة زمنية استمر فيها هذا الصبي في التذكر واسترجاع ما حدث له ولوالده، ثم نجد ظهور الشيخ الساعدي الطبولي وهو يربت على كتفه، ويقوم بسؤاله عن والده وكيف أصبحت صحته، وهذا دليل على أن الفترة الزمنية التي تعرض فيها والده للتعذيب ليست ببعيدة.

#### المشهد العاشر:

في بداية هذا المشهد نجد رجال القبيلة مجتمعين في خيمة، حيث نرى جدالاً بين المدعو سالم وبين الساعدي الطبولي حول ضرورة تعليم الأطفال في هذه المرحلة الحرجة والخطيرة من تاريخ الأمة الليبية، فنجد أن سالم يطلب عدم تعليم الأطفال في هذه المرحلة والتركيز على القتال والحرب، بينما يرد عليه الطبولي بأن هذه الحرب طويلة وستستمر لسنوات عديدة وبالتالي فإنه يجب الاهتمام بتعليم الأطفال حتى يكونوا قادرين على إكمال المشوار الذي بدءوه هم، ثم ينتقل الحديث حول غراتسياني وتوقعهم أن يقوم بمهاجمتهم، والاستعدادات الواجب اتخاذها نحو هذا الهجوم، حيث اقترح الطبولي أنه يجب أن يحددوا هم مكان المعركة حتى تكون لهم أسبقية معرفة أرض الميدان.

### المشهد الحادي عشر:

في هذا المشهد نجد أن غراتسياني مجتمع في خيمته مع قادة القوات، حيث يقوم بتشجيعهم وحثهم على القتال والحرب في سبيل إيطاليا، ويحرضهم على الإيمان بأن هذه الحرب هي حرب مقدسة ودفاعاً عن شرف إيطاليا، وبينما يقوم أحد الجنود بسكب النبيذ في كأس فابري نجد المخرج يعود بنا في مشهد استرجاع حيث يتذكر فابري أيام وجوده في إيطاليا.

### المشهد الثاني عشر:

في هذا المشهد يعود بنا المخرج في الزمن إلى ما قبل سفر فابري الجندي الإيطالي إلى ليبيا، وأثناء وداعه لزوجته ماريا، حيث نجدهما جالسين حول مائدة يتحدثان حول الحرب التي تتوي إيطاليا شنها على ليبيا، ونرى رفض فابري لهذه الحرب، وعدم رضاه عن الذهاب إلى ليبيا والقتال هناك، ولكن ماريا تشجعه وتخبره بأنها حرب دفاعاً عن شرف إيطاليا، وهنا نجد تطابقاً في التعبير ما بين ماريا و غراتسياني، بينما نجد رفضاً واضحاً وصريحاً بل واستكثاراً من طرف فابري لهذه الحرب وصراعاً إنسانياً داخله ما بين الأفكار الفاشستية التي تم زرعها داخلها، وبين مبادئه الإنسانية التي تمنعه من القتل.

### المشهد الثالث عشر:

عودة مرة أخرى إلى خيمة غراتسياني حيث ينهي حديثه حول ضرورة الحرب على ليبيا، وذلك للرفع من الروح المعنوية لقادته وجنوده، وتأكيد له من حوله بأن نهاية هذه الحرب هي الانتصار والدخول إلى التاريخ من أوسع أبوابه.

### المشهد الرابع عشر:

نجد عودة إلى الخيمة واجتماع رؤساء القبيلة حيث نسمع نباح الكلاب في الخارج، فيهرع رجال خارجين حتى يروا من القادم، وينظر إليهم الصبي امحمد حيث يراقب الموقف.

#### المشهد الخامس عشر:

ينتقل بنا المخرج في هذا المشهد إلى خيمة الصبي امحمد حيث نراه داخلاً الخيمة، وأمه جالسة بجوار والده المصاب وهي تضمد له جراحه، وتسأله من القادم يا امحمد؟، فيجيبها عمي عمر وعمي عبد الله، ونرى المخرج ينتقل بنا في عدة لقطات قريبة تركز على وجوه امحمد ووالده المصاب ووالدته، في لقطات متلاحقة تهدف إلى التركيز إلى رد الفعل، وتصوير مدى التوتر والغموض الذي يحيط بهم.

كذلك نجد حركة لهب الشمعة التي تنير المكان، وهذا مما يزيد في الغموض والتشويق لدى المشاهد.

#### المشهد السادس عشر:

عودة إلى خيمة زعماء القبيلة، ونقاشهم حول قتال غراتسياني، واختيارهم للموقع المناسب للمعركة، وهنا تظهر الخبرة القتالية للمجاهدين الليبيين، حيث أنهم يدرسون ميدان المعركة لمعرفة الميزات التي يمكن أن تكون لصالحهم في القتال، حيث أن الأرض في منطقتهم أرض مكشوفة كما أوضح الساعدي الطبولي، ولا تصلح للقتال، بالتالي فإنه على المجاهدين الرحيل من هذا الموقع إلى منطقة تاقرفت، وذلك لتوفر العناصر الملائمة التي تساعد المجاهدين في هذه المعركة ضد المحتلين الطليان، ونراهم في اجتماعهم وهم يتشاورون للمعركة، وكيف أن روح القتال مرتفعة لديهم، كذلك يقترح عليهم الطبولي أنهم بحاجة لمن ينقل إليهم أخبار وتحركات الجنود الإيطاليين، فيتطوع عبد الله للقيام بهذه المهمة الخطيرة، وهذا مما يوضح للمشاهد مدى الشجاعة التي كان المجاهدين الليبيون يتمتعون بها، نجد كذلك أن المخرج اعتمد على اللقطات القريبة والمتوسطة

في هذا المشهد، وذلك لتوضيح الانفعالات وردود الفعل على المناقشات والاقتراحات التي كان المجاهدين يتقدمون بها أثناء تشاورهم حول قتال الطليان.

#### المشهد السابع عشر:

ينتقل بنا المخرج من مشهد خيمة زعماء القبيلة إلى مشهد ليلي لأفراد من الجيش الإيطالي وهم أفراد الكتيبة الأريتيرية، حيث نراهم يتجمعون حول النيران وهم يتسامرون ويضحكون، وفجأة يطل علينا أحد الجنود الإيطاليين وهو ممسك بزجاجة الخمر، ويترنح متجهاً نحوهم، وعند اقترابه منهم يقوم بضربهم فيهرعون هاربين، وهذا دليل على العنصرية التي كان الإيطاليين يتعاملون بها معهم، فبالرغم من كونهم جنوداً في الجيش الإيطالي إلا أنهم من الدرجة الثانية، ويعاملون باحتقار وإزدراء بسبب بشرتهم السوداء، كذلك يهدف المخرج هنا إلى عقد مقارنة ما بين هذا المشهد والمشهد السابق، حيث رأينا الروح الأخوية والقتالية التي كانت تسود في خيمة المجاهدين وكذلك القرار المبني على التشاور فيما بينهم، بينما نجد الحال مختلف تمام الاختلاف في معسكر الإيطاليين حيث تسودهم الفرقة والعنصرية رغم زيادة العدد والعتاد.

#### المشهد الثامن عشر:

يوضح لنا المخرج هنا وجهاً آخر من وجوه المعسكر الإيطالي، ألا وهو الضابط فابري المعارض للحرب والاحتلال، فنجده جالساً أمام خيمته على ضوء المصباح، وهو يكتب رسالة إلى روما في إيطاليا إلى ماريا، حيث يعبر لها عن خوفه من الصحراء وشعوره بأنه سوف يدفن فيها قريباً.

#### المشهد التاسع عشر:

في هذا المشهد نجد أنفسنا في خيمة غراتسياني حيث نراه قلقاً يقطع خيمته جيئةً وذهاباً عدة مرات، قبل أن يجلس على كرسيه وهنا يعود بنا المخرج إلى الماضي عن طريق مشهد استرجاع حيث يتذكر غراتسياني نفسه في إيطاليا قبل قدومه إلى ليبيا.

#### المشهد العشرون:

نجد في هذا المشهد غراتسياني جالساً على كرسي وهو يرتدي بذلة عسكرية بيضاء اللون، وهناك من يحدثه ويوضح بأن اختياره للقتال في ليبيا هو رهان ويتمنى بأن يكون الرهان رابحاً، وبأنه لا يهتم بكيفية أنجاز المهمة فكل ما يهمه هو النجاح بغض النظر عن الوسيلة أو الطريقة التي سيتبعها غراتسياني لتحقيق هذا الهدف، وهذا ما يرسخ لدى المشاهد الفكرة العنصرية ومدى الحقد الذي كان لدى المحتل الإيطالي.

#### المشهد الحادي والعشرون:

يعود بنا المخرج مرة أخرى إلى خيمة غراتسياني حيث ينهض من كرسيه ويقف بجوار المصباح في لقطة قريبة توضح لنا معالم وجهه جيداً ونراه يهز برأسه، وكأنه فاقد للأمل من تحقيق ما قاله له قائده العسكري قبل قدومه إلى ليبيا، ويتجه نحو سريره حيث يجلس على السرير واضعاً رأسه بين يديه وتظلم الصورة شيئاً فشيئاً، وهنا يوضح لنا المخرج المصير المجهول الذي ينتظره.

#### المشهد الثاني والعشرون:

نجد في هذا المشهد أن المخرج قد انتقل بنا في الزمن من الليل إلى النهار حيث انبجح الفجر، ونرى الجنود الإيطاليين وهم مستنفرين يجهزون أنفسهم من أجل الاستعداد والانطلاق للمعركة، وهذا ما تدل عليه الموسيقى التصويرية، حيث نجد أن إيقاع الموسيقى ازداد سرعة مما يدل على قرب الخطر والاستنفار، وقد

استخدم المخرج هنا لقطة عامة لمعسكر الجيش الإيطالي حتى يكون قادر على توضيح حالة الاستنفار التي بدأت في هذا المعسكر.

### المشهد الثالث والعشرون:

انتقل المخرج هنا إلى جانب آخر من معسكر الجيش الإيطالي إلى موقع تجهيز الإبل لكي تنقل المؤن والجنود وأيضاً في لقطة عامة توضح لنا استعدادهم للرحيل والانتقال للمعركة ضد المجاهدين الليبيين، هنا يطل علينا غراتسياني مع ضباطه وهم يتجولون بينهم للاطمئنان على سير التجهيزات بشكل جيد قبل المعركة، هنا نرى قائد الكتيبة الليبية المشتركة في الحرب مع الإيطاليين وهو يتقدم من غراتسياني ويتقدم له بفروض الولاء والطاعة، وتتجول بنا الكاميرا في داخل المعسكر حيث نرى أحد أفراد الكتيبة الليبية وهو يقوم بحلاقة وجهه، وهنا يقترب منه أحد الجنود الإيطاليين طالباً منه أن يهتم بالحلاقة لأنه ربما تطول المدة قبل أن يتمكن من حلاقته مجدداً، فيسأله عن السبب، هنا يخبره بأنهم سوف يتعقبون الفلاقة أي المجاهدين، فنرى الغضب الذي سيطر على الجندي وإلقاءه لأدوات الحلاقة على الأرض دلالة على مدى غضبه، وفي هذا دليل على مدى اليأس الذي كان يدب في قلوب هؤلاء الجنود، وكذلك على الصراع الداخلي لديهم فهم يقاتلون مع المحتل ضد أبناء جلدتهم.

### المشهد الرابع والعشرون:

في هذا المشهد ينتقل بنا المخرج إلى خيمة غراتسياني حيث نراه مجتمعاً مع قادته العسكريين، هم جالسين على الكراسي بينما هو خلفهم يمشي جيئةً وذهاباً، ويعطيهم الأوامر ليكونوا جاهزين لتتبع المجاهدين أو الفلاقة كما كان يطلق عليهم في ذلك الحين.

### المشهد الخامس والعشرون:

هذا المشهد يوضح لنا معسكر الجنود التابعين للجيش الإيطالي، حيث ينتقل بنا المخرج في هذا المشهد لتوضيح المعسكر الإيطالي باستخدامه لقطات عامة بعيدة توضح لنا الخيام والجنود عند إعلان النفير العام واستعدادهم للتحرك لقتال الفلاقة، كذلك اعتمد المخرج في هذا المشهد على حركة الكاميرا الاستعراضية لتوضيح هذا المعسكر وحركة الجنود وهم يتجمعون بسرعة تلبية لنداء النفير الذي انطلق في هذا المعسكر، ثم نرى بعد ذلك غراتسياني واقفاً أمام جموع الجنود خاطباً فيهم، ويحثهم على القتال ومحاربة الفلاقة والقضاء على كل أشكال المقاومة في الشاطئ الرابع لإيطاليا على حد زعمه، وهنا ينتقل المخرج بنا مرة أخرى ويستخدم حركة الكاميرا الاستعراضية وتكون زاوية التصوير سفلية لاستعراض القوات التي تجمعت استعداداً لقتال المقاومة الليبية، ثم تتحرك الكاميرا إلى أعلى لتصبح زاوية التصوير من الأعلى وفي هذا دلالة حيث أن زاوية التصوير من الأسفل تدل على تضخيم الشخصية ثم الانتقال إلى زاوية التصوير من الأعلى التي تدل على التقليل من القوة وضعف الشخص وجعله قابلاً للهزيمة، وكأن المخرج قد أراد أن يوصل للمتفرج أنه وبالرغم من هذه الخطبة الرنانة لغراتسياني عن النصر وأنه لا توجد معركة حقيقة في انتظارهم فهم لن يقاتلوا سوى مجموعة قليلة خائفة ومرتعدة من المجرمين والخارجين عن القانون إلا أنه الخسارة المحققة هي ما ينتظر هؤلاء الجنود.

### المشهد السادس والعشرون:

هنا ينتقل بنا المخرج إلى خيام القبيلة حيث نرى فارساً على صهوة جواده قادماً من بعيد وزعماء القبيلة ينظرون إليه وهم يتساءلون ما وراءه، وهذا الشخص ما هو إلا أحد أفراد القبيلة ممن كانوا يعملون في فرق الجيش الإيطالي وقد جاء لأهله محذراً إياهم من تجمع الجيش الإيطالي استعداداً للهجوم عليهم، وهنا نرى شيوخ وزعماء القبيلة وهم يتناقشون حول أفضل السبل والطرق لمواجهة هذه القوات، حيث يرى البعض البقاء والمواجهة بينما يرى الطبولي الرحيل ومواجهتهم في تافرفت، وينتقل بنا المخرج إلى لقطة أخرى حيث نرى نساء القبيلة

وهم يجمعن الحاجيات استعداداً للرحيل واعتمد المخرج في هذا المشهد على اللقطات المتوسطة والقريبة لتوضيح ردة الفعل والتوتر الذي أصبح يسود الأجواء بعد تأكد الأخبار بأن هجوم الجيش الإيطالي وأعوانهم قد أصبح وشيكاً، وفي لقطة أخرى ينتقل بنا المخرج إلى خيمة الصبي محمد حيث نراه جالساً بجوار والده المصاب في لقطة عامة حيث يرجوهم والد الصبي بعدم نقله من مكانه وأنه يتمنى الموت في أرضه هذه على الانتقال والموت في مكان آخر، وفي هذا دلالة على مدى تمسكهم بأرضهم والمقاومة التي كان يبديها هؤلاء الرجال للاحتلال الإيطالي، ونرى ابنه وهو يشجعه ويطلب من الصمود حتى يصلوا إلى تافرفت، ثم ينتقل بنا المخرج إلى لقطة أخرى عامة من داخل خيمة عائلة مختار الذي أنجبت زوجته للتو وهي مريضة وبحاجة للراحة ولكن زوجها يطلب منها الصبر والتحمل والتجهز للرحيل ويريد المخرج من هذه الانتقالات أن يوضح للمشاهد مدى المعاناة والقسوة التي عاناها هؤلاء الرجال من المحتل حيث أنه السبب في كل هذه الآلام والمآسي وهو السبب في تهجيرهم من أرضهم على الرغم من وجود من لا يستطيع ذلك لمرضه أو كبر سنه، ثم نرى عدة لقطات عامة متتابعة وحركة استعراضية للكاميرا نرى من خلالها رجال القبيلة وهم يحزمون الأمتعة ويضعونها على أبلهم ودوابهم استعداداً للانتقال من هذا الوادي.

### المشهد السابع والعشرون:

يعود بنا المخرج مرة أخرى إلى خيمة غراتسياني حيث نراه مجتمعاً مجدداً مع قاداته العسكريين ويأمرهم بالتجهز للانطلاق للقتال، ولكن أحد القادة يوضح له أن الجنود لم يأخذوا كفايتهم من الراحة بعد، فيرد عليه مستهزئاً (يرتاحوا وهم ماشيين) ويعتمد المخرج هنا على اللقطات القريبة ليوضح للمشاهد ردة الفعل على وجه غراتسياني ثم القادة عند سماعهم لرده، حيث نرى على ملامحهم عدم الرضى على هذا القرار الاستبدادي، وهذا مما



يوضح لنا أن الظلم والقهر لم يكن حكراً على الشعب الليبي الذي كان يعاني الأمرين من الاحتلال بل أيضاً الجنود الإيطاليين أنفسهم ومن والاهم كانوا عرضة لهذا الظلم وعدم الرحمة والشفقة.

### المشهد الثامن والعشرون:

في هذا المشهد عودة مرة أخرى لمضارب وخيام القبيلة، حيث نراهم في لقطات عامة وحركة استعراضية للكاميرا وهم لازلوا يجمعون أمتعهم ويضعونها على ظهور دوابهم استعداداً للرحيل، واستخدام الحركة الاستعراضية للكاميرا دلالة على الترقب والغموض الذي يكتنف الموقف ولزيادة التوتر والإثارة لدى المشاهد، ثم نجد لقطة عامة للصحراء مع حركة الكاميرا للخلف زيادة في التوتر.

### المشهد التاسع والعشرون:

في هذا المشهد نرى قوات الجيش الإيطالي وهي تمر من أمام الكاميرا بشكل استعراضي وبترتيب معين حيث نرى في لقطة عامة وزاوية تصوير في مستوى النظر مرور الجنود وهم يركبون الأبل وبأعداد كبيرة ثم لقطة عامة أخرى ولكن زاوية تصوير فوق مستوى النظر تصور مرور هؤلاء الجنود ثم لقطة عامة لمستوى النظر للجنود المشاة وهم يمرون من أمام الكاميرا ونعود مرة أخرى للقطة عامة بزاوية تصوير فوق مستوى النظر وأخيراً فرق الخيالة تمر أيضاً في لقطة عامة وزاوية تصوير في مستوى النظر ولقطة أخيرة لهم من فوق مستوى النظر حيث أراد المخرج أن يوضح للمشاهد أنه وبالرغم من هذه الجموع الزاحفة وقوتها الظاهرة في البداية إلا أنها ورغم ذلك كله إلا أنها ضئيلة وهزيلة أمام قوة المقاومين والمجاهدين والمدافعين عن حقوقهم في أرضهم وهي قابلة بكل تأكيد للهزيمة والخسارة برغم كل عدتها وعددها وقوتها التي تم استعراضها أمام الكاميرا.

### المشهد الثلاثون:

عودة مرة أخرى إلى القبيلة ولكن هنا نراها وقد بدأت في الرحيل والتحرك هي أيضاً حيث يوضح لنا المخرج في لقطة عامة أهل القبيلة وهم على دوابهم ويتحركون إلى منطقة تاقرفت، ثم يرينا وعبر لقطة قريبة والد الصبي وهو يترنح أثناء ركوبه على ظهر الجمل والمرأة التي وضعت مولودها وهي تكابد المشقة للصمود تحت لهيب الشمس الحارقة أثناء تنقلهم، وهنا يريد المخرج أن يوضح للمشاهد مدى المعاناة والظلم التي عاناها الشعب الليبي نتيجة لقسوة المحتل وجبروته فالظلم والقتل لم يكن في ميدان المعركة وحسب، بل الظلم والبطش كان يطال حتى النساء والأطفال والمرضى والمصابين منهم من دون أي ذنب اقترفوه.

### المشهد الواحد والثلاثون:

انتقل بنا المخرج مرة أخرى إلى جموع الجيش الإيطالي التي تزحف باتجاه قبيلة المجاهدين وفي حركة بانورامية استعراضية يوضح لنا مدى حجم وضخامة الجيش الإيطالي الذي جاء من أجل قتال سكان هذه القبيلة المسالمين.

### المشهد الثاني والثلاثون:

عودة لأهل القبيلة وهم يجدون في السير للوصول إلى مكانهم المنشود في تاقرفت، حيث تكون زاوية التصوير تحت مستوى النظر وهنا يريد المخرج أنه يوضح لنا أنه وبالرغم من كونهم قد اضطروا لترك أرضهم وحزنهم الشديد لفراقها ولكنهم رغم ذلك هم من يملكون الشموخ والكبرياء وهم المنتصرون في النهاية.

### المشهد الثالث والثلاثون:

عودة للجيش الإيطالي في لقطة عامة وحركة استعراضية (بانوراما) وانتقل بنا المخرج كذلك في هذا المشهد إلى عدة لقطات قريبة تصور لنا بعض الأسرى وهم مقيدون بالسلاسل ويتم جرهم من طرف الجنود الإيطاليين

ويهدف المخرج من ذلك إلى محاولة توضيح مدى القهر والقسوة الذي تعرض له الشعب الليبي إبان الاحتلال الإيطالي والهدف من هذه اللقطات المتتابعة للجيش الإيطالي وللمجاهدين هو زيادة الإثارة لدى المشاهد.

#### المشهد الرابع والثلاثون:

عودة لرجال القبيلة والمجاهدين بعد أن حطوا رحالهم، وبدأوا في نصب خيامهم، والتجهيز للمبيت والراحة، حيث نجد الرجال ينزلون الأمتعة من فوق الجمال والخيول ينصبون الخيام لكي يستطيعوا الراحة والاستعداد للمعركة القادمة إليهم قريباً، ثم ينتقل بنا المخرج إلى داخل أحد الخيام حيث نشاهد الصبي برفقة أمه ووالده المريض وقد أعياه السفر وأرهقه الترحال، ثم نرى الصبي يخبر أمه بأنه يريد بندقية فتتظر إليه متسائلة ومستغربة عن سبب حاجته لها، فيخبرها برغبته في القتال ضد الجنود الإيطاليين فتخبره بأنه لازال صغيراً على القتال واستعمال البندقية ولكنها تقبل بعد إصراره على القتال.

ثم نراه في اللقطة التالية العامة وهو متجه نحو جموع المجاهدين وهم جالسين ويستمعون للخطة التي سيقومون بها عند قتالهم للجنود الإيطاليين حيث نرى قائد المجاهدين وهو يوضح لهم الخطة ويوزع عليهم المهام ويخبر كل شخص بمكانه في أرض المعركة، ويخاطبهم بكلمات تزيد من عزمهم وتلهب فيهم حمية القتال والجهاد مثل (هذه أرضنا ولأزم نموتوا في سبيلها)، والهدف من استخدام اللقطات العامة هو توضيح أعداد المجاهدين التي كانت تعتبر قليلة بالمقارنة مع أعداد الجيش الإيطالي القادم إليهم في الطريق.

#### المشهد الخامس والثلاثون:

عودة مرة أخرى للجيش الإيطالي حيث نراه لازال يشد الرجال للوصول إلى مكان تواجد المجاهدين الليبيين ويركز المخرج هنا على اللقطات العامة والحركة الاستعراضية (بانوراما) للكاميرا لاستعراض قوة الجيش الإيطالي وكثرة عددهم وعدتهم.

ولكن أيضا ينتقل بها المخرج إلى زاوية تصوير أعلى من مستوى النظر ليخبر المشاهد بأنه وبرغم كل هذا العدد والعتاد إلا أن مصيرهم الفشل والدمار والهزيمة على يد المجاهدين.

### المشهد السادس والثلاثون:

في هذا المشهد يعود بنا المخرج مرة أخرى إلى معسكر المجاهدين حيث نراهم مجتمعين في مجموعات مختلفة حيث يرينا المخرج هذا المشهد من خلال لقطات عامة متتابعة، ثم ينتقل بنا إلى لقطات قريبة نرى من خلالها سبب تجمعهم وهو أنهم يقومون بتوزيع ذخيرة البنادق فيما بينهم استعداد للمعركة القريبة.

### المشهد السابع والثلاثون:

ينتقل بنا المخرج إلى أطراف معسكر المجاهدين حيث نرى اثنان منهم في لقطة قريبة وهما يتحدثان، حيث أن أحدهما جاء إلى الآخر وطلب منه الذهاب لأخذ قسط من الراحة استعداداً للمعركة بينما سيقوم هو بالمراقبة فيجيبه صديقه بأن الأمن مستتب ولا يوجد أي جديد وهنا ينتقل بنا المخرج إلى لقطة عامة للأفق وحركة استعراضية (بانوراما) للكاميرا دلالة على صدق حديث هذا الشخص، ثم نراه منصرفاً تاركاً زميله يأخذ مكانه في المراقبة.

### المشهد الثامن والثلاثون:

يبدأ بلقطة قريبة لغراتسياني حيث نراه يأمر القادة بالتمركز في المكان الذي وصلوا إليه، ولكن من دون أن ينصب أحد الخيام وذلك لكي يتمكنوا من المغادرة في الصباح الباكر بشكل سريع، وكذلك يأمرهم بالحراسة المشددة والتأمين الجيد للمعسكر، مما يدل على الخوف الذي كان مسيطرًا على هؤلاء الغزاة رغم كل ما كانوا يملكونه من قوة وجبروت.

### المشهد التاسع والثلاثون:

عودة لأطراف معسكر المجاهدين وتحديدًا للشخص المكلف بالمراقبة حيث نراه كامناً أسفل شجرة وهو يراقب الطريق، وينتقل بنا المخرج إلى لقطة عامة تصور الأفق، وهذا مما يزيد من الإثارة والتشويق لدى المشاهد حيث يوحي للمشاهد بقرب حدوث حدث ما.

### المشهد الأربعون:

ينتقل بنا المخرج إلى معسكر الجيش الإيطالي، حيث نرى قادة الجيش وهم مجتمعون حول نار كبيرة وهم يسعون للدفع، ثم تبدأ الكاميرا في الاقتراب رويداً رويداً من غراتسياني في حركة الكاميرا إلى الأمام زووم إن ، حتى نراه في لقطة متوسطة هو ولهب النار المشتعل أمامه، وهو يفكر في معركة الغد المنتظرة ومدى إصرار المجاهدين الليبيين وصمودهم في القتال، والنار هنا ترمز إلى شدة الصراع في داخل غراتسياني، فمن جهة هو

قائد للجيش الإيطالي وهدفه الفوز والانتصار على المجاهدين، ولكنه من جهة أخرى على معرفة ودراية بمدى استبسال المجاهدين في القتال مما يزيد من حيرته وعدم قدرته على تحقيق هذا النصر المنشود.

ثم ينتقل بنا المخرج في أرجاء معسكر الجيش الإيطالي حيث نرى جنوده وهم يتجمعون في حلقات حول النار طلباً للتدفئة، وهذا يرمز إلى قسوة طبيعة هذا البلاد عليهم فهذه الأرض وكما عبر غراتسياني تحاربهم كما يحاربهم أهلها وسكانها.

ثم نرى لقطة متوسطة لغراتسياني مع قادته وهم يخبرونه عن رؤيتهم لنار بالقرب من آبار تأقرفت وهو يتوقع أن تكون للفلاحة (المجاهدين)، ونرى النار مستعرة أمام غراتسياني دلالة على شدة تأزم الوضع وعلى مدى شدة الصراع في الأحداث.

#### المشهد الواحد والأربعون:

بزوغ الفجر في معسكر الإيطاليين الذين نراهم في لقطة عامة وهم مجتمعون في حلقات حول نيران المعسكر يتدفنون من صقيع الليل، ونرى غراتسياني في لقطة متوسطة خارجاً من خيمته ليأمر أحد جنوده بإحضار الأسيرين ليستجوبهما، فيذهب لإحضارهما أمام غراتسياني وهما مقيدان، ثم نراه في لقطة قريبة وهو يمتطي صهوة جواده والأسيرين ملقيان على الأرض بعد شد وثاقهما، وتكون زاوية الكاميرا أسفل مستوى النظر دلالة على الغطرسة والتكبر ثم يقوم بقتلهما بواسطة مسدسه.

فينتقل بنا المخرج عبر حركة الكاميرا إلى الأمام زوم إن لنرى عن قرب الدم وقد غطى جثة أحد الأسيرين وهذا يرمز إلى ما سيكون من أحداث دموية في المشاهد واللقطات القادمة، وكذلك يوضح مدى القسوة والوحشية التي لدى المستعمر والمحتل الإيطالي.

## المشهد الثاني والأربعون:

عودة لخيام قبيلة المجاهدين، حيث نراهم يتجهزون للقتال في لقطة عامة، ثم نرى الصبي وهو خارج من الخيمة ممسكاً ببندقية والده في لقطة متوسطة، وتتبعه الكاميرا في حركته بحركة بانورامية، حيث يقوم بالجلوس والبدء بتنظيف البندقية وحشوها بالرصاص استعداداً للمعركة وانتقاماً لما أصاب أبيه.

## المشهد الثالث والأربعون:

لقطة أخرى للجيش الإيطالي حيث نراه في لقطة عامة وهو منتشر في أعلى تل وزاوية التصوير أسفل مستوى النظر حيث ترمز إلى الغطسة والتكبر، ثم ينتقل بنا المخرج إلى لقطة عامة لغراتسياني برفقة قادة جيشه حيث يأمرهم بالتجهز للتحرك لبدء المعركة، وهذه اللقطات المتتابة للجيش الإيطالي ومعسكر المجاهدين تهدف إلى زيادة التوتر والغموض والتشويق لدى المشاهد، وترمز لقرب حدوث حدث ما.

## المشهد الرابع والأربعون:

ينتقل بنا هذا المشهد إلى أطراف معسكر المجاهدين حيث يوجد من يراقب الطريق انتظاراً لوصول الجيش الإيطالي الذي بدأ يظهر في الأفق فيبدأ من يراقب المكان في الانطلاق والجري بسرعة كبيرة لإخبار المجاهدين بقرب وصول العدو استعداداً للمعركة الفاصلة بينهم، وعند وصوله لهم يخبرهم بأن بداية عدد الجيش الإيطالي تحوي بالكثرة، فيأمرهم القائد بالتحرك إلى أماكنهم ومواقعهم حسب الخطة الموضوعة مسبقاً وانتظار كلمة السر

التي هي (الله أكبر) وفي هذا رمز ودلالة أولاً عدم اهتمامهم بالفرق العددي الكبير وقوة عتادهم لايمانهم المطلق والكبير بأنهم على حق وبأن النصر من عند الله، ثم نرى اعداد من المجاهدين وهم يركضون في لقطات عامة إلى مواقعهم استعداداً لبدء المعركة.

#### المشهد الخامس والأربعون:

بداية هذا المشهد لقطة متوسطة تجمع بين الصبي الذي تجهز للمعركة مع أمه التي تقبله وتودعه، وهذا يرمز إلى الفداء والصبر الذي امتازت به الأم حيث شجعت ابنها على الجهاد والقتال ضد المحتلين رغم حبها له وخوفها عليه ولكنها تعلم جيداً أنه لا شيء أغلى ولا أعز من الوطن، كذلك ينتقل بنا المخرج في لقطة متوسطة أخرى لأحد المجاهدين وهو يحتضن ابنته الصغيرة استعداداً لخروجه لأرض المعركة، وهذا يوضح المشاعر الانسانية المتضاربة لدى هؤلاء الرجال فهم وبالرغم من حبهم لأطفالهم إلا أنه لا يوجد شيء يؤخرهم عن الجهاد ونداء الوطن.

#### المشهد السادس والأربعون:

لقطة عامة لأرض المعركة حيث نرى الجيش الإيطالي قادماً بينما يختبئ المجاهدون خلف الكثبان الرملية والشجيرات استعداداً لمباغطة الجنود الإيطاليين، وهذا يرمز إلى تحالف الأرض مع أهلها وسكانها في قتال هؤلاء القادمين عبر البحار لاحتلال هذه الأرض وتدنيسها.



ثم ينتقل بنا المخرج إلى لقطات قريبة توضح وجه غراتسياني وهو ينظر إلى ساحة المعركة مترقباً وفي لقطة تالية لها لقطة قريبة لوجه الطبولي وهو مترقب أيضاً لبدء المعركة وهذا مما يزيد التشويق لدى المشاهد.

وعند اقتراب الجيش الإيطالي من الكمين الذي أعده المجاهدين يتم الصياح بصوت عالي بكلمة السر (الله أكبر) حيث يبدؤون في إطلاق النار على الجنود الإيطاليين مما يسبب حدوث الارتباك وينتقل بنا المخرج هنا من خلال جموع هذا الجيش عن طريق لقطات عامة وحركة بانورامية للكاميرا ليوضح لنا مدى الخوف والارتباك الذي أصاب جنود الجيش الإيطالي نتيجة لمباغتتهم من قبل المجاهدين الذي أخذوا زمام المبادرة بأيديهم.

ينتقل بنا المخرج كذلك في لقطات متوسطة متتابعة لنسوة المجاهدين اللواتي يطلقن الزغاريد بعد سماعهن لصوت إطلاق الرصاص وذلك لبعث روح الحماس والقتال ورفع الروح المعنوية للمجاهدين أثناء الحرب.

ثم نرى في لقطة أخرى غراتسياني مع قاداته فوق أحد التلال وهو ينظر إلى أرض المعركة، فهو على عكس المجاهدين الذين يقاتلون جميعاً في ساحة المعركة دون تمييز بينهم نراه هو وقاداته غير قادرين على المشاركة فهم يديرون هذه المعركة عن بعد دون أن يشتركوا فيها بشكل فعلي وهذا دليل خوف وجبن منهم.

ونلاحظ في هذه اللقطات ارتفاع صوت الموسيقى التصويرية الذي يصاحب المعركة زيادة في الإثارة والتشويق لدى المشاهد.

وتوضح للقطات المتتابعة للمعركة كافة أنواع الأسلحة التي يمتلكها الجيش الإيطالي من بنادق ومدافع وقنابل بينما لا يملك المجاهدون سوى بنادقهم فقط.

اعتمد المخرج هنا على اللقطات العامة المتتابعة لتوضيح المعركة الجارية بين الطرفين مع استخدامه للقطات قريبة لتوضيح لحظة استشهاد أحد المجاهدين أو موت أحد الجنود الإيطاليين.

مثلاً نرى الصبي حاملاً بندقية والده ويطلق منها النار تجاه الجنود الإيطاليين وعندها يرى الضابط الإيطالي المسئول عن تعذيب والده وإصابته وهنا يطلق عليه النار ويرديه قتيلاً، ولكن يتمكن أحد الجنود الإيطاليين من إصابة الصبي بطلق نار في رأسه.

وفي ختام المعركة نرى انه وبالرغم من انتصار الجيش الإيطالي إلا أن المجاهدين تمكنوا بالرغم من قلة عددهم من تكبيد الإيطاليين الخسائر الكبيرة.

## **الفصل الرابع**

### **النتائج والتوصيات**

## النتائج ومناقشتها

لقد توصل الباحث من خلال عينة بحثه إلى النتائج التالية :

1. إن فيلم تاقرفت هو تجسيد للواقع الليبي والكشف عن معاناته ونضاله ضد الاستعمار الإيطالي.

فمثلاً في المشهد الثلاثون اللقطة العامة (43)، حيث يوضح لنا المخرج أهل القبيلة وهم على دوابهم قاصدين منطقة تاقرفت، تم يرينا المخرج في المشهد نفسه في اللقطة القريبة والد الصبي وهو يترنح أثناء ركوبه على ظهر الجمل والمرأة التي وضعت مولودها وهي تكابر المشقة للصمود وتحت لهيب الشمس الحارقة أثناء تنقلهم ، وهنا يريد المخرج أن يوضح للمشاهد مدى المعاناة الظلم التي عاناها الشعب الليبي نتيجة لقسوة المحتل وجروته فالظلم والقتل والبطش كان يطال حتى النساء والأطفال والمرضى والمصابين منهم من دون أي ذنب اقترفوه ، أو كما تبين في المشهد (30).

2. كان للمعالجة دور كبير في تحقيق التشويق الدرامي .

فمثلاً في المشهد الخامس عشر عند اللقطة (21) في خيمة الصبي امحمد حيث نراه داخلاً الخيمة وأمه جالسة بجوار والده المصاب وهي تضمد له الجراح ، وتسأله من القادم يا أمحمد ؟ فيجيبها عمي عمر وعمي عبد الله ، ثم لقطة قريبة تركز على وجوه أمحمد ووالده المصاب ووالدته تهدف إلى التركيز إلى رد الفعل وتصوير مدى التوتر والغموض الذي يحيط بهم ، كذلك نجد حركة لهب الشمس التي تتير المكان ، وهذا مما يزيد في الغموض والتشويق لدى المشاهد .

3 . ساهمة المعالجة الدرامية في هذا الفيلم التاريخي في سرد حقبة زمنية دون عناء ومشقة .

فمثلاً في المشهد الأول بداية الشريط تسجل تطوراً في رسم الصورة ، وتعريف المشاهد بالمراحل الأولى للغزو . وهي المرحلة الرمادية (الرمزية) وذلك من خلال مجموعة من الصور ( بالأبيض والأسود ) حتى معركة تاقرفت .

فمثلاً في المشهد السادس اللقطة (4) بدءاً بخيمة غراتسياني والدخول في الماضي (بالنسبة للشريط) عن طريق مقر القيادة (الخيمة) لغراتسياني وإعادة سرد الأحداث ومن المعروف أن الصورة المتحركة) تتشكل بواسطة الديكور والشخصيات، والإضاءة والحركة التي هي أساس الصورة الفلمية .

4. إستطاعت المعالجة الدرامية أن تعالج بعض الظواهر الفلمية وخاصة الظواهر التاريخية والاجتماعية والسياسية التي لا يمكن إظهارها دون استخدام التقنيات الضرورية للمادة التاريخية.

فمثلاً في المشهد الرابع والثلاثون اللقطة (47) لقد وجدت الموسيقى في الشريط لتملاً الفراغ ، وتعبّر كذلك عن إيقاع وتسجيل الانتقال من مشهد إلى آخر ومن لقطة إلى أخرى كموسيقى إيقاع الفارين والموسيقى العسكرية ، وكذلك تتطور الموسيقى مع الحدث وتسجل توافقاً ملحوظاً أمام الحوار ، كما إنها شاركت في التعبير مع الصورة فمثلاً في المشهد نفسه الأم وأبنها في الخيمة عندما يطلب منها أن تعطيه بندقية التي تعبّر عنها الموسيقى بدقات مميزة .

5. عند إضاءة الشخصيات يستطيع صانع الفيلم إظهار بعض المعلومات الخاصة بأعماق الشخصية وحالتها النفسية من جهة ، ومن جهة أخرى تأكيد الجانب الجمالي عن عرض التشكيل الدرامي للضوء داخل بنية المشهد .

فمثلاً في المشهد الثامن عشر اللقطة (23) الذي يقوم فيه (فابري) بكتابة رسالة إلى روما في إيطاليا إلى زوجته ماريا ليلاً أمام خيمته على ضوء قنديل يحيط به الصمت والوحدة وسط الصحراء .

6 . إن المعالجة الدرامية للأفلام التاريخية تساعد دون انحراف المخرج عن مسار القصة الأصلية فمثلاً في المشهد الأول حافظا المخرجان على مجريات الأحداث في مكانها الذي حدثت فيه 1928 فتم تصويرها في نفس المكان الذي وقعت فيه، كما تم الاستناد على الصور الوثائقية المتمثلة في الشريط الروائي التاريخي .

7 . اشتغال الفيلم على الفضاء مما مكن اختزال الزمان والمكان محققاً تنوعاً دلاليّاً أضفى على الشريط سمة خاصة تميزت بالواقع الاجتماعي والاقتصادي .

فمثلاً في المشهد السابع اللقطة (16) فيوضح لنا المخرجان الأعمال اليومية التي تقوم بها المرأة الليبية من حلب للماعز، وطحن للحبوب باستخدام الرحي، واستخراج الزبدة من الحليب، وغزل الصوف، ونسج للسجاد، وإعداد المأكولات الشعبية، وجلب الحطب، وقد استخدم المخرج اللقطات المتوسطة والبعيدة لتوضيح هذه الأعمال، وهذا للدلالة على الدور الاجتماعي والاقتصادي الذي كانت تقوم به المرأة الليبية في تلك الفترة الزمنية، وكذلك لتوضيح طبيعة الحياة البدوية التي كانت سائدة في المجتمع الليبي في تلك المناطق .

8. ساهم المخرجان في بعض الأخطاء في فيلم معركة تاقرفت في الدخول والخروج من الكادر .

فمثلاً في مشهد المعركة نرى والد (محمد) الممثلة (خديجة الخوجة) تنصت إلى سماع طلقات المدافع فتقلق بشأن ابنها محمد وتخرج من الخيمة للبحث عنه وفي اللقطة الموالية نرى جندياً يسد بندقيته تجاه الكاميرا فنحسب إنه قد أردى المرأة قتيلة ، ولكن يتبين لنا في ذلك اللقطة التالية ، إذ نرى المقصود ليس المرأة بل

شخص آخر في الاتجاه المعاكس لم نره في اللقطة السابقة ونكتشفه بعد مقتله كما أن خروج المرأة من الخيمة ليس له مبرر في تلك اللحظات .

## التوصيات

1. تشجيع العناصر المثقفة الجادة على الكتابة الأدبية والفنية الخاصة بالدراما التاريخية والعمل على صقلها وأتاحة الفرص لها من أجل العمل على إبراز الأحداث والقضايا التاريخية والتي تلعب دوراً في التنشئة والتنمية الاجتماعية.
2. توفير الإمكانيات المادية والمعنوية اللازمة لجميع عناصر الفيلم الروائي التاريخي لما لها من دور في إثراء على إنتاج أعمال ذات مستوى عالي.
3. العمل على عدم إقتصار أعمال الأفلام على الأحداث التاريخية التي فيها مآسي حدثت للمجتمع الليبي، بل يجب أن تكون الأعمال الدرامية شاملة إلى البطولات و الشخصيات التي تعطي آمالاً للأجيال القادمة بالغد أفضل.
4. الدعم المادي والمعنوي للإنتاج الفني والذي يتعامل مع التاريخ لإبراز القضايا الوطنية العربية الليبية.
5. العمل على إتاحة الفرصة للممثلين الليبيين للمشاركة في الأعمال الدرامية وماله من دور في تطوير أداء الممثل.
6. العمل على إقامة دورات مختلفة في مجالات الكتابة الأدبية والإخراج السينمائي.
7. التأكيد على الدور التوجيهي للأفلام الروائية التاريخية .



## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً/ المصادر والمرجع العربية:

1. إبراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2008.
2. ابن منظور قاموس لسان العرب ، إعداد وتصنيف يوسف الخياط ، ط 20، دار الشرق العربي ، بيروت ، 1979 .
3. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1993.
4. أحمد مدحت باكير ، حلقة درامية في مجال كتابة السيناريو ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا 1986.
5. أمين بكير، الإبداع الضوئي في العروض المسرحية ، الهيئة العامة المصرية ، للكتاب ، القاهرة ، 2009 .
6. حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989.
7. خيرية البشلاوي، معجم المصطلحات العلمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
8. جورج سعد ، معجم العالم العربي ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع.
9. رفعت عارف الضبع، السيناريو، دار الفجر للنشر والتوزيع، طنطا، 2001.
10. رمضان سليم، الخيالة أفق وواقع، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986.

11. سمرضان سليم، كتاب الشعب، الخيالة والتاريخ، العدد 106، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1986.
12. سامية أحمد على ، عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 1987.
13. سمير سرحان ، مبادئ علم الدراما ، القاهرة ، حلا للنشر والتوزيع ، 2000.
14. شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي دراسة في إبداع الصورة المرئية ، مؤسسة حورس الدولية ، طبعة الأولى .
15. شكري عبد الوهاب ، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، 2009.
16. شحادة الناطور ،مدخل إلى التاريخ الحضارة ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، بدون تاريخ.
17. طارق سيد أحمد الخلفي، فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية، الدار المصرية الجماهيرية للنشر والتوزيع، 2011.
18. الطاهر وطار وآخرون، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل، الجزائر، بدون تاريخ .
19. ضياء غني لفتة ، د. عواد كاظم لفتة ، سردية النص الأدبي ، الطبعة الأولى 2011م ، ص131-132.
20. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ .
21. عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001.

22. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، جامعة القاهرة، دار النشر عمان ، بدون تاريخ .
23. عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية (فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية)، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.
24. عبدالفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ب.ت).
25. عدلي سيد محمد، البناء الدرامي للراديو والتلفزيون، ط2، بيروت، دار الفكر العربي، 1988.
26. علي أبو شادي، لغة السينما، سلسلة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
27. علي سيد محمد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ط2، دار الفكر العربي، بيروت، 1988.
28. علي شلش، في عالم السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.
29. عماد نداف، محمد نداف، الدراما التلفزيونية(التجربة السورية نموذجاً)، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1994.
30. عبد المجيد شكري ، الدراما التلفزيونية ،فن كتابة وإخراج التمثيلية التلفزيونية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، 2009 .
31. عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جمالية السينما ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،الطبعة الأولى ، بدون تاريخ .
32. عبد الباسط سند، فن التصوير التلفزيوني ، مؤسسة مورش الدولية للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، 2009 .

33. علي شلش ، في عالم السينما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1978 .
34. كرم شلبي، معجم المصطلحات الإعلامية، ط1، دار الشروق للنشر ، القاهرة، 1989.
35. كرم شلبي ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، مكتبة التراث الإسلامي ، القاهرة ، 1977.
36. مصطفى يحيى ، التدوق الفني والسينما ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1991.
37. ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية ، بدون تاريخ .
38. ماجي الحلواني حسين، مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعية، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، القاهرة، 1999.
39. محمد صبري صالح، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، ط1، منشورات الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، طرابلس، 2007.
40. محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب ، بدون تاريخ .
41. محمد علي الفرجاني، قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، الدار العربية للكتاب، ليبيا - ونس، 1978.
42. محمد ماهر فهم، حلقة دراسية في مجال السيناريو، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1986.
43. محمد نصر مهنا، الإعلام السياسي بين التنظير والتطبيق، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007.
44. محمود سامي عطا الله، السينما وفنون التلفزيون، ط1، الدار المصرية اللبنانية للنشر، 1997.
45. محمد عبد القدوس ، تيسير اندرواس ، مهارات التصوير ، دار ضياء للنشر والتوزيع ، عمان 2000.
46. محمد يوسف نصار وقاسم محمد كوفجي ، تذوق الفنون الدرامية ، جامعة اليرموك ، 2005.

47. محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، القاهرة ، دار النهضة الغربية ، للطباعة والنشر ، 1995، ص 30.

48.مذكور ثابت ، النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993.

49. منى الصبان ، المونتاج الخلاق مابين القديم والحديث ن دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، بدون تاريخ .

50.محمد علي الفرجاني ، قصة الخيالة العربية الليبية ، دار الكتب الوطنية بنغازي ، 1996.

51.محمد بيومي مهران ، التاريخ والتاريخ ، دراسة في ماهية التاريخ وكتابة ومذاهب تفسيره ومناهج البحث فيه ، دار المعرفة الجامعية بدون تاريخ .

52. نسمة أحمد البطريق، جيهان يسري، الكتابة للإذاعة والتلفزيون، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، القاهرة، 2000.

53. نور الدين بن بلقاسم، في نقد القصة والرواية بتونس، الدر العربية للكتاب، تونس، 1989.

54. هاني إبراهيم البطل ، الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني ، جامعة المملكة العربية البحرين .

55.أريك بتلي ، الحياة في الدراما ، جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بدون تاريخ .

56.خليل شحادة ، الإخراج التلفزيوني ،دار المعتر للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ،2013.

57.د. السيد محمد شعلان ، التلفزيون التعليمي في عصر الانفوميديا ، دار الكتاب الحديث ،2012.

58.أ.د. ماجى الحلونى ،أ.د. عصام نصر ، مقدمة في الفنون الإذاعية والسمع بصرية ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح ، 2004 .

### ثانياً/ المصادر والمراجع المترجمة للعربية:

1. انجرام باي ووتر ، كتاب ارسطو فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة دار هالة، الطبعة الثانية ، حلا للنشر والتوزيع ، 2002.
2. الجنرال طوني زيني ، طوني كولتز ، معركة السلام ، رؤية من الخطوط الأمامية لقوة أمريكا وأهدافها .
3. جورج دافيد، الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية، منشورات وزارة الثقافة والمؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2004.
4. دافيد أ.كوك، ترجمة أحمد يوسف، تاريخ السينما الروائية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
5. دوايت سوين، ترجمة أحمد الحضري، كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة 2010.
6. روجر. م بسفيلد، ترجمة دريني خشبة، فن الكتابة المسرحية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 19785.
7. رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطون أبوزيد، بيروت، باريس، منشورات عويدات، 1988.
8. سدفيد، ترجمة أحمد الجمل، لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1991.

9. سيمون فرايليش، ترجمة غازي منافخي، الدراما السينمائية، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1994.
10. كين دين ، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي ترجمة ، عصام الدين المصري ، الدار العربية للموسوعات، 1987.
11. هنري أجيل علم جمال السينما ، ترجمة إبراهيم العريش ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980.
12. ميخائيل باختين ، فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفيتي) ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918م وعمل في سلك التعليم وأسس " حلقة باختين" النقدية عام 1921م .
13. يوجين فال ، فن كتابة السيناريو : ترجمة : مصطفى محرم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997.
14. اريك بنتلي : الحياة في الدراما ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بدون تاريخ.

### **ثالثاً/ الرسائل العلمية:**

1. الأمين محمد دردور، التوظيف الفني والتقني للصورة في الفيلم التسجيلي، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا، طرابلس، 2009.
2. فتحي فرج خليفة، دور المعالجة البصرية في إبراز القيم الفنية والجمالية للصورة في الفيلم التسجيلي، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا، طرابلس، 2010.

3. عبد الباسط إبراهيم الجهاني ،جماليات التعبير للصورة في الشريط الروائي العربي ،رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الدراسات العليا ، سنة 2005.
4. ناصر الطاهر بربيش، المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في الإذاعة المسموعة،رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الدراسات العليا، طرابلس، 2010.
5. نور الدين محمود سعيد، عمل إبراهيم الكوني، السرد في الفيلم الروائي الليبي، أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة فلورنسا، 2007، بحث غير منشور.

#### رابعاً/ الدوريات:

1. سامي محمد ، علاقة الفن السينمائي والأدب ، بغداد : مجلة الأفلام العراقية ، العدد 4 ، سنة 1988.
2. أندريه برتوميو ، ترجمة يوسف فهد، مجلة الحياة السينمائية، العدد 41، صيف 1993 م.
3. رولان بارث، المغزى الثالث، ترجمة وتقديم د. نورالدين محمود سعيد، مجلة فنون وإعلام، العدد الرابع ، 2009 .
4. غيث الشامس ، مجلة الفن السابع: العدد الأول، السنة الأولى، خريف 1987 م.
5. محمود قاسم ، مجلة المسرح والخيالة: العدد 22، ربيع 2007.
6. نور الدين محمود سعيد، مجلة في نقد السينما الفاشية الجديدة/ زهرات الصحراء نموذجاً العدد 11.
7. نور الدين محمود سعيد ، جدلية التاريخ ، حقيقة السينما تحت منشور بمجلة الجامعة ، العدد العاشر.



## **خامساً/ مواقع من شبكة المعلومات الدولية (انترنت):**

1. شبكة الأنترنت، موقع [www.ftstivalsinsyria.com](http://www.ftstivalsinsyria.com)
2. ماهو الفرق بين تعريف الحرب الغزوة المعركة ، موقع شبكة المعلومات الدولية للإنترنت  
. [WWW.bohot.ml](http://WWW.bohot.ml)

## ملخص الرسالة

قام الباحث بتقسيم بحثه الذي جاء تحت عنوان (المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في الفيلم الروائي الليبي) إلى أربع فصول كالآتي:

### • الفصل الأول: الإطار المنهجي:

تضمن هذا الفصل مقدمة لموضوع الدراسة أوضح فيها الباحث بعرض الوضع المنشئ للمشكلة .

#### ■ مشكلة البحث:

ما هي صياغات المعالجة الدرامية للمادة التاريخية وكيف تم تناولها في فلم معركة تافرقت ؟

#### ■ أهمية البحث:

إن أهمية البحث تكمن في الآتي:

- يسهم الفيلم الروائي التاريخي في تعريف المجتمع الوقائع التاريخية لما لها من قيمة ثقافية واجتماعية.
- الاعتماد على الوثائق التاريخية المتمثلة في اللقطات الصورية والخطية .
- يسهم في نشر الثقافة والعلم عن فترات الحقب التاريخية والاستفادة منها في معالجات درامية تسهم في تربية النشء.
- يسعى الفيلم التاريخي إلى تقريب المادة التاريخية إلى الشكل العلمي التجريبي في التاريخ في حقل الفنون السينمائية .

#### ■ أهداف البحث:

- يهدف البحث إلى إظهار جوانب الفنية في الفيلم التاريخي الليبي المتعلقة بالمعالجة الدرامية للمادة الفيلمية التاريخية.
- الكشف عن طريقة تقديم المادة التاريخية كشكل درامي .
- معرفة المضامين للأحداث التاريخية المهمة في التاريخ الليبي من خلال الفيلم الروائي الليبي .
- التعريف بالجانب التاريخي ودوره في بناء المواطنة والهوية القومية .
- معرفة مصادر إعداد البرامج الروائية التاريخية ومدى ارتباطها بالتاريخ الليبي.

#### ■ حدود البحث:

- المكان: ليبيا.
- الزمان: 1984 م.
- المجال: المعالجة الدرامية للمادة التاريخية في فيلم تاقرفت.

#### ■ مصطلحات البحث:

والتي اشتملت على تعريفات (المعالجة) السينمائية والدراما والتاريخ والفيلم الروائي والفيلم التاريخي والجهاد والمعاركة والحرب والسيناريو .

#### • الفصل الثاني: الإطار النظري:

تطرق إلى أربعة مباحث وكانت على النحو الآتي:

- المبحث الأول: مفهوم الفيلم الروائي التاريخي.
- المبحث الثاني: نشأة وتطور الفيلم الروائي التاريخي وطرق معالجته.
- المبحث الثالث: عناصر البناء الدرامي في الفيلم الروائي التاريخي.
- المبحث الرابع: المعالجة الدرامية للتاريخ في الفيلم الروائي.

### • الفصل الثالث: إجراءات البحث:

- مجتمع البحث وعينته: والمتمثلة في الشريط الروائي التاريخي الليبي (معركة تاقرفت).
- أداة البحث: عن طريق المقابلة وقد اعتدرا أحد المخرجين والملاحظة والتي اعتمدت مباشرة على المشاهدة وتمثلت في جانبين هما:

- المعالجة السينمائية لنص معركة تاقرفت بناء على عناصر الصورة والصوت والحوار والموسيقى.
- الأسلوب الإخراجي للغة السينمائية في فيلم معركة تاقرفت و سيميائية الصورة في فيلم معركة تاقرفت .

### قد تضمن الفصل الرابع : النتائج والتوصيات نذكر أهمها :

#### أولاً: النتائج ومناقشتها

1. إن فيلم تاقرفت هو تجسيد للواقع الليبي والكشف عن معاناته ونضاله ضد الاستعمار الإيطالي.

فمثلاً في المشهد الثلاثون اللقطة العامة(43)، حيث يوضح لنا المخرج أهل القبيلة وهم على دوابهم قاصدين منطقة تاقرفت، تم يرينا المخرج في المشهد نفسه في اللقطة القريبة والد الصبي وهو يترنح أثناء ركوبه على ظهر الجمل والمرأة التي وضعت مولودها وهي تكابر المشقة للصمود وتحت لهيب الشمس الحارقة أثناء تنقلهم ، وهنا يريد المخرج أن يوضح للمشاهد مدى المعاناة الظلم التي عاناها الشعب الليبي نتيجة لقسوة المحتل

وجروته فالظلم والقتل والبطش كان يطال حتى النساء والأطفال والمرضى والمصابين منهم من دون أي ذنب اقترفوه ، أو كما تبين في المشهد (30).

2. إستطاعت المعالجة الدرامية أن تعالج بعض الظواهر الفلمية وخاصة الظواهر التاريخية والاجتماعية والسياسية التي لا يمكن إظهارها دون استخدام التقنيات الضرورية للمادة التاريخية.

فمثلاً في المشهد الرابع والثلاثون اللقطة (47) لقد وجدت الموسيقى في الشريط لتماماً الفراغ ، وتعبّر كذلك عن إيقاع وتسجيل الانتقال من مشهد إلى آخر ومن لقطة إلى أخرى كموسيقى إيقاع الفارين والموسيقى العسكرية ، وكذلك تتطور الموسيقى مع الحدث وتسجل توافقاً ملحوظاً أمام الحوار ، كما إنها شاركت في التعبير مع الصورة فمثلاً في المشهد نفسه الأم وأبنها في الخيمة عندما يطلب منها أن تعطيه بندقية التي تعبّر عنها الموسيقى بدقات مميزة .

3. ساهم المخرجين في بعض الأخطاء في فيلم معركة تاقرفت في الدخول والخروج من الكادر .

فمثلاً في مشهد المعركة نرى والدته (محمد) الممثلة (خديجة الخوجة) تنصت إلى سماع طلقات المدافع فتقلقل بشأن ابنها محمد وتخرج من الخيمة للبحث عنه وفي اللقطة الموالية نرى جندياً يسدد بندقيته تجاه الكاميرا فنحسب إنه قد أريدى المرأة قتيلة ، ولكن يتبين لنا في ذلك اللقطة التالية ، إذ نرى المقصود ليس المرأة بل شخص آخر في الاتجاه المعاكس لم نره في اللقطة السابقة ونكتشفه بعد مقتله كما أن خروج المرأة من الخيمة ليس له مبرر في تلك اللحظات .

## ثانياً: التوصيات :

1. تشجيع العناصر المثقفة الجادة على الكتابة الأدبية والفنية الخاصة بالدراما التاريخية والعمل على صقلها وإتاحة الفرص لها من أجل العمل على إبراز الأحداث والقضايا التاريخية والتي تلعب دوراً في التنشئة والتممية الاجتماعية .
2. توفير الإمكانيات المادية والمعنوية اللازمة إلى جميع عناصر الفيلم الروائي والتسجيلي التاريخي بما له من إثراء على إنتاج أعمال ذات مستوى عالي .
3. العمل على عدم إقتصار أعمال الأفلام على الأحداث التاريخية التي فيها مآسي حدثت للمجتمع الليبي بل يجب أن تكون الأعمال الدرامية شاملة إلى البطولات وشخصيات والتي تعطي آمالاً للأجيال القادمة بالغد أفضل .

الملاحق

## **Abstract**

Researcher Divided research under title :-

### **Drama handling of History subject in Libyan Narrative film**

To four chapters as follows :-

#### **Chapter one : Methodology**

This chapter include study subject , researcher discuss the status arise question.

#### **Research question**

What's the role of drama handling for historical subject in Tagrafit battle , as a model of Libyan narrative film , and how?

#### **Research's Significance**

The significance of the research appears in the following :-

- The historical narrative film define the historical events to the community due to its social & cultural value .
- Depend on historical documentations represented in linear & snapshots.
- Diffuse culture & knowledge about historical epochs .
- This research Benefits learners of Cinema & drama Arts , particularly , attempt to enrich the Academy library with scientific



research related with collective relation between Cinema & history & vice versa.

### **Research objectives**

- Research aims to display the deficiency in Libyan historical film & related problem with drama handling of historical film subject.
- Disclose the method by which this historical subject advanced as a dramatic form , the extend of handling & methods of analysis of this handling .
- Identify the contents for significance historical events in Libyan history though Libyan narrative film .
- Identify the historical side & its role to build the national citizen & Identify .

### **Research limits**

- Place : Libya
- Time : 1984
- Field : dram handling for historical subject in Tagrafit film .

### **Research Terminologies**

Its contains cinema , dram , history & narrative film , historical film , Jihad , battle , war & scenario .

### **Second chapter : theoretical part**

There're four topics :-

1<sup>st</sup> topic : the concept of Historical narrative film

2<sup>nd</sup> topic : the origin & development of Historical narrative film & method of handling .

3<sup>rd</sup> topic : dram building elements in Historical narrative film

4<sup>th</sup> topic : history dram handling in narrative film

### **Third Chapter : Research Procedures**

- Research community & sample : represented in Libyan Historical Narrative tape ( Tagrefit Battle) .
- Research tools : through interview , refused by producer, remarks depend on watching , directly, represented in two parts :-
  - Cinema handling of Tagrefit battle text according to photo , sound , scenario & music .
  - Producing style of Cinema language in Tagrefit film

### **Fourth chapter : conclusions & recommendations**

The most important conclusions & recommendations are :-

#### **Firstly :Conclusions**

- 1) Tagrefit film is an embodiment of Libyan Actuality , reveling it's sufferings & struggling against Italian colonialism .  
eg : in thirty scenery , general snapshot (43) , whereas the produced clarify tripe people riding animals to ward Tagrefit region , then produced show us in same scenery the boy's father staggered as he ride his camel , women delivered her born child as she suffering hardily to endure under sun heat during their moving , here producer wish to clarify to spectator injustice sustained by Libyan peoples , as a result of capturer strictness & omnipotence ,

the injustice , killing & violence extend to women , children & injuries without any offence as stated in scenery No.(30) .

- 2) Dram handling able to deal with some film phenomena , particularly , historical , social & political ones , couldn't be revealed without using the necessary techniques for historical subject .

Eg: in thirty four scenery , snapshot No.(47) music founded to fill the tape , also express the movement form scenery to other & snapshot to other such as music rhythm for escapers & military music , also music development with the event register a distinguished harmony with scenario , it's also participate to express with photo , eg : same scenery mother & her child in the tent , when he request her to give him a shotgun , that expressed by music in a distinguished hits .

- 3) Producers participate in some mistakes of Tagrefit film to enter or exit from cadre .

Eg: in battle scenery we saw Mohamed's mother , Khadiga Alkhoja Artist , eavesdropping gunshot , agitated regarding her son Mohamed went out of tent to look for him . then in the next scenery she saw solider directed his gun toward the camera , we believe that he kill the women , but in the next scenery we know that the intended person is the other one in the opposite direction , we did not see in the last scenery , we saw him after being killed , also women going out from the tent has no excuse in that moment .

### **Secondly : recommendations**

- 1) Encourage the serious cultured elements on Art & literary writing of historical dram , work on to refine it , have opportunities to enable them to outline the historical events & issues , which's play an important role in social development & bringing up .

- 2) Provide the required material & moral Capabilities to collect the elements of Historical , recording & narrative film , because it enrich the production of higher level works .
- 3) The films shall not restricted for history events films only , in which , the Libyan society has tragedy , but the drama work should include the heroisms & characters give the succeeding generations a best future hope .