جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
فرع اخراج

توظيف الموضوعات الفلسفية في افلام السيرة الذاتية

بحث مقدم الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة البكالوريوس
في الفنون السينمائية والتلفزيونية

تقدمت بها الباحثة
دعاء علي ابراهيم

بأشراف
د. حكمت البيضاني

بسم اللّه الرحمن الرحيم

(يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى
وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ
اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ)

صدق الله العظيم

سورة الحجرات/الآية 13

الإهـداء

إلى... أجـمـل الأسـمـاء.. وأبـلـغ الـعـنـاويـن..
إلى... ابي ..... امـي .....

الباحـثـة

شكر وتقدير

يسرني أيضاً أن أوجه أصدق معاني الاعتزاز بالأستاذ الدكتور حكمت البيضاني ويشرفني أن أدون خالص الشكر والاعتزاز الى رئاسة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية .

الباحثة

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية القرآنية.	ب
الإهداء.	د
الشكر والتقدير.	ه
المحتويات.	ح-ط
الفصل الأول: الإطار المنهجي.	
مشكلة البحث.	1
أهمية البحث.	2
أهداف البحث.	2
حدود البحث.	2
تحديد المصطلحات.	3
الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة.	
المبحث الأول: السيرة الذاتية في الفيلم السينمائي	10-5
المبحث الثاني: اليات توظيف الفلسفة في السينما	17-11
الفصل الثالث: إجراءات البحث.	
منهج البحث.	19
عينة البحث.	19
أداة البحث	19
تحليل العينة.	25-20
الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها.	
النتائج.	29
الاستنتاجات.	29
التوصيات والمقترحات.	30
المصادر.	32

الفصل الاول
الإطار المنهجي

مشكلة البحث
اهمية البحث
اهداف البحث
حدود البحث
تحديد المصطلحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :.

الصورة مكانتها الخاصة في تاريخ الفلسفة. فمنذ أفلاطون وحتى وقتنا الراهن كانت الصورة حاضرة بقوة في المتون الفلسفية، وقد نوقشت في سياقات عديدة، فهي حاضرة في كل نقاش يدور حول نظرية المعرفة. وهي حاضرة أيضاً في التصورات الإنطولوجية للعالم، وبصورة مضمرة في العلوم الطبيعية، خاصة الرياضيات البحتة التي يمكن النظر إلى نسقها على أنه صورة رمزية لأشياء العالم. كما أنها بطبيعة الحال حاضرة في كافة الفنون؛ من الصورة في الرسم وحتى الصورة الشعرية في الأدب. وإذا كان مفهوم الصورة له مثل تلك المكانة داخل المجالات المعرفية المختلفة والسجالات والمواقف الفلسفية تجاه العالم، فإن فن السينما سيعطي هذا المفهوم دفعاً يجعله يحتل مكان الصدارة بالمشهد الثقافي في القرن العشرين.

وشكلت العلاقة بين الخطاب السينمائي المعاصر ، والسيرة كجنس أدبي مكتفٍ بذاته ، اعترته تحولات جمالية وفكرية ، رافقها صناع السينما منذ بداياتهم الاولى ، باعتبارها ثروة فكرية وحضارية ، منفتحة ، مما جعلها تؤثر وتتأثر ، في العرض الفيلمي حتى في فترات صمته العظيم ، وهذا ما جعل تصدي منظري ونقاد فن الفيلم لهذا الحوار المستديم بين الوسيطين التعبيريين ، (السيرة والفيلم) . اذ ان فيلم السيرة الذاتية هو نوع من الأفلام يصور حياة شخص أو أشخاص حقيقيين أو قائم

على أساس تاريخي. ... وهي تختلف عن الأفلام الوثائقية وأفلام الدراما التاريخية أنها تتمحور حول شخص واحد وتحاول سرد قصته بشكل شامل أو سرد سنوات حياته البارزة من وجهة نظر تاريخية على الأقل.

ومن هنا تتجلى مشكلة البحث في السؤال التالي : ما مدى التحولات البنيوية والدلالية للرواية الحديثة في المعالجات السينمائية المعاصرة ؟

اهمية البحث والحاجة اليه :.

ان العلاقة بين الفلسفة والسينما أو حتى الاستفادة من الأخيرة في تأكيد بعض المفاهيم والأفكار التي تقترحها الأولى، لا يعني التبعية، بل يعني في المقام الأول وجود علاقة مثمرة بين كلا المجالين بحيث يدعم أحدهما الآخر. وبناءً على هذا التوجه يمكننا اقتراح بعض المستويات التي يمكن على أساسها الاستفادة من السينما في تدريس الفلسفة.

ومن هنا تتأتى أهمية البحث ، في تسليطه الضوء ، على مديات الاشتغال الإبداعي لفعل تحول البنية الدلالية للرواية الحديثة ، في الحداثة الفيلمية ، التي تتجلى من خلال ، الشكل والسرد واللغة السينمائية ، كما يرصد الباحث المتغيرات التي ستطرأ على بنية الشكل الروائي الحديث ، ودلالاته ، عند تكييفه سينماتوغرافيا .

هدف البحث:-

1. الكشف عن توظيف الموضوعات الفلسفية في افلام السيرة الذاتية.

حدود البحث:.

حدود موضوعية : توظيف الموضوعات الفلسفية في افلام السيرة الذاتية.

حدود زمانية :2004 .

حدود مكانية : الولايات المتحدة الامريكية .

تحديد المصطلحات :.

1. **التوظيف**

-لغوياً: جاء في لسان العرب الوظيفة انها

توظيف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمها اياه وقد وظفت له توظيفاً، ويقال وظف فلانا يظفي اذ يقمه ويقال استوظف ذلك كله)[1].

اصطلاحا التوظيف :- وهو " وضع عمل معين في مكان محدد يراد منه خدمة معينة وهو القصد من وراء التوظيف " [2] ، ويقصد بالتوظيف هنا هو تقديم خدمة لانجاز عمل ما .

2. الفلسفة لغتا :

نظرا لارتكاز مفهوم أسبقية اليونان في طرق باب الفلسفة في أذهان البعض، عرفوها بلغتهم: (الفلسفة باليونانية محبة الحكمة، والفيلسوف هو فيلاسوفا، وفيلا هو المحب، وسوفا الحكمة، أي محب الحكمة).[3]

ويعرفها ديكارت (أشبه شيء بشجرة جذورها علم ما بعد الطبيعة، جذعها علم الطبيعة واغصانها العلوم الأخرى). وعرفها ابن سينا ب (انها الوقوف على حقائق الاشياء كلها وعلى قدر ما يمكن الانسان ان يقف عليه.[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م3، المصدر السابق، ص949.

[2] – احمد حسن الزيات واخرون ،المعجم الوسيط ، ج2 ،(اسطنبول ، دار الدعوى ، 2006)، ص 1042 .

[3] – روبرت مكلفين، ريتشارد غروس: مدخل الى علم النفس الاجتماعي، تر: ياسمين حداد وآخرون، دار وائل، عمان، 2002، ص 11

[4] – راي وليم: المعني الادبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص 31

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الاول
السيرة الذاتية في الفيلم السينمائي
المبحث الثاني
اليات توظيف الفلسفة في السينما

مؤشرات الإطار النظري

المبحث الاول

السيرة الذاتية في الفيلم السينمائي

1. 1 السيرة الذاتية الفلسفية

ينبغي أن نميز بدايةً بين فن رواية السيرة الذاتية الفلسفية، وبين أشكال السرد الأخرى، مثل: البيوجرافي biography أو السير التاريخية historiography والمذكرات memoirs واليوميات diaries ، إلخ؟ وبوجه عام يمكننا القول بأن فن السيرة الذاتية تتميز عن غيرها من هذه الأشكال، بما يلي:

–فن السيرة الذاتية الفلسفية فيه نوع من الحكي الروائي الذي يستعين بجماليات الأسلوب، وبالقدرة على التخييل في تصوير عالم زماني مكاني. ومع ذلك، فإن السيرة الذاتية هنا تختلف عن الرواية في أن العالم الذي تصوره هو عالم الذات، أو هو العالم كما تراه الذات الساردة، بينما هناك في الرواية عوالم ورؤى مختلفة للذوات التي ينسجها المؤلف في إطار عمله.

–يختلف فن السيرة الذاتية عن غيره من أشكال السرد المتعلقة بحياة المرء: فهذه الأشكال يمكن أن تكون مجرد سرد لأحداث تاريخية تتعلق بسيرة المرء، وهي– على أهميتها– قد تظل مجرد أحداث دالة على حقبة تاريخية مهمة تتعلق بسيرة المجتمع أو بسيرة المرء الذي يحيا فيه. أحداث يمكن سردها وتلخيصها في صورة مجردة.

–ليس البعد الذاتي هو ما ينبغي التعويل عليه– كما يفعل الكثيرون– عند الحديث عن السيرة الذاتية، لأن كل أنواع السرد– بما في ذلك الخطابات– تكون مرتبطة بصورة أو بأخرى بالذات. ولا شك أن الذات لها حضور خاص في السيرة الذاتية (وهو ما سوف نتناوله فيما بعد)، إلا أنه ليس العنصر الحاسم في تمييزها. فالعنصر الحاسم المميز للسير الذاتية هو ما يمكن وصفه بأنه فعل واعٍ لإعادة بناء ما يكون

موضوعًا لتأمل الذات. هذا البعد المميز هو «التأمل الانعكاسي»، الذي يستحق وقفة خاصة[1].

1.2 مدخل لفهم السيرة الذاتية

لم تكن السيرة الذاتية بعيدة عن الفنون الدرامية ولم تقتحمها فجأة ،فقبل آلاف السنين كتب الكاتب الإغريقي المسرحي (سوفوكلس) مسرحية (أوديب) .

على شكل سيرة ذاتية لأوديب داخلها أحجية لأبي الهول ، عبارة عن سيرة ذاتية لشخص ما،إذ كانت الأحجية تقول في الصغر يمشي على أربع وفي الكبر يمشي على اثنين وفي الكهولة يمشي على ثلاث فكان حل أوديب لهذه الأحجية هو الإنسان منذ ولادته إلى الشيخوخة .

وليس في الناس من يكره الحديث عن نفسه حتى الذين يقولون ذلك بأنفسهم إنما يعانون كثيراً لكف أنفسهم عن ما تشتهيه إذ هم استطاعوا كفها،وكثير منهم يجعل من ذلك وسيلة للحديث عن ذاته وهذه السيرة هي ((قصة تطور نفس البشرية والتاريخ بالنسبة لهذه النفس مثل الخلفية التي يضع رسام البورتريت نموذجه أمامها)) [2].

وكان العرب من الأمم التي اهتمت بالسيرة وعدتها من أهم الأعمال ،فقد برز لدى العرب القدماء علم الأنساب الذي هو صورة من الصور التي تتصل بمفهوم السيرة قديماً، وكانت هناك عدة سير للعرب مثل سيرة (عنترة بن شداد وحي بن يقضان)،أما في الغرب فكانت هناك سيرة القديس (اوغسطينوس).

[1] -مجلة الاتحاد , 27سبتمبر 2018 . https://www.alittihad.ae/article/

[2] - موراو ،اندريه ،اوجه السيرة ،ت ناجي الحديثي ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،1987.ص84.

ان أشخاص السيرة هم أشخاص حقيقيون غالباً ما عدا بعض السير مثل سيرة بني هلال الشخصية الأسطورية ،وهي من السير العربية المشهورة ،ولكون أشخاص السيرة في اغلب الأحيان حقيقيين لا يمنعهم من ان يكونوا مادة للأعمال الفنية اذ ان الفن كما هو معروف للإنسان زائداً الطبيعة فقد كانت حياة الفرد تمثل جانباً مهماً من تصور الناس للتاريخ وفي أحضان التاريخ نشأت السيرة وترعرعت واتخذت سمةً واضحة وتأثرت بمفاهيم الناس عنها على مر العصور وبحسب تلك المفاهيم تشكلت السيرة فكانت تسجيلا للأعمال والأحداث والحروب. [1] .

ويعود الفضل للسيرة في توثيق كثير من الحقائق التاريخية إذ ان السيرة هي((الفن الذي ينتجه الشعب في حقبة تاريخية بعينها مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية لاسيما مجال التاريخ الاجتماعي)) (،أي إننا من خلال السيرة نعرف الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والأعراف والتقاليد السائدة في ذلك العصر ،وفي بعض الأحيان يقترب كاتب السيرة من المؤرخ ،وعليه فان كل سيرة هي تاريخ وليس كل تاريخ هو سيرة .[2]

ان كاتب السيرة عندما يكتب سيرته يجب عليه ان يذكر الأحداث التاريخية المهمة التي مرت به خلال سرده لقصة حياته من خلال انتقاء الأحداث المهمة وتنظيمها فقد اصبح أمراً طبيعيا ان ((يكتب الإنسان سيرته فيؤرخ لها ولعصره من خلال تلك السيرة)) [3] .

ولما كانت السيرة هي ترجمة حياة شخص ما ،فإنها ليست لشخص واحد فقط ولكن يكون هذا الشخص المحور الأساس في العمل وحياة هذا الشخص تتداخل معها بالضرورة حياة أشخاص آخرين عاشوا واثروا مع هذا الشخص ،مثلا مسلسل

---

[1] - عباس ،إحسان ،فن السيرة ،بيروت ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1976.ص9.

[2] - يقطين ،سعيد ،الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي ،بيروت ،المركز الثقافي العربي ، ط1997،1ص91

[3] - الجنابي ،قيس كاظم ،الحكاية التراثية والسيرة الذاتية ،بغداد ،جريدة العراق ،ع6959 ،ك1999،1. ص 4

(الأيام) الذي تدور أحداثه حول حياة الكاتب العربي (طه حسين) نشاهد حياة طه حسين وحياة عائلته وأصدقائه في هذه السيرة وجميعها تصب في نهر واحد هو طه حسين الشخصية الأساس وذلك لان السيرة ((تحتوي على نوع من التداخل الزمني تستقر داخله عدة أجيال)) [1] .

الزمن في فيلم السيرة :

من اجل إشاعة المصداقية التاريخية في افلام السيرة وتطابقها مع المصداقية الفنية، وترسيخ القيم الشكلية للفلم السينمائي، لابد من إظهار زمن الأحداث بدقة كبيرة على مستوى الشكل قبل توظيف أية وسيلة تعبير أخرى (حوار – كتابة)، للدلالة على زمن الإحداث، فالشكل المتقن زمنياً يوضح الأطر الأساسية التي ستحتوي الأحداث والأفعال، لذا نرى ان صانعوا الأفلام السينمائية لا يذخروا وسعاً في بناء وظهار زمن الأحداث الفلمية، سواء أكان زمن أحداث الفلم تاريخياً، او أسطورياً، او معاصراً، او خيالياً، فأن البناء الشكلي هو من يدعم تصورات المتلقي ويحيل فيض الصور المرئية حقيقة ماثلة كمستوى أول، اذ يمتلك الفن السينمائي وسائل لغوية ذات دلالات متعددة، تبرز الحقائق الفنية بطرائق واعية، فيتمظهر الشكل كبوابة تمكن المتلقي من خوض غمار تتابع أللقطات والمشاهد بعيداً عن ماهية الأحداث التي تأتي على أساس المستوى الثاني في الكشف عن الزمن الموظف داخل بنية الفلم، ومن اجل إبراز هذا الزمن يجب الاعتماد على ثلاث قنوات شكلية مهمة، هي الأزياء والإكسسوارات، والديكورات، بوصفها الأداة "المعبرة عن الشريحة الزمنية المنتمية الى ذلك العصر"[(2)].

تاريخية فيلم السيرة الذاتية :

يلتقي الفن مع التاريخ في كون الاثنين يستقون مواضيعهما من الطبيعة و الانسان، ولكن الوقائع التاريخية "تكون فريدة في نوعها وفريدة في حدوثها"[(3)].

---

[1] - 68. فورمارولي ،مارك،من سيرة الحياة الى البيوغرافيا ،ت شريف مفلح ،دمشق ،مجلة الاداب الاجنبية ،ع1996،88.

[(2)] دريد شريف، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم الروائي، اطروحة دكتوراه، غير منشوره، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1999، ص 106.

[(3)] اوزفالد شبنغلر، تدهور الحضارة الغربية،ت:احمد الشيباني،ج1،(بيروت:مكتبة الحياة،1964) ص 28.

ان اهداف التاريخ كما يقول ابن خلدون هي "معرفة الانسان بنفسه، اي معرفة ما يستطيع ان يفعل الطريق الوحيد الى معرفة ما يستطيعه الانسان هو الجهد الذي بذله فعلا"[1] فقيمة التاريخ في معرفة الانسان بنفسه وبماضيه وحقيقته لذلك فان "المؤرخ يدرس الماضي بهدف كشف الحقيقة الموضوعية اما الفنان فهو يستلهم الماضي بهدف تحقيق التواصل الانساني من خلال تجربة فنية اتصالية روحية تطرح تساؤلاتها على الواقع المعاصر في محاولة لاستشراق رؤية مستقبلية"[2]

وعليه فان الفنان يفسر الماضي برؤية ومعالجة فنية من شانها ان تحاكي افعالا انسانية وغايتها التواصل بين الماضي والحاضر من خلال التجارب الفنية التي يجسدها الفنان عبر وسائله المتاحة، فالقيمة الفكرية في الفن لا تتحقق الا من خلال القيمة الفنية والاخيرة لا تتحقق الا بتوظيف خصائص الوسيط الفني بصورة خلاقة.اما التاريخ فقد تأتي معالجته عبر الوسائل الفنية من خلال مراعاة قاعدة الصدق التاريخي والتعبير الفني، فالصدق التاريخي هو الالتزام الكامل والامين بالحقائق والوقائع التي وردت في التاريخ دون تحريفها والتلاعب بها، فكثير من الاحداث تم التلاعب بها على وفق وجهات النظر المختلفة وسياسات الدول، والجماعات بغية تشويه التاريخ. وفي كثير من الاحيان هناك وقائع تاريخية مهمة لا يختلف عليها اثنان اذا ما وظفت بشكلها هذا فان المؤلف يقترب من الصدق التاريخي، اما بالنسبة للتعبير الفني فان على الكاتب (المؤلف) ان " يتجاوز ما رواه المؤرخون في بعض المواقف ولكنه لا يخرج عن الحدود العامة"[3].

ومما تقدم فان الفرق بين الصدق التاريخي والتعبير الفني يكمن في تناول المادة التاريخية فالصدق التاريخي يتناول التاريخ كما هو دون التلاعب بالاحداث والوقائع التاريخية اما الثاني (التعبير الفني) فيستطيع الفنان من اجراء تغيرات طفيفة دون التلاعب بالاحداث المهمة والرئيسة على وفق رؤية الفنان ومعالجته.

---

[1] عبد الهادي عبد الامير جودي، ابن خلدون المفكر العربي الاصيل ،الموسوعة الصغيرة(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1986) ص 43.

[2] حسين علي هارف، المسرحية التاريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، 1988)، ص 21.

[3] محمد اطميش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977)، ص 70.

ومما تجدر الاشارة الى ان " اطلاق يد الكاتب في التعرف بالمادة التاريخية لا يعني اننا نسمح للكاتب ان يضلل قارئه ومشاهده تاريخياً، بمعنى ان يسمح لنفسه على وفق ذلك بان ينسخ ويبدل وقائع تاريخية خطيرة وهامة يعرفها المتفرج جيدا فيفرقها خدمة لموضوعه التاريخي"[1].

[1] حسين علي هارف، مصدر سابق ، ص 32.

المبحث الثاني

آليات توظيف الفلسفة في السينما

لم تقف القدرة السينمائية عند معالجة موضوعات بعينها، والوقوف مع احداث معينة، بل ذهبت صوب عوالم عديدة فكرية واجتماعية وتاريخية لأجل تغذية الخيال السينمائي المستعر، فكان النتاج الأدبي بشقيه الكلاسيكي والمعاصر والدراما المسرحية والأحداث التاريخية، والأساطير، فضلاً عن موضوعات أخرى تمتلك صفة الآنية في بنية المجتمعات الإنسانية، هي مواد معالجة سينمائياً، وكان من بين أهم الموضوعات التي لجأت أليها السينما ما يتعلق بالحكاية الشعبية عموماً والخرافية خصوصاً، لما تحمله من بدائية في عرض الافعال والشخصيات غير المألوفة في الزمن الحاضر، فضلاً عن الافكار الخالدة التي يحملها الانسان في شتى العصور، وان اعتماد هذه الموضوعات سينمائيا ينبع من عناصر الغنى والتنوع التي تؤلف بنية الحكاية، وكذلك المفاهيم الفكرية المتميزة التي تطرحها شخصيات الحكاية الخرافية وهي تقوم بافعالها الخارقة، فكانت السينما هي الأكثر قدرة على صياغة الشكل المرن لهذه الحكايات بعد ان استهلكت شفاهياً، او ان معالجات الاشكال الفنية الاخرى مثل المسرح او الرواية لم يمنحها حقيقة التمثل المادي والمصداقية في الحدوث. ان الفن السينمائي هو الوحيد الذي يمتلك امكانية تجسيد الافعال والاحداث وعرض الشخصيات بزمانها ومكانها الخاص بشكل منطقي ومؤثر وبل وواقعي ضمن خيالية الاحداث الفلمية، وعن طريق تتبعنا لمجمل تاريخ الفن السينمائي نرى ان فناني السينما قد تعاملوا بآليات خاصة تكيف هذه الموضوعات وتحول الكلمة المنطوقة او المقرؤه الى صورة زاخرة بالدهشة والموضوعية لاسيما وان العناصر اللغوية التي تعتمد عليها الحكاية تختلف عن العناصر اللغوية السينمائية التي تعتمد الصورة في ايصال المعلومات وبث الافكار، ومثلما امتلكت افلام السيرة الخصائص المميزة لها ضمن بنائية الحدث كونها أدباً يتناقل شفاهيا، وهو موغل في القدم مما يمكن الذاكرة البشرية من الاختزان في الاحداث، وذلك ما يجعلها مجهولة المؤلف في الغالب وما يكسبها المرونة في العرض للحدث، وهي بهذا الشكل تكون ذات قابلية

عاليـة جـداً للتطـور والتفاعـل بحيـث يمكـن الاضـافة اليهـا او الحـذف منهـا عبـر العصور[1].

ومع التقدم في الصناعة السينمائية للفلم الروائي للسيرة وما تمثله عملية الانتاج السينمائي من متخصصين وفنيين وتقنيين وكذلك وبسبب الدخول الواسع لبرامجيات الحاسوب في الصناعة السينمائية ولتطور وعي صانعي الافلام للاسس المنهجية الاحترافية للانتاج السينمائي في هذا النوع من الافلام المرتكز على افلام السيرة.

ويتم فيها نقل مضمون وأفعال وأحداث واقعية لفلم السيرة وتحويلها الى صورة سينمائية مرئية تنطق بالأحداث والشخصيات، وهذا النقل المباشر يمثل عملية تحويل مباشرة من مستوى الكلمة الشفاهية الى مستوى الصورة المرئية، ان عملية تحويل شكل فني الى شكل فني اخر تؤدي الى خلق عمل جديد تماماً، فحينما تستعين السينما ببعض النصوص الادبية من الميادين المجاورة، فأنها لا تقع فريسة التقليد والنقل الحرفي، أي ايجاد المعادل الموضوعي لما هو مكتوب داخل النص الادبي، ليظهر الناتج النهائي فلم لا يتعدى الأفق التصوري له سواء عند صانع العمل أو المشاهدين جميعهم، أي تتوافق مع تصورات القراء السابقين للنص، مما يفقده أهمية هذا التحول في النوع والشكل والجنس، فالسينما تمتلك مفرداتها اللغوية التي تجعل من النص الجديد يختلف كلياً عن سابق عهده سواء في طرق المعالجة أو التعبير عن الاحداث والافعال الدرامية، ليكون في النتيجة نصاً جديداً ينتمي بشكل كلي الى الفن السينمائي ، فهو خطاب مرئي قائم بذاته، فالكثير من مخرجي السينما قاموا بمعالجة قصة او مسرحية واحدة، ولكن بأكثر من رؤية إخراجية، فظهرت نصوص فلمية عدة لاتنتمي الى النص السابق بل تشكل نصاً قائماً بذاته، والموضوعات التي صيغت على يد أكثر من فنان سينمائي، تحمل في كل مرة بعداً جديداً ورؤية مضافة، جسدت مادياً عن طريق الصورة المتحركة واللغة السينمائية للموضوع الخام،

---

[1] د. عبد الحميد يونس، مصدر سابق، ص ص 11-12.

لان التعبير عن الاحداث والافعال جاء بوساطة الشخصيات الدرامية مادياً – الحضور العياني–، حاملة للأبعاد الفكرية والفلسفية. إن الفلم السينمائي يعمل على مستوى شكلي–تركيبي، يوازي من حيث الطرح، ما تتركب على أساسه أحداث القصة وصولاً للنهاية، ومستوى دلالي، يتمثل بالمضامين الفكرية والنظرة الفلسفية التي يحتويها النصان معاً، مع أختلاف الوسيلة التعبيرية التي تمتلكها السينما التي تحمل الموضوع رؤية جديدة، إذ أن "عملية تحويل شكل فني الى شكل فني آخر تؤدي الى خلق عمل جديد تماماً"[1] من حيث الرؤية والتعبير والطرح، فضلاً عن القدرات التنفيذية والاستخدامات البلاغية التي توظف داخل بنية الفلم، مما يحقق فهماً أكبر للنص الأدبي، وأختلاف الوسيلة الفنية لابد ان ينتج عنه أختلاف طرق توصيل الافكار والتعبير عنها. والفن السينمائي تميز من باقي الفنون الانسانية بقدرته على تجسيد الموضوعات التي يتناولها مانحاً إياها مصداقية الفعل والتجسيد الفني لأن "السينما لاتعيد أنتاج الواقع عن طريق التطابق أو التماثل ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء او الموجودات في عالم الواقع"[2].

أن أختلاف الوسيلة الفنية في إيصال المعلومة الى المتلقي لابد وأن ينتج عنه أختلاف في الشكل وكيفيات صياغة المادة الخام (القصة) التي تتميز بعناصر بنائية خاصة بها سواء في الادب الشفاهي أو المكتوب وهذه العناصر التي تم تناولها لا تمثل مجمل النتاج الفني لاسيما وأن الفن السينمائي يمتلك أدواته وعناصره الخاصة في تشكيل القصة بما يضمن تجسيدها مرئياً وعملية التمثل والتجسيد تتطلب صياغة سينمائية تتداخل وسطها عناصر البناء الدرامي للقصة مع العناصر والمفردات اللغوية السينمائية، فالفنون كلها على أختلاف أنواعها تنطلق من الواقع لتدخل عالم الخيال الذي ينظمها، لتؤسس شكلاً أو طابعاً مميزاً يقترب أو يبتعد من هذا الواقع بحسب ما تقتضيه قواعده وأصوله الفنية. فقد كانت الفنون قبل ولادة السينما تحاول

---

[1] بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972)، ص12.
[2] فاضل الاسود، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1996)، ص11.

الاقتراب من هذا الواقع قدر الامكان. إلا أنها بقيت تفتقر الى وجود التشابه الاقرب من الحياة، فجاءت السينما لتحقق هذا وتؤكد أمانتها في عرض الواقع "أن وثائقية وأمانة السينما يمنحها منذ البداية عدداً من المزايا تجعل من فن السينما وبفضل خصائصه التقنية، يبدو واقعياً أكثر من بقية الفنون الاخرى"[1]. وهذه الامانه متأتية من قوة السينما في الاصل التي هي صور فوتوغرافية متحركة، اسهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية للفيلم السينمائي، حتى ولو تناول مواضيع خارج نطاق المألوف مثل أفلام الخيال العلمي أو الافلام الاسطورية أو الخرافية، فالعملية الانتاجية السينمائية للفلم لاسيما الحديثة تجعل المشاهد يغرق في عالم الفيلم وكأنه حقيقة. فالسينما لم تتبلور معالمها إلا بوصفها فناً جاء نتيجة تداخل الحرفيات التقنية مع المنجز الادبي والفكري لأنتاج الفيلم، أي أنها صناعة وفن أحدهما يكمل الآخر "وبذلك تكون عبارة (الصورة المتحركة) منطوية على كل من الآلة والفن"[2].

العناصر التي تمكن الفن السينمائي من صياغة هذه القصة أو الحكاية داخل شريط الفيلم، ويمكن تحديد العناصر على النحو الآتي:-

1- السرد .
2- الشخصيات .
3- المكان .
4- الزمان .
5- الحبكة .
6- المؤثرات الصورية .

1- السرد :-

ترتبط عملية تحويل النص بأشتغال عناصر اللغة السينمائية داخل النص، فتعمل على تجسيد النص مرئياً، لينتج عنه عرض واقعي افتراضي داخل الشريط السينمائي، وعموماً فان عناصر البناء الدرامي في البنية الحكائية للقصة والفن

---

(1) يوري لتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، تر نبيل الدبس، (دمشق: مطبعة عكرمة، 1989)، ص24.
(2) ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر صلاح عز الدين و فؤاد كامل، (القاهرة: المركز العربي للثقافة والفنون، د.ت)، ص25.

السينمائي تكاد تتماثل، باعتماد عناصر البناء الدرامي التي جاء بها ارسطو في مؤلفه الشهير (فن الشعر)، هي واحدة، الا ان التحويل السينمائي لهذه العناصر عن طريق عملية العرض الفلمي لها هو الذي يتغير مما ينتج عنه ظهور نص جديد وشكل جديد ربما لا يرتبط بالشكل السابق الا بدرجات متفاوتة من ناحية الموضوع. غير أننا يجب ان نميز ثلاثة أبعاد لكل نص قصصي حددها (جيرارد جينيت) وهي:-

1- "الحكاية : وهي مجمل الاحداث التي تدور في أطار زمني ومكاني ما ويتعلق بعدد من الشخصيات التي هي من نسج خيال السارد.

2- السرد : وهي العملية التي يقوم بها السارد (الراوي) وينتج عنها النص القصصي (الخطاب) والحكاية (الملفوظ القصصي).

3- الخطاب القصصي: وهي العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورداً حكايته في صلبها"[1].

الشخصيات :- وهي التي تقوم بتأدية "الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، او على المسرح، في صورة ممثلين، كما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الاحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل"[2]. وهناك أنواع من الشخصيات مثل الشخصية النمطية أو البسيطة، وهي التي يمكن التنبؤ بسلوكها الى حد بعيد. والنوع الثاني من الشخصيات هي الشخصية الكاملة، وتكون "متميزة لا تشترك مع أي أنسان معروف في صفة من الصفات، ولكن هذا لا يعني عدم وجود بعض الصفات النوعية وبشكل ممتزج من صفاتها الفردية"[3].

2- المكان :-

---

[1] **سمير المرزوقي و جميل شاكر، مصدر سابق، ص ص 73-74.**

[2] **أبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، 1971)، ص309.**

[3] **فارس مهدي علوان، الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1987)، ص99.**

يمتلك المكان الفني خصوصية داخل الاحداث الفلمية، فهو "يخضع لعملية أنتقاء لغرض كشفه،.. لغرض أعطاء او حجب المعلومات"[1]. فللمكان قدرات متميزة لخلق الرمز السينمائي، عبر تضاريسه التي تُخلق بوساطة الديكورات المرافقة وما يحتويه من أكسسوارات وغيرها من العناصر التي تدخل في تكوين هذا المكان. وبذلك أرتبط نوع المكان بنوع الاحداث والافعال الجارية فيه، اذ ان المكان هو الوعاء الحاوي للفعل الدرامي ولا يمكن لنا تصور أي فعل من دون حقيقة المكان أذ أننا نستطيع ان "نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة إلا حقيقة واحدة هي المكان"[2].

3- الزمن :-

يملك العنصر الزمني تأثيراً مهماً في سير الاحداث، لكنه لا يملك القدرة على التعبير عن ذاته بذاته، أذ يعمل متظافراً مع عناصر اللغة السينمائية الاخرى بشكل فردي او جمعي، للتعبير وصبغ الاحداث بصفة زمنية معينة ذات مدلولات ورموز معينة. والسياق الفلمي لابد ان يخضع للتنوع (ماضي، حاضر ، مستقبل) مرتبطة بالموضوع نفسه، واذا ما تبدل الزمن فأن الفكرة نفسها لا تحيل المتلقي الى الفهم نفسه، بل ان التأويل يخضع الى الشكل الفني المرتبط بذاتية المتلقي وليس بالموضوع نفسه. والفن السينمائي يتعرض للزمن عبر ثلاثة أشكال هي:-

1- "الزمن المادي: وهو الذي تستغرقه الاحداث عند تصويرها وعند عرضها على الشاشة.
2- الزمن النفسي: وهو الانطباع العاطفي والذاتي عن الحدث الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفيلم.
3- الزمن الدرامي: وهو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الاحداث المصورة عند تحويلها الى فيلم"[3].

---

[1] طاهر عبد مسلم، أشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجملية، 1989)، ص220.
[2] أندريه بازان ، ماهي السينما، تر د. ريمون فرنسيس، ج2، (القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، 1968)، ص116.
[3] رالف ستيفسون وجان دوبري، السينما فناً ، تر خالد حداد ، (دمشق: وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، 1993)، ص ص 111-112.

مؤشرات الاطار النظري :

1. العنصر الحاسم المميز للسيرة الذاتية هو ما يمكن وصفه بأنه فعل واعٍ لإعادة بناء ما يكون موضوعًا لتأمل الذات.
2. تذكر افلام السيرة الذاتية الأحداث التاريخية المهمة التي مرت به خلال سرده لقصة حياته من خلال انتقاء الأحداث المهمة وتنظيمها.
3. تعالج السيرة الذاتية عبر الوسائل الفنية من خلال مراعاة قاعدة الصدق التاريخي والتعبير الفني.
4. تحقق افلام السيرة نقل مضمون وأفعال وأحداث واقعية وتحويلها الى صورة سينمائية مرئية تنطق بالأحداث والشخصيات.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

منهجية البحث
مجتمع البحث
عينة البحث
أداة البحث
وصف وتحليل العينة

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولاً:...منهج البحث

اعتمدت الباحث ةعلى المنهج الوصفي التحليلي في تحليلها للعينة وذلك لان هذا المنهج اكثر ملاءمة وطبيعة البحث فهو يسعى الى تحليل عينة على وفق أداة واضحة ومحددة صالحة لتحقيق هدف البحث .

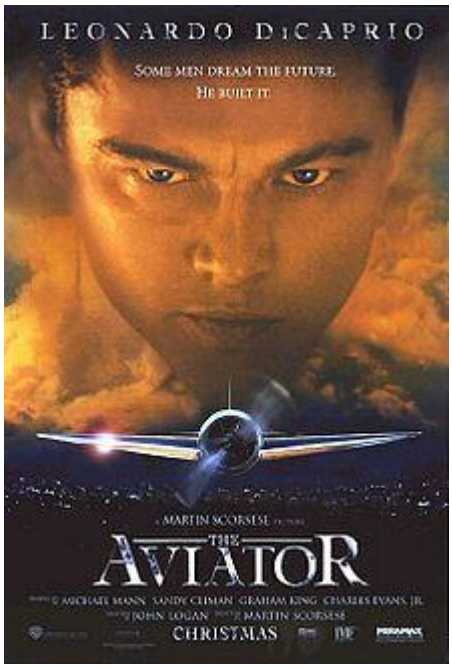
ثانيا:...عينة البحث

ان عينة البحث هنا تتركز في نموذج واحد وهو فيلم (الطيار The Aviator) هو فيلم سيرة ذاتية ودراما أمريكي صدر في 2004 من إخراج مارتن سكورسيزي وتأليف جون لوغان.

ثالثا:...أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع واستخدام أداة يتم استناداً اليها مناقشة النتائج وعليه ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات للإطار النظري وفيما يخص العناصر السمعية والمرئية لاستخدامها كأداة للتحليل بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليه.

عينة الفيلم



الطيار) بالإنجليزية(The Aviator :

هو فيلم سيرة ذاتية ودراما أمريكي صدر في 2004

إخراج مارتن سكورسيزي

تأليف جون لوغان.

طاقم التمثيل

ليوناردو دي كابريو بدور "هوارد هيوز"

كيت بلانشيت بدور "كاثرين هيبورن"

جون ك. رايلي بدور "نواه ديتريك"

كيت بيكينسيل بدور "آفا غاردنر"

أليك بالدوين بدور "خوان تريب"

ألن ألدا بدور السيناتور "أوين بروستر"

إيان هولم بدور الأستاذ "فيتز"

داني هيوستن بدور "جاك فراي"

غوين ستيفاني بدور "جان هارلو"

جود لو بدور "ايرول فلاين"

قصة الفيلم :

في عام ألف وتسعمائة وثلاثة عشر في هوستن كانت أم هاورد هيوز البالغ من العمر تسعة أعوام تعطيه حمامًا وتحذره من وباء الكوليرا المنتشر مؤخرًا في هوستن قائلة له : أنت لست بمأمن .

وبعد مرور أربعة عشر عامًا بدأ هاورد يخرج فيلم ملائكة الجحيم ، وكلف نوح ديتريش بإدارة أعماله اليومية في إمبراطوريته المهنية ، وبعد صدور أول فيلم ناطق جزئيًا الذي يدعى مغني الجاز أصبح هاورد مهووسًا بجعل فيلمه أكثر واقعية فقرر تحويله إلى فيلم ناطق ، وعلى الرغم من النجاح الباهر الذي حققه الفيلم ظل هاورد غير راضٍ بالنتيجة النهائية وأمر بقطع عرض الفيلم بعد العرض الأول.

ثم دخل هاورد في علاقة غرامية مع الممثلة كاثرين هيبورن التي ساعدته على تخفيف أعراض وسواسه القهري المتزايد ، وفي الثلاثينات قام هاورد باختبار طائرة السباق إتش مسجلًا رقمًا قياسيًا في السرعة.

وبعد مرور ثلاثة سنوات كسر الرقم القياسي العالمي بأن طار حول العالم في أربعة أيام ، وعلى إثر ذلك قام بشراء معظم أسهم شركة TWA ، ثم جعل خوان تريب – وهو رئيس الشركة المنافسة لهاورد والتي تدعى بان إم– صديقه السيناتور أوين بروستر يقدم مشروع طيران يمنح شركة بان إم احتكارًا على الطيران الدولي .

كما بدأت هيبورن تسأم من انحراف هاورد وتركته من أجل ممثل زميل لها يدعى سبنسر ترايسي ، وسرعان ما دخل هاورد في علاقة غرامية مع فيث دوميرج البالغة من العمر خمسة عشر عامًا ثم إفا جاردنر ، لكنه على الرغم من ذلك ما زال يكن المشاعر لهيبورن حتى أنه قام بابتزاز صحفي ، لكي يمنعه من نشر تقارير عن علاقتها بترايسي المتزوج في الصحف.

قام هاورد بتوقيع عقود على مشروعين مع قوات الجوية في الجيش تفيد بأن يمدهم هاورد بطائرة تجسس ووحدة نقل القوات ، وفي الأربعينات عندما كانت الطائرة هرقل تحت البناء قام هاورد بإنهاء طائرة الاستكشاف إكس إف– ثم أخذها لاختبار طيران ، ولكن توقف أحد المحركات في منتصف الرحلة واصطدمت الطائرة في بيفرلي هيلز مما تسبب لهاورد بإصابات بالغة.

وبنهاية الحرب العالمية الثانية ألغى الجيش طلبه لطائرة الهرقل فواصل هيوز صناعة الطائرة مستخدمًا أمواله الخاصة ، إلى أن تم إخباره أنه مضطر للاختيار بين تمويل شركته أو الاستمرار في صنع طائرة الهرقل ، فأمر ديتريتش برهن الشركة حتى يتمكن من إكمال صنع الطائرة.

وبازدياد وسواسه القهري سوءًا أصبح هاورد مرتابًا للغاية فقام بزرع ميكروفونات وتسجيل مكالمات حبيبته إيفا جاردنر حتى يتمكن من مراقبتها ، ثم قامت المباحث الفيدرالية بتفتيش منزله بحثًا عن دليل إدانة بتهمة استغلال الحرب ، فقاموا بتفتيش ممتلكاته وتركوا أثار قاذورات في بيته مما أصابه بالهلع لكونه مصابًا بوسواس قهري ، ثم عرض عليه السيناتور بروستر سرًا أن يسقط عنه التهم في مقابل أن يبيع شركته لخوان تريب لكن هاورد قد رفض .

وأصبح الوسواس القهري شديدًا للغاية لدرجة أن هاورد عزل نفسه في منطقة خالية من الجراثيم بعيدًا عن البشر لمدة ثلاثة شهور ، ثم جعل تريب السيناتور يستدعيه من أجل التحقيق معه من قِبل مجلس الشيوخ متأكدًا أن هاورد لن يحضر ، ثم زارته جاردنر قبل التحقيق وقامت بتنظيم مظهره والاعتناء به وإعداده لجلسة الاستماع .

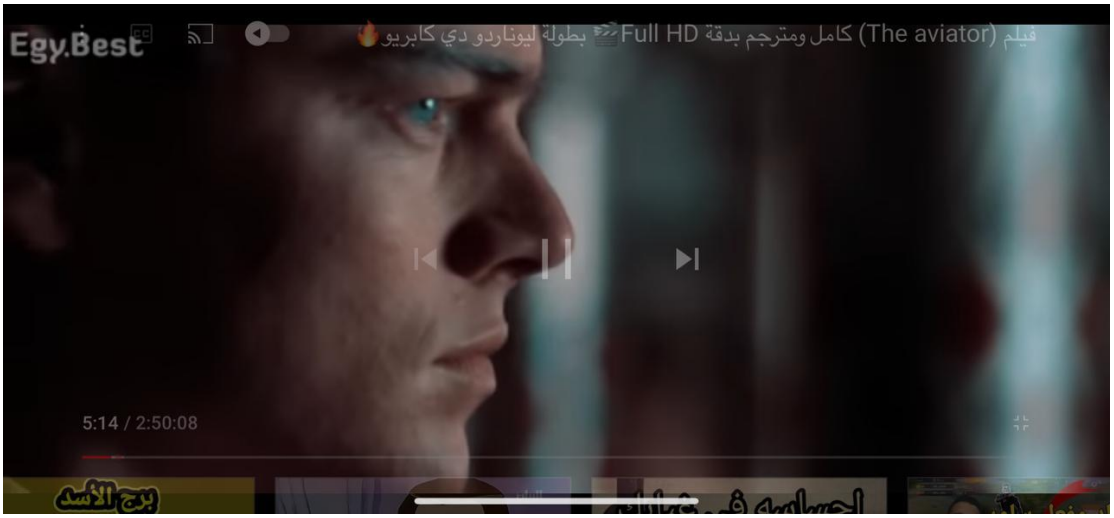
قام هاورد بالدفاع عن نفسه ضد تهم السيناتور بروتسر واتهم السيناتور بأخذ رشاوٍ من خوان تريب ، وأنهى كلامه بأن أعلن بأنه ملتزم بإتمام صنع طائرة الهرقل ووعد بمغادرة البلد إذا لم يتمكن من جعلها تطير ، وبعد أن تمكن من إتمامها وطيرانها بدأ هاورد يتحدث مع ديتريتش ومهندسه جلين عن عن صنع طائرة نفاثة جديدة خاصة بشركته .

وأثناء الاحتفال لمح هاورد رجلين مرتدين بذلتين مضادتين للجراثيم فأصيب بنوبة هلع ، فقام جلين بإخفائه في دورة المياة بينما أسرع ديتريتش ليجلب طبيبًا ، وفي هذه الأثناء بدأ هاورد يرى فلاش باك عن طفولته وولعه بالطيران وطموحه في النجاح مرددًا عبارة الطريق للمستقبل ، مرارًا وتكرارًا.

تحليل العينة

1. تحقق العنصر الحاسم المميز للسيرة الذاتية لإعادة بناء ما يكون موضوعًا لتأمل الذات.

الغموض في هذا المشهد بالدقيقه 5:14يشد المشاهد لمعرفة تفاصيل الفيلم وماهو الربط بالانتقال من لوكيشن المطار واتحليق الطائرات الى حفل مزدحم وتواجد البطل في هذا الزحام عدة تساؤولات في بداية الفيلم تثير من فضول المشاهد للاستمرار بالمشاهدة ومعرفة ذروة الفيلم.هنا تكمن اهمية خلق لغة سينمائية متكاملة بتوظيف الحدث كما كان في الماضي فقد استطاع المخرج في منذ بداية الفيلم بتوصيل فكرة الحدث لشخصية الطيار وبالاداء الرائع للممثل ليوناردیو ديكابريو في تمثيل الشخصية ذات الانطباعات الحادة والامراض النفسية وحب الذات استطاع ان يوصل للمشاهد ملامح تلك الشخصية بصفاتها وسلوكها وكانت هنا لحضة توليف هذا العالم بفلسفة الطرح المباشر للمباشر للمتلقي لذات الشخصية .



2. .اهمية سرد الأحداث التاريخية المهمة التي مرت بالشخصية خلال سرده لقصة حياته .

بدأت احداث الفيلم بالوضوح وتم التعرف ع شخصية البطل وابعادها ليوناردو لعب دور مخرج غريب الاطوار يحاول ان يجسد حرب في فيلم سينمائي حربي وهو لا يملك المعدات الكافية لانجاز الفيلم فكر بذكاء واكتشف ان بأمكانه النجاح ربط الكاميرات ع اجنحة الطائرات وبدأت تحلق في السماء وحقق النجاح المشهد هذا بالدقيقه16:21 .

حيث هنا تجسدت سردية الاحداث من خلال المكان والزمان الذي تتواجد به الشخصية هوارد (ليوناردو) وهو يذهب لتحقيق حلمه في الطيران اضافة الى اظهار ملامح الافكار المتضاربة لدى الشخصية بحد ذاتها بالشعور بالفوز والانتصار حتى على نفسه بتحقيق هدف كان يسعى اليه من خلال هذه الاحداث

استطاع المخرج من خلال سردية اللقطة والحوار والزمان والمكان الى ايصال الفكرة الى المتلقي باهم مراحل حياة الشخصية وبعرضها بشكل يليق بتلك الشخصية .

3. تحقق افلام السيرة نقل مضمون وأفعال وأحداث واقعية وتحويلها الى صورة سينمائية.

يظهر هنا البطل انه يعاني من حاله الوسواس القهري ولا يستطيع التقرب من اي شخص لايعتني بنظافته يتذكر كلام والدته عندما كانت تحممه وتلفظ بعض الكلمات بشكل متقطع ويشعر انه بحاجة للحجر الصحي لكنه يحاول التغلب ع مرضه ويعيد تهيئة ذاتهِ لأكمال افخم طائرة واسرعها من تصميمه

في هذا المشهد استطاع الممثل من نقل الصراع الذي كان يحصل داخل الشخصية (هوارد) مستعينا بملامح وجهه مع اللغة السمعية للسينما باصوات خافتة تدل على الحالة النفسية للشخصية هنا تبين فلسفة التكوين الصوري للصورة السينمائيه في لقطة واحدة قريبة من الممثل تجسدت في ملامحه فقط فقط استطاع المخرج هنا نقلمعاناة الشخصية ذاتها من هذا المرض .

الفصل الرابع

النتائج
الاستنتاجات
التوصيات
المقترحات

الفصل الرابع

النتائج:

توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج العلمية، يمكن إجمالها بالآتي:-

1. تنوعت أشكال تناول موضوعات السيرة الذاتية بين الاقتباس والتحقيق
2. تميزت الأعمال التي تناولها الأخر (الغرب) بأنها تحمل وجهات نظر لا تخلو من التحريف بما يخدم فكرته .
3. اتسمت معالجات الأخر بقصديةٍ في التعامل مع المتن الحكائي إذ سعت إلى تبيان الأنشطة الإنتاجية والمعرفية والإبداعية .
4. أغنت البنية السردية للأخر عبر ما جاء به من أنموذج سردي، كالرواية الإطار التي نسج على منوالها عددٌ من الأعمال السينمائية والتلفزيونية.
5. أظهرت عينات البحث وحتى الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي لم تخضع للتحليل، أن قناعة الآخر المتمثل بالغرب والثقافات الأخرى المتأثرة به.

الاستنتاجات:

1. شكلت عناصر فيلم السيرة الذاتية ورافداً للكثير من الأعمال الفنية للأخر (الغرب) والتي تنوعت في مضامينها الفكرية ومعالجتها .
2. تضمنت أغلب الأعمال التلفزيونية والسينمائية التي تناولت السيرة الذاتية للشخصيات الغربية ، النقد الشديد فضلاً عن نقد الذات وكشف المخبأ من السلوكيات المنحرفة.
3. تباينت الأعمال التي تناولت حكايات السيرة في طروحاتها الفكرية والفلسفية بتعرضها إلى أصول التغيير في معالم الشخصية ووظائفها.

التوصيات والمقترحات:

1. توجيه اهتمام الكتاب والمخرجين نحو التراث العربي الغني بالأحداث والشخصيات المؤثرة في التاريخ العربي التي لم يسلط الضوء عليها.
2. إدخال مادة الموروث التاريخي للشخصيات ضمن مفردات المنهج الدراسي المختص.
3. ملاحظة كتاب الدراما والمخرجين في السينما والتلفزيون، للأعمال السينمائية والتلفزيونية التي شوهت كثيراً وأحطت من قدر شخصياته، والعمل على أنتاج نصوص جديدة وأفلام جديدة.

المصـــادر والمراجع

المصادر

القران الكريم

1. أبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، 1971)، ص309.
2. احمد حسن الزيات واخرون ،المعجم الوسيط ، ج2 ،(اسطنبول ، دار الدعوى ، 2006)، ص 1042 .
3. ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر صلاح عز الدين و فؤاد كامل، (القاهرة: المركز العربي للثقافة والفنون، د.ت)، ص25.
4. أندريه بازان ، ماهي السينما، تر د. ريمون فرنسيس، ج2، (القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، 1968)، ص116.
5. اوزفالد شبنغلر، تدهور الحضارة الغربية،ت:احمد الشيباني،ج1،(بيروت:مكتبة الحياة،1964) ص 28.
6. بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972)، ص12.
7. الجنابي ،قيس كاظم ،الحكاية التراثية والسيرة الذاتية ،بغداد ،جريدة العراق ،ع6959 ،ك1999،1. ص 4
8. حسين علي هارف، المسرحية التاريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، 1988)، ص 21.
9. دريد شريف، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم الروائي، اطروحة دكتوراه، غير منشوره، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1999، ص 106.

10. رالف ستيفسون وجان دوبري، السينما فناً ، تر خالد حداد ، (دمشق: وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، 1993)، ص ص 111–112.
11. راي وليم: المعني الادبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص 31
12. روبرت مكلفين، ريتشارد غروس: مدخل الى علم النفس الاجتماعي، تر: ياسمين حداد وآخرون، دار وائل، عمان، 2002، ص 11
13. طاهر عبد مسلم، أشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجملية، 1989)، ص220.
a. عباس ،إحسان ،فن السيرة ،بيروت ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1976.ص9.
14. عبد الهادي عبد الامير جودي، ابن خلدون المفكر العربي الاصيل ،الموسوعة الصغيرة(بغداد:دار الشوؤن الثقافية العامة،1986) ص 43.
15. فارس مهدي علوان، الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1987)، ص99.
16. فاضل الاسود، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1996)، ص11.
17. فورمارولي ،مارك،من سيرة الحياة الى البيوغرافيا ،ت شريف مفلح ،دمشق ،مجلة الاداب الاجنبية ،ع1996،88.
18. مجلة الاتحاد , 27سبتمبر 2018 . https://www.alittihad.ae/article/
19. محمد اطميش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977)، ص 70.

20. موراو ،اندريه ،اوجه السيرة ،ت ناجي الحديثي ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،1987.ص84.

a. يقطين ،سعيد ،الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي ،بيروت ،المركز الثقافي العربي ، ط1997،1ص91

21. يوري لتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، تر نبيل الدبس، (دمشق: مطبعة عكرمة، 1989)، ص24.