تمثلات (الإثنوسينولوجيا) الطقسية في الخطاب السينمائي والتلفزيوني

أ.م.د عمار إبراهيم محمد الياسري

وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة - كربلاء

Ammaralyasri1972@gmail.com

Ritual Representations of (Ethnoscenology) in Cinematic and Television Discourse

Asst. Prof. Dr. Ammar Ibrahim Mohammed Al-Yasiri
Ministry of Education – Open Educational College, Karbala, Iraq

ملخص البحث

يشتغل البحث الموسوم تمثلات (الإثنوسينولوجيا) الطقسية في الخطاب السينمائي والتلفزيوني على توضيح مرجعيات (الإثنوسينولوجيا) الفكرية والجمالية عبر تحليل العلوم المكونة له مثل (الانثوغرافيا) التي تشتغل على الثقافات الشعبية بأصولها ومرجعياتها العرقية و(السينولوجيا) التي تشتغل على المشهدية البصرية للجماعات في أداءها للطقوس والمهرجانات والتجمعات الشعبية ثم دراسة الطقسية الدينية التي تقدمها (الإثنوسينولوجيا) في نشاطاتها الجماهيرية، وقد قسم البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي خلصت إلى التساؤل الآتي: كيف تمثلت الإثنوسينولوجيا في الخطاب السينمائي والتلفزيوني؟ وهدف البحث وأهميته وحدوده، في حين تضمن الفصل الثاني الإطار النظري الذي قسم على مبحثين، الأول بعنوان (الإثنوسينولوجيا) .. المرجعيات المعرفية للمصطلح، والثاني تحت عنوان جماليات الشكل (الإثنوسينولوجي) في الفنون السينمائية والتلفزيونية، فيما تضمن الفصل الثالث منهجية البحث منهجية البحث ومجتمع البحث وعينة البحث المختارة فيلم (طريق مريم) للمخرج العراقي (عطية الدراجي) وأداة التحليل، في حين تضمن الفصل الرابع تحليل العينة والنتائج والاستنتاجات، ومن النتائج: شكل البناء السردي الواقعي في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية لعينة البحث البنية التي تحرك الحدث المستمد من المرجعيات الطقسية الدينية المرتبطة بالمسير إلى كربلاء في زيارة الأربعين، كان الاداء الجسدي التلقائي للمشاركين في أحداث المسير البنية المهيمنة في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية لعينة البحث، فالحركات والإيماءات التي رافقت اللطم وأصوات العزاء والطبخ وغيرها لها دلالتها المرتبطة بالطقوس البصرية. ليختتم البحث بالمصادر العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية: الإثنوسينولوجيا - الطقسية - السينما – التلفزيون

Abstract:

The present study, titled *Ritual Representations of Ethnosinology in Cinematic and Television Discourse*, examines the intellectual and aesthetic foundations of ethnosinology by analyzing the disciplines that constitute it. These include ethnography, which investigates popular cultures within their ethnic origins and references, and sinology, which focuses on the visual scenography of communities as

event, which is derived from religious ritual references associated with the pilgrimage to Karbala for the Arba'een. The spontaneous physical performance of the participants in the events of the pilgrimage was the dominant structure in the ritual ethnosynology of the research sample. The movements and gestures that accompanied the self-flagellation, the sounds of mourning, cooking, and other activities have their significance related to visual rituals. The research concludes with a review of Arabic and foreign sources. The research concludes with a list of Arabic and foreign references.

Keywords: Ethno- Scenology – Rituality – Cinema – Television

الفصل الأول ـ الإطار المنهجي

1- مشكلة البحث

يُعدّ الخطاب المرئي مرآة لمحاكاة وافرة تنقل الواقع وتصوغ المتخيل، متجاوزة حدود الزمان والمكان، لذا تشكل المعارف المختلفة المرجعيّات الفكريّة والبصريّة التي تشيد بلاغة الصورة المبثوثة، ويعد التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والعلوم والفنون والتقنيات الرقمية وما إلى ذلك مرجعيات فكرية تؤثث الخطابات المرئية، ومنها برزت (الإثنوسينولوجيا) التي تستكشف العلاقة المعقدة بين (الانثوغرافيا) الطقسية وعناصر اللغة السينمائية، إذ تدرس (الإثنوسينولوجيا) الجسد في سياقاته الثقافية والاجتماعية في حين تشتغل الطقسية على الأبعاد

manifested in their performance of rituals, festivals, and popular gatherings. The study also explores the religious rituality presented by ethnosinology within its mass activities.

The research is divided into four chapters. The first chapter outlines the research problem, which is summarized in the following question: How is ethnosinology represented within cinematic and television discourse? It also addresses the research objectives, significance, and boundaries. The second chapter contains the theoretical framework, divided into two sections: the first titled Ethnosinology: The Epistemological Foundations of the Term, and the second titled Aesthetics of the Ethnosinological Form in Cinematic and Television Arts.

The third chapter discusses the research methodology, the research community, and the selected sample—the film “Maryam’s Path” by the Iraqi director Atiya Al-Darraji—as well as the analytical tool employed. The fourth chapter presents the sample analysis, findings, and conclusions. Among the findings, the realistic narrative structure in the ritual ethnosynology of the research sample formed the framework that drives the

الشعائرية، برمزيتها وتكراريتها التي تتجاوز اليومي إلى جوهر الممارسات الدينية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية العميقة.

تشكل (الإثنوسينولوجيا) الطقسية ظاهرة فنية في الخطاب المرئي، تشتغل فيها عناصر اللغة السينمائية بطرائق متنوعة لخلق معان بصرية عميقة لإحداث تأثراتها الفكرية والجمالية على المتلقي، وهذا ما بدا واضحًا في العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي حفلت بطقسية الجسد الدينية في بنيتها، متخذة من الواقع الذي تلبس بالفعل على حد تعبير المنظر الواقعي الألماني (كراكاور) والمعالجات الفيلمية طريقة فاعلة حتى أصبح الخطاب المرئي (الإثنوسيولوجي) من الحقول المعرفية التي تشتغل عليها الدراسات الثقافية و(الانثوغرافيا) المعاصرة، ومما تم عرضه يستطيع الباحث أن يضع مشكلة بحثه تحت التساؤل الآتي:

كيف تمثلت (الإثنوسينولوجيا) في الخطاب السينمائي والتلفزيوني؟

2- هدف البحث

الكشف عن تمثلات الإثنوسينولوجيا في الخطاب السينمائي والتلفزيوني.

3- أهمية البحث والحاجة إليه:

لكل بحث علمي أهميته، وأهمية هذا البحث تجلت عبر دراسته لمفاهيم علمية مثل علم (الإثنوغرافيا) وعلم (السينولوجيا) والطقسية، وكيف أسهمت هذه المفاهيم في تشكيل مادة علمية بصرية تشكيل مفهوم (الإثنوسينولوجيا) البصرية الذي تمثل في العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية، ومن تشكل هذا المفهوم تتجلى أهمية البحث الحاجة إليه.

4- *حدود البحث*

أ- الحدّ الموضوعي: تمثلات (الإثنوسينولوجيا) الطقسية في الخطاب السينمائي والتلفزيوني.

ب- الحدّ المكاني: السينما العراقية.

ت- الحدّ الزماني : 2015-2025.

5- تحديد المصطلحات: لم يذكر الباحث تعريفات المصطلحات لورودها في الإطار النظري.

الفصل الأول : الإطار النظري

المبحث الأول : (الإثنوسينولوجيا) .. المرجعيات المعرفية للمصطلح

يعرف علم (الإثنوسينولوجيا) (Ethno-scenology) على أنه "الأداءات الإثنوغرافية للجسد للجماعات الثقافية في العالم، بعيدًا عن التمركز والانغلاق حول الذات، وطريقة توظيفها بصريًا"[i]، أي أنه مصطلح ثقافي يدرس الظواهر الأدائية ضمن سياقاتها الدينية والثقافية والاجتماعية المتنوعة وتمظهراتها في الحياة العامة والخطاب المرئي، فيما ذهب (لعظيم عبد السلام) على أن(الإثنوسينولوجيا) هي العلم الذي يدرس "الأشكال الفرجوية بمختلف أنواعها المعبرة عن الجانب الفطري الأصيل في الثقافة الإنسانية كالغناء والرقص والحلقة وغيرها من الأشكال الموظفة عبر مجموعة من الطقوس سواء للترويح عن النفس أو للتعبير عن الانفعالات والمكبوتات"[ii]، وقد نحتت هذه التسمية من علوم متنوعة منها "علم (الإثنولوجيا) (Ethno) التي يحيل على العرق والأصل والجذر والهوية والثقافة الشعبية، ومقطع (Sceno) بمعنى المشهد الفرجوي"[iii]، علي يد مجموعة من الباحثين الفرنسيين مثل (Jean Marie Pradier) و(Jean Marie Vino) و(Andre) Marce، متخذين من علوم سابقة مثل

(الإثنوغرافيا) وفن التمثيل والثقافات بنية علمية لنشوء المصطلح، وقبل الخوض في مفهوم (الإثنوسينولوجيا) لابد من معرفة المعرفيات العلمية القبلية التي ساهمت في تشكيل المصطلح.

يعد علم الأعراق أو الشعوب (الإثنولوجيا) الذي يشكل الجزء الأول مفهوم (الإثنوسينولوجيا) أحد التطبيقات الهامة لعلم الاجتماع (الأنثروبولوجيا)، فإذا كان علم الاجتماع (الأنثروبولوجيا) يدرس أصول البشرية وتنوعها وتطورها وسلوكياتها وثقافاتها، فأن علم الأعراق (الإثنولوجيا) يدرس وصف وتحليل احتفالات الثقافات المتنوعة سواء كانت الشعبية أم الرسمية، وقد ورد تعريف علم (الإثنولوجيا) في المعاجم اللغوية والعلمية العديدة ومنها القاموس التربوي الذي يعرفه على أنه العلم الذي يتعامل مع التجمعات على أنها "وصفًا وتحليلًا لثقافة مجموعة بشرية محددة أو موقع محدد"[iv] ، فيما عرفه الأزهري على أنه العلم الذي يدرس "المظاهر المادية والثقافية لجماعة ما"[v]، أما الجزء الثاني من مصطلح (الإنثوسينولوجيا) وهو علم (السينولوجيا) فهو الأصل اللاتيني (sceno) للمصطلح الانكليزي (scene) الذي عرف في قاموس (Merriam- Webster's) على أنه "مشهد سينمائي أو تلفزيوني أو أحد أقسام المسرحية"[vi] ، فيما ورد في معجم المصطلحات السينمائية على أنه "سلسلة اللقطات المتواصلة ذات الديمومة الحقيقية"[vii]، في حين تتفق الترجمات على أن مصطلح (Logy) يعني العلم، ومن المصطلحات الثلاثة الوارد ذكرها تشكل مصطلح (الإثنوسينولوجيا) الذي يشتغل على فهم الأداء الجسدي داخل الفنون السينمائية والتلفزيونية والمسرحية لا بوصفه عرضًا بصريًا فحسب، بل نصًا متجذرًا في الطقوس العادات والتقاليد الموروثة للمجتمعات التي يشكل فيها الجسد منظومة دلالية معبرة عن المرجعيات الكامنة في ممارسته.

يذهب الباحث الفرنسي (jean marie pradier) إلى أن (الإثنوسينولوجيا) تهدف إلى الدراسات الآتية:

1- دراسة الأبعاد الجسدية في الممارسات الاحتفالية، مثل الحركات والإيقاعات والإيماءات التي تعبر عن معاني الطقوس.
2- تحليل الرموز والدلالات التي تتجلى في الشكل الاحتفالي وهويتها الثقافية.
3- استكشاف الجماليات الخاصة بالتشكيلات الطقسية مثل التكوين والعلاقات التنظيمية.
4- معرفة معاني الممارسات الاحتفالية سواء كانت دينية أم تربوية أم ترفيهية.
5- دراسة العناصر التشكيلية المكملة للجسد في العرض البصري مثل الأزياء والإكسسوارات والديكورات وما إلى ذلك.
6- الحماية من العولمة وصيانة المكون الطقسي من الاندثار[viii].

ومما ذهب إليه الباحث الفرنسي (jean marie pradier) يستنتج الباحث بأن الممارسات الاحتفالية المتنوعة للجماعات تعد منظومة جمالية وطاقة دلالية، إذ أن الحركات الإيقاعية التي تؤديها مجموعات المحتفلين تعد وحدة دلالية والعلاقات التي تشكل المجموعات وحدة دلالية والأزياء وحدة دلالية والإكسسوارات وحدة دلالية، ثم تنتظم هذه الوحدات الدلالية الفرعية في بنية دلالية شمولية، وإن ما يميز هذا الفعل الجسدي الدرامي هو الواقعية والعفوية والتلقائية التي تعد المادة الخام للعرض السينمائي أو التلفزيوني، وهذا ما ذهب إليه المنظر السينمائي الواقعي (سيجفريد كراركاور) حينما وصفها "الطبيعة وقد ضبطت بالفعل"[ix]، فعلم (الإثنوسينولوجيا) يتسق في نشاطه العفوي

والتلقائي وواقعيته الفائقة مع المادة الخام للعديد من المذاهب السينمائية التي تنتمي للمدرسة الواقعية.

تعد الكثير من الأداءات التي تدرسها (الإثنوسينولوجيا) ذات طبيعة طقسية، سواء كانت احتفالات دينية أم عروضاً شعبية، لذا ينظر علماء (الإثنوسينولوجيا) إلى الطقوس على أنها شكل من أشكال الأداء الذي يعبر عن الهوية الدينية والثقافية للمجتمعات ويعزز الروابط الاجتماعية وينقل المعارف والقيم من جيل إلى جيل.

تعرّف الطقوس في القواميس تعريفات عديدة، فقد ورد المعجم الوسيط بأن الطقس هو "النظام والترتيب الذي يرافق شعائر الشعوب" [x] فيما ورد القاموس المحيط على أنه "شعائر الديانة واحتفالاتها"[xi]، وارتبطت الطقوس مع البدايات الأولى للإنسان حيث الأساطير والعبادات الوثنية والدينية المتخيلة، إذ حاول استرضاء مظاهر الطبيعة عن طريق ربطها بالقوى الغيبية حتى يأمن شرورها، ثم تحولت إلى طاقة انفعالية جماعية مثلما نلحظ في طقوس (ديونيسيوس) التي نشأت منها التراجيديا، إذ أن أغاني (الديثرامب) كانت طقوسًا دينية موجهة لعبادة إله الخصب (ديونيسيوس)، مع التمثلات الفكرية للأديان أصبحت الطقوس الدينية سائدة، فمع صلب نبي الله عيسى (عليه السلام)حسب الأدبيات المسيحية ظهر المسرح الكنسي، إذ قام القساوسة بتقديم أعمال مسرحية ذات مبان درامية وتراتيل طقسية تحاكي المأساة مثل (المريمات الثلاث) و(المسيح من المهد إلى اللحد).

تُعدّ الطقوس الدينية التي يقوم بها المسلمون مثل صلاة الجماعة أو مناسك الحج أو احتفالات مواليد ورثاء الصالحين من طقوس الشعوب والقوميات على الرغم من صبغتها الدينية إلا أنها تعبر عن رغبات داخلية دفينة في الذات الإنسانية، إذ يرى (فراس السواح) بأن الطقوس الإسلامية هي "عملية استرضاء وطلب عون أعلى من قدرة الإنسان، يعتقد أنّها تتحكم بالطبيعة والحياة الإنسانية، وهذه العملية تنضوي على عنصرين، أحدهما نظري، والأخر تطبيقي عملي"[xii]، ومع التحولات السياسية الإسلامية ما بعد استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) في كربلاء، ظهرت طقوس جماعية لطوائف إسلامية تظهر العزاء على شهيد كربلاء الإمام الحسين، وقد تنوعت الأشكال الطقسية للمعزين بالمصيبة مثل المسيرات الجماعية من أراض بعيدة إلى مرقده الطاهر في كربلاء واللطم على الصدور والبكاء والنواح والخطاب الحسيني لرجال الدين والطقسية الأهم قيام المعزين بأداء مشاهد تمثيلية تحاكي واقعة الاستشهاد تسمى بالمحلية العراقية (التشابيه)، إذ يقوم عامة الناس في فضاءات مفتوحة بالأعمال الدرامية الواقعية مع استعمال سيناريو عفوي يوزع الأدوار بين الممثلين الهواة من عامة الناس، ويعتمد واضع السيناريو على الأدبيات الإسلامية الشيعية في بناء الأحداث وكتابة الحوار، ثم تبدأ عمليات التدريب على الإخراج الحركي والسمعي وحفظ الأدوار، بعدها تبدأ التدريبات النهائية مع ارتداء الأزياء وعمل المكياج وإضافة الإكسسوارات والديكورات المطلوبة ووضع الموسيقى المناسبة حتى يوم العرض في أيام مصيبة استشهاد الإمام الحسين عليه السلام، إذ يجرى العرض في الساحات العامة أمام الجمهور المتفاعل باللطم والبكاء والعويل ضمن طقسية روحانية خالدة منذ عقود طويلة.

تشكل الطقوس العاشورائية المرتبطة باستشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) جانبًا مهما في حياة المسلمين الشيعة في العراق ولبنان وإيران ودول شرق أسيا وغيرها، إذ تمثل بنية (إثنوغرافية) من عادات وتقاليد هذه البلدان، إذ تعد مجموعة من الأفعال الدرامية الرمزية المتكررة

التي تؤدى في سياق معين، وتحمل دلالات التواصل الإنساني والديني من جيل إلى آخر، وقد تحولت من مظاهر (إثنوغرافية) محضة إلى بنية (إثنوسينولوجية) بعد أن تماهت هذه الطقوس مع بنية العرض المشهدي السينمائي والتلفزيوني، إذ تتمظهر فيها الجوانب (الإثنوغرافية) المرتبطة بالطقسية الدينية ومظاهر (السينولوجيا) المرتبطة بالعرض البصري والذي تشكل عناصر اللغة السينمائية مادته الخام، لذا سيبين الباحث في مبحثه الثاني التمثلات الجمالية لمفهوم (الإثنوسينولوجيا) في بنية الخطاب المرئي السينمائي والتلفزيوني.

المبحث الثاني: جماليات الشكل (الإثنوسينولوجي) في الفنون السينمائية والتلفزيونية

يمتلك الخطاب السينمائي والتلفزيوني قدرة خلاقة على توثيق أو محاكاة الواقع (الأثنوغرافي) بشكل عام والأداءات الطقسية بشكل خاص، بطريقة لا يستطيعها أي وسيط تعبيري آخر، إذ أن للكاميرا القدرة على تسجيل التفاصيل الدقيقة للجسد بحركاته وتعبيراته وأصواته ومحيطه الاجتماعي والبيئي فضلًا عن إعادة صياغتها في سرد بصري وسمعي ذو قدرة تأثيرية هائلة، إي إنها تقدم للمتلقي منظورًا بصريًا وسمعيًا أدائيًا مكثفًا.

إن صانع الخطاب (الإثنوسينولوجي) ليس ناقلًا للواقع فحسب، بل هو مؤلف يختار ويركب ويوجه فعل المشاهدة على الرغم من الطبيعة الطقسية الوثائقية التي تتطلب الحفاظ على الأصالة قدر الإمكان، أو أن يلجأ إلى إعادة تشكيله بطريقة درامية ذات عناصر بصرية معدلة متناسبة مع السرد البصري، إن هذا التحول يثير التساؤل حول أصالة الأداء الجسدي وتأثير الخطاب البصري على فهمنا للطقوس، فعلى الرغم من فترة التصوير الوثائقية الطويلة التي قام بها المخرج الأمريكي (روبرت فلاهراي) عند تصوير فيلمه (نانوك رجل الشمال) الذي يوثق الحياة في (الاسكيمو) لجأ إلى إعادة تصوير مشهد صيد العجل بطريقة ممثلة لعدم القدرة على توثيقها المباشر، لذا يعد الفيلم من الأفلام الرائدة في توثيق حياة الشعوب الأصلية وطقوسها اليومية مثل طقوس الحياة والصيد في بيئة قاسية من أجل البقاء على قيد الحياة، مما يكشف عن جوانب أدائية وطقسية واقعية من الحياة اليومية، فقد كان (فلاهرتي) يصر على أن "الفنان يكتشف فقط ما هو موجود أصلًا هناك في الحياة وفي الفيلم الخام"[xiii]، أي أن الأصالة الطقسية تداخلت مع المؤثر السينمائي المتمثل بمشهد الصيد من أجل بنية بصرية (إثنوسينولوجية) متكاملة ومؤثرة.

يتشكل الخطاب (الإثنوسينولوجي) في الخطاب المرئي عن عناصر بصرية وسينمائية متنوعة يتداخل فيها الواقعي المباشر بالمحاكاة الواقعية التي يعاد تمثيلها عبر عناصر اللغة السينمائية التي تحقق بنية الشكل.

يعد الجسد الإنساني المصور أو جسد الممثل البنية الرئيسة في الخطاب (الإثنوسينولوجي)، إذ يشكل البنية الكاشفة عن ماهية الطقوس، فضلًا عن بيان الجوانب الخفية والظاهرة للجسد مثل المعتقدات الدينية والدوافع الاجتماعية والتحولات النفسية، ولو تابعنا أفلام المخرج الفرنسي (جان روش) الذي يعد رائد الأفلام (الأثنوغرافية) مثل فيلم (سادة الجنون) الذي أخرجه عام 1955 نلحظ توثيقه للطقوس الدينية لقبيلة (هاوكا) في جمهورية غانا الإفريقية بطريقة مباشرة، إذ يعرض الفيلم طقوس الاستحواذ الروحاني التي تُظهر أداءً جسديًا وصوتيًا مكثفًا يبين الاحتجاج السياسي الدلالي عبر حركات أدائية جسدية شبه مجنونة، إذ يقوم المشاركون بتقمص أدوار شخصيات رمزية تمثل المستعمر البريطاني مثل الحاكم والضابط والجندي، وعبر هذا الاداء الجسدي الطقسي المباشر يفكك ابناء القبيلة الخطاب

الاستعماري (الكولونيالي) للمستعمر البريطاني عبر السخرية والعنف مما يخلق نوعًا من التحرر الرمزي من الهيمنة وكيف أن الهوية المحلية استطاعت إنتاج سلطتها عبر الطقسية (الإثنوسينولوجية)، ومما تقدم يلحظ الباحث بأن الأداء الجسدي في بنيته الطقسية شكل فعلًا مضادًا للفعل الاستعماري مستلهمًا من مرجعياته البيئية والتاريخية الأبعاد التي تحرك الشخصية، فقد كان الهياج الجماعي بطرائقه المختلفة مثل الارتجاف والتشنج والصراخ يشكل أبعاد الشخصيات الفيزيائية والنفسية والاجتماعية، وعلى الرغم من انفلاتاته الحركية كان الأداء منظمًا داخل البنية البصرية الطقسية (الإثنوسينولوجية)، لما للكاميرا من دور تشكيلي له القدرة على اختيار المكان الجمالي الذي يستطيع المتلقي عن طريقه المسك بالفعل الطقسي بصورة متكاملة غير مشوهة وهذا ما ذهب إليه المخرج (جان روش) حينما قال "أنني أحاول فعلًا استكمال عملية الإخراج عند التقاط المشاهد"[xiv]، لذا يستطيع الباحث القول بأن الأداء الجسدي الطقسي الذي تحكمه السرديات الشعبية التي توارثتها الشعوب، يعتمد على العفوية والتلقائية في أدائيته البصرية داخل الخطاب المرئي حتى لو تقاطعت هذه الحركات مع مدارس التمثيل المختلفة، لكن عناصر اللغة السينمائية تعمل على تقديمه بانسيابية متناسقة.

تشكل الطقوس (الإثنوسينولوجية) بنية تحول رئيسة في المتن الحكائي، إذ أن المرجعيات التاريخية والأسطورية والبيئية للطقسية تعد المادة الخام التي تعتمد عليها معمارية السرد، فالسيناريو الفيلمي السائد يعتمد العفوية والتلقائية التي تحركها الحمولات الطقسية التي يحركها الجسد، أي أن " أبناء المجتمع الذين يصورهم الفيلم، هؤلاء جميعًا يكادوا يصبحون مشاركين في التأليف"[xv]، لذا يشتغل فعل الكاميرا على مسك الأحداث المنسابة أمامه، إن البنية السردية الطقسية العفوية والتلقائية ذات حدث سردي متكامل من المقدمة المنطقية للحدث مرورًا بالأزمات والذروة وصولًا إلى التهاوي والحل المرتبط بالنهايات، لكن يشتغل صانع الخطاب على مسك (السينولوجيا) أي المشهدية المناسبة للفعل (الأثنوغرافي) المكتمل سرديًا في الأفلام الوثائقية أو (الأثنوغرافية) التي تصور الواقع من غير تغيير، في حين توظف هذه الطقسية بصورة ضمنية في الأفلام الروائية التي تشتغل على سيناريو مكتوب، وفي الأمرين يتم الحفاظ على وثائقية الطقس من غير تلاعب أو تغيير، ولو تابعنا فيلم (مدرسة الغابة) للمخرج الإندنوسي (ريري رضا) الذي أخرجه عام 2013 نلحظ التداخل البنيوي ما بين حكايتين الأولى مذكرات المعلمة في قبيلة (أناك دالام) في أقاصي جمهورية إندنوسيا لتعليم الأطفال القراءة والكتابة والثانية الحياة القبيلية لسكان القرية التي صورت بطريقة مباشرة، ومن المشاهد الأثنوغرافية الواقعية في الفيلم الطقوس القبلية التي تدرك أهمية التعليم لكنها تخاف من الوقوع في فخ الغرباء مما جعل المعلمة تقع ضحية العديد من الإشكالات، وقد كانت البنية الطقسية في الفيلم مبنية بشكل سردي خال من الفجوات السردية، إذ نلحظ وحدات الفعل الدرامي مثل البداية والوسط والنهاية واضحة ضمن مبدأ السببية الدرامية، في حين لجأ مخرج الفيلم إلى الأسلوب (الأثنوغرافي) في الإخراج، إذ كانت الكاميرا ترصد من بعيد رؤية البرية وحركة الجسد من وجهة نظر العين في حين كانت الإضاءة الطبيعية متسيدة في التصوير.

تعد الأزياء والإكسسوارات الواقعية من العناصر البصرية المهمة في الخطاب (الإثنوسينولوجي) إذ تشكل منظومة دلالية معبرة عن بنية الطقوس والعادات والتقاليد وما إلى ذلك بوساطة التصاقها بالموروث الشعبي من غير

تزييف أو رؤية فنية مغايرة ولو تابعنا فيلم (ميزار) للمخرج (آري أستر) والمنتج عام 2019 نلحظ بأن الفيلم من الأمثلة البارزة التي خلقت فيها الطقوس الوثنية المظلمة جو من الرعب النفسي عبر تصوير طقوس دينية لمجموعة منعزلة في مملكة السويد، مع التركيز على المظاهر السلمية والممارسات الوحشية، وقد عملت الطقوس في الفيلم على دفع الشخصيات إلى الجنون والكشف عن الداخل المظلم للمجتمعات البشرية، فيما حققت الملابس ذات التصميمات الغرائبية المخيفة والألوان المتناقضة جو الخوف والجنون، في حين كانت الأكسسوارات بنية ساندة تشي بالفناء والضياع.

تشكل الطقوس الدينية بنية مهيمنة تسهم بشكل كبير في خلق الجو النفسي العام للخطاب المرئي، ولو تابعنا فيلم (الختم السابع) للمخرج السويدي (أنغمار بريجمان) الذي أخرجه عام 1957 نلحظ بأن المخرج قد وظف طقوسًا دينية مسيحية من العصور الوسطى مثل الطواف وعروض الرقصات، وقد بينت الطقوس المضمنة مفاهيم وجودية مثل اليأس والبحث عن الوجود في زمن الأوبئة، مما أضفى على الفيلم طابعًا فلسفيًا عميقًا حول الحياة والموت والإيمان.

لم تخل الطقوس الدينية الإسلامية من التمثلات (الإثنوسينولوجية) ولو تابعنا الطقوس التي تقام في المواليد مثل مولد الرسول الأعظم والوفيات مثل شهادة الإمام الحسين نلحظ التنوع الأدائي للجسد داخل بنية الطقسية الإسلامية، إذ تتضمن مشاهد عاشوراء المرتبطة بشهادة الإمام الحسين (عليه السلام)بنية بصرية طقسية متكاملة، فالمسير الذي يقوم به الناس من مدن العراق على كربلاء من أجل تقديم واجب العزاء للإمام الحسين تعتمل فيه سرديات متنوعة، فالجسد يشتغل على تثوير بنية الحدث عبر المرويات الداخلية والخارجية للشخصيات المرتبطة برغباتها النفسية والدنيوية والأخروية، والزي الأسود الذي ترتديه الأجساد يشي بالحزن الوفير فيما تشكل الإكسسوارات التي تحيط بالجسد مثل الأعلام المرفوعة أو قطع القماش المربوطة على الجباه أو الموضوعة على الأكتاف ذات العبارات التي تختزل الحب السامي لشخصية الإمام منظومة دلالية تعضد مفهم الحب والولاء، أما مشاهد اللطم والعويل المرتبطة بالأناشيد تشكل بنية طقسية متكاملة هي الأخرى، في حين تشهد طقوس طبخ الأطعمة بموروثاتها السومرية بنية دلالية تشي بالحزن العميم، أما المشاهد التمثيلية العفوية والتلقائية المسماة (التشابيه) تعد بنية سردية متكاملة تشتغل عناصر اللغة البصرية على تصوير سردية شهادة الإمام الحسين على وفق طقسية تنتمي إلى الخطاب (الإثنوغرافي) الذي يتعالق مع بنية الخطاب (السينولوجي) ليشكل للمتلقي بنية (إثنوسينولوجية) تنتمي للخطاب المرئي مبنى ومعنى، بنية ترى بأن "السينما وجدت لتجعلنا نرى الدنيا على ما هي عليه ولتمكننا من أن نكشف نسيجها المرئي ونفهم موقع الإنسان فيها"[xvi].

مؤشرات الإطار النظري

1- يشكل البناء السردي العفوي والتلقائي في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية البنية التي تحرك الحدث المستمد من المرجعيات الدينية والتاريخية والموروثات والعادات والتقاليد.

2- يعد الاداء الجسدي البنية المهيمنة في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية، فالحركات والإيماءات لها دلالتها المرتبطة بانسيابية الأحداث.

3- تشكل العناصر البصرية الساندة للجسد مثل التصوير والأزياء والإكسسوارات واللون وغيرها بنية (سينولوجية) مؤازرة للنص (

الإثنوغرافي) مما يجعل الخطاب (الإثنوسينولوجي) متفوقًا مبنى ومعنى.

الفصل الثالث ـ إجراءات البحث

1- منهج البحث

من أجل تحقيق الهدف التي يرومه الباحث في بحثه اختار المنهج الوصفي, وسيستخدم طريقة تحليل المضمون كإحدى أدوات المنهج .

2- مجتمع البحث

يضم مجتمع البحث العديد من الأفلام السينمائية التي شكل مفهوم (الإثنوسينولوجيا) بنية مائزة فيها.

3- عينة البحث

تم اختيار فيلم (طريق مريم) للمخرج العراقي (عطية الدراجي) بصورة قصدية للأسباب الآتية :

أ- يوافق متطلبات البحث .
ب- شارك في مهرجانات عديدة وحاز على جوائزها.

4- أداة البحث

سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للبحث .

5- وحدة التحليل

سيعتمد الباحث (المشهد) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينات البحث .

الفصل الرابع : تحليل العينة – النتائج – الاستنتاجات – التوصيات – المقترحات:

تحليل عينة البحث

معلومات العينة : أسم العينة : فيلم طريق مريم.

بطولة : أسعد عبد الحميد – شهد عطية – مجموعات كبيرة من الزائرين السائرين إلى كربلاء.

مدير التصوير : دريد منجم

مونتاج : مها بزي - زينب الحريري

موسيقى : بهزاد عبدي

سنة الإنتاج : 2016

انتاج : عطية الدراجي – قناة كربلاء الفضائية – المستشارية الثقافية الإيرانية – وزارة الثقافة العراقية - جمهورية العراق

سيناريو وإخراج : عطية جبارة الدراجي - العراق

المبنى الحكائي للفيلم

يتحدث المتن الحكائي للفيلم عن أحد الزائرين المتوجهين من البصرة إلى كربلاء المقدسة بحثًا عن معجزة لاهوتية تسهم في شفاء ابنته (مريم) المصابة بمرض السرطان، وفي طريق رحلته يتعرف على أناس لكل واحد منهم حكايته الخاصة، مع مرور الأحداث تشعر مريم بتجاهل والدها الذي يتخلى عنها وهي في أصعب الظروف لتبقى وحيدة بين الناس، ثم تتعرف على صبيين هما (محمد) و(حسن) اللذان يحاولان مساعدتها في العثور على والدها والوصول إلى كربلاء، وعند سماع خبر وقوع هجوم إرهابي قرب المكان الذي غادرته الابنة، يستيقظ ضمير الأب للبحث عنها، ثم يتأزم الصراع فكلما يشتد المرض عليها نلحظ الأب وهو يبحث عنها من مكان إلى أخر، لتنتهي الأحداث بعبارات سطرها المخرج على خلفية سوداء منها أن (مريم) ما زالت في رحلة البحث عن الشفاء وان والدها وجدها بعد حين والعمل برمته مهدى إلى روح المرحوم جبارة الدراجي.

المؤشر الأول: يشكل البناء السردي العفوي والتلقائي في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية البنية التي تحرك الحدث المستمد من المرجعيات الدينية والتاريخية والموروثات والعادات والتقاليد.

مما لا شك فيه أن المرجعيات الفكرية للخطاب المرئي يتشكل على وفق انساق متنوعة منها ما هو محايث فكري/فلسفي ومنها ما هو مركزي تقني/بصري، وبوساطة التداخل ما بين النسقين يتمظهر قاموس بصري تتجلى خواصه الأسلوبية في بنية العرض، وتعد تمثلات الواقعية التلقائية من الأساليب التي تمظهرت في العديد من الأفلام (الإثنوسينولوجية) مثلما نلحظ ذلك في عينة البحث الفيلم الروائي العراقي (طريق مريم) للمخرج (عطية الدراجي).

تشتغل بنية الأحداث في عينة البحث على المسك بالخطاب (الإثنوسينولوجي) الطقسي الذي يقوم به عامة الناس عند زيارة الإمام الحسين (عليه السلام)في زيارة الأربعين، وهو خطاب يتسم بالعفوية والتلقائية في الوعي الجمعي عند الزائرين الذين اعتادوا على القيام بهذه الطقوس منذ عقود عديدة، لذلك سعى صانعو إلى المسك بهذا الواقع المكتمل في صياغاته السردية ذات الحكايات العفوية المتعددة في طريق المسير إلى زيارة أربعينية الأمام الحسين (عليه السلام)، ومن الحكايات العفوية الواردة في رحلة المسير إلى كربلاء، حكاية الأب (عيسى) والد الطفلة (مريم)، إذ يروي في الدقيقة الأربعين في مشهد المسير لرفاقه السائرين معه شذرات من عمله في التصنيع العسكري قبل عام 2003 وكيف كان رجال الأمن يجبرون الموظفين على إقامة التجارب الكيميائية على السجناء السياسيين، لذا كان مرض أبنته عقابًا إلهيًا جراء عمله السابق حينما خاطبهم (يجوز رب العالمين يعاقبني بأبنتي)، لذا جاء إلى الإمام الحسين (عليه السلام) مشيًا مع أبنته للخلاص والشفاء من هذا المرض الخبيث، إن توظيف المقدس عند الأب قبالة العجز العلمي لعلاج (السرطان) المرض الفتاك اعتمد على طقسية جمعية توارثتها الذات المقهورة منذ قرون خلت، وقد تجلى ذلك من خلال لهفة الجموع الوافدة إلى كربلاء من اجل الخلاص من كل الخيبات الاجتماعية والنفسية ببركة الإمام المظلوم الحسين (عيه السلام)، في حين كانت الحكاية التضمينية الثانية في طريق المسير إلى كربلاء على لسان رجل الأمن السابق الذي تسبب خوفًا بمقتل اثنين من الزائرين أثناء خدمته حينما خاطب زملائه السائرين بعد سرد حكايته في الدقيقة السادسة والخمسين (هذا طريق غسل الذنوب)، إذ

اتخذ من طريق الحسين (ع) وسيلة للنجاة علها تساعده في غفران الذنوب، وهي ذات المعاناة التي عاشها والد (مريم) الذي تورط في التجارب الكيميائية على المعتقلين السياسيين، أما رفيقهم الثالث الطبيب فكان يبحث عن الخلاص من تأنيب الضمير بعدما سكت عن تقرير مزيف تسبب بمقتل فتاة عذراء، في حين كانت الحكاية الرابعة لشاعر أجبر أخاه الهارب من الخدمة العسكرية بالالتحاق بالجيش العراقي المنسحب من الكويت لكن فرق الإعدام كانت له بالمرصاد، لذا كانت نظرات أمه القاسية وسيلة عذاب لم يشف منها حتى اليوم مثلما نلحظ ذلك في الدقيقة الثالثة والأربعين، إن هذه الحكايات العفوية للسائرين المحملين بالخطايا في رحلة بحثهم عن ملاذ يشفع لهم في غسل ذنوبهم عند الله (عز وجل) وهذا ما دأبت عليه العادات والتقاليد الدينية في العراق التي ترى التعلق بالأولياء والصالحين طريق النجاة والخلاص، قبالة هذه الحكايات هناك الآلاف من السائرين إلى حبيب القلوب المظلوم الإمام الحسين، لا لشيء بل من أجل المحبة الخالصة المنزهة من الغرضية، أي هي رحلة العاشق المتيم نحو المعشوق في رحلة إشراق خالصة.

إن الحكايات الفرعية للسائرين إلى كربلاء شيدت البنية الشمولية لطقسية المسير العفوية مما جعل الخطاب (الإثنوسينولوجي) بنية ذات حبكة متآزرة متعاضدة مكتفية بذاتها بصريًا وما مهمة صانعي العمل إلا محاولة المسك بهذه المشاهد الفارقة التي تتطلب منه وعيًا كبيرًا بفلسفة الصورة وجمالياتها.

المؤشر الثاني : يعد الاداء الجسدي البنية المهيمنة في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية، فالحركات والإيماءات لها دلالتها المرتبطة بانسيابية الأحداث

يشكل الجسد البنية المهيمنة في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية، وعلى الرغم من اعتماد صانعو العمل على بطل حقيقي هو والد (مريم) في رحلة المسير إلى كربلاء، إلا أنهم عملوا على توظيف الممثلين الهواة مثل الابنة والمرافقين للأب لها، فيما شكل الناس الحقيقيين السائرين إلى كربلاء مثل الصبية المرافقين للابنة أو المعزين اللاطمين السائرين أو العاملين في المواكب الحسينية التي تخدم السائرين البنية المهيمنة في الفيلم، ويعد هذا التوظيف (الإثنوسينولوجي) الذي الطقسية في الواقع المعيش هو السمة الرئيسة لعينة البحث فيلم (طريق مريم).

إن الأجساد المليونية السائرة من البصرة جنوب العراق حتى كربلاء المقدسة شكلت منظومة دلالية تشي بالطقسية (الإثنوسيمولوجية) بعفوية فائقة، ولو تابعنا العديد من المشاهد في عينة البحث نلحظ تمثلات الطقسية العفوية، ففي الدقيقة الثالثة والعشرين نلحظ في مشهد العزاء واللطم في رحلة المسير إن الأجساد تنتظم على شكل مجموعات متناسقة تؤدي حركات طقسية متسقة متوارثة منذ المهادات الأولى للعزاء الحسيني قبل مئات السنين، فالأيدي تضرب على الصدور على وفق إيقاع موسيقي مرتبط بالأنشودة التي يؤديها المنشد، والمنشد يذكر الواقعة على شكل أنشودة ذات أيقاع موسيقي سريع وحزين، والناس المتجمعين يحملون رايات خط عليها أسماء شهداء كربلاء في معركة الطف، فيما كانت رؤوس المعزين المعتمرة بالقماش الأسود تتحرك يمينًا ويسارًا مع إيقاع اللطم، بينما تردد والأفواه اللازمة التي يرددها المنشد، إذ يتم إعادتها بين مقطع وثان، إن طقسية الجسد في الخطاب (الإثنوسيمولوجي) قد اختزلت الواقعة عبر الحركات المؤداة بالجسد سواء أكان عبر حركات الرأس أو إيماءات الوجه أو حركات

الأيدي أو ضربات الأقدام، فيما كانت الأنشودة تحاكي واقعة الطف بتفاصيلها الدامية.

لم تكتف طقسية الجسد في الخطاب (الإثنوسيمولوجي) عبر أداء العزاء واللطم فقط، بل تمظهرت في أشكال آخرى، مثل مظاهر خدمة الزوار سواء عبر توزيع الأطعمة أو توفير المنام أو الخدمات الطبية، ولو تابعنا مشهد توزيع الطعام في الدقيقة الثامنة عشرة نلحظ بأن السرادق قد نصبت ووضعت أمامها القدور والأواني في مشاهد واقعية سعى صانعو العمل إلى توثيقها بصريًا وتركيبها ضمن أحداث الفيلم، وقد عمد الرجال القائمين على توزيع الطعام إلى مناداة السائرين بالتلويح بالأيدي والمناداة بالصوت (تفضل يا زائر)، بينما وقف حاملو القهوة في منتصف الشارع لسقي السائرين، في حين توزعت سرادق النوم والراحة على جانبي الطريق المؤدي إلى كربلاء، إذ نلحظ بأن السائرين ينامون في السرادق بشكل جماعي وهم يحملون أمل الوصول إلى كربلاء العشق والتضحية، إن الخدمات المقدمة للزوار السائرين إلى كربلاء لم تكن صناعة سينمائية بل كانت الطبيعة التي تم توثيقها من مشاهد الناس العادية في أيام عاشوراء، وقد حقق الأداء الجسدي التلقائي بطقسيته الدينية بنية الأحداث المنضبطة سرديًا، من بداية الخروج من جنوب العراق حيث مدينة البصرة وصولًا إلى كربلاء حيث قبر الحسين الشهيد (عليه السلام).

المؤشر الثالث: تشكل العناصر البصرية الساندة للجسد مثل التصوير والأزياء والإكسسوارات واللون وغيرها بنية (سينولوجية) مؤازرة للنص (الإثنوغرافي) مما يجعل الخطاب (الإثنوسينولوجي) متفوقًا مبنى ومعنى.

تنوعت العناصر البصرية (الإثنوسيتولوجية) التي تجلت في عينة البحث، ففي بنية التصوير عمد صانعو الفيلم إلى تصوير الجموع بالكاميرا المحمولة بطريقة مقاربة للحركة الفيزيائية للجسد مما جعل الكوادر المصورة تبدو مهتزة من أجل إضفاء النسق الواقعي الذي يجعل من الذات المتلقية تعيش ذات الدور في الحياة العامة للوصول إلى الإقناع الوجداني، ولو تابعنا الدقيقة الثامنة والثلاثين نلحظ أن الكوادر المهتزة على وجه الطفلة (مريم) ووجوه الصبية قد عبرت عن واقعية الأحداث بسبب الحركات المزدحمة للسائرين، ليس هذا فحسب بل بينت القلق والصراع الذي تعانيه الطفلة بعد فقدان والدها في رحلة المسير إلى كربلاء وحين كانت الكوادر المهتزة على وجه الأب تعبر عن ذات القلق الوجودي المرير، وقد استعمل صانعو الفيلم الكاميرا الخفية لتصوير حركة الجموع الزاحفة إلى كربلاء من أجل إشباع الواقع بكل تجلياته الإنسانية، فيما وظفت زاوية مستوى النظر في الكثير من المشاهد الفيلمية مثل مشهدي المسير في الدقيقة الثانية والأربعين والدقيقة الثامنة والأربعين لتحقيق تجليات الطقسية بتمثلاتها الواقعية المباشرة، في حين كانت الإضاءة محاكية للواقع المعيش بطريقة الواقعية الفائقة في اغلب مشاهد الفيلم من أجل عدم تشويه الاسقاطات التي تعاني منها الشخصيات في رحلتها نحو الخلاص وبيان الطقسية الواقعية التي تحقق لنا الصياغة البصرية (الإثنوسينولوجية) مثلما نلحظ ذلك في الدقيقة السادسة عشرة والدقيقة السابعة بعد المائة في مشهد قصة الأمير التي ترويها الطفلة، بل لم يشهد الفيلم أي مرشحات أو مستلزمات خاصة بالضوء، لأن وظيفة صانعو العمل اقتناص المشاهد الطبيعية وتوظيفها في السياق الفيلمي.

أما المكان الفيلمي فقد عمد المخرج إلى الابتعاد عن الاستوديوهات وخلق من الأمكنة الواقعية بنية الصراع الذي تجوس فيه الأحداث، فالشوارع المزدحمة بالسائرين هي ذات الشوارع

في ذات المناسبة والسرادق المنصوبة للعزاء والإطعام والنوم هي ذات السرداق المنصوبة في عاشوراء الحسين، في حين كانت الأزياء معبرة عن التوجهات الاجتماعية للشعب العراقي فالعقال والكوفية والملابس الافرنجية والرياضية وغيرها سائدة للرجال والعباءة الزينبية والإسلامية سائدة للنساء، فيما كان اللون الأسود السمة الغالبة المعبرة عن الحزن المرير لشهادة الأمام الحسين (عليه السلام)، ولم تكن الملابس السوداء هي المعبرة عن الحزن والعزاء فقط، بل كانت الاكسسوارات مثل الرايات المحمولة بالأيدي أو المعلقة على جانبي الطريق مزينة باللون الأحمر دلالة على وحشية قتل الأمام الحسين واللون الأسود دلالة على الحزن والعزاء.

أن التعاضد الجمالي بين عناصر اللغة والشكل السينمائيين على وفق طروحات الواقعية شكلت بنى متجاورة ترتبط بالبنية المركزية بنية الخلاص والتي تعاضدت بدورها مع بنية السرد الخطية التي سارت بها الإحداث من أجل خلق التماهي الأرسطي مع الحدث الذي يؤدي بنا إلى التطهير الأرسطي على وفق المفهوم الميتافيزيقي، ولكن مما لابد ذكره أن السرد الخيطي أو التتابعي لم يكن قارًا على طول أحداث الفيلم، بل تحول إلى سرد متواز بعد اختفاء الابنة لتنقسم الحكاية على قسمين، وهذا التقانة تحسب للمخرج من أجل المغايرة والتنويع الإبداعي للسرد لأن السينما ومنذ انطلاقتها البنيوية مع كشوفات المخرج الروسي كليشوف، انمازت بسرديتها المتنوعة داخل بنية الفيلم ، بمعنى تحولات السرد من النسق التتابعي إلى المتوازي أو المتناوب أو الدائري أو المتداخل وما إلى ذلك.

النتائج

1- شكل البناء السردي الواقعي في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية لعينة البحث البنية التي تحرك الحدث المستمد من المرجعيات الطقسية الدينية المرتبطة بالمسير إلى كربلاء في زيارة الأربعين.

2- كان الأداء الجسدي التلقائي للمشاركين في أحداث المسير البنية المهيمنة في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية لعينة البحث، فالحركات والإيماءات التي رافقت اللطم وأصوات العزاء والطبخ وغيرها لها دلالتها المرتبطة بالطقوس البصرية.

3- جسدت العناصر البصرية الساندة للأداء الجسدي مثل التصوير والأزياء والإكسسوارات واللون في عينة البحث بنية بصرية (إثنوغرافية) واقعية ساهمت في توثيق الخطاب (الإثنوسينولوجي).

الاستنتاجات

1- إن الواقع المعيش يشكل بنية الأحداث في (الإثنوسينولوجيا) الطقسية، إذ ينهض على العفوية والتلقائية التي شيدتها المرجعيات الدينية المترسبة في الذاكرة الجمعية.

2- ينهض الخطاب (الإثنوسينولوجي) على الأداء الجسدي الذي يعد المادة الخام التي تحرك الأحداث من جهة وبنية دلالية تشي بالعادات والتقاليد والطقوس الدينية من جهة أخرى.

3- تشكل عناصر اللغة السينمائية بنية ساندة متآزرة ومتعاضدة في صيرورة (الإثنوسينولوجيا) الطقسية عبر توظيفها لجماليات الواقع المعيش من دون تغيير أو تعديل.

التوصيات

يوصي الباحث بضرورة فصل التطبيقات العملية لمادة (الإثنوسينولوجيا) عن التطبيقات العملية للفيلم الوثائقي.

المقترحات

يقترح الباحث دراسة التداخل الجمالي بين الفيلم الروائي والفيلم (الأثنوغرافي).

(i) Jean Marie Pradier، Ethnoscénologie : la chair de l'espriti ،Université de Paris 8 ،paris ,2001 ،p2.

(2)العظيم عبد السلام، المسرح بين الأنثربولوجيا والأثنوسينولوجيا، مجلة البحث في العلوم الإنسانية والمعرفية، وجدة، ، العدد 6 ،2020، ص 360.

(iii) جميل حمداوي، الإثنوسينولوجيا المسرحية، الرباط، دار الأيام، 2011، ص 146.

(4) جون كولينز، باتريشا نانسي، معجم المصطلحات التربوية، بيروت ، دار العلم للملايين، 2008، ص 226.

(5) باهي الازهري، الإثنولوجيا، بيروت، مجلة فضاءات المحكمة، 2015، ص 281.

(6) مجموعة مؤلفين، Merriam Webster's، بيروت، مكتبة لبنان ، ناشرون، 1993، ص 645.

(7) تيريز جورنو ماري، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، دمشق، وزارة الثقافة السورية، 2007، ص 94.

viii) Jean Marie Pradier، the previous source, p 17.

ix() لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، بغداد ، دار الرشيد للنشر، 1981، ص 545.

x() إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية – دار الشروق الدولية، 2004، ص 587.

(xi) محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، القاهرة، دار الحديث، 2013، ص 256.

xii() فراس السواح، دين الإنسان- بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دمشق، منشورات دار علاء الدين، 2004، ص 23.

xiii() لوي دي جانيتي، المصدر السابق، ص 320.

xiv() جان بول كولين، كاترين دي كليبل، السينما الإثنوجرافية – سينما الغد، ترجمة: غراء مهنا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 73.

(xv) المصدر نفسه، ص 92.

xvi() دادلي أندروا، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة : جرجس الرشيدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 105.

هوامش البحث

المصادر والمراجع

1- Jean Marie, Pradier، Ethnoscénologie : la chair de l'espriti ، Université de Paris 8 ،paris.2001 .

2- الأزهري، باهي، الإثنولوجيا، بيروت، مجلة فضاءات، 2015.

3- أندروا، دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة : جرجس الرشيدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

4- أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية – دار الشروق الدولية، 2004.

5- جانيتي، لوي دي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، بغداد ، دار الرشيد للنشر، 1981.

6- حمداوي، جميل، الإثنوسينولوجيا المسرحية، الرباط، دار الأيام، 2011.

7- السواح، فراس، دين الإنسان- بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دمشق، منشورات دار علاء الدين، 2004.

8- عبد السلام، لعظيم، المسرح بين الأنثربولوجيا والأثنوسينولوجيا، مجلة البحث في العلوم الإنسانية والمعرفية، وجدة، ، العدد 2024،6.

9- الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، القاهرة، دار الحديث، 2013.

10- كولين، جان بول ، دو كليبل، كاترين، السينما الإثنوغرافية – سينما الغد، ترجمة: ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

11- كولينز، جون، باتريشا، نانسي، معجم المصطلحات التربوية، بيروت ، دار العلم للملايين، 2008.

12- ماري، تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، دمشق، وزارة الثقافة السورية، 2007.

13- مجموعة مؤلفين،Merriam Webster's، بيروت، مكتبة لبنان، ناشرون، 1993.