الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارةالتعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم -

كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية

شعبة علوم الإعلام والاتصال

مخبر الدراسات الاعلامية والاتصالية وتحليل الخطاب

أطروحة تخرج مقدمة لنيل درجة دكتوراه في سمعي بصري

دلالة الزمان والمكان في السينما العربية

دراسة سيميولوجية في جماليات فيلم الرسالة لمصطفى العقاد

من إعداد الطالب:

يوسف محمد هبة هبية

بإشراف:

أ.د.لعربي بوعمامة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د عبدالقادر مالفي	أستاذ تعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د العربي بوعمامة	أستاذ تعليم العالي	جامعة مستغانم	مقررا ومؤطرا
د. أمال صفاح	أستاذة محاضرة	جامعة مستغانم	مناقشا
د. نورية شرقي	أستاذة محاضرة	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د.رايس علي إبتسام	أستاذة محاضرة	جامعة وهران1	مناقشا

السنة الجامعية:2022م/2023م

الملخص:

تقوم الدراسة على التفاعل بين التاريخ وفن السينما ليقدم لنا عمل متناسق يبرز أهم شخصية في تاريخ البشرية، دراسة أخذت من فيلم الرسالة لمصطفى العقاد ميدانا بحثيا يظهر فيه المقدس عبر لغة الضوء، وبالتالي اعتمدنا على المنهج السيميولوجي كأداة بحثية وإعلامية ، إذ أخضعت دراستنا المعتمدة على المنهج التحليل السيميولوجي مجموعة من المشاهد لتبرز الدلالات الزمانية والمكانية التي يحملها هذا الفيلم.

ركز الفيلم على دراسة القيم الثقافية و الدينية، التي عرفت في حقبة تاريخية عايشها الرسول صلى الله عليه و سلم، فهي قيم يمكن إبرازها من خلال تفكيك المشاهد و اللقطات الفيلم الخاضع للدراسة، باستخدام أدوات سيميولوجية تعود إلى كريستيان ماتز. أدوات من شأنها أن تبرز الدلالة الزمانية و المكانية مع إبراز الغائب المقدرس كأهم أيقونة في الفيلم.

الكلمات المفتاحية: الزمن الفيلمي، الفيلم التاريخي، جمالية التلقي، المكان.

Le résumé:

La présente étude repose sur l'interaction entre l'histoire et l'art du cinéma pour nous fournir un travail cohérent qui met en évidence la figure la plus importante de l'histoire humaine, une étude tirée du film Le Message de Mustafa Al-Akkad comme un champ de recherche dans lequel le sacré apparaît à travers le langage cinématographique. Nous nous sommes appuyés sur l'approche sémiologique comme outil de recherche et médiatique, tel qu'il a fourni à notre étude basée sur la méthode L'analyse sémiologique sur un ensemble de plan et de scènes pour mettre en évidence les connotations temporelles et spatiales que porte ce film.

Le film s'accentue sur l'étude des valeurs culturelles et religieuses, qui étaient connues à une époque historique que le Prophète a vecu , (que Dieu le bénisse et lui accorde la paix). Ce sont des valeurs qui peuvent être mises en évidence en déconstruisant les scènes et les plans du

film en question, en utilisant des outils sémiologiques remontant à Christian Matz. Des outils qui mettent en évidence la signification temporelle et spatiale, mettant aussi en évidence le saint absent comme l'icône la plus importante du film.

Mot clé:Temps de film, film historique, esthétique de la réception, espace.

Abstract:

The present study is based on the interaction between history and the art of cinema to provide us with a coherent work that highlights the most important figure in human history, a study from the film The Message by Mustafa Al- Akkad as a field of research in which the sacred appears through cinematographic language. We relied on the semiological approach as a research and media tool, as it provided our study based on the method Semiological analysis on a set of shots and scenes to highlight the temporal and spatial connotations what is this movie about.

The film emphasizes on the study of cultural and religious values, which were known at a historical time that the Prophet lived, (may God bless him and grant him peace). These are values that can be highlighted by deconstructing the scenes and shots of the film in question, using semiological tools dating back to Christian Matz. Tools that highlight temporal and spatial significance, also highlighting the absent saint as the film's most important icon.

Keywords: Film time, historical film, aesthetics of reception, location

كلمة شكر

إلهي لا يطيب الليل إلا يشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

ونصلي ونسلم على من أدى الأمانة ونصح الأمة، بنبي الرحمة ونور العالمين

سيدنا محمد صل الله عليه وسلم.

بفيض من الحب والتقدير نتقدم بخالص الشكر والامتنان للأستاذ المشرف:

د.العربي بوعمامة

على ما بذله من جهد وتحمل مشقة بحثنا جعلها الله من موازين حسناته ولأنا عارفين بفضله، وقد حررت هذه السطور بلسان الإمكان وبقلم البيان سائلين المولى عز وجل أن يجعلنا وإياه من حفظة القرآن ويرزقنا الفردوس الأعلى من الجنات وصدق الله إذ يقول "**هل جزاء الإحسان إلا الإحسان**".

الطالب:

يوسف محمد هبة هبية

إهداء

أهدي تخرجي إلى من تجرعت الكأس فارغاً لتسقيني قطرة حب

إلى الملاك الطاهر الدعوات المتراسلة التي بها أزهرت حياتي

لروح **أمي** الراحلة من دنيانا الباقية في قلبي الخالدة في عالمي..

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم **أبي** الراحل

أهدي ثمرة تخرجي إلى روح **أمي** و**أبي** رحمهما الله اعترافا بالجميل الذي قدمهما إلي.

الطالب:

يوسف محمد هبة هبية

مقدمة

مقدمة:

يعتبر الفيلم من أهم الوسائط البصرية التي تعالج عدة قضايا عبر الزمن وذلك من خلال طرح مرئي يعمل على تجسيد وترجمة الأحداث والوقائع التي حدثت عبر الزمن، مع استخدام مزيج لمختلف عناصر السينما الروائية من أجل إعطاء صورة كاملة وشاملة للواقع.

فالفيلم الدينيلا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فقط، بل في تفاعله مع بقية العناصر البصرية، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركية البصرية واللغوية. وبطبيعة الحالكل عملٍ سينمائي يحتاج إلى حركة فنية تنسجم وتتناسق مع تقنيات التصوير والمونتاج في بناء الصورة المرئية؛ حيث أن هذه الأخيرة؛ تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية، وبما أن الفيلم عامة هو فن الصورة، فإن الصورة السينمائية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية، وتتداخل في هذه الأخيرة المكونات السمعية والبصرية غير اللفظية.

ويذهب البعض إلى التصريح بأن الفيلم الديني يتعدى كونه فيلم روائيإلى معالجة الظواهر الدينية والمعتقدات والطقوس كما يجسد أحداث من الواقع كما لو أنه جنس وثائقي بجميع العناصر المرئية بما فيها جسم الممثل والأزياء والديكور والإضاءة الموجهة، بالإضافة إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

وعليه، فالفيلم الديني السينمائي إحدى أهم وسائل الاتصال الجماهيري التي تطورت ونضجت خلال القرن العشرين، وكان من الطبيعي للسينما كوسيلة اتصال جماهيري أن تعتني بالكثير من المهام،بحيث أخذت منذ اكتشافها عند نهاية القرن التاسع عشر بممارسة دورها الكبير في التعريف بنشاط الشعوب، فمن العناصر الأساسية التي تمتلك زمام نجاح الفيلم السينمائي من خلال دوره الجلي في تجسيد جماليات الزمان والمكان فهي تشمل جميع العناصر المطروحة عبر الصورة فضلا عن العنصر السمعي.

فيعد عنصر الزمن جد مهم في دراسة الفيلم الديني كجنس من الأفلام التاريخية، باعتبار هذا النوع الفيلمي يركز على أحداث وقعت في الماضي ليستردها للحاضر من خلال صناعة السينما فزمن يشكل مرتكز لكل ما يدور في التاريخ السابق، فيعتبر هذا الأخير بإسهاماته وتجلياته أحد تلك المفاهيم التي أبانت عبر رؤى ومعالجات متنوعة على صعيدي السيناريو والفيلم.

فأخذ مفهوم الزمن أشكالا واسعة نظريا وتطبيقيا في الأفلام السنمائية الموجهة للمتلقي؛ فلم يعد في لحظة الثبات الحقيقي للصورة، فأصبح يظهر

من خلال جماليات أخرى يشكلها عنصر الديكور الموسيقى اللباس...، ورغم ذلك بقي الفيلم الديني بجذوره التاريخية له دور وظيفي مهم وهو التعريف بالديانات وتاريخها وكل ما تشكله من ممارسات .

وعليه يمكن القول بأن الفيلم الديني هو تركيبة بصرية سمعية في العلاقات الدالة على الزمن والبيئة للحدث، وكل ما يؤسس للواقع الجمالي.

تنوعت هذه الأفلام وتعدد مستويات خطابها على مستوى تنوع الدلالة ومفهوم التجسيد ومستوى الطرق والأساليب الفنية والجمالية، فأصبحت السيميائيات بنية فعلية في الكشف عن الدلالات والرموز الموظفة من قبل المخرج، وتعمل أيضا على الكشف عن ملامح الزمن المشفرة في بنية توظيفه وتأصيله في الفيلم. وتأتي الصورة السينمائية إلى جانب العناصر المشكلة لبنية الفيلم في تنظيم وتوجيه الأنظمة الضمنية في تحقيق الانطباع البصري للزمان الفيلمي، والذي يساهم في الكشف عن مستوى الأحداث وبناء منظومة الدالات الأخرى التي تشكل النسق العام لطبيعة الفيلم من إضاءة، وأزياء، وديكور، وحركة الممثل والتي تبرهن عن وجودية الزمان في المكان.

التي تعمل على ضبط وإدارة تلك الأنظمة الدالة على مستوى إيحاءاتها الحسية والبصرية في الفيلم الديني.

لذلك تعد الأفلام الدينية من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه للمتلقي، إضافة إلى إسهامها في إبراز القيم الجمالية والثقافية والدينية والإنسانية والاجتماعية كوحدة متناغمة ومتكاملة، وعليه جاءت الدراسة لتبرز أهمية الزمان والمكان وما يحملانه من دلالات في تاريخ السينما العربية.

ومن خلال هذا تبادرت إشكالية كبرى للدراسة تتمثل في: **كيف تناول الخطاب السينمائي المقدس الديني عبرفيلم الرسالة؟**

لتتفرع لعدة تساؤلات نحصرها في:

- كيف يقدم الفيلم الديني صورة ذات واقعية عالية عبر آلة التصوير (الكاميرا) بكادراتها المختلفة (حجم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا)؟
- إلى أي مدى تساهم الوثائق التاريخية مرتكز أساسي في الفيلم الديني لأجل تقديم الحقائق ؟ وكيف تكشف التفاصيل المخفية ظاهريا لجمهور المتلقين؟
- كيف تتآزر العناصر المكونة للفيلم التاريخي لتقديم العالم العياني بكل عذريته عبر واقع سينمائي يتمتع بواقعية عالية؟
- كيف يقدم الفيلم الديني المظاهر الثقافية من خلال كونه منظومة بصرية متكاملة من العناصر والموجودات التركيبية؟
- ماهو الدور الذي تضطلع به الكاميرا في نقل المرئيات والتفاصيل الخاصة بالمظاهر العقائدية بطريقة تتمايز عن النقل الشفافي أو المطبوع القرائي مما يجعل من الفيلم الديني وسيط مميز في التعبير؟
- إلى أي مدى ساهم فيلم "الرسالة" في تقديم معلومات وافرة وجديدة وتطبيقية عن الإسلام مؤطرة بجماليات اللغة السينمائية للتأثير في متلقيها؟

حيث نهدف من خلال هذه الدراسة إلى الجمع بين السينما الدينية وعناصر الزمن عبر المقاربة السيميولوجية خلال فيلم الرسالة، وذلك لمعرفة الجماليات المترتبة عنهما في صنع الصورة البصرية في الفيلم الديني، فسلطنا أولا الضوء حول عناصر السينوغرافيا باعتبارها عنصرا مهما في تكوين وتركيب الصورة السينمائية، وكذلك التركيز على إحدى عناصرها وأكثرها تأثيرا في إعطاء رمزية وجمالية في نفس الوقت لصورة السينمائية ألا وهو الديكور، كما نهدف أيضا إلى إحداث مقاربة سيميولوجية لفيلم الرسالة لمخرجه مصطفى العقاد، بتحليل مختلف عناصر السينوغرافيا من ديكور وإضاءةوأزياء وإكسيسوارات وموسيقى ومؤثرات صوتية، كما لا ننسى الممثل باعتباره حاملا للعلامة، وبالتركيز أكثر على عنصر التمثيل وما يحمله من دلالات ورموز في الفيلم الذي اخترناه ليكون كنموذج للدراسة.

ومن هذا المنطلق ترنو الدراسة إلى الوقوف على أهم عناصر السينوغرافيا مع إبراز دور الصورة السينمائية في صنع الصورة الذهنية لدى المتلقي، وذلك من خلال تفكيك رموزه سيميائيا وتقريب فكرة المخرج.

ولتحقيق أهداف الدراسة تم اختيار النموذج الدراسي فيلم "**الرسالة**" للمخرج "**مصطفى العقاد**"أنموذجا تطبيقيا ليكشف جوهر البحث.

ولا يتم بالبحث إلا بمنهج رصين ومسلك يعيننا على تقصي إشكالية البحث والإجابة عليها و لهذا تم الاعتماد على المنهج السيميولوجي الذي يمكن من رصد وتتبع وتدقيق كل المعطيات والإشارات والرموز التي يحتويها الفيلم.

في هذه الدراسة كان من الصعب استفاء بعض المحاور إلا بالاعتماد على بعض المراجع التي رأيناها منارة و دعم علمي أمين نذكر منها:

- عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 أنموذجا.

- مراد مراح، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي-أفلام ميلغيبسون أنموذجا(القلب الشجاع-آلام المسيح)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه.

ولمعالجة هذا الموضوع قسمنا بحثنا إلى أربعة فصول، فصلين نظريين وفصلين تطبيقيين مع مقدمة وخاتمة،أما عن الجزء النظري فكان عنوان الفصل الأولماهية السينما العربية الدينية وأثرها على الفيلم الديني، وقد احتوى على ثلاث مباحث وهما: المبحث الأول مدخل إل السينما العربية، والمبحث الثاني عرجنا فيه عنحدود التماس بين السينما والفيلم الديني العربي،أما المبحث الثالث فتناولنا فيه الفيلم الديني العربي وأثره على المتلقي.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان دلالة الزمان والمكان في الفيلم العربي الديني من منظور سيميولوجي وفيه أوردنا قيمة الزمن والمكان في الفيلم الديني، والجماليات البصرية والسمعية للفيلم الديني، وكذا دلالات ومعاني الزمن والمكان من خلال عناصر الصورة للفيلم الديني.

بالنسبة للجانب التطبيقي من البحث فقُسم إلى فصلين، الفصل الثالثجاء بعنوان؛ القراءة السيميولوجية في جماليات فيلم الرسالة، حيث تناولنا فيه المراحل التطبيقية لتحليل الفيلم،أما الفصل الرابع فكان بعنوان: الرموز والدلالات المجسدة في الشخصية الافتراضية للقدس الغائب، حيث تطرقنا في هذا الفصل إلى التقطيع التقني والتفكيك لمشاهد مختارة من الفيلم.

وكما ذكرنا أن في بحثنا اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي بغية تحليل عينة البحث التي تمت الإشارة إليها سابقا وذلك وفق المؤشرات التي توصلت إليها الدراسة عبر إطارها النظري، فتضمنت آليات تنميط عناصر اللغة السينمائية في تناول المقدس والمؤشرات الخاصة التي تناولها فيلم "الرسالة" الذي كان أنموذج الأطروحة التي تم اختيارهقصدا كعينة تاريخية حاملة للخطاب ديني،ومنه استخلصت جملة من النتائج

النهائية كإجابة على الإشكالية المطروحة، وأفردنا كذلك توصيات رأيناها ترجمة لبحوثدراسات أكاديمية المستقبل.

وختمنا بحثنا هذا بقائمة للمصادر والمراجع التي أنارت مسار عملية البحث.

وككل باحث واجهتني بعض الصعوبات، كقلة المصادر والمراجع وندرة الدراسات والأبحاث في ذات الموضوع، ومع ذلك وجدت بعض الدراسات العربية التي زادت بحثي فائدة .

وفيالأخير أعتبر أن هذه النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة، ماهي إلا بداية في هذا الطريق، ليفتح آفاق جديدة من شأنها التوسع أكثر في هذا الموضوع، وحتى يتسنى إثراء الجامعة ببحوث متنوعة.

الإطار المنهجي

بناء الإشكالية:

باعتبار السينما ذلك الفن الجامع والشامل لمختلف الفنون الإنسانية، التي من خلالها تؤثر في جمهورها من الناحية العاطفية وكذا النفسية، فهي بذلك ترتقي بفكره وثقافته وحضارته، إذ تخلق نوع من التواصل بين الأجيال والشعوب المختلفة، ومن هذا فهي تكسر الحدود الزمنية والمكانية بتسخيرها لكل الإمكانيات الفنية والتقنية من أجل الارتقاء بالقيم الإنسانية في كل العالم.

وككل فن تضع السينما الجمهور من أهم أولوياتها بمخاطبته وفتح آفاق التطلع الثقافي والحضاري وكلما يحدث حول العالم دون استثناء، فالسينما العربية جزء من هذا العالم الذي كان له نصيبه في مجال الفن السينمائي، حيث استفادت معظم الدول العربية من ظروفها التاريخية والاجتماعية في تفجير طاقات فنية مشبعة من التراث والحضارة العربية الإسلامية وكان لها تأثيرها الخاص على جماهيرها شكلا ومضمونا.

وفي هذا السياق بدت لنا فكرة التطرق إلهذا النوع السينمائي، أي كيفية تحويل الأحداث إلى فيلم سينمائي بكل معاييره الفنية والجالية والتقنية، إضافة إلى تلك الدلالات والمعاني الجمالية التي تزيده تأثيرا، وعلى هذا الأساس عنون بحثنا هذا " دلالة **الزمن والمكان في السينما الدينية -دراسة سيميولوجيةفي جماليات فيلم الرسالة لمصطفى العقاد**-"سعيا منا للوقوف عند أهم المحطات التي شهدت نشأة السينما في الدول العربية بشكل عام، والفيلم الرسالة بشكل خاص في معرفة دلالاته الزمانية والمكانية المستخدمة، بالإضافة إلى تسليط الضوء على الجانب التقني الذي ميزته حركات الكاميرا وعين الممثل، وبهذه الأخيرة شكلت لنا صلة وعلاقة ترابطية بين اللقطة والراوي الذي يمثل الشخصية الافتراضية في زمن المقدس الغائب، باعتبار اللقطة هي الوعاء الذي ينتقل من خلاله المضمون، فمن خلال ذلك صغنا إشكالية البحث على النحو التالي: كيف استخدمت لقطة عين الممثل لتوصيل دلالة الشخصية الافتراضية للجمهور المستهدف؟

وبالتالي هذا الإشكال دفعنا إلى طرحت تساؤلات فرعية وهي كالتالي:

- كيف تبنى لقطة عين الممثل من خلال حركة الكاميرا ؟
- كيف تبنى الشخصية الافتراضية في زمن المقدس؟

الفرضيات:

انطلاقا من الإشكالية، والتساؤلات التي تفرعت عنها، ظهرت لنا مجموعة من الفرضيات تمثلت فيما يلي:

- حركة الكاميرا وزوايا التصوير هي من تتحكم في لقطة عين الممثل
- عين الممثل تتطابق مع عين الكاميرا (عدسة الكاميرا)
- الرواية عندما تكون من منبع ديني تحدد زمن المقدس الغائب .

المنهج:

لكل دراسة منهج تسير وفقه، فالبحث يتطلب اعتماد منهج يتفق وطبيعة الموضوع، ولما كان موضوع الدراسة يهدف إلى الكشف عن الخفايا الضمنية وما تحمله من دلالات زمانية ومكانية في السينما استوجب استخدام منهج التحليل السيميولوجي، إذ بواسطته نتمكن من الوقوف على الدلالات الخفية للرسائل البصرية، والكشف على جمالياتها في فيلم الرسالة التي أثرت في الجمهور المشاهد، وكذا إبراز أهمية وظيفة الصورة باعتبارها أداة إعلامية، بالإضافة إلى تقنيات ومؤثرات أخرى تحمل أبعاد دلالية، ولتحليل لفيلم الرسالة وجب الإستعانة بأدوات مساعدة منها الوصفية والاستشهادية.

فلن يتجسد هذا التأثير إلا عند إدراك وفهم شيفرات الفيلم بعد تلقيها وتحليلها من قبل المتفرج، وعليه وقع الاختيار على مجموعة مشاهد ولقطات لدراستها دراسة سيميولوجيا، وبالتالي يعد المنهج السيميولوجي

من أبرز المناهج التي تدرس العلامة والأيقونات البصرية والرموز التي تستند إلى عمليتي التفكيك والتركيب، فهو بذلك يجسد عملية البحث عن المعنى والدلالة لاستخلاص البنية المولدة للأحداث المنطقية.

وعليه فقد اعتمدنا على عملية التفكيك تجزئة بنية الفيلم إلى أجزاء أساسية، بفصل الشكل عن المضمون بغية الوصول إلى معلوماتوعملية التفكيك بدأت انطلاقا من التفكيك العيني أو الصوري-تحديد ووصف الصورة، المشاهد واللقطات-، وكذلك التفكيك التضميني (نوع اللقطات، وحركات الكاميرا ودلالة الصورة)، هذا وقد استخدمنا جدول التقطيع التقني في تحليل المشاهد واللقطات المختارة كعينة لدراستنا هذه.

مجتمع البحث:

تتمحور دراسة الموضوع حول دلالة الزمن والمكان في السينما العربية، حيث هذه الأخيرة تولد دلالات ومعاني تميزها في المجال السينمائي، وعليه تجسد مجتمع البحث في الأفلام السينمائية العربية الدينية، حيث تم اختيار فيلم "الرسالة"للمخرج السوري الأمريكي العالمي الراحل"**مصطفى العقاد**"، الذي يعتبر من بين الأفلام التي اتخذت من قصة الرسالة النبوية التي جاء بها الإسلام سيناريو لفيلم سينمائي يبرز دلالات ومعاني كثيرة للمشاهد لمدة ثلاثة ساعات.

العينة:

كانت العينة قصدية شملت مجموع اللقطات و المشاهد المتوافقة مع موضوع "دلالة الزمن والمكان في فيلم الرسالة"الذي يدوم 3سا و 55 د و 49 ثا، و شملت العينة 128 لقطة و توزعت على 19 دقيقة 27 ثانية التي تم اخضاعها للتحليل السيميولوجي وفق أهداف الدراسة .

أسباب اختيار موضوع الدراسة:

لا بد لكل بحث علمي وجود أسباب تدفع بالباحث إلى الدراسة والسعي إلى تناول موضوع ميولاته بالدرجة الأولى، فمن الأسباب التي دفعتنا في اختيار موضوع "**دلالة الزمان والمكان في السينما العربية**" هي كالتالي:

أسباب الذاتية:

- يعتبر الموضوع شيق وجدير بالبحث والدراسة.
- الميول الشخصي يمثل روح الفضول في التطرق إلى مواضيع السينما، وبالأخص في العربية منها وما تحمله من دلالات ضمنية.
- الدافع المعرفي والاطلاع خاصة وأن موضوعي يتميز بالحداثة في مجال تخصص البحثي.

أسباب الموضوعية:

- الكشف عن أهمية تجسيد دلالة الزمن والمكان في السينما العربية
- تسليط الضوء على فيلم الرسالة الذي أعطى صورة تجسيدية لهذا العلم بشكل مبهر.

أهداف الدراسة وأهميتها:

أما عن الأهدف من وراء تبني "دلالة الزمان والمكان في السينما العربية"موضوعاً للدراسة والمعالجة السيميولوجية لـ**"جماليات فيلم الرسالة لمصطفى العقاد"**فهو عبارة تأطير الحدود النظرية العلاقة التي تربط دلالة الزمن والمكان ومدى أهيتها في السينما العربية، ودفع كل مجال أن يعيد صياغة ذاته بتقنيات مختلفة، لأن الاهتمام بدراسة مجال معين يكون أحيانا انطلاقاً من مجال مختلف عنه، وسعينا إلى تقديم

رؤية علمية تحليلية حول الخطاب المكتوب والمحكي لباحثي العلوم الاجتماعية والإنسانية يستطعون استخدامها، ذلك لأنهم لا يملكون أو بالكاد يملكون خلفية في تحليل الخطابات.

كما نهدف إلى وضع وجمع النقاط الهامة حول نسقين تعبيريين؛ ألا وهما الرواية والفيلم، وتسليط الضوء على العلاقة التي تجمعهما، وهي علاقة معقدة وشائكة عرفها تاريخ السينما كتجربة جديدة ومميزة. ولأن الدراسات والمراجع التي تطرقت وعالجت هذه العلاقة -التي حاولت تحليلها تحليلا سيميائيا- تعد على الأصابع، فسعينا لإنجاز دراسة تثري مكتبة البحث ويمكن اعتمادها كمرجع من قبل باحثين آخرين تساعدهم وتثري معلوماتهم وعملهم البحثي والدراسي في هذا المجال.

وبالتالي تكمن أهمية الدراسة في كون السينما إحدى الوسائل الإعلامية التي تسلط الضوء على قضايا المجتمع وأحداث الحضارات، تنقل صوت الأجيال بموضوعية أكبر، فمن خلال الإبداع في السينما يمكن أن تتفتح الأذهان لأفكار خلاقة، والسينما تستقي مضامين محتواها من الحضارات والأجيال، وبالتالي كل فيلم أو عمل سينمائي يعكس جزءا من المجتمع.

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان "**تمظهرات الأسطورة في السينما المغاربية**" التي أعدتها الطالبة: بلعباسي كلثوم تحت إشراف أستاذ الدكتور رأس الماء عيسى، من قسم الفنون من جامعة أحمد بن بلة لولاية وهران، للسنة الجامعية 2021/2020، حيث تمحورت إشكالية هذه الدراسة عند الخصائص الفنية والجمالية للأسطورة، وتأثيرها على الفن السينمائي في المغرب العربي، وعليه

افترضت بأن مسارات السينما المغاربية وخصائصها الفنية، وكذا مصادر المواضيع في الفيلم السينمائي الأسطوري، ومكونات الأسطورة وليات توظيفها في السينما، حيث استخدمت المنهجلتحديد تاريخ السينما العالمية والمغاربية، والمنهج التحليلي الوصفي في تحديد الخصائص التيمة في فيلم الأسطورة وطريقة توظيفها، بالإضافة إلى المنهج النقدي والمنهج السيميولوجي من أجل دراسة مضمون وشكل الأفلام، وتحديد الرموز الواردة فيها ذات أبعاد أسطورية.

الدراسة الثانية: بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان "**واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري**" دراسة تطبيقية ميدانية التي أعدها الطالب: غمشي بن عمر بإشراف أستاذ الدكتور صياد سيد أحمد، قسم الفنون من جامعة أحمد بن بلة لولاية وهران، للسنة الجامعية 2019/2018، حيث تمحورت إشكالية هذه الدراسة تحت التساؤل التالي:

ما هو واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري؟ ومدى تطورها والتغيرات التي حدثت فيها؟، وما هي شروط إنتاج الفيلم وظروفه ومشاكل؟، وخصوصيات المهن وأدواؤها؟

كما هدفت دراسته إلى تقديم معارف للمتعلمين تمكنهم من تحصيل مهارات التقنيين وأدوار مهن السينما.

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لتحديد أدوار مهن الفيلم الجزائري ووظائفه، تقنياته وظروفه، شروطه وتحليل كواليس الفيلم والمقابلات، كما اعتمد على مقاربة الكواليس لملاحظة عمل الفريق التقني أثناء مرحلة التصوير ومهامهم، والوسائل، وكذا مشاكل التصوير وعوائقه.

تمت الدراسة على عينة قصدية حيث تمثلت في أفلام مرزاق علواش، وأفلام لخضر حامينان وفيلم البير لبوششوشي، فهي عينة ممثلة لجميع عينات الأفلام الجزائرية.

مدخل إلى

فن

السنيما

مدخل:

إن الفن هو شكل من أشكال الوعي الاجتماعي للإنسان غير أن هذا الشكل يوجد في أجناس فنية معينة، وهذه الأجناس تملك أدوات ووسائل خاصة بها وإمكاناتها الفنية المتميزة، وفيما إذا كانت السينما فنًا قائماً بذاته فهي إحدى وسائل التغيير الإيديولوجي أو الفكري.. مما جعلها تعتلي هرم الفنون وتشكل منافساً حقيقياً يفرض نفسه، حتى أطلق عليها لقب "الفن السابع" الناقد الفرنسي إيطالي الأصل "**ريتشوتوكانودو**" سنة 1923م، الذي "يرى أن السينما تضم الفنون الستة العالمية المعروفة السابقة عليها في الزمن وفي مقدمتها العمارة والموسيقى، والرسم والنحت والشعر والرقص"[1]، فهي تجمع بين الفنون التشكيلية والفنون الإيقاعية في وقت واحد ومن هذا المنطلق كانت مقولة " لينين" عن السينما (السينما أهم الفنون بالنسبة لنا)"[2]، فهي منذ نشأتها "شعبية" ظهرت في صالات التسلية البدائية في العواصم الأوربية والولايات المتحدة الأمريكية.

أما تاريخ ولادة السينما وجدت اضطراباً كبيراً في أوليتها وفي رصد مراحلها وذلك بسبب تحريك الصور الثابتة التي مرت بأطوار وتجارب كثيرة سجل بعضها وأهمل بعضها الأخر،فكانت ولادة السينما فعلياً وفي الواقع كحدث تقني في أواخر القرن السابع عشر فأشهر المحاولات المبكرة في هذا الصدد محاولة المصور الإنجليزي الأصل "**ايدوارمايبريدج**"عام1877م و1878م بتقديم مجموعة من الصور لحصان يجري، وبدأنا نقترب من السينما مع المخترع الأمريكي "**أديسون**" الذي قدم جهازا عرضت فيه الصور المتحركة سنة 1893م وفي سنة 1895م تعددت حفلات العرض الأولى وكان محققوها يجهلون في أغلب الأحيان بعضهم بعضا مما أدى فيما بعد إلى مناقشات لانهاية لها عن اختراع السينما، ولقد كان مقهى "جراند كافيه" شاهدا

[1] ناجي فوزي، آفاق الفن السينمائي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003، ص 05.

[2] محمد منير حجاب ، السينما و قضايا المجتمع العربي ، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ،2009، ص 97.

على ميلاد أول عمل سينمائي حيث قام الأخوين لوميير (لويس وأوجست) بوضع الخطوة الحاسمة فقدما عرضهما لأول بواسطة جهازهما المعروف بالسينماتوغراف في مساء الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سنة 1895م[1]".

فعرضت أفلام قصيرة جداً ولكنها مدهشة ومثيرة للغاية من بين هذه الأفلام فيلم "وصول القطار إلى المحطة "1896م وفيلم "خروج العمال من المصنع" سنة 1895م ، وبذلكأتحدت رؤية الإنسان ورؤية الآلة وأصبحت آلة التصوير للمرة الأولى عنصراً دراماتياً يعطي صورة واقعية عن الحياة وانتشر اختراع الأخوان لوميير في أوربا وأمريكا، فكانت المرة الأولى التي أخذت آلة التصوير بالحركة وكان نجاح هذه الطريقة عملاً عظيماً، فصورت القطارات والمناظير، ومصاعد برج إيفل، واستمر التطور على يد "**جورج ميليس**" المخرج الفرنسي المبدع الحقيقي للتمثيل السينماتوغراف الذي عرف بمسرحه ونزعته الكبيرة في الميل إلى الخدع البصرية موظفاً إياها خلال عروضه بغية أخذ المشاهد ليتجول في عالم من الخيال الواسع كفلمه المشهور "رحلة إلى القمر"، ومنذ ذلك الحين ظلت السينما خرساء لا تنطق حيث لا حظ صناع السينما أن أعمالهم السينمائية جسد بلا روح لأن الاعتماد على الصورة الصامتة جعل الجمهور يفقد حرارة التفاعل مع ما يشاهده بعينيه، فكانت الصورة غير مكتملة مما عجل بالبحث عن مشروع الصوت[2]، وبعدها أصبحت السينما فنا كاملا بعد ابتعادها عن الصور المتحركة وعن فضول المعارض وعن المسارح وعن فروض الموسيقى ...فالفلم أصبح منتوجاً منفردا بذاته،

[1] سليمان الحقيوي ، سحر الصورة السينمائية، ط1، 2013، دار الراية للنشر والتوزيع ، الأردن، 2013، ص 121.

[2] سليمان الحقبوي، نفس المرجع، ص 121.

ومنه تطور الأمر إلى اختراع الفيلم الناطق و"كان أول فيلم ناطق هو" أضواء نيويورك" سنة 1929م لمخرجه "بريان فوي" فقفزت السينما إلى الأمام وفتحت لها أبواب كثيرة ، ولكن الفيلم الناطق غال التكلفة لابد من إرجاعه مربحا وهنا بدأت صناعة الأفلام[1].

فبدأ هذا الفن الجديد "الفيلم السينمائي" يستأثر باهتمام العديد من المهتمين والدارسين والتقنيين... وذلك لأهميته الكبيرة فهو عبارة عن ترجمة السيناريو(النص) إلى صورة وصوت ولقطات التي تشكل لنا مشهد أو عدة مشاهد ، كما يعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدمها لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات في مجالات كثيرة، وهذا ما أدى إلى خلق أصناف كثيرة للأفلام التي تنوعت مواضعه فأصبحت هناك الأفلام الروائية و الأفلام التسجيلية (الوثائقية) بحيث تختلف هذه الأخيرة عن سابقتها في طريقة معالجتها للمواضيع.

فكان أول من استخدم مصطلح الفيلم الوثائقي "**Le film documentaire**" هم الفرنسيون، منذ ظهور اختراع "**لويس لوميير**" لجهاز التقاط وعرض الصور السينمائية المتحركة سنة 1895م. كان ذلك في البداية لتصوير فيلم الرحلات، حينها كان المصورون يقومون بذلك بهدف توثيق أوجه نشاطهم، وتسجيل مشاهداتهم، لإعادة عرضها على الأهل والأصدقاء من قبيل التذكار. بينما تعتبر سنة 1923م المرة الأولى التي استعمل فيها مصطلح أو مفهوم الوثائقي، وذلك للتعبير عن كل فيلم يستمد مادته من الوثائق المأخوذة من الواقع منذ بداية سنة 1949م، تم استخدام مصطلح)الوثائقي) وهو الاسم الذي يطلق على السينمائي الذي يخرج أفلاماً وثائقية. وقد اعتبرت هذه السنة "1949"، السنة التي انتشر فيها الفيلم الوثائقي بشكل كبير، وظهرت العديد من الأفلام الوثائقية التي تروي قصصاً، وأحقاباً تاريخية، وبدأ بعدها الفيلم الوثائقي يأخذ أبعاده كعلم مستقل بذاته، وكفن له مبدعوه.[2]

[1] بوشغيب المسعودي ، الوثائقي أصل السينما ، ط1 ، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة، 2011، ص 18.

[2] Jean-Paul Colleyn:Le regard documentaire, Bulletin des bibliothèques de France, 1994, p2.

الفيلم الوثائقي أو التوثيقي هو فيلم يعرض فيه مخرجه لحقيقة علمية (تاريخية، سياسية...) بصورة حيادية ودون إبداء رأي فيها. الوثائقي يحوي سردا تاريخيا أو سياسيا لمواقف سجلت سابقا، أو لنكبات أو حروب حصلت في الماضي أو الحاضر القريب والكلمة اللاتينية لكلمة "وثائقي" أو "تسجيلي" هي واحدة مصدرها كلمةDocument والتي تعني "وثيقة"، إلا أنّنا في اللغة العربية نملك خياراً بين اسمين هما "وثائقي" و"تسجيلي" ومع ذلك نحن حيارى وأحياناً نتذمّر مطالبين بالاتفاق على ما نريد.

الوثائقي هو الذي ينضوي تحت شروط التوثيق الفعلية، أمّا التسجيلي فهو الذي يسجل ما يقع أمام الكاميرا.. هل من فرق؟ نعم..بتحقيق فيلم وثائقي، فإن المخرج سيلتزم بالشروط الصارمة للفيلم، ولا يلجأ لإدخال عناصر خارجية، كتلقيح وتركيب، ولإدارة الشخص في الفيلم كممثل كما نرى الحال منتشراً، الالتزام هنا هو بتحويل الفيلم إلى وثيقة صادقة مائة بالمائة وخالية من التركيب والتفعيل الجانبي.

الفيلم التسجيلي يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا المنوال من التفعيل كحال المثالين السابقين لأنه يريد أن يسجل طينة حياة وربما يواجه اختيارات من نوع تخصيص العنصر البشري الأول في الفيلم بلقطة يتم تركيب شروطها خلال التصوير، كذلك فإن التسجيل يعني أن الكاميرا تصوّر لكي تسجّل وضعاً، وليس بالضرورة لتوثيق حقيقة، ومن سمات وخصائص الفيلم الوثائقي التي سبق وتطرقنا لها، نستطيع أن نستخلص بعض الخصائص العامة لها:

يعتمد أساسا على الواقع في مادته و تنفيذه بمعنى أن يكون تسجيلا واقعيا لأحداث وقعتبالفعل؛

- لا تحتاج إلى ممثلين لأداء أدوار معينة، ولكن من نفس الواقع الذي تقع فيه الأحداث "...ليس هناك ممثلون وإنما أشخاص يتبعهم صانع الفيلم إنها تصور أناسا حقيقيون حيث يقومون بما يقومون به في العادة "[1].

[1] كيندا نسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ و النظرية والممارسة، تر احمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، 2011، ص 419.

- لا يهدف إلى الربح المادي بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية والثقافية أو حفظ التراث أو التاريخ.

- يتسم بالجدية وعمق الدراسة التي تسبق إعداده وشعار الفيلم التسجيلي الوثائقي:"السينما رسالة ، وفن وعلم".

- يخاطب في العادة فئة أو مجموعة مستهدفة من الجمهور وأثناء إعداد فيلم وثائقي يحددالجمهور المستهدف لهذا الفيلم وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة وكيفية تناول المعلومات الفيلم الوثائقي يكون عادة قصير المدة، ولذلك يمكن توصيل الرسالة التي يتضمنها بطريقة سريعة فالفيلم الوثائقي نتيجة لقصر مدة عرضه يستطيع أن يعالج موضوعاته ببساطة ويقدمها بطريقة مقبولة لا تتطلب جهدا أو عناء في الفهم من المشاهدين على عكس الفيلم الروائي الذي يتميز بعناصره المركبة والمعقدة.

إن للأفلام الوثائقية قدرة مهمة على تغيير الإدراك الجماهيرية والتأثير في حياة هؤلاء الذين تظهر صورهم على الشاشة حيث تلعب دورا في تعديل وتغيير الناس لقيمهم الاجتماعية والأخلاقية وتستخدم ليكون لها تأثيرا تربويا في الجمهور المستهدف، فهي وسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي.

الفيلم التسجيلي وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي، فهو يمثل جسور لقاء الشعوب يبعضها البعض لنقل الأفكار والعادات وتبادلها فيما بينها،لعكس روح العصر والقضاء على التخلف وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه وظروفه وحقيقته.

ويستخدم لإثراء ثقافة الفرد فهو من أيسر الطرق لتوصيل المعلومات والمعارف إلى طالب العلم والمعرفة حيث يمكنه أن يخلق جوا ملائما للاكتشافات العلمية وأن يثير الرغبة في المعرفة وأن ينشر نوعا من الإرشاد الخاص في مجالات الصحة العامة والزراعة كنوع من التعلم كما يمكن للفيلم التسجيلي أن يسهم في تأهيل

المعلمين وأن يتيح إدخال مواد جديدة وطرق تعليمية جديدة تساعد في تدعيم قدرتهم التعليمية تجاه الطلاب[1].

الفيلمالتسجيلي يوثق لأحداث معينة، أحداث تاريخية سواء حدثت في الماضي كالحروب الأهلية والحرب العالمية الأولى والثانية أو الوقائع الحالية وذلك بهدف الاستفادة منهافي المستقبل كما يوثق لشخصيات بارزة ساهمت في كتابة تاريخ بلادها وخدمت شعوبها أو العكس[2].

أما التيار الثاني للفيلم السينمائي وهو الفيلم الروائي أو الخيالي الذي يتسم بالخيال، بدأ بصفة طبيعية تحت الوثائقي بعد " الإخوة لوميير" مع المخرج " جورج ميليس " الذي عرض أول الأفلام الخيالية بتياره الانطباعي المبني على الخيال العلمي الواسع، ويرجع له الفضل في إخراج السينما من الواقع إلى الصناعة الترفيهية والتجارية، وهذا ما دفع السينما العالمية وخاصة الأمريكية تتجه نحو الأفلام الروائية مع عدم البحث في تصديق رواياتها، واستغلت السيناريو في أدق لقطاته فهي تأخذ المتفرج من يده لتحمله وترغمه على الغوص في سراديب مونتاج الفيلم[3].

في عام 1903م قدم "إدوين بورتر" فيلما روائيا"سرقة القطار الكبرى"، مدته 11دمن إخراج "**دي دبليوجريفت**" ويعد أول عمل روائي في تاريخ السينما[4].

والفيلم الروائي؛ هو مقطع تتحول فيه الرواية أو القصة التي كتبها الكاتب أو المؤلف إلى وقائع ويلعب الممثلين فيه دورا بارزا في تجسيدها وإقناع المشاهدين بحقيقة حدوثها، وقد يتناول الفيلم شخصيات حقيقية ووقائع وأحداث جرت في الماضي القديم أو الحديث ويكون للأماكن التي صورت فيها لقطات الفيلم

[1]Voir- /www.yabeyrouth.com/pages/index3384.htm 21.44 27/11/2020

[2]خيوفرينوويلسميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (ج 1)، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ،المركز القومي للترجمة القاهرة،2010، ص 624.

[3] بوشغيب المسعودي ، الوثائقي أصل السينما ، المرجع السابق ، ص 42.

[4] نادر عبد الله دسه، فن الإخراج السينمائي، ط1، دار الإعصار العلمي، عمان، 2016، ص 13.

أثناء سير أحداثه أثر كبير في إنجاح هذا الفيلم أو إخفاقه، إذ يمكن لمخرج الفيلم التحكم فالواقع الذي يصوره بتصميم الديكور وتوفير الجو والزمن الملائمين باستخدام الإضاءة والألوان...إلى جانب بقية العناصر.

فالفيلم الروائي غالبا ما يكون تحت سندات الطلب و الطلب غالبا ما يكون تجاريا، وهذا ما يؤدي إلى "منتوج" تحت الطلب يلبي رغبة مشاهدين كثر، ويحتاج إلى تجربة قديمة وقادمة في آن واحد[1]، حيث يلقى اهتماما إعلاميا أكبر من الفيلم الوثائقي خاصة في البلدان النامية ومنها العربية وبمعنى آخر السينما الروائية صناعة قائمة على الربح والخسارة.

[1] بوشغيب المسعودي ، الوثائقي أصل السينما ، المرجع السابق ، ص 40.

الفصل الأول:

ماهية الفيلم السينيمائي الديني العربي

المبحث الأول: مدخل إلى السينما العربية

- نشأة وتطور السينما في الوطن العربي
- الخصائص الفنية والجمالية للفيلم العربي
- اتجاهات الفيلم السينمائي العربي

1.1. نشأة وتطور السينما في الوطن العربي:

يقول **"إروين بانوفيسكي"** مؤرخ الفنون وأستاذ بجامعة **برنستون** الأمريكية؛"إنّ السينما هي القوّة التي تصوغ أية قوّة أخرى، الآراء والأذواق واللغة والزّي والسّلوك بل حتّى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض". وهذا يعني أنّ السينما سلاح خطير ومبعث خطورتها أنّ لها هذا الأثر الضخم الذي يشمل ستين في المائة من سكان العالم، تملك الإمكانيات التأثيرية الهائلة ما لا يملكه المسرح وما لا تملكه أية أداة أخرى"[1]. وانطلاقا من ذلك سنخوض في هذا العنصر لمعرفة بدايات السينما العربية.

بدأت محاولات السينما العربية في مصر التي شهدت أول عرض سينمائي في نوفمبر في عام 1896 أي بعد أقل من عام من العرض السينمائي الأول في العالم عام 1895 في الصالون الهندي في المقهى الكبير في باريس. لم تعد محاولات صنع الأفلام الأولى في مصر بدءاً من عام 1907 على يد عزيز ودوريس ثم الشركة السينمائية الإيطالية (ستيشيا) 1917 التي تكونت في الإسكندرية بهدف إنتاج الأفلام الروائية وبتمويل من بنك روما، إن تجد منافسا لها في أعقاب ثورة 1919 وفي إطار الحركة الوطنية وهو محمد بيومي أحد أبناء هذه الثورة 1919 سافر إلى برلين لدراسة السينما بالفرع الصناعي، وبعد أن عمل كممثل بشركة (جلوريا) اتجه للعمل وراء الكاميرا كمساعد مصور ثم بالمصور بارنجر الذي ساعده بشراء المعدات اللازمة تأسيس ستوديو صغير في مصر من ماكينات تصوير وتحميض وطبع ومونتاج إلى آخر... وبعد حصول محمد بيومي على عضوية إتحاد السينمائيين المحترفين في السينما عاد عام 1923 ليؤسس أول أستوديو سينمائي باسم أمون فلم يحي شبرا في القاهرة.

وأول أفلام محمد بيومي الوثائقية هو عودة زغلول قائد ثوري 1919 من المنفى واستقباله في القاهرة يوم 18 سبتمبر 1923، في أول إعداد جريدة أمون السينمائية التي يصفها محمد بيومي بأنها (مصرية تظهر بها

[1] ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، 1958، ص 09.

أهم المناظر والرجال العاملين)، كما قام بيومي بصنع أول فلم "برسوم يبحث عن الوظيفة" عام 1923، والذي قدم فيه للمرة الأولى نموذج البطل الجديد في السينما المصرية بعد الثورة 1919 البرجوازي الصغير المشرد والصعلوك عوضا عن الشخصيات المستمدة من الكوميديات الشعبية والأفلام القصيرة السابقة التي قام بعض الأجانب المتمصرين يصنعها من قبل، وشهدت صناعة السينما في مصر انتعاشا كبيرا بعد تأسيس بنك مصر لطلعت حرب والذي عمل على تمويل معظم الأفلام المصرية المهمة في فترة الثلاثينات والأربعينات، ويعتبر طلعت حرب الحلقة المشرقة في تاريخ السينما المصرية."[1]

وفي لبنان كانت البدايات الأولى قام بها مهاجر إيطالي من تريستي (جواردانو بيدوني) الذي قام بأول تصوير سينمائي وثائقي ما بين عامي 1915/1914 وقدم أول أفلامه الروائية الطويلة (مغامرات إلياس مبروك) عام 1930، ثم ظهر هناك رشيد علي شعبان بأبو عبد الجرس نسبة إلى قيامه بقرع جرس بشكل متواصل في ساحة الشهداء منادياً لشراء بطاقات دخول السينما، واتفق الاثنان بيدوني وشعبان على تحقيق فيلم مشترك بعنوان (مغامرات أبو العبد) عام 1931، ولاقى نجاحاً كبيراً عند عرضه تلاه بعد ذلك علي العربي في إنجاز أول فيلم لبناني خالص بعنوان (بائعة الورد) عام 1941."[2]

وفي سوريا كان أيوب البدري أول من أنجز فيلم روائي سوري بعنوان (المتهم البريء) عام 1928 ثم تلاه إسماعيل أنزول بفيلم (تحت سماء دمشق) عام 1922. بينما كان المصور السوري نور الدين رمضان يقوم بتصوير أهم الأحداث الوطنية في ظل الاحتلال الفرنسي منذ عام 1922م حتى عام 1949، وكانت المواد التي يصورها تخضع للرقابة الفرنسية عند طبعها في بيروت."[3]

[1] نجم شهيب، كتابة السيناريو، ب.ط، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ص ص 69،70.

[2] نجم شهيب، نفس المرجع، ص 71.

[3] نجم شهيب، نفس المرجع، ص 71.

في العراق ابتدأ الإنتاج السينمائي عام 1945 بتعاون عراقي مصري فأنتج أول فيلم بعنوان (ابن الشرق) إخراج نيازي مصطفى ثم فيلم (القاهرة-بغداد) عام 1946 إخراج أحمد بدرخان، أما أول إنتاج سينمائي عراقي خالص فكام فيلم (فتنة وحسن) عام 1955، من إخراج حيدر العمر.

في الجزائر ارتبط الإنتاج السينمائي بالنضال الوطني، ففي عام 1958 وبالقرب من الحدود التونسية في معسكرات جبهة التحرير الوطني أقيمت أول مدرسة للسينما أشرف عليها المناضل السينمائي الفرنسي (رنيه فوتيه) ساعده في التدريس سينمائيون بوغسلاف وكان أول إنجاز سينمائي هو الفيلم التسجيلي (الجزائر تلتهب).

وفي المغرب يعتبر المؤرخ والناقد السينمائي مصطفى الميسناوي أول فيلم مغربي هو تسجيل تربوي بعنوان (صديقتنا المدرسة) أخرجه العربي بن شقرون عام 1956، وذلك بعد ثمانية وسبعون فيلماً روائياً طويلاً تم إنجازها في المغرب ما بين 1956/1919 على يد فرنسيين وأمريكيين وألمان وإيطاليين وإسبان وإنجلترا.

أما تونس فهي أول بلد شهد محاولة صنع سينما وطنية على الصعيدين العربي والإفريقي وقام به المخرج شمامة شكلي في فيلمه الروائي القصير (الزهراء) عام 1921.

في الكويت ابتدأ الاهتمام بالسينما بشكل مبكر فاستحدث قسم للسينما في وزارة الإعلام عام 1950، وقد تم إنتاج أول فيلم روائي طويل عن طريق إحدى الشركات الخاصة وهو فيلم (بس يا بحر) الذي أنتجه وأخرجه خالد الصديق، والذي يعبر عن الحياة في الكويت قبل اكتشاف النفط."[1]

أما في السودان فقد كانت البيئة السودانية الثرية مسرحاً للعديد من الأفلام السينمائية الأجنبية ما بين 1908-1935 إلا أن الإنتاج الوطني السوداني ظهر في فيلم (الطفولة المشردة) عام 1951، وقام بإخراجه كمال محمد إبراهيم."[2]

[1] نجم شهيب، نفس المرجع، ص ص 71، 72.

[2] نجم شهيب، نفس المرجع، ص 72.

أما في موريتانيا فقد بدأ الإنتاج السينمائي في 1968 بإنتاج جريدة إخبارية منوعة في عام 1969 قام محمد هوندو بإخراج فيلمين قصيرين في فرنسا وهما (أخنية للجدول) و(جيراني) ثم تلاه بالفيلم الروائي الطويل (الشمس على شكل حرف O) وهو يصور المتاعب التي يعيشها مهاجر موريتاني في باريس إلى أن يصل إلى حالة الجنون المطلق.

في الأردن بدأ النشاط السينمائي ما بين عام 1957 وعام 1965 وابتدأ بإنتاج أعداد من جريدة سينمائية ناطقة وفلمين روائيين هما (صراع في جرش) و(وطني حبيبي)، وفي الفترة من 1965-1971 برز دور القطاع العام ممثلا بقسم السينما في وزارة الإعلام ثم حل عام 1969 وألحق بالتلفزيون الأردني وخلال تلك الفترة أنتج قسم السينما ما يزيد على الأربعين عدداً من الجريدة السينمائية الناطقة وبضعة أفلام تسجيلية تتحدث عن الخامس من حزيران 1967، وروائياً تم إنتاج الفلم الروائي الطويل (الأفعى) من قبل التلفزيون الأردني إضافة إلى أفلام أخرى بقيت في مرحلة المونتاج ولمتصل إلى مرحلة العرض."[1]

وبالتالي نستخلص أن تاريخ الدول العربية حافل وثري بالأحداث التاريخية والسياسية من خلال الظروف التي عاشتها شعوب تحت وطأة الاستعمار، فهذه الأخيرة فجرت انطلاقة قوية للسينما، وساعدت هذه البدايات على فتح آفاق مستقبلية للإبداع في مجال الفن السّابع في الوطن العربي.

2.1.الخصائص الفنية والجمالية للفيلم العربي:

في حديثنا عن الخصائص الفنية والجمالية للفيلم العربي يمكنا الاستناد إلى نشأة وحركة السينما التي تعد حافزا لظهور هذا النوع من الفنون في الوطن العربي الذي تجمعه قوميات مشتركة من عقيدة ولغة،

[1] نجم شهيب، نفس المرجع، ص ص 72، 73.

تاريخ وحضارة، أحداث سياسية، اجتماعية، ثقافية في ظل الاستعمار الأوروبي ورحلة الكفاح من أجل استرجاع الحرية المسلوبة.

فعن جماليات الفيلم السينمائي هناك ارتباط بينه وبين طبيعة الفكرة أو الموضوع الذي يعالجه السيناريو، فيما يتعلق بتقنيات السينما ومدى مسايرتها للعصر بكل ظروف مجتمعه ومعطياته، باعتباره هو المحرك الأساسي لكل المواضيع، ومن خلال هذا سنحاول الإشارة في هذا العنصر إلى أهم الخصائص الفنية والجمالية للفيلم العربي بوجه خصوص.

الفنون:

"الفيلم فن جديد متنقل وله قوانينه الخاصة النابعة من ذاته"، في المقابل نجد الفن "تلك الصورة المعبرة عن حركات التفاعل الاجتماعي على مختلف الأصعدة، سواء على الصعيد السياسي أو الاجتماعي أو حتى على الصعيد الاقتصادي وذلك باعتباره ناتج طبيعي ينبع من فعاليات البنية الاجتماعية على مختلف أشكالها، فهو يأخذ مادته من واقع الحياة الفعلية لأي مجتمع ويحوّل هذه المادة إلى صور فنية إبداعية تناقش قضايا وهموم هذا المجتمع.[1]

إذن هو ينبع من واقع الحياة الفعلية للناس ويصب فيه أيضا "وهذا ينتهي بنا إلى نقطة مهمة هي أن بين الفن والفيلم خط رفيع فالثاني لا يمكن أن يحمل الخصوصية الفنية إلا بارتباطه بالأول (الفن) وبالتالي الفن هو ذلك الإبداع الجمالي الذي يلون كل المصطلحات الفنية الأخرى (موسيقى، مسرح، غناء، رقص) بما فيها الفيلم السينمائي.[2]

[1] بلعباس كلثوم، تمظهرات الأسطورة في السينما المغاربية، أطروحة تخرج لنيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة بن بلة وهران، 2021/2020، ص ص 85، 86.

[2] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص 86.

العدسة:

"يقول **رينه كلير** أن الفيلم الناجح يعتمد على المغزى والعواطف والانفعـــــال والحركة والإيقاع والمفهوم الجمالي هنا يعتمد على الفيلم والعدسة من خلال العلاقة بينهما التي أساسها التتابع الحركي أو الصوري، فجمالية السينما تكمن في اهتمامها بالوصول إلى الحقيقة من خلال اعتمادها على موضوعية آلة التصوير".[1]

العوامل الخارجية:

هناك عوامل كثيرة تتحكم في طبيعة الفيلم وصياغته الفنية من أولى مراحل تكونه حتى نهاية تصويره وعرضه على شاشة السينما ومما لا شك فيه أن تلك النهاية لم تكن بالأمر الهين أمام ما يمر به الفن من تعقيدات وصعوبات الانجاز، فكل خطوة وكل مرحلة لها خصوصيتها ولعل هذه الخصوصيات هي التي تضفي على الصورة الفيلمية ميزة جمالية " فتطوّر الحضارة الإنسانية وظهور الاتجاهات الفنية المختلفة وتنوع المذاهب والميول والأساليب وصولا إلى الثورة الالكترونية في حقل الاتصال وسّع أداء ووظيفة الصورة و لوّن استخدامها و عدّد أغراضها للحد الذي يسمح لنا بالقول بأنها على مضاف إلى قائمة العلوم الأخرى حتى أننا نستطيع أن نسمي عصرنا بفعل الصدمات الحضارية المتتالية التي ولدتها الصورة بأنه عصر الصوت والصورة"[2].

التراث:

فالتراث الإنساني يشكل رافدا من روافد الفكر والثقافة ومنطلقا أساسيا لاستجلاء طبيعة الفكر، وعلى هذا الأساس يتخذ المبدع التراث الشعبي سندا شرعيا ومتّكئا حقيقيا يستنطق من خلاله الإمكانات الدلالية

[1] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص 86.

[2] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص 86.

والإيحائية التي يزخر بها التراث الشعبي، فالعودة إلى التراث هو بمثابة عملية توظيفية، وبحكم أن التوظيف نوع من أنواع التناصIntertextualité يحدث بصورة مقصودة وواعية وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة ولا يعد ناضجا ما لم تحمل المواضيع التراثية أبعادا معاصرة مما يؤكد أن مادة التراث الحقيقية تكمن في مدى ما يعطيه المبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع والعمل على تصويره".[1]

ولقد التزمت السينما العربية بمرجعياتها ولم تبتعد عن المجتمع الذي طالما أمدها بزخمه الحضاري والتاريخي وقد اعتبره مصدرها والعامل الأساسي لاستمراريتها، وهو ما تعوّد جمهور الفن السابع على أي الصورة التي تمثله وتطرح له الحلول دائما وهذا سيكون بدفع السينما إلى إحداث ذلك التّوازن الفني والجمالي بين الشكل والمضمون حتى يتحدد للجمهور كل جزئياته و كل ما يتعلق به .

المخرج السينمائي:

انتعش الفيلم العربي من أصوله التاريخية والثقافية وجاء دور المخرج الذي صمم تلك المشاهد بطريقة أقرب بكثير إلى الواقع فقد استغل ظروف الزمان والمكان والإمكانيات التقنية وعليه "فالفلم الذي يمتلك القدرة على تجسيد الواقع بكل ألوانه وتفاصيله فإنه يمتلك ذات القدرة لبلوغ مرام بعيدة"، ولعل أهم هدف يسعى إليه المخرج السينمائي من وراء بلوغ تلك المرام البعيدة هو جمهور متعطش متذوق للفن ومؤمن بثقافته وتاريخه وتراثه، حيث يفضل المخرج أن يعبر بواسطة الكاميرا عن الواقعة الوجودية والنفسية ضمن وجود محدد مع إضفاء مسحة جمالية تعبيرية"[2]

السينما العربية ناضلت من أجل تحقيق قيمها الجمالية وطبقا لما يقوله **كراكور**:"الفيلم يستجيب لوسيلة التعبير عندما تكون مواد الطبيعة الخام على سجيتها وعندما توحي الصورة بأن الأشياء مكتشفة

[1] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص ص 87، 88.

[2] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص ص 87، 89.

وليس مرتبة، هذه النوعية العفوية هي" سينمائية ضمنا" لأن التصوير يسجل العالم الطبيعي بموضوعية وبتشويه أقل مما هو في الفنون الأخرى" وهذه سمة أخرى يكمن إدراجها ضمن خصائص السينما العربية رغم أنها تخص السينما بشكل عام، فالسينما تبقى الفن الذي يعد بالجديد والمفيد وهي الأقرب إلى الواقع شكلا ومضمونا "فطرح صورة صادقة للواقع يعتبر منطقا أساسيا في إعطاء هوية عربية للسينما المعاصرة وتدفع السينمائيين العرب إلى التعامل مع واقع اجتماعي وفق منهج فني واقعي".[1]

لا يمكن للسينما أن تنسلخ عن الواقع الذي يعتبر دعامة أساسية لها، فكل "التفسيرات الجمالية تؤكد علاقة هذا الفن وكل الفنون بالواقع، وربما تعتمد السينما كتطور للفوتوغرافي؛ الاستنساخ أكثر من بقية الفنون على علاقة أساسية شبه مطلقة بالواقع الموضوعي، فآلة التصوير عندما تتحرك تنتقل على الشريط الفيلمي الحساس، إما صورة الواقع الموضوعي ذاته أو تنقل موديلا حيا متحركا يحاكي الواقع، من هنا نضع أيدينا على طريقتين أو منهجين في التعبير الأول ينظم الواقع المرئي والثاني يعيد بناء الواقع المرئي وفق محاكاة فكرية وفنية معينة"،

والسينما العربية عالجت مواضيع متنوعة منها ما هي متصلة بها ومنها ما تجاوزت الحدود الجغرافية فتراوحت بين القضايا السياسية في العالم العربي والحروب وبين المرأة والطفل وما وظفته من عناصر جمالية والأغاني والموسيقى والكوميديا وبين ما عالجته من مواضيع اجتماعية كالمخدرات والسحر والدجل وقضايا البيئة، وهنا سنتطرق إلى بعضها محاولة لاستكمال أهم خصائص السينما العربية من جانبها الضمني."[2]

- المرأة والطفل:

[1] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص ص 96، 97.

[2] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص 97.

على مقاس دور المرأة المنزلي في المجتمع الأبوي تم تفصيل الشخصية الأنثوية، فالبيولوجيا بالنسبة للإنسان لا تصبح هامة إلا عندما يتم تغيرها طبقا لمعايير وتوقعات الثقافة السائدة .فرغم الصورة السلبية التي ظهرت بها المرأة في السينما العربية والتي لم تظهرها بصورتها الحقيقية ولم تبرز دورها في التربية والتعليم وتنمية المجتمع بل رأت إليها من جانبها الشكلي الذي لا يعدو أن يراها من خلال تسريحة شعر وموضة ومكانة اجتماعية...إلخ، استطاعت المرأة أن تعكس تلك الصورة من خلال ما قدمته للفن السينمائي سواء كممثلة أو مخرجة لتثبت دورها في المجتمع وتؤكد على أدوار كثيرة يشهد لها التاريخ بها، أما عن تجربة السينما العربية في تعاملها مع الطفل فهو جانب جمالي فني لأن السينما تعد ضمن أهم الفنون تأثيرا على الطفل سواء كان ممثلا ليؤثر على نفس فئته أو متلقيا يتأثر بما يعرض على شاشاتها ولعل أهم مايستهويه الطفل هو أفلام الكرتون والرسوم المتحركة بما فيها الأفلام الروائية والأفلام التسجيلية والتي أعدت خصيصا للأطفال نجد:[1]

- الرسوم المتحركة والعرائس
- البرامج التسجيلية الخاصة.

الموسيقى والأغاني:

تعتبر الأغنية في السينما أحد أشكال العرض بحيث تكون مصاحبة لأحداث الفيلم أو مضمنة في سياقه إضافة إلى الاستعراضات الغنائية الراقصة مع حضور المغني، أو السهرات والحفلات المباشرة أو الشكل الذي ظهر أخيرا وهو الفيديو كليب"، فاعتماد الموسيقى والأغاني في السينما عامة يعتبر نقلة نوعية هامة

[1] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص ص 97-101، بتصرف.

في تاريخها وعنصرا جماليا بامتياز وعليه لم تختلف السينما العربية منها عن اعتماد هذا العنصر المهم فقد كان حاضرا في إنتاجها الفني ملازما له منذ بدايته."[1]

تصنّف الموسيقى كعنصر تقني جمالي يعزز من فنية الصورة السينمائية ما جعل الفيلم السينمائي يتلوّن بخصائص جمالية فنية سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون كشكل إبداعي ابتكاري ساهم في نهوض هذا الفن وتقدمه، وبالتالي " فالفيلم السينمائي شكل تعبيري يمثل الوسائط الفنية الأخرى، إنه يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية كالخط والشكل، والكتلة والحجم والتركيب، ويستغل الفيلم التفاعل الدقيق بين الظل والنور، ويتناول براعة المكان بأبعاده الثلاثة ويركز على الصورة المتحركة ذات الإيقاع الموزون، ويعبّر الفيلم على التصور الذهني ويعتمد على الاستعارة والمجاز والرمز، إنه لغة بصرية ولفظية من خلال الفعل والإشارة ولفظيا من خلال الحوار".[2]

هذه الخصائص الجمالية والإبداعية ساهمت في بناء الفيلم من حيث القدرة على التخيل تلونت بها السينما العربية، فجاءت ذات طابع مميز واستفادت من ظروفها، تاريخها، تراثها، روح العصر، تطورات الآلة ، إقبال الجماهير.

3.1.اتجاهات الفيلم السينمائي العربي

الانتشار الواسع للسينما العربية جعلها موضع بؤرة اهتمام، باعتبارها إحدى وسائل التعبير الإيديولوجي والفكري الذي يمكن تجسيده عن طريق صورة فيلمية بكل قوة وفاعلية الظهور، فمن هذا سنتطرق إلى أبرز اتجاهات الفليم السينمائي العربي.

[1] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص 101.

[2] بلعباس كلثوم، نفس المرجع، ص 101.

السينما العربية والدين:

القدرة على الانتشار الجماهيري كانت سبباً في محاولة كل من المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي في توجيه هذا الفن الوافد في بداية القرن العشرين، من هذا المنطلق كانت مقولة **"لينين"** عن السينما: "السينما أهم الفنون بالنسبة لنا"، فكانت السينما آنذاك هي أسرع وسيلة لنقل ونشر الأخبار لأنها تعتمد على الصورة."[1]

إن **تروتسكي** اعتبر أن السينما يمكن أن تنافس الكنسية في السيطرة على جموع الشعب قائلا:" إن السينما تنافس الخمارة، بل وتنافس الكنيسة عن الدولة بقران هذه الدولة الاشتراكية والسينما". وفي المعسكر الرأسمالي لم يختلف الأمر كثيراً، إلا أن الاعتراف بسيطرة الدولة أو حتى توجيهها كان منفياً رغم وجوده على أرض الواقع."[2]

وفي إطار هذا التصور الفكري فإن أول من انتبه إلى تأثير السينما في كل ذلك هم رجال الدين المسيحيون والمبشرون منهم على وجه الخصوص وبدءوا بإنتاج سلسلات أفلام التوراة، مثل بعض الأفلام الدينية التي تناولت حياة سيدنا المسيح عليه السلام إبان دعوته وما لاقاه من عنت وتعسف من الدولة الرومانية."[3]

فقد واجهت السينما بصورة عامة في العالم الإسلامي ومنذ نشأتها الكثير من الأسئلة عن مدى جدواها..ورغم هذا الجدل القائم حول ماهية التحريم سواء بالنسبة لتناول الدين نفسه في السينما العربية كموضوع رئيسي أو فرعي، أو بالنسبة لتجسيد الرموز الدينية فقد اقتحم الفيلم الديني هذه المجالات رغم ذلك."[4]

اليهود في السينما العربية:

[1] محمد منير حجاب، السينما وقضايا المجتمع العربي (رؤية تحليلية نقدية)، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 97.

[2] محمد منير حجاب، نفس المرجع، ص 97.

[3] محمد منير حجاب، نفس المرجع، ص 98.

[4] محمد منير حجاب، نفس المرجع، ص ص 100، 101.

لعب اليهود دوراً ملموساً في مسيرة السينما العربية في مصر منذ بدايتها حتى عام 1948م تقريباً وكان لهم دوراً في تحديد صورة اليهودي في السينما العربية، وقد نشأ الاهتمام بالسينما لليهود من خلال المؤتمر الصهيوني الذي عقد في بازل 1879م..استشعر اليهود منذ البداية كما يؤكد أحمد بهجت مدى احتكار السينما باعتبارها الشكل الجديد والأمثل من وسائل الترفيه القادرة على تحقيق أهدافهم المادية وأفكارهم الأيديولوجية."[1]

السينما والسلطة السياسية:

العلاقة بين السينما والسياسة علاقة وطيدة، وإذا كان من المؤكد القول بأنه ليست كل سياسة سينما، فمن الصحيح تماماً القول بأن كل السينما سياسة، بما في ذلك أنواع الفيلم السينمائي التي قد يعتقد البعض أنها قد لا يكون لها صلة بالسياسة وممارستها أو القيم الاجتماعية أو الأخلاقية، ومن هذا المنظور تتحد طبيعة علاقة السينما بالسياسة أو بالسلطة السياسية القائمة، وتتحدد أدوارها في غرس الوعي أو تزييفه."[2]

السينما التسجيلية:

هو اتجاه سينما الحرب والمعركة، والتحليل السياسي، الذي انصرف إليه مخرجون وحتى صحفيون، وحقق حتى الآن نحو أكثر من الأعمال التي حققت بين وقت وآخر سمعة عالمية.[3] فقد كان مجيء الاتجاه

[1] محمد منير حجاب، نفس المرجع، ص ص 191، 192.

[2] محمد منير حجاب، نفس المرجع، ص 134.

[3] إبراهيم العريس، رحلة في السينما العربية، السلسلة السينمائية، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص ص 57، 58.

التسجيلي في السينما اللبنانية انطلاقا من الفراغ في بلد لا تقاليد فيه للسينما التسجيلية، وليس فيه مؤسسات أو بنى تحتية صالحة، ولاسيما على الصعيد التقني."[1]

المبحث الثاني: حدود التماس بين السينما والفيلم الديني العربي

-الفيلم الديني من الحدث التاريخي إلى شاشة السينما

-مكونات الحادثة التاريخية الدينية في الفيلم السينمائي

- مصادر سيناريو الفيلم الديني في السينما العربية

1.2. الفيلم الديني من الحدث التاريخي إلى شاشة السينما :

إن حركة الزمن هي شغل الإنسان الشاغل، فالماضي شي انقضى ولن يعود فيبقى الحدث التاريخي في الذاكرة سواء بصفة شفهية أو موثقة، ولن يستطيع الإنسان أن يفعل حيال الأحداث شيئا سوى

[1] إبراهيم العريس، نفس المرجع، ص 66.

الاستذكار،أما في الفيلم السينمائي "فإن تبادل الزمن على المستوى الفني يختلف تماما، فالفن السينمائيمن خلال الفيلم يستطيع أن يجمد الزمن الآنية ويوقف سيولته بماضيه وحاضره في إطار متماسك أو الفن بخلاف الواقع لديه القدرة على الإمساك باللحظة الزمنية، بل ولديه القدرة على التلاعب بالزمن وهكذا تحققت رغبة الإنسان في السيطرة على الزمن"[1]، إلا أن تناول الفيلم للحدث التاريخي لا ينبع من منظور واقعي فالزمن في الواقع يختلف عن الزمن في الفيلم اذ يعبر الفيلم عن قوة اللحظة المقدمة من خلاله عبر شكل انفعالي مجسد"الزمن الفني هو زمن انتقائي يعتمد على ما وراء تلك اللحظة الزمنية من قوة تعبير وفاعلية"[2]، هذا الزمن الذي يتشكل من خلاله الحدث بما يضمنه من إطار مكان ورموز دل عليه.

أ. مفهوم الحدث:

تأخذ كلمة حدث أبعادا معجمية متعددة، والاستعمالات المختلفة هي التي تحدد المعاني المقصودة من وراء تناول هذه المادة حدث، وللبحث عن مادة حدث في المعاجم العربية يكاد يكون متشابها من حيث الدلالات المختلفة معانيه وما ورد من مادة حدت في "القاموس المحيط" : حدث: حدوثا نقيض قدم وتضم داله إذا ذكر مع قدم وحدث أن الأمر بالكسر أوله وابتداؤه كحداثيه ومن نوبة، كحوادثه وأحداثه والأحداث أمطار أول السنة ورجل حدث الين وحديثها بين الحداثة والحدوثة فتي والحديث الجديد والخبر كالحديثي "جمع" أحاديث شاذ وحدثان ويضم ورجل حدث وحديث كثير والحدث محركة الأبداء وقد أحدث،

[1] سيرجي ايزانشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر أنور المشري، ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011،ص55.

[2] أندريه تايكوفاسكي،النحت في الزمن، تر: أمين صالح،وزارة الاعلام والثقافة، البحرين، 1999، ص113.

والمحادثة التحاذد وجلاء السيف كالأحداث واحدث زنى والأحدوثة ما يتحدث به وحدث الملوك بكسر الحاء صاحب حديثهم"[1].

أما في لسان العرب ورد حدث: "حدث: الحديث، نقيض القديم، والحدوث تغيض القديم حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه، وأخذ من ذلك ما قدم وحدث ولا يقال حدث بالضم إلا مع قدم كأنه إتباع ومثله كثير وقال الجوهري لا يضم حدث في شيء من الكلام إلا في هذا المواضيع وذلك لمكان قدم على الازدواج وفي حديث ابن مسعود: أنه سلم عليه وهو يصلي فلم يرد عليه السلام قال: فأخذني ما قدم وما حادث يعني همومه وأفكاره القديمة والحديثة، ويقال حدث الشيء، فإذا قرن يقدم ضم الازدواج والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث وحدث أمر أي وقع ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: إياكم ومحدثات الأمور جمع محدثة بالفتح وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع"[2] كما استعمل "مفهوم حديث بمعنى الجدة عند علماء الحديث والكلام على ما يقابل القديم، وهو يريدون القديم كتاب الله[3].

فالحدث بمختلف أحالاته ودلالته يتمثل في الحركة الجديدة أو المتجددة التي تنبثق لملابسات فكرية حياتية وممارسة لمختلف الإشكاليات التي تقف حيال الإنسان أو هو التجدد الذي يعيد الحدث نفسه من خلاله، وكأنه يريد أن يقطع مسافة الزمن حتى يأخذ مكانه له وسط سيرورة الحياة فيلبس ثوبا جديدا تتم قراءته على عتبة الرصيد المعرفي الذي يتوفر عليه العصر وقارئ العصر.

[1] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج1، ص170.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج2، ب ت، ص 131-132.

[3] صبحي صالح، علوم الحديث ومصطلحه، ط14، دار العلم للملايين، بيروت، 1985، ص5.

إن المتأمل لحياة الإنسان يجد أنها مجموعة من الأحداث المختلفة يصنعها كل يوم من خلال ممارسته لهذه الحياة ويراكم هذه الأحداث ليصنعمنها التاريخ ضمن تصنيفات متشابهة من حيث وقوعها المكاني الزماني.

توظيف الحدث في السينما مأخوذ من مختلف التراكمات التاريخية وهو عملية اقتباس يقوم بها كاتب النص (سيناريست) فيعالج بعض الأحداث من خلال الطرح الدرامي، من خلال عملية الإسقاط التي يقوم بها .

وقد لازم الحدث الكثير من الفنون الأدبية بل وأصبح عنصرا لا غنى عنه من عناصر هذا العمل وبلورته وطريقة تقديمه ففي القصة أو الرواية والأعمال السردية فإن الحدث هومحور العمل الفني ولا يقل أهمية الحوار في المسرحية أو العقدة في الرواية أو القصة، والمكان والزمان يحددان حيزها، والحبكة والعقدة تحددان تطوره وتقدمه والحوار ينسج تسلسله.

وقد وردت تعريفات كثيرة ومختلفة في العامة والخاصة لمصطلح الحدث منها" أنه هو الذي يؤدي إلى حل عقدة في المسرحية عامة"[1]، وقد ورد كذلك" أنه نوع من التمثيل المسرحي شاع في الولايات المتحدة الأمريكية منذ سنة 1951 يعتمد فيه على التفاعل بين جمهور المسرح والممثلين فوق خشبته، ومن سمات هذا النوع السماح بالارتجال والحوار بين الجمهور والممثلين واللجوء إلى وسائل آلية لخلق جو فني معين ومنها الأجهزة الالكترونية"[2]

فالحدث متمثل في مختلف مراحل العمل يصنع الفعل الجديد بل ويقدمه بمختلف الوسائل حتى يعطيه طابع الواقعية، ولذلك يلجأ بعضهم إلى تقديم مجموعة من الحوادث بأجهزة مختلفة وطرق مختلفة كذلك.

[1] مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت، ص61.
[2] مجدي وهبة، نفس المرجع، ص205.

كما أن هذا المصطلح له علاقة بجانب آخر يتعلق بمفهوم "الأحاديث الجانبية: وهو الذي يلقيه أحد الممثلين على المسرح بصوت منخفض متجها به إلى الجمهور ومفترضا أن حديثه لا يصل إلى آذان غيره"[1]؛ وكذلك: "الحديث الفردي المسرحي، اثر أدبي، عادة من الشعر تكتشف فيه شخصية ما عن حقيقة بطبيعتها والموقف المسرحي الذي تجد نفسها فيه، فهو عبارة عن رسم غير مباشر الشخصية ما أو اثر أدبي مركز على حادثة واحدة تقدمه شخصية أخرى أو لجماعة من الناس"[2]، يبقى مفهوم الحدث لا يخرج عن كونه يدور حول التبليغ والإخبار والحدث هو أساس كل عمل فني.

ب. مفهوم الحدث التاريخي

الماضي مستودع تاريخ الإنسان بما يحويه من حوادثه وخبرات ووقائع تحمل حروبه بطولاته ألمه وانتصاراته، هذه الحوادث التي تشكل فيما بعد أهم مواضيع الكتاب و المخرجين ومؤلفي المعزوفات الموسيقية واهم كادرات التصوير الفوتوغرافي والفن التشكيلي.

فالحادثة التاريخية ولدت ومضى عهدها ولم تعد قائمة، ذهبت بذهاب عناصرها من مكان وزمان وأشخاص، وتختلف فيما بينها من حيث تفاعلها وتأثيرها وانتشارها والأشخاص الذين لهم ما علاقة من بعيد أو من قريب؛أكثر الإبداعات في مختلف الفنون لدى الكثير من الفنانين مصدرها التاريخ بمختلف حوادثه، ذلك أن التاريخ يشكل امتدادا لمختلف محطات حياة الإنسان، والحوادث على اختلافها وتأثيرها في حياة الإنسان وحاضره ومستقبله.

[1] مجدي وهبة، نفس المرجع، ص33.

[2] مجدي وهبة، نفس المرجع، ص122.

إن معرفة خصائص الحدث التاريخي ضرورة ملحة نستطيع من خلالها معرفة طبيعة الحادثة التاريخية"فالحادث مع ذلك لا يمكن أن يكون شيئا مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة للسلوك الإنساني، النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه[1]

ومن ثمة فان الحدث التاريخي يتميز بـ:

ج. الحادثة التاريخية إنسانية:

ذلك لان التاريخ هو ما يحدث للإنسان، فالمؤرخ يهتم بالتحولات المادية والتغيرات الطبيعية وما تحمله من دلالات إنسانية مختلفة، فإن تسونامي مثلا حادثة طبيعية يدخل مع ذلك في عداد الحوادث التاريخية لأنه أثر في مصير مجموعة من السكان إذ فرض عليهم انشغالات جديدة منها التفكير في بناءات جديدة مضادة للزلازل والفيضانات وإقامة بنية تحتية إنسانية جديدة، فالحادث هو الذي فعل حركية الإنسان اتجاه حالات الطوارئ.

د. الحادثة التاريخية اجتماعية:

إن الإنسان بمعزل عن المجتمع وبعيد عن ظروفه الاجتماعية وعلاقاته مع الآخرين ليس سوى تجريد خيالي، وكل ما يحدث في التاريخ هو في الأساس ناتج عن تفاعل الإنسان مع الإنسان في بناء مصيره المشترك، ولذلك فكل حادثة تحمل في طياتها جواز سفرها الاجتماعي، والمؤرخ لا يستطيع فهم الحادثة ما لم يربطها بالبيئة الاجتماعية، التي يعيش فيها الإنسان الذي حدثت له تلك الحادثة.

هـ. الحادثة التاريخية فردية وجماعية:

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب "المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص12.

من طبيعة الحادثة التجدد والمبادرة والانطلاقة من الأول ولذلك فان الحادثة الفردية لا تحدث إلا مرة واحدة وسبب ذلك أنها مرتبطة بزمان ومكان وأشخاص وحتى دوافعها معينة لا يمكنها أن تتكرر، ومثال ذلك الثورات الشعبية[1].

فالحادثة التاريخية تختلف عن الحادثة الطبيعية ذلك أن هذه الأخيرة حادثة جاهزة يمكننا تناولها متى شئنا.

2.2. مكونات الحادثة التاريخية الدينية في الفيلم السينمائي:

-الفكرة والموضوع:

الفكرة عماد الفيلم غير أن الحصول فكرة الفيلم هو ليس بالأمر الصعب، إنما الصعب أن تكون الفكرة صالحة حقاً لتصبح فيلماً، وهذا يعتمد بدوره على الصياغة المناسبة، وبالتالي فإن الموضوع هو مركز الجذب في الفيلم، وإذا ما وجد الموضوع فإن القصة تأخذ شكلها الواضح، فالدراما تعطينا إمكانية بحث الموضوع من جوانبه المختلفة ويتم ذلك عبر الشخصيات العديدة التي يتضح بالتدريج، والموضوع يعطي الحبكة تماسكها المنطقي.[2]

الزمن والمكان:

[1] ينظر: مراد مراح، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي-أفلام ميل غيبسون أنموذجا(القلب الشجاع-آلام المسيح)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة احمد بن بلة، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، وهران،2018-2019، ص45-46.

[2] قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006، ص 224.

للزمن حضوره الفاعل في سياق الشريط السينمائي، إنه مؤثر في تحقيق الأحداث وفي تخليق الأجواء (الدرامية)، ولعل الترابط الدقيق بين الزمن والبناء المكاني هو الذي يعمق الإحساس بالحدثوالمتغيرات التي تطرأ على الشخصيات والتحولات التي تجري بتدقيق أخاذ مع توالي الأحداث وتوالي المتغيرات.[1]

السرد:

نعرف أولا السرد بأنه: " طريقة لتنظيم المعلومات المكانية والزمانية في سلسلة من الأسباب والمسببات لها بداية ووسط ونهاية".[2]

إن القصة السينمائية تتحقق فضلا عن الصور المتحركة أي بفعل تلك الحركة التي يوهمنا بها المونتاج بين اللقطة والأخرى[3]، فالسرد تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري (الرسم المتحرك)، والثاني كلامي يمكن للكلمة أن تنحو منحى الصورة فتصبح لها وظيفة صورية.[4]

الشخصية:

الشخصيات هي وسيلة كاتب السيناريو لتحويل الأحداث المركبة إلى فعل، فالشخصيات في الدراما هي بما تقول وتفعل بما تظهر وما تخفي، بما يختلط في داخله من أفكار وأحاسيس، بما يشترك فيه من صراع وما تختلقه من مشاكل، إن الشخصية الدرامية المتكاملة تقدم إنسانا متعدد الأبعاد له حياته الخارجية الظاهرة وله حياته الباطنة التي نرى انعكاسها على عالم الواقع، فالشخصية الدرامية هي التي تسهم

[1]طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان (التعبير – التأويل– النقد)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002، ص 85.

[2] أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما 11، تر: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة وتقديم: يحي عزمي، دراسات مختارة السرد في السينما، ص 09.

[3]قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 263.

[4]قدور عبد الله ثاني، نفس المرجع، ص 265.

مساهمة فعالة في ما يدور حولها من أحداث، وتشارك مشاركة إيجابية في الصراع الذي يدور خارجا عنها بينه وبين غيرها من الشخصيات، وعلى قدر مساهمة الشخصية في الصراع تتوقف حيويتها وتكمن قدرتها على التطور، وللشخصية الدرامية ثلاثة أبعاد وهي:

البعد الجسدي: رجل أو امرأة، وما يتصل بالشكل العام جسديا.

البعد الاجتماعي: وضمنه يتحدد الوضع الاجتماعي للشخصية طبقا لمكانتها الاجتماعية واهتماماتها الثقافية.

البعد النفسي: وهو ثمرة البعدين السابقين، ويتعلق بالمزاج النفسي للشخصية من جهة أهدافه وطموحاته وإرادته، ولأن الشخصية هي التي تحرك الحدث فلا بد أن يكون هناك دوافع تدفع الشخصية الدرامية لسلوك ما.[1]

وبالتالي الممثل عادة يؤدي شخصيات تتعارض كلياً وجزئياً مع ذاته وطبيعته وسلوكه وأفكاره، وحتى معتقداته ومبادئه في هذه الحالة يتعين عليه أن يبحث عن تماثلات معينة بينه وبين الشخصية، وأن يكشف أجزاء من ذاته تتوافق مع خاصيات معينة في الشخصية، وعلى الممثل أن يدع الشخصية تتعايش مع ذاته، أن تكون جزءاً منه، من كيانه لا أن تكون غريبة وشاذة ومستقلة لا يستطيع الممثل أن يكون صادقاً ومقنعاً في دوره إن شعر بنفور أو كراهية للشخصية التي يؤديها، وحتى لو اتخذ موقفاً محايداً إزاءها فإن خللاً ما سيظهر جلياً للعيان، لا بد أن يحب الشخصية أياً كانت وأن يشعر بأنها تمثل جزءاً منه الظاهري أو الخفي.[2]

[1] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص ص 124، 125.

[2] سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي (الوجه والظل)، الطبعة العربية، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 122.

-الصراع أو الحبكة:

الحبكة(**PLOT**) كلمة مأخوذة في اللغة العربية من فعل حبك حبكاً، أحكم صناعة الشيء، حبك الحبل تعني شد فتله. هي طريقة التتابع السردي الذي تترتب على أساسه الحكاية، ويختلف عنها في سردها ليس كما جاءت أصلا متتابعة في الحكاية، إنما كما يراد لهذه الأحداث أن تتداخل وتتشابك بالعلاقة مع الصراع الدرامي بدافع التشويق المستقبل لما سوف يحدث وكيف يحدث، وينبع عنصر الصراع الدرامي في الحبكة.[1]

الحبكة في الإطار والمسار الذي يأخذه الفعل أو الحدث في اختيار وترتيب وتطوير الأحداث في الخط الدرامي، والذي يحدد نوعية أحداث ونظام ترتيب الأحداث في نسيج الحكاية طبقاً لقانون السبب والنتيجة، وتقوم بذلك بمعالجة وتحديد بداية ونهاية العمل الدرامي، ويمكن تقسيم الحبكة إلى ثلاثة أنواع رئيسية: الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة والحبكة المركبة.[2]

وبالتالي فمهمة الحبكة دفع القصة إلى الأمام وإبقاء المتفرج في حالة تشوق وإثارة.[3]

-الرمز:

[1] قيس الزبيدي، المرجع السابق، ص 251.

[2] سيد حسانين، المرجع السابق، ص ص 251، 252.

[3] قدور عبد الله ثاني، المرجع السابق، ص 224.

وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي نشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة ويطلق عليها **بيرس** اسم العادات والقوانين وعنده أكثر العلامات تجريدا، وما يلاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول أو المشار إليه هي علاقة عرضية وغير معللة.[1]

3.2.مصادر سيناريو الفيلم الديني في السينما العربية

أ. مفهوم السيناريو:

السيناريو Scenario، هو وصف عام للمشاهد السينمائية والمسرحية يتضمن أساساً وصف المكان سواء كان خارجيا أو داخليا، ليلا أو نهارا، وصف لدخول الشخصيات وخروجها ووصف للحدث كما لو كان المشهد مرسوماً وكل ما على المخرج والممثلين هو تنفيذ ذلك المشهد المكتوب باستخدام عناصر الإضاءة والحركة والديكور ليكون مجموع مشاهد السيناريو هو مجموع مشاهد الفيلم.[2]

كما يعتبر السيناريو الهيكل والإطار العام للفيلم، فقصة الفيلم وموضوعه يتحددان من خلاله، وكذلك الحبكة والشخصيات، وبذلك يكون السيناريو هو رسم باللغة والبناء العام لما سيتم تنفيذه بالصورة والحركة.[3]

[1] قدور عبد الله ثاني، نفس المرجع، ص 89.

[2] سمير الزغبي، جماليات السينما، نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، ط1، دار نقوش عربية، تونس، 2010، ص 111.

[3] سمير الزغبي، نفس المرجع، ص 108.

ب. مصادر السيناريو:

لا يقوم السيناريو من فراغ، فمصادره متعددة كأن يكون مؤلفا خصيصا للسينما، وهماك من الأفلام المستلهمة من نصوص مسرحية، فالمسرح مصدر آخر للسينما كذلك مثلث الأعمال الأدبية مثل القصة القصيرة أو الرواية من أهم مصادر السيناريو، فالأفلام المصرية المستلهمة من إبداعات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغيرهم تمثل نماذج دالة على النصوص السينمائية المأخوذة عن أعمال أدبية، ومن مصادر السيناريو كذلك الوقائع والشخصيات التاريخية بعد صياغتها دراميا.[1] كما نضيف لذلك قصص القرآني، وكذا السيرة النبوية وكتب السيرة هي الأخرى من المصادر الذي يعتمدها المخرج بشكل كبير في كتابة السيناريو وخاصة في الفيلم الديني.

فيعد المسرح من مصادر السيناريو، فجماليا هناك ارتباط وثيق بينه والسينما، باعتبار هذه الأخيرة في بداياتها كانت معظم الأدوار مسرحاً في الأصل، والممثلين السينمائيين الأوائل كانوا ممثلين مسرحيين قبل أن يقفوا أمام الكاميرا، بل إن الأساليب الأولى في الإخراج والتصوير كانت تشبه المسرح إلى حد كبير، فالفيلم كان أشبه بالمسرحية المصورة بمعنى المخرج قام بنقل المسرحية مع المحافظة على حواراتها وأحداثها الأصلية أو كثير منها إلى الشاشة الكبيرة[2].

فحينما نقتبس سيناريو من كتاب أو رواية فعليك أن تعده سيناريو (أصلياً) (مستمداً) من مادة أخرى، فعندما تقتبس سيناريو من رواية فكل ما تحتاج إلى استخدامه هو الشخصيات الرئيسية والوضع وبعض القصة وليس كلها.[3]

[1] سمير الزغبي، نفس المرجع، ص 119.

[2] سمير الزغبي، نفس المرجع، ص 38، بتصرف.

[3] سد فيلد، تر: سامي محمد، السيناريو، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص 210.

نشهد هيمنة الرواية في الفن السابع الحديث العهد بشكل كبير، ونقصد بهذه الهيمنة سيادة بعض من المفاهيم الأدبية والأسلوبية، أو أدواتها في آلية وبنية السرد في التعبير الفيلمي.[1]

وبالتالي التأثر أو النقل الأدبي في أعمال سينمائية كثيرة متنوعة، وعلى يد مخرجين معروفين يمكن أن نستشهد بهم، تمثل أعمالهم كيف يمكن للرواية أن تنقل للسينما بعملية أشبه ما تكون بترجمة أدبية أكثر منها في شريط سينمائي ينتمي إلى حقل إبداعي آخرمختلف..فقد استطاع المخرج أن يوظف أدواته السينمائية ولغته التعبيرية الجديدة أثناء كتابته للسيناريو وكأنه يعيد كتابة الرواية الأصل من جديد، إنه يستعير منها ثيمتها أو بالأحرى فكرتها.[2]

فتعدد المصادر في السيناريو يجعله أكثر تناغما، إذ يعتبر MarcFerroالسينما مصدراً تاريخيا...من هنا كانت الأفلام التاريخية أفلاما تركيبية تعييد تركيب الحدث بوفاء تام عند العودة إلى الماضي، مع إحياء الشخصيات وجعل لممثلين يتقمصونها وينقلون الحدث كما هو، كأنهم يحيون الحدثمن جديد، حياةبعض من كبار مواطني روما لا يمكن أن تحدد خطوطها دون سند تاريخي يصف سيرهم الذاتية حتى يتمكن كاتب السيناريو من نسج خيوط حياتهم داخل مدينة روما القديمةمثل هذا السند يمكن تسميته في الوقت الحالي بالرواية، الأدب مثل السينما يشكلان مصدرا للكتابة التاريخية، تعتمد مثل هذه المصادر خاصة الرواية عندما تكون المصدر الوحيد لكتابة التاريخ لتلك الحقبة التاريخية، مثل هذا الاعتماد ليس لديه أي مبرر علمي أو تطبيقي غير أن الكتابة غير محددة بينما الفيلم محدد زمانيا لذا يلجأ في عملية التصوير إلى تقنيةالاختزال Ellipse الذي يقصر من عمر القصة.[3]

---

[1] سيد حسانين، المرجع السابق، ص 179.

[2] سيد حسانين، نفس المرجع، ص ص 184، 186.

[3] عبد القادر مالفي، تفاعل الصورة مع النص (دراسة فينومولوجية لـ "مسلسل الحريق"، منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الأنظمة البصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، جامعة أحمد بن بلة، وهران، ص ص 51، 52.

المبحث الثالث: الفيلم الديني العربي و أثره على المتلقي

- **التلقي والوظيفة التعليمية في الفيلم الديني**

- **التلقي والوظيفة الجمالية**

1.3.التلقي والوظيفة التعليمية في الفيلم الديني:

يقوم صانع الفيلم الديني بإنتاج عمل سينمائي معين لبلوغ هدفه وحتى يشبع هذه الرغبة لديه ولدى المستقبل للعمل السينمائي ليصبح هو متلقي أو المتلقي ذاته يصبح مبدعاأو يصبح على الأقل شخصية في العرض أو الفيلم، وتعتبر جمالية التلقي من أهم النظريات التي عُنيت بهذا الطرح، إذ أنها أوْلَت عناية كبيرة للعرض السينمائي يرى هانز روبرت ياوس بأن التلقي هو"عملية إنجاز تعليمات معينة خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها"[1]، أي أن عملية التلقي مرتبطة بعملية الإدراك والتأويل التي تنتج من خلال استجابة المتلقي للعمل الفني.

يعتبر التلقي من أهم العناصر الأساسية التي ساهمت في تفعيل وتنشيط الصيرورة التواصلية للعملية الإبداعية القائمة مابين المستقبل والفيلم، وهو فن يقوم أساسا على الإرسال والاستقبال لمختلف الشفرات والرموز، التي يتضمنها الفيلم الديني ضمن العملية التواصلية والتي تقوم على ثلاث أسس هي :

المرسل ← الرسالة ← المستقبل

Le destinateur → Le message → Le récepteur

[1] باسم الأعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، البحرين، العدد25، 2000، ص134.

وبالتالي فإن العلاقة التبادلية بين الثلاثي المشكل للعملية الاتصالية أضحت علاقة ضرورية بفضل الأهمية البالغة التي يتمتع بها المستقبل لدى الدارسين .

أما التلقي على مستوى الفيلم الديني فإنه يعتمد على آليات تساهم في تحليل جماليات المكان والزمان الفيلمي، المتكونة من الوسائل التقنية والفنون الإبداعية التي تدخل في تشكيل المادة المصورة (الديكور- الموسيقى – الألوان – الماكياج – الإكسسوارات...).

من خلال هذا الطرح نرى أن المستقبل لهذه الأفلام هو متلقي مستهدف وليس عام أي أن هذه الأفلام موجهة لفئة معينة من المتلقين وهم في الغالب المهتمين بعلوم التاريخ والأنثربولوجيا، كما أن هذه الأفلام استعملت من قبل جهات أخرى كدروس أو كمواد لطلبة والباحثين في هذا التخصص كنوع من الأشرطة العلمية، وكذلك استخدام منتجات السينما الدينية-من صور وأفلام وغيرها في التبادل الثقافي"[1]، كفيلم الرسالة موضوع بحثنا وأفلام أخرى كآلام المسيح مثلا، إذاً ما تمسكنا بهذا الطرح نجد أن صانع هذا الفيلم عليه أن يراعي هذا الصنف من المتلقين، أي في حالة ما أجزمنا إن المتلقي هنا مستهدف.

أما إذا كان المتلقي جمهور عام فالأمر سيختلف تماما، هذا ما يعني عدم التطابق بين المتلقين لهذا الفيلم، فيحاول كل متلقي قراءة هذا العمل وفق فهمه للخطاب الدرامي المتضمن داخل المادة موضوع الفيلم، ومحاولة تفسيره وتأويله حسب مستوى الفهم والإدراك.

على هذا الأساس تصبح فعالية الإرسال والاستقبال في الفيلم الديني تمثل كتلة من العلامات ذات الدلالات المتعددة التي يفترض أن يحاول المستقبل لها تحديدها، أي أن المستقبل لها يسعى باتجاه تلقي الرسائل المرسلة إليه صوب ترجمتها إلى أفكار ومشاعر، من هنا ندرك أن المتلقي لم يعد طرفا محايدا في

[1] محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، ص326.

العملية الاتصالية بل يسهم في إنتاج معنى العرض عبر ردود الأفعال (رجع الصدى) والتصورات المحتملة في ذهنه، في هذا الصدد يقول باتريس بافيس:"لا يوجد شك في أنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي، (التي تعتبر نصا شارحا Metatext) إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي (سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو العاطفية أو إيديولوجية)"[1]، ولن يكون هذا ممكنا دون عملية التوحد التي يخلقها المخرج بين المستقبل والفيلم، "والتوحد ليس مجرد عملية سيكولوجية تحدث عندما نقرأ رواية أو نشاهد فيلما أو مسرحية لكنه نشاط أو عملية لا يمكن أن يحدث أي شكل من أشكال السرد الخيالي تأثيراته من دونها"[2].

تعد عملية الاستقبال لهذا النوع من الأعمال السينمائية أحد أشكال الهروب من الرتابة، فما يتم الاحتياج إليه وافتقاده عند مستوى حياتنا الرتيبة قد يُوَفّر على نحو مباشر من خلال فيلم سينمائي، التي تستثار بفعل التأثير أثناء مشاهدتنا لهذا الفيلم، وليست كل الأعمال السينمائية مَعنية بتقديم المتعة أو الإشباع الخيالي لنا فهنا كأعمال لها وظيفة تعليمية أوتربوية أو دعائية ...إلخ، تتمثل و"تتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه التي تطلبت أيضا، ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي[3].

[1]جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ط2، تر أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995، ص31.

[2] Oatley, K. & Gholamain, M,Emotions and identification, Connections between readers and fiction, Oxford university press,1997 , p288 .

[3]voir:Bordwell,The Art cinema as a mode of film practic , 1999,p734.

لقد أصبح « الفيلم » كما سماه كراكوير Kracouer عملا فنيا كليا من المؤثرات عملا يحاول أن يهاجم كل حاسة من حواسنا باستخدام كل الوسائل الممكنة"[1]، وبالتالي يتطلب الأمرضرورة دراسةالعلاقة بين طبيعة المجتمع موضوع الفيلم والمستقبل له في اتجاهين: اتجاه أول يكونبتحديد الأرصدةالثقافية والاجتماعية وعناصرها البنيوية انطلاقا من عملية إدماجها في الحركات الدورية للمجموعات البشرية المحتضنة لها، واتجاه ثان يطرح التساؤلات حول كيفية تعريف المجالات الاجتماعية وتوجيه حياة مجتمع من خلال الممارسات السينمائية.

كلما كان الفيلم مقنعا كان قد تم إنتاجه وتم الاهتمام بكل تفاصيله ومَاَ المتلقي إلى عدم التفكير في الجوانب غير الواقعية أو الخيالية منه وكان الاستمتاع به أكبر سواء أكان المضمون الذي يحمله الفيلم مخيفا أملا.[2]

ويقارن « ميتز » بين حالة المشاهد أمام شاشة السينما، وحالة الطفل أمام المرآة فيقول إن المشاهد أمام الشاشة يكون غائبا على عكس حال الطفل أمام المرآة، فهو يكون حاضرا فالمشاهد لا يستطيع أن يتوحد مع نفسه كموضوع لكنه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك على الشاشة دونه، وبهذا المعنى لا تكون الشاشة مرآة إنه يكون غائبا عن الشاشة لكنه حاضر في قاعة المشاهدة بكل حواسه ووجدانه[3]، في كتاب آخر هو "لغة الفيلم سيميوطيقا للسينما Film Language, Semiotie ofThe Cinéma أشار"كريستيان ميتز" إلى إمكان تطبيق مفاهيم اللغويات وأساليبها الخاصة في تحليل عمليات الاتصالأو التخاطب على مجال السينما ولكن بحذر شديد. فوسائل التعبير تختلف ومن ثم قد تختلف

[1] Gunnings, The Aesthetic of Astonishment, Early film and the (in) Credulous spectator, 1999, p832.

[2] Zuckeman, Sensation seeking and the taste for vicarious horror, InL weaver &Tamborini, 1996,p47.

[3] Metz, The imaginary signifier, psychoanalysis and the cinema, Bloomington, University press, Indiana,1982,p5.

الدوال والدلالات، وقد استخدم ميتز مصطلح« التعبير » كما عرفه "ما يكلدوفرين" حين أشار إلى أنه عندما يكون هناك « تعبير » يكون هناك معنى » بارز بالنسبة إلشيء ما، وهذا المعنى ينطلق مباشرة في متزج بالشكل الخاص المميز لهذا الشيء...على نحو جوهري من خلال الميكانزم السيميولوجي نفسه أي المعنى المستمد مباشرة من الدال دون الحاجة إلى اللجوء إلى رمز أو شفرة خارجية، في الحالة الأولى يكون المؤلف هو الطبيعة (تعبيرية العالم) وفي الحالة الثانية يكون المؤلف هو الإنسان (تعبيرية الفن)[1]، إن طبيعة الفيلم الديني تولد في المستقبل رغبة جامحة بمواصلة الاستقبال للرسائل الظاهرة والخفية،فيتجسد لدينا أهمية وضرورة معرفة مستويات الاستقبال والتلقي التي يجسدها فعل الاستقبالويمارسه المستقبل من خلال العملية الإدراكية للعمل المقدم، وهذا ما يؤكد على أن العرض لا يجري داخل الفيلم بقدر ما يجري داخل المستقبل له.

إذا لم يوجد مستقبل فلا وجود للعرض السينمائي حتى ولو كان موجود بالنسبة للفريق القائم عليه، "ولذلك لا يوجد مؤلف أو مخرج أو ممثل أو مصمم يقوم بعمله إلاّ وفي ذهنه تصور لجمهوره"،[2] وبما أن التلقي يتم وفق مستويات معينة يجب مراعاتها من قبل صناع الفيلم، "فمستويات التلقي تتعدد وتتحدد طبقا للسن والتعليم والثقافة والبيئة وكذلك درجة الاستيعاب والحساسية، والخبرة سواء فيما يتصل بالحياة أو بالفن الدرامي نفسه"[3]، لكن أي فيلم لا يستطيع أن يلبي كل هذه الجوانب في آن واحد.

ونظر الطبيعة العمل السينمائي الذي نحن بصدد دراسته نشير إلى طبيعة وأهمية التلقي فيه فهو فيلم مميز بأسسه وأساليبه والتقنيات الخاصة فيه؛ ينقل هذا الفيلم المعتقد أو صورة الإله بأسلوب مقنع ومتألق، هذه الأفلام تعزز الإيمان بالسينما كوسيلة شاملة لاستكشاف طقوس ومعتقدات وسير الأديان

[1] Metz, Film language: asemiotic of the cinema, the university of Chicago Press, Chicago,p43

[2] نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة النشر ولتوزيع، 2001، ص115.

[3] نبيل راغب، نفس المرجع ، ص128.

على مر الزمن، وهو وسيلة جديدة لاستكشاف وتسجيل تاريخ الديانات، يتبع بصيرة ثاقبة لأنه لم يكن تسجيلا لحدث حقيقي ما بل محاولة لكشف جانب خفي في الحياة الدينية.

لقد بيّنت لنا هذه التجربة من البحث أنّ على المخرج ا أن يتسلّح بمعارف منهجيّة متطوّرة جدّا؛ وفي مجال التاريخ و الدين يتطلّب الأمر تجربة هامّة وإطّلاعا كبيرا في مستوى المعارف الإنسانية والاجتماعية، فهو يقدم نوعا آخر من الحساسية، لأن المادة تُقدم للمتلقي بشكل مختلف كما توجد حقائق خفية لا يمكن أن يكتشفها المتلقي لها إلا بصريا .

ستظل كيفية صناعة فيلم ديني قضية تستحق المصارعة معها، بإضافة التجربة الحسية إلى الصور المرئية، وبإبراز مستويات مختلفة للتلقي في عرض واحد، وهو ما يستحيل تحقيقه في الدراسات المكتوبة، بلقطة أو بمشهد واحد مثلا قد يكون من الممكن ليس فقط توصيل تفاصيل مادية خاصة بشعائر دينية، بل وأيضا توصيل مغزى سوسيولوجي وسيكولوجي، وربما حتى توصيل مغزاه الرمزي، فمهمة المخرج ليستسهلة لديه ميزة التوجه مباشرة إلى أحاسيس مشاهديه، دون عمل شفرة أو فك شفرة لأنه حسبهم ينقل روحانيات وهي ركيزة الفيلم الديني.

الفيلم الديني يبنى على نوع من الإشارات الفكرية والمشاعر الخفية التي تتولد من الملاحظة المباشرة لهذه الشعائر والمعتقدات، فهو لم يبنى على أفكار تجريدية بل على استقراء لأحداث لدلالات أحداث فردية تقوم بدور الشاهد، أو على الاستعارات ذات صلة ببعضها البعض. والأهم بالنسبة لنا يبقى هو كيفية توصيل هذا المعطى الديني من زاوية نظر المخرج السينمائي؛ الذي يتعامل مع مرجع "لاهوتي" إلى المستقبل(جمهور عام، جمهور مختص) إما بكيفية واعية أو غير واعية لأن الفيلم السينمائي" كسائر أشكال الثقافة الشعبية، يشمل على قيم معينة أشمل لا مفر من أن يضمنها صانعوه إياها نتيجة لمئات الخيارات الضرورية

لإنتاج الفيلم ومن النادر أن تتخذ هذه القيم شكل مواضيع أو رسائل واضحة بل هي في العادة نتيجة لاشعورية لما يحاول جميع السينمائيين أن يفعلوه"[1]

وما يلخص إشكالية التلقي لهذه الأفلام أو تحديد طبيعة المستقبل هو التشابك بين حقلين مختلفين الدين وفن السينما، وينعكس هذا الخلط على واقع الإنتاج.

2.3.التلقي والوظيفة الجمالية

أ. بلاغة الصورة البصرية في الفيلم الديني

مما لاشك فيه أن الصورة هي جوهر الفنون البصرية، حيث خلقت لنفسها لغة جديدة استحوذت على حاسة البصر، أصبحت على إثرها ملتقى الفنون، ولهذا يقال أن الصورة تساوي ألف كلمة" مع ملاحظة أن مضاعفة قيمة الصورة مرهون بما تقدمه الصورة من مفردات سيميائية معبرة، وبأسلوب إدراك المستقبل لها وحالة التراكم المعرفي التي تشكلها مجموعات الصور والتي تشكل في النهاية جزءا لا يستهان به من الوعي والتفكير والمعرفة الإنسانية، ومن ثم فقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكان لها تأثير كبير في خلق المفاهيم على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية، إذ تعددت مفاهيمها وتنوعت حسب مجالات استعمالاتها.

ويشير بعض المختصين والباحثين إلي أن الثقافة البصرية أصبحت جزءا مهما من العلوم الإنسانيات، حيث يمكن توظيف الصورة لتصبح أداة للتحليل الاجتماعي والتاريخي والتوثيق والصورة بحسب التحديد المعجمي القديم من مادة (صور) التي تحيل إلى « صور وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمتتصوره

[1] جورج كلاك، صناعة السينما اليوم، المجلة الالكترونية .USAالمجلد2 ،6 حزيران2007، ص 3.

فتصور لي، والتصاويرالتماثيل»"[1] فالصورة في كلام العرب ترد على معنى الشيء وحقيقته وهيئته، ومعنى الصفة أيضا.

لقد تعمقت مفاهيم الصورة مصطلحيا لإبراز المزايا والسمات والخصائص، لأن الإطار النظري للصورة ذو مستويات عديدة ظاهرة وكامنة، مباشرة وغير مباشرة، بحيث يمكن اعتبارها تعبيرا إبداعيا تكونه عناصر قابلة للوصف ونمطا مرئيا، "فالصورة بشكل عام بنية بصرية دالة، وتشكيل يتنوع تداخله الأساليب والعلاقات والأمكنةوالأزمنة"[2]، وقد اتخذت الصورة أكثر من معنى علمي وأدبي يتصل باتجاهاتها ومجالاتها، فهي أداة تعبير اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس.

الصورة هي الواقع المتحقق في حياتنا، ويرجع تعريفها إلى تجلياتها المختلفة وهذا الاختلاف والنزاع هو سمة من سمات الصورة، فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة بحسب تعبير "لوتمان الصورة نسيج حي"[3] قابل للتغيير أي وقت وأي موضوع فهي هيئة ظاهرة لها غاية، وتحمل وسائط أو مفردات ورموز معبرة بغرض تخفيف غايتها، ويمكن إدراكها أو فهمها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فهي أكثر الاستخدامات العيانية الملموسة المحسوسة، لأنها تعتبر تسجيلا ضوئيا للواقع على سطح حساس له سماته وأطر اشتغاله، فهي كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معد لعضو البصر، كما تعتبر إدراك مباشر للعالم الخارجي مظهره، فالصورة تحمل رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية"[4]، فالصورة أيضا تعبير عن الرؤى المختلفة، ودلالاتها ومعانيها وتأثيرها، وكيفية النظر إليها بوصفها رموزا، فهي تعرف أيضا منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات.

[1] الراغب عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، دار فصلت للدارسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، 2001، ص7.

[2] رولان بارث، الصورة التأثير الإعلامي، تر عبد الجبار الغضبان، مطبعة الثورة، اليمن، د.س، ص 35.

[3] محمود سامي عطا الله، السينما وفنون التلفريون، ط1، الدار المصرية، القاهرة، مصر، 1997، ص 15.

[4] محمد نجيب أحمد، الصورة، مكتبة الغريب، القاهرة، مصر، 1991، ص29.

إن الصورة عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال وحركات، إذ تشكل مجتمعة بنية دلالية قادرة على إيصال ما تحمله من معاني، فهي لغة عالمية ووسيلة اتصالية وهذا ما أثبتتهالدراسات المختلفة فيمجالالأنساق البصرية، لاسيما وأن التفكير بالصورة يرتبط بما يسمى التفكير البصري الذي يعتبر فهم العالم من خلاللغة الشكل والصورة بغية تطوير مهارات الاتصال، وهذه الصورة تكون لنا لقطة أو لقطات التي تشكل بدورها المشهد، هذه الأخيرة التي تدخل ضمن عملية القراءة والتأويل وهي عملية ذاتية وجودية تنطوي على إدراك موجه من أجل إنجاز تعليمات معينة من خلال فهم الرسائل.

والرسالة هي الموضوع أو المحتوى الذي يريد المرسل أن ينقله إلى المستقبل، أو هي الهدف الذي تهدف إليه عملية الاتصال، ولمعرف إذا ما كانت الرسالة قد حققتمقصدها الاتصالي " ينبغي أن نبصر ذلك في نوع السلوك الذي يؤديه المستقبل، فإذا طابق السلوك الهدف المنشود، نقول بأن الرسالة قد حققت الهدف"[1]، بحيث تتوقف فاعلية الاتصال على الحجم الإجمالي للمعلومات المتضمنة في الرسالة، ومستوى هذه المعلومات من حيث البساطة والتعقيد.

والصورة بكل أنواعها تحمل رسائل مختلفة هناك المباشرة وهناك المشفرة التي نفهمها سيميائيا، لاسيما الصورة التي تحمل لغة مركبة حيث يعمل كل عنصر تعبيري نوعي على الترابط العضوي بينه وبين العنصر الآخر مع اعتبار "أن الصورة هي الوسيط المطلق لأنها بلا شك ليست العنصر المهيمن فحسب، بل أيضا العنصر الذي تتجلى فيه حقيقة الوسيط فيمنحه المعنى والنظام، كما يمنحه القوة التي لا تضاهيها قوة في جميع وسائل الاتصال الأخرى"[2]وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الصورة تحمل الرسالة مشفرة برموز مختلفة، بحيث لا يمكن أن تحقق وظيفتها الاتصالية إلا بالترابط العضوي بين مجمل هذه الرموز، والتي

[1] Jacque Lender, Le Théâtre et pratique du marketing, Dallz Qestian ,Paris .P224.

[2] عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ط01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2008، ص 168.

تعمل على إنتاج لبنة اتصالية قادرة على إنتاج معنى ومضمون، " فلا قيمة لهذه البني متجزأة أو مستقلة عن بعضها البعض، لأن طبيعة الوسيط لا تقبل ذلك"[1]

مدام أن الصورة هي من مكونات المشهد وهو جزء من الفيلم، يستقبل المتلقي الرموز التي تحويها الصور، يؤولها بناء على خلفيته الاجتماعية والثقافية، وهذا السياق يؤكد"هارسون Harrisan"أن الصورة بجميع مدخلاتها ذات علاقة ببناء المعاني، فزاوية التقاطها، ومدى قربها أو بعدها عن واقع الحياة الخاصة للمستقبل لها علاقة ببناء المعاني، فالنص البصري عموما وهو مجموعة منالعلامات التي تنقل في وسطمعين من مرسل إلى متلق بإتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات، ومتلقي هذه المجموعة من العلامات يباشر تأويلها وفق ما يتوفر له من الشفرات"[2]، الأمر نفسه نسقطه على الصور التي تشكل بنية الأفلام الدينية، ويهتم علم التصوير بمواضيع الثقافة المادية: أدوات، معدات البيت والأثاث، ألعاب، هندسة، لباس، تحف فنية، مثل مواضيع الممارسة الدينية.

وهذا النقل يتجسد في تحويل المعنى إلى مفهوم ذهني لمضمون الرسالة، أو بمعنى آخر موضوع الصورة بالنسبة لجمهور المتلقين، إذ تكون المشكلة في وسائل الاتصال المرئية سواء السينمائية أو التلفزيونية، هو تعاملها مع الواقع بازدواجية، فقد تنقل هذه الوسائل الواقع كما هو عليه، وذلك حسب طبيعة الصورة، كما قد تنقله مختلفا وذلك حسب طبيعة المصدر "إن مجرد وجود المصدر واقعي تصبح الصورة واقعا كيفيا يختلف عن الواقع، فما نقدمه كي نراه ليست الصورة الصحيحة للواقع كما هو"[3] ويكون المصدر في هذا المجال المسؤول الأول عن طبيعة ونوعية الصورة بحيث لا تبقى الصورة رسالة خالصة بمعنى واحد، بل أصبحت تحمل معنى آخر توحي به عناصر التعبير المتضمنة داخل كادر الصورة.

[1] عبد الحميد شاكر، نفس المرجع، ص167.

[2] فريدمان نورمان، الصورة الفنية، تر جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، القاهرة، العدد16، 1976، ص 35.

[3]عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، مرجع سابق، ص 169.

وحالة التواصل مع الواقع هي موجودة ومتصلة في ممارسة الاتصال عبر المعايشة للعالم المفروض عليه، والذي يتشابه مع خبراته الحسية التي تعتمد على الامتداد والتجاوز فالمستقبل في هذه الحالة سيخضع لهيمنة الصورة وستكون المصدر من الرسالة مسؤولا عن حالة الاستيلاب لدى المستقبل بسبب تغلب الحالة الحسية على حالة الوعي، حيث تعمل الصورة على خفض درجة تواجده "وهنا يحدث التأثير على المشاهد إذ تصبح العواطف في موقع المتفوق والمهيمن على الفكر"[1].

ويشير ستورت هامبشير في كتابه " المتلقي يخضع لنوع من القهر العقلي بسبب ضغط متولد من مؤثر خارجي وخاصة في هذا النوع من الأفلام التي تأخذ المتلقي إلى أبعاد أخرى في عالم الصورة، وخاصة وأنه يتلقى صور أو لقطات لا تربطه بها أي خلفية تاريخيا. أما تلقي هذه الأفلام" تتم بالعلاقة مع الأحداث التي تصورها ومع أنواع ردود الفعل المعرفية والمؤثرة المناسبة اجتماعيا للاستجابة لأحداث كهذه"[2]، فيتم هذا التلقي عبر معطيات متعددة بغض النظر عن محتوى الصورة تتمثل في:

1. نوعية الفيلم هل هو فيلم رومانسي أو حركة، وهل هو فيلم عالمي أو محلي، وهل يحكي قصة واقعية ام خيالي؟

2. طريقة العرض، فيختلف العرض في قاعة السينما عن العرض في محطة تلفزيونية أو العرض على الكمبيوتر الشخصي أو أجهزة التلفون المحمول؟

3. طبيعة المشاهد، هل يهتم بالأشياء الدقيقة أم لا يهتم، هل ينتقد أم لا، هل لديه ثقافة سينمائية أم لا ؟

[1] دي فلورم، ويال روكاخ، نظريات الإعلام، تر محمد ناجي طاهر، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2001، ص88.

[2] دولز جيل، الصورة الركحية أو فلسفة الصورة، تر حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997، ص125.

4. تركيبة المشاهد متجانس تاريخيا، أم من بلدان وأعراف مختلفة...

5. مستوى التماهي، أي مدى قدرة المشاهد أن يرى نفسه في شخصية ما في الفيلم أو يرى أشخاص يعرفهم في بعض شخصيات الفيلم.

6. المنظور الإيديولوجي: فعلى سبيل المثال لو شاهد شخص يدافع عن قضايا المرأة فيلماً يحارب هذا الفكر، أو يقوم شخص يميني بمشاهدة فيلم يدافع عن التوجهات اليسارية .

7. الاعتبارات الجمالية: حيث يختلف المشاهدون الذين لديهم أحاسيس تقدر الإبداع والفن، أو تقدر التقنيات الحديثة أو الإضاءة أو الألوان.

8. استراتيجيات التسويق: الإعلانات في الصحف والدعايات الإذاعية والتلفزيونية والمشاهد المأخوذة من الفيلم التي يمكن أن تؤثر على استجابة المشاهدين استجابة إيجابية إذا وجد ترابط بين الإستراتيجية ونوع الفيلم الذي شجع الجمهور على توقعه، أو في الحالة السلبية، إذا كانت العلاقة غائبة ويشعر الجمهور أنه تعرض للغش.

وبناء على ذلك يصعب تصنيف الجمهور أو بناء نظرية شاملة حول تلقي الأفلام، في ظل التنوع الفكري والتحولات السريعة في المجتمع، فضلا عما يحدثه التغيير المتواكب والتقنيات .

في كل وقت وحال[1]،إن عملية التلقي تحدث بين المرسل والمستقبل شريطة أن تكون هناك لغة مفهومة بين الطرفين، فضلا عن وجود الإطار الدولي والخبرات المشتركة للاستعانة بها على فهم المضامين، حيث يتم تفسير الرموز في إطار المدركات المختزنة (أفق التوقع)، ووفقا لها يتم التأويل وإسقاط الدلالات على الأشياء

[1] ينظر برنارد ف.ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012، ص 577-578.

والرموز، هذه الوظيفة الاتصالية التي يضعها الفيلم والتي يتقاطع فيها المستوى التضميني والمشترك التعييني ليحقق شكل ومضمون الفيلم.

يقول" تاركوفسكي":"إذا كنت تبحث عن المعنى فسوف تخفق في إمساك كل مايحدث أمامك، التفكير أثناء مشاهدة الفيلم يتعارض مع اكتشافك له، خذ ساعة وحاول تفكيكها إلى أجزاء .ستجد أنها لن تعمل، كذلك العمل الفني لايمكن أن تحلله دون أن تدمره"[1]؛ إن حلقة الإرسال والاستقبال ضمن مجالات قراءة الأفلام وتأويلها ببناء سياقات معينة، من خلال ما يعطي بشكل مباشر، فلكل مستقبل شبكة منهجية يتكئ عليها متكونة من كفاءة تأويلية وقدرة على الفهم.

لقد قدمت الوسائل التكنولوجية الحديثة الكثير من الفوائد لهذا النوع من الأفلام وخاصة التطور الحاصل في مجال صناعة الصورة ، في الماضي كان يصعب على صناع الأفلام إلى حد بعيد دراسة العديد من المواضيع المهمة كالنقوش الأثرية، الزخارف، والمعالم المعمارية، أشكال الحلي، ولكن بتوفر الوسائل التكنولوجية الحديثة صار ميسورا تصوير هذه العناصر وإعادة ملاحظتها مرات عديدة كما ساعدت آلات التسجيل المصور التقاط الحوار كاملا وحيا في الوقت ذاته، حيث يساعد الباحث على ملاحظته كلما أراد مما يزيد من دقة عملية التحليل ورصد العناصر والتفاصيل الدقيقة التي يصعب عن العين المجردة ملاحظتها.

إن قراءة الصور المكونة للفيلم يجعلنا بالضرورة نقرأ الواقع فهي"تشكيل إبداعي حي نابع من الحياة والواقع"[2]، فالفيلم لا يتوجه للعقل بقدر ما يتوجه للحواس والعواطف فإطار الصورة يعكس لنا واقع ويؤوله، الصورة تعد الأساس المادي والمطلق في تكوين بنية الفيلم.

[1] أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما ، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، 2008، ص6.

[2] حميدة مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايدولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص31.

المشاهد قد ينسى مقاطع حوارية متعددة، لأنه يحتاج إلى يقظة ذهنية وقدرة على الحفظ والاسترجاع، أما الصورة البصرية المتحركة فإمكانية استحضارها الذهني عملية هينة إذا ما قورنت باسترجاع المقاطع الحوارية، فالحركة قادرة على جذب العين وإثارة تشويق المتفرج. فن السينما ينطوي على جوانب إنسانيةتكون واحدة من أكثر الوسائل فعالية في التأثير على المتلقي بهدف الحفاظ على العديد منصور لثقافات سائدة، أو التي في سبيلها إلى التلاشي، بحيث تبين خصوصيتها، وأهم ما تنصح به جمعيات أخلاقيات البحث الحقلي أن تستخدم هذه الوسائل بطريقة أخلاقية حيث تتماشى وقيم المجتمع.

بالإضافة إلى تأثير الفيلم الديني في فر واعتقاد المتلقي مقارنة بالموضوعات المدونة على الكتب والمجلات العلمية، نظرا للتقدم الهائل والسريع الذي حققته البشرية في مجال تكنولوجيا الاتصال ونظم المعلومات وحدوث"الثورة المعلوماتية"، صار الإنسان يعيش ما يسمى بعصر المعلوماتية، وإذا كانت العلوم الطبيعية بشتى فروعها المختلفة قد استفادت من التطور التكنولوجي بمختلف أنواعه، وحققت انجازات واضحة، فإن العلوم الاجتماعية قد نالت ونالها شيء منه أيضا، ويبرز هذا التأثير في الإقبال على هذا النوع من الأفلام.

يتعلق التلقي بالجمهور انطلاقا من محورين أساسيين:

الأول يدور حول حتمية التأثير حيث يكون المستهدف سلبي لا يستطيع إضفاء أي تعديلات على ضرورة الاتصال والثاني يتعلق بالرؤية المرتبطة أو النسبيةvision relativiste.

وهي التي تتدخل فيها عدة متغيرات منها شخصية المستقبل وتجربته المتراكمة فهي تعني جعل المتلقي المحور الأول هو السائد في وسائل الإعلام جميعها أما المحور الثاني فعادة يوجد في الممارسات الأكاديمية، تحدث مختلف التغييرات والسلوكيات خلال استقبالها من طرف الجمهور المشاهد، وهو يتمثل في ذلك

السلوك الاتصالي الذي ينتج من خلال ردود أفعال واستجابات الجمهور لمثيرات ومنبهات مختلفة، حيث تختلف من فرد لآخر نتيجة لعدة عوامل سوسيو- نفسية واقتصادية وثقافية مختلفة تحتويها تلك الأفلام.[1]

ب. الإدراك والاستقبال:

- **التلقي يعني تشكيل صور**(Recevoir, c'est faire des figures): إنّ التلقي هو نظام من الأشكال، لأن المتلقي يقوم بوصف وتحويل كل ما تمّ استقباله في إدراكه إلى أشكال وصور، وبالتّالي يؤسس دلالات مختلفة، ويتم ذلك وفق عمليات متعددة تتعلق بإصدار عواطف مختلفة تشكّل هذه العمليات الحلقة الأولى لتشكيل السلسلة الصورية، كما يشكّل الدافع الذي يؤدي بالمتلقي إلى استقبال العمل سواء كان مكتوبا أو مسموعا أو سمعيا بصريا.

إنّ فعل التلقي يمرّ عن طريق حدوث هذه الأطروحات الأربعة التي هي ثابتة في مراحلها ولكنها مختلفة في جوهرها من متلق إلى آخر، لأنّ النظريات الحديثة أكّدت أن مبدأ الفروق الفردية، والتجربة والخبرة السابقة للمستقبل تلعب دورا كبيرا في إضفاء دلالات مختلفة تختلف باختلاف السياق الذي يوجد فيه المستقبل، ومن ثمّة فإنّ لكلّ واحد قراءة خاصة به.

- **التلقي (الاستقبال) يعني القيام بفعل(Recevoir, c'est agir):**

يعني التلقي في هذا المقام تسلسل الأعمال المنجزة، فالمستقبل عندما يواجه مباشرة عملا ما: ورقة كتاب، شريط فيلم (pellicule du film)، خلفية الملصقة، فهنا لا توجد معاني، ولا أثر للمعاني، لكن

[1]Voir: Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Media, préface de Gilles Santini. Les éditions d'organisation, Paris.1989.PP 19-20.

هناكأشكال، أصوات، يعمل وعي المتلقي في هذه اللّحظة على تقديم دلالات لأنّه قد قام بتخزين الرموز التي تلقاها، فالتلقي هنا يشكل نشاطا أساسيا لتكوين المعنى.[1]

ج. **التلقي من خلال معايشة ثلاثة عوالم** (Recevoir, c'est mener trois "vies"):

يرتبط التلقي في هذه الأطروحة بالعلاقة التي يقيمها المتلقي مع النصوص التي يتلقاها وذلك من خلال ما يسمى بعملية المشاركة. وتتمّ هذه المشاركة من خلال ثلاث مستويات (عوالم) نوجزها فيما يلي:[2]

- المستوى الأوّل: هنا المتلقي تربطه علاقة بين نظام من الرموز الملموسة (كالألوان، الأصوات مثلا)، إذ يقوم المتلقي هنا بمقارنة كل ما يتلقاه في العالم الرمزي (الفيلم) مع ما هو موجود في العالم المادي (الحقيقي)، علما أن المحيط الرمزي ما هو إلا محيط تابع للعالم الثاني (المادي).

– المستوى الثاني: يتمّ في هذا المستوى إحداث نوع من التفاعل مع الرسالة التي يتلقاها المتلقي، وهذا ما يتعلق بتركيز انتباهه لما يستقبله عن طريق فهمه لسلوك الشخصيات وإيماءات وجوههم، ومختلف المناظر الموجودة في الرسالة الإعلامية، هنا المتلقي يقوم بإصدار رد فعل يتعلق بالضحك، أو الخوف أو حدوث نوع من المفاجأة.

- المستوى الثالث: يقوم المتلقي في هذا المستوى بمقارنة ما تمّ مشاهدته في المستويين السابقين وذلك من أجل تقييم ونقد كل ما تم استقباله، وبعبارة أخرى التعلم لما تمّ مشاهدته في الرسالة الإعلامية، وذلك من أجل تخطي العقبات.

د. **التلقي بين التعبيروالتخيل و إنشاء الصورالذهنية** Recevoir, c'est s'exprimer:

[1]Ibid, P20.
[2] Ibid. pp20-23.

كيفما كان شكل الاتصال (فيلم، إشهار، ملصقة)، فإنّ موضوع التلقي يختلف باختلاف الدلالات التي يكوّنها المتلقي نتيجة لتجربته المتراكمة، إذ هذا لا يمنع من إقامة مقارنات بين كل ما يستقبله المتلقي، إذ هنا يتم التعبير عن كل ما استقبله عن طريق حدوث الانفعالات، وإصدار الأحكام، ويتمّ ذلك من خلال أربعة مراحل يظهر من خلالها المتلقي شرحه وفهمه للنص الإعلامي:[1]

- شكل الموضوع الذي يستقبله والمعرفة التي يكسبها، تسمح للمتلقي بمقارنة كل ما استقبله.

- فضول المتلقي لفهم النص، يساعده على اكتساب نوعا من الفائدة التي من خلالها يستطيع المتلقي أن يقيّم ويحكم على ما تمّ استقباله.

- المواقف التي يتّخذها المتلقي من جراء تلقيه للرسالة، هي الأخرى تدلّ على المغزى الّذي فهمه المتلقي من الرسالة.

- تلعب أفاق توقعات المتلقي وذوقه، دورا هاما في شرح وفهم النص الّذي يتلقاه.

[1] Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Medi, Op.cit. pp23-25.

الفصل الثاني:

دلالات الزمان والمكان

في الفيلم العربي الديني

من منظور سيميولوجي

المبحث الأول: الزمن والمكان في الفيلم الديني

- **مفهوم الزمان والمكان الفيلمي**
- **أنواع الزمن والمكان في الفيلم الديني**

1.1. مفهوم الزمان والمكان الفيلمي:

يمكننا الإشارة أولا إلى معنى زمن الفيلم، فقد يعرفه **أدريان برونل** على أنه؛"طول الفيلم بالنسبة لزمن عرضه وليس طوله بالقدم"[1]، فالزمن يفعل فعله في تفاصيل الأشياء وجريانها وهو يحدث تغيراته في سياق التتابع المكاني، فالزمن يسحقه في التوغل إلى مجريات مكانية جديدة مستحدثة، فهو قادر على توليد الأماكن فكلما مر الزمن واقترن ذلك بالحركة ولدت أماكن جديدة من وجهة نظر الشخصية وهي تتوغل في تلك الأماكن.

فالزمن مقترن بالمكان وهو ما يؤكده **مارتن** بقوله: " إن المسافة الفيلمية هي مسافة حية تشكيلية مثلثة الأبعاد مرتبطة بزمن كالمسافة الحقيقية تجربه آلة التصوير وتكتشفه كما نفعل نحن بالمسافة الحقيقة وهي في نفس الوقت واقع جمالي كما هو الحال في الرسم"، فالزمن في السياق السينمائي معطى ثابت ينحصر فيما يستغرقه الشريط من وقت ومن جانب آخر في القدرة على توليد الأزمنة الضمنية التي يجرى توصيلها والإيحاء بها للمشاهد كمرور عشرات السنين على مكان ما وما يطرأ عليه من تبدل ومن هنا فإن فهمنا للمسافة الفيلمية واقعية حية مقترنة ببعد جمالي تخلفه السينما في معالجتها[2].

كما يعرف المكان في نظر **أدريان برونل** هو "غرفة أو شارع أو حديقة أو منظر أو بناء تم بوجه خاص إقامته في أحد الإستوديوهات ويدور فيه الفيلم"[3]، كما نجد الباحث السينمائي "لوتمان" يعرف المكان بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالاتأو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية".. إلا أن الفن السابع يعتبر بحق من أهم الفنون

[1] أدريان برونل، تر: مصطفى محرم، سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، د.ط، د.س. د.بلد، ص 70.
[2] طاهر عبد المسلم، المرجع السابق، ص ص 85، 86.
[3] أدريان برونل، نفس المرجع، ص 71.

التي تبرز فيها أهمية وضرورة استحضار هذا المكون، ولعل في هذا التميز ما يبرز فرادة وخصوصية المكان في العمل السينمائي الذي يعتمد على التقنية، فهذه الخصوصية تجعل هذا الفن ينتج أمكنة واقعية ومادية، ولكن أيضا على مستوى التشكيل الفني يمكن من خلق وبناء فضاء فيلمي متخيلواصطناعي.

فالفضاء الفيلمي ليس إطار بسيطا، واعتمادا عليه يمكننا القول باستحالةالاستغناء عنالمكان في العمل السينمائي، لأنه يمثل الحقبة الأولى في هذا الفن، إذ لا يمكننا إفراغ المشهد السينمائي من محتواه المكاني.[1]

إذن يشكل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، حيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج نطاقه، فكل حدث يأخذ وجوده في مكان وزمان معين.[2]

وبالتالي تتميز السينما أساساً بمرونة فائقة في عنصري المكان والزمان، يمكنها تشكيل هذين العنصرين وفقا لمقتضيات سرد أحداث رواية الفيلم، وما يراد التعبير عنه، ولذلك يطلق على المكان في السينما "المكان الفيلمي" وعلى عنصر الزمن "الزمن الفيلمي"، فالسينما تتميز بإمكانية تركيب الفيلم من لقطات متعددة، محدودة في الطول الزمني لكل منهما ، كما يمكن لأي منها أن يحتوي مكانا مغايرا، إذا أريد ذلك أو اقتضاها السرد السينمائي، ومن ثم فإن السينمائي يمكنه تشكيل الزمن الموضوعي (الواقعي) الذي يعاشه في الواقع وفقا لما يريد؛ أي يمكنه ضغط الحدث الذي يشغل في الواقع حيزا زمنيا مداه ساعة مثلاً إلى دقائق معدودات أو أكثر أو أقل، والعكس صحيح، ففي بعض الحالات يمكنه إطالة معادل الوحدة الزمنية الواقعية سينمائيا، إلى ما يزيد عليها في الواقع إذا اقتضت الظروف ذلك، ويستطيع السينمائي دائما الانتقال اللحظي

[1] سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص ص 85-88.
[2] نفس المرجع، ص 85.

من وحدة زمنية إلى أخرى جديدة، وكذلك في المكان الفيلمي، فإن السينما تستطيع الانتقال اللحظي أيضا من مكان إلى آخر جديد.[1]

2.1.أنواع الزمن والمكان في الفيلم الديني

- الزمن والمكان التاريخي:

يقوم الزمن التاريخي بعرض الحقبات التاريخية، ونقل الأحداث والوقائع وفق سياقها التاريخي لتلك الفترات، وهذا الأخير ما يحدد الزمن الواقعي ولا يخرج عنه، بل يعمل على إطاره الزمني، ويتجلى ذلك في الأفلام الثورية أو الأفلام التي تناولت مختلف القضايا في سياقها الذي أنجزت فيه. وإلى جانب ذلك يحيل المكان التاريخي إلى العودة إلى الماضي والذكريات والأحداث والأزمات.[2]

الزمن والمكان الدرامي:

يمثل المدة الزمنية التي يستغرقها عرض الفيلم، فتكون في حدود ساعة أو ساعتين مثلا، ويلخص الزمن الدرامي زمن الحدث التاريخي أو الوقائع، فنشاهد فترة 25 سنة، وقد حدد المخرج الروسي **بودو فكبن** في كتابه **تكنيك الفيلم**: "زمن الفيلم بأنه البعد الزمني الذي تخلقه تقنية التعبير الفني للفيلم ويختلف عن البعد الزمني الحقيقي في الحياة الواقعية".[3]

[1] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص ص 39، 40.

[2] غمشي بن عمر، واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ، تخصص دراسات سينمائية، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2018-2019، ص 21.

[3] غمشي بن عمر، نفس المرجع، ص ص 21، 22.

فللزمن حضوره الفاعل في سياق الشريط السينمائي، إنه مؤثر في تحقيق الأحداث وفي تخليق الأجواء الدرامية، ولعل الترابط الدقيق بين الزمن والبناء المكاني هو الذي يعمق الإحساس بالحدث وبالمتغيرات التي تطرأ على الشخصيات والتحولات التي تجري بتدفق أخاذ مع توالي الأحداث وتوالي المتغيرات.[1]

الزمن والمكان الفني:

يقوم المخرج بحذف بعض اللقطات من زمن الفيلم، بمسوغ أنها لا تؤدي المعنى،أو يستطيع المشاهد الضمني تصور معاني اللقطات المحذوفة، واحتواء مضامين الأزمنة المضمرة، ويوظف المخرج أحيانا هذا العنصر، للتعبير عن مرور الوقت أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى، أو للإيجاز حفاظا على الزمن الدرامي. وقد "جرت العادة زمنا طويلا على الاستعانة بالحيل دائما للتعبير عن مرور الوقت، فتح وغلق العدسة، المسح، المزج، الاختفاء، والظهور التدريجي"، كما يلجأ المخرج إلى الكثير من الوسائل التعبيرية للإحالة إلى سرعة الزمن ومروره من دون عرض اللقطات وظهور أثر لها، ويوظف استعمالات دوران عقارب الساعة نحو الأمام، وتسارع أضواء الشوارع، ومرور السفن بسرعة، وتواتر الفصول،ومرور السّحاب، وتغير ملامح الشخصيات للتعبير عن الانتقال العمري من مرحلة الطفولة نحو الشباب والشيخوخة.[2]

فالمكان يعتمد المخرج فيه على الانتقال من مكان إلى آخر في السياق الفيلمي، وهذه العملية بمثابة رؤية الحدث من زاوية أخرى، أو تنمية له من تلك الزاوية الجديدة كالانتقالات المكانية عند ملاحقة رد فعل، وبالتالي إن عملية الكشف المكاني هي جزء من عملية كشف المعلومات وحجبها عن المتفرج، فليس الكشف المكاني عملية اعتباطية بل هي خاضعة إلى ضرورات ومتطلبات درامية وينبغي أن يخضع لاعتبارات موضوعية وأن عملية الحذف إنما تقع على الأجزاء الزائدة الدالة، والتي تشكل إضافة فكرية أو درامية في

[1] طاهر عبد المسلم، المرجع السابق، ص ص 85.

[2] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص ص 24،25.

الشريط وهكذا، فالمكان يخضع لعملية انتقال لغرض كشفه بمعنى الأكثر أهمية دون غيره لغرض إعطاءالمعلومات.[1]

[1]طاهر عبد المسلم، المرجع السابق، ص ص 132.

المبحث الثاني: جماليات الفيلم الديني (البصرية والسمعية)

-الصورة وتأثيرها على جماليات الفيلم الديني

-الصوت و أثره على جماليات الفيلم الديني

السينما هي وسيط سمعي بصري، ورغم أن أولوية التعبير فيه بصرية، إلا أن السمعي في علاقته بالبصري له أيضا أهميته الفائقة في التعبير، ومع أن نظرية السينما منذ البداية في البحث في البصري على أساس أن السينما هي فرجة، وتناولت الأبحاث على أساس من أن العلاقة بين البصري والسمعي تعيد أهمية العلاقة إلى البصري، بحيث احتل السمعي أهميته فقط كعنصر تكميلي في بناء الصورة، وبذلك لم يجر فهم جوهر العلاقة بين البصري والسمعي مع أن الممارسة الفيلمية بينت في أفلام عديدة نوعية علاقة جدلية متميزة كان فيها العنصر السمعي يأخذ في حالات لا تحصى دوراً أهم في التعبير الفيلمي من البصري أو يوازيه.[1] وبالتالي إن الصورة قد سبقت جماليا وتاريخيا الصوت، وإنها اليوم قد تحصنت بفضل ما بلغته التقنيات المعاصرة، والتي بشرت بولادة تكنولوجيا الصورة وهندسة الجماليات،[2] فمن خلال هذا المبحث سنبرز أهم الجماليات البصرية والسمعية.

1.2.الصورة وتأثيرها على جماليات الفيلم الديني

إن الصورة هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية، وهي إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ويعتمد عليها كأساس وعنصر لغوي قار في اللغة السينمائية، حيث تعتبر " إعادة إنتاج للواقع من دون واسطة تشفير اعتباطية في غياب البعدالثالث "[3]... ومنه فإن وجهة النظر في اللغة السينمائية تتكثف بعناصر دلالية عبر لغوية، وهي الدلالة السمعية البصرية والحركية.

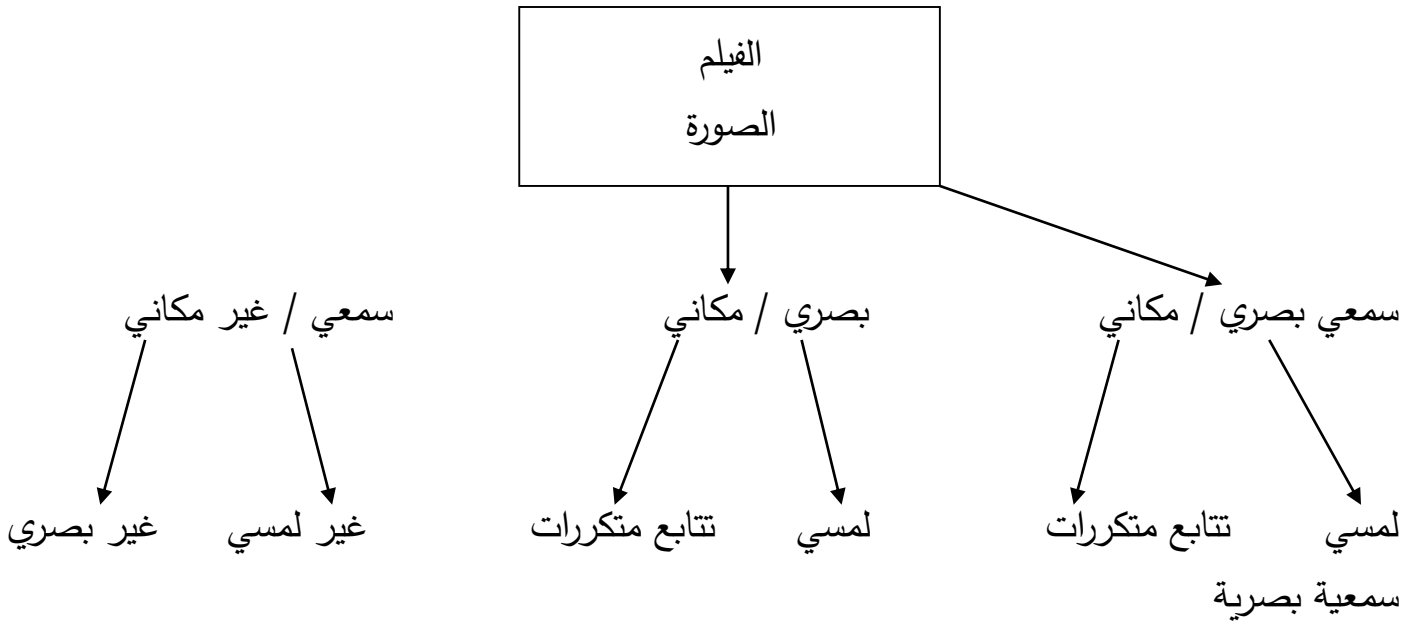
[1] قيس الزبيدي،المرجع السابق، ص 243.

[2] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 11.

[3] سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، قسم اللغة العربية وآدابها، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، جانفي 2015، ص 15.

أ. تأثير المكان (الموقع):

إن المسألة المهمة التي تبرز هنا كوننا نتعامل مع المكان هي الصورة إذ نحن نرى المكان الغفل المجرد فنصوره سينمائياً في كم متتابع من الصور تعرض لتحولات المكان ومتغيراته وتدل عليه، ومن هنا فالصورة هي الوسيط الحافل بالرموز والدلالات والأنساق والمعاني وهي في ثباتها تحمل جزئية مكانية بمعنى أنها مفردة في سياق التتابع وكأنها كلمة في سياقات الجمل التي تفصح عن طبيعة المكان، ولذلك فالصورة أداة كشف عن المكان وهي مرحلة متقدمة على السياقات المرئية والمحسوسة فالصورة السينمائية ارتقاء بالمكان المرئي إلى المكان الفني أي انتقال مما هو يومي مألوف ومعاش إلى ما هو منظم ومتوازن ومنسق بالاستناد إلى العلاقات الإنشائية أولا ثم للوسائل والأدوات التعبيرية...، ويمكن تمثيل هذا الجانب بالشكل الآتي:[1]



ب. تأثير الديكور:

[1] طاهر عبد مسلم، المرجع السابق، ص 98.

يتعدد مفهوم الديكور بحسب الاتجاه الدرامي كأن يكون إيهاميا أو لا إيهاميا، فيكون المنظر بذلك إما بيئة للحدث أو تجسيدا ماديا للحدث، أو شكلا تفسيريا أو تركيبا رمزيا، ويرتكز مضمون الديكور على الجهد الذي يبذله المصمم.[1] ومن هذا فهو تصميم أو هندسة المناظر الذي يتعامل مع كل ما يحتويه الكادر باستثناء الممثلين.[2]

يعتبر الديكور عنصراً هاما في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكم دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي المناسب والملائم، وعلى هذا الأساس فإن مهندس الديكور يجب عليه الاهتمام بكل الجوانب العديد والمختلفة وعلى رأس هذه الأسس التي يختلف بها الديكور السينمائي عن غيره هو أن المفهوم السائد للديكور التنسيق وإبداع الأشكال الجميلة لكن الديكور السينمائي قد يختلف فقد يكون الديكور السينمائي من أجل جعل المنظر قبيحأو غير مهندم مثل بناء غرفة فقيرة بدون دهان جيد أو بدون وحدات إضاءة جيدة، فمهندس الديكور هنا يجب أن يستخدم أدواته كما يتناسب مع السيناريو المكتوب.[3]

لقد تطورت جماليات فن الديكور تطورا مذهلا مع تطور تكنولوجيا السينما وبروز الشاشة العريضة وأفلام الخيال العلمي، وأصبح قسم تنفيذ الديكور من أهم الأقسام في الأستوديوهات السينمائية.

تتطلب عملية هندسة الديكور عمليات تقنية محددة يتم إنتاجها داخل قسم تصميم المناظر، وهو أحد أكبر أقسام الأستوديو السينمائي، حيث تتم عملية إعداد الرسومات وتنفيذ المناظر، كذلك يتم أثناء هذه

[1] أحمد محسن كامل جعفر، المعالجة التقنية من سلطة المؤلف إلى سلطة المخرج في العرض السينمائي، مجلة جامعة بابل، المجلد 25، العدد 03، كلية الفنون الجميلة، العلوم الانسانية، 2017، ص ص 1838، 1839.

[2] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 149.

[3] معزوز سمية، منصوري عبد الوهاب، الديكور بين السينما والمسرح، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 07، العدد 01، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2020، ص ص 93،95.

العملية رسم المناظر، وتحديد زوايا التصوير ونوعية المؤثرات، ورسم التفاصيل بالحجم الطبيعي، وصناعة المجسمات وطبع نسخ من الرسومات.[1]

إن التصميم لا يعني تصميم المناظر فحسب، بل هو كذلك تصميم الصورة أي التفكير في مكوناتها، فالوظيفة الأساسية للديكور هي المساهمة في التعبير عن الشخصيات بكل أبعادها، والمساعدة في تطوير وتعميق البناء الدرامي للأحداث، فإذا كان على كاتب السيناريو أن يضع في اعتباره أبعاد الشخصية الاجتماعية والنفسية، والتغيرات التي قد تطرأ عليها، فإنه على فنان المناظر أن يوظف خطوطه وألوانه وأكسسوارته.[2]

ج. **تأثير الأزياء:**

الملابس عنصر نوعي سينمائي، ودورها في الينما مماثل لدورها في المسرح، مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل "نمطية" وإن كانت أكثر "نموذجية" من ملابس المسرح، وعلى عكس من ذلك ينبغي أن تكون ملابس السينما مثل كل ما يظهر على الشاشة أمينة للواقع إلى أقصى حد، ومطابقة للحقيقة إلى الحد الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة، إن الملابس في الفيلم لا تكون مطلقاً عنصراً فنياً منعزلاً، وينبغي النظر إليها من جهة أسلوب خاص للإخراج في إمكانها أن تزيد أو تنقص من تأثيره، وهي تبرز من أعماق مختلفة الديكورات لكي تخلع على حركات الشخصيات ومواقفها قيمتها تبعاً لهيئة الشخصيات وتعبيرها، وبذلك تؤدي الملابس دورها بالتعاون أو بالتناقض في مجموعة الممثلين وفياللقطة ككل...،يسع

[1] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 150.

[2] سمير الزغبي، نفس المرجع، ص 151.

الملابس تحت الإضاءة أو تلك أن تتشكل وتزداد قيمتها بواسطة الضوء أو تمحى بواسطة الظل[1]، هذا وتلعب الملابس دوراً رمزياً مباشراً في الحدث.[2]

ليس هناك ما يجعل الممثلين مرتاحين أو غير مرتاحين أكثر من الملابس التي ترتديها الشخصيات التي تقوم بأدائها، وبالإضافة إلى الراحة فإن الملابس تساهم بقدر كبير في أسلوب الفيلم.. والإخراج الفني وتصميم الأزياء يؤثر على الأداء، فتلك الأشياء تساعد الممثل على التركيز الفائق وتضعه في عالم حقيقي موجود فيما هو أكثر من الصفحة المكتوبة في السيناريو، وبالتالي لا شيء يساعد الممثل أكثر من الأزياء التي يرتديه.[3]

د. تأثير الأكسسوارت:

من المعتاد أن نطلق كلمة إكسسوارات على كل ما تستخدمه الشخصية سواء على المسرح أو في الحياة العادية، والإكسسوارات نعني بها أيضاً الملحقات أو الأغراض أو المهمات، وقد استعملت هذه الأسماء للدلالة على الأشياء التي يستخدمها الممثل أو الإنسان العادي، مثل الكرسي والساعة والمسبحة والسيف وجميع الحلي، وكذلك الهاتف والمظلة والنظارات والتاج والصولجان.[4]

فمنذ البدايات السينما، وحتى الوقت الراهن بلغت الإكسسوارات أهمية كبيرة، بحيث لا نجد عرض فيلمي بدون إكسسوارات ترافق الشخصية، و"عملياً إن كل الأشياء الموجودة في الطبيعة أو في الحياة

[1] مارسيل مارتان، تر: فريد المزاوي، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ص ص 61، 62.

[2] مارسيل مارتان، تر: فريد المزاوي، نفس المرجع، ص 63.

[3] سيدنى لوميت، تر: أحمد يوسف، فن الإخراج السينمائي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص103-112، بتصرف.

[4] مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2013-2014، ص 48.

الاجتماعية وعددها غير محدود، يمكن أن تتحول إلى إكسسوارات في المسرح، وهذه الإكسسوارات عندما لا تعني سوى الأشياء الموجودة في الحياة فإنها تكون علامات مصطنعة لهذه الأشياء".[1]

وبالتالي فمن خلال الإكسسوارات يمكن خلق بيئة فيلمية، وجعل الصورة تطابق الواقع حتى ولو كان ذلك إيحاءاً، فيتم استخدام إكسسوارات تتناسب مع ذلك.

هـ. تأثير الإضاءة:

إن الإضاءة ليس في الواقع إلا بعدا من أبعاد الضوء يجعل منه علاقة معينة بين مصدر وهدف تتحكم بها شدة المصدر، وتقوم على الخصائص الإشعاعية للفضاء كما تنجم عنها جميع مفاهيم الظل والنور والإشعاع والعقبة والمصدر والبقعة الضوئية،[2].

فالإضاءة هي عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء[3]، وهي عنصر مكون للصورة السينمائية تساهم في إبداع دلالة الرعب،[4] فتتغلغل الإضاءة في الصورة وتلتحم مع العناصر المرئية فتعطي لها معنى وتؤكدها معطيات تعبيرية أو رمزية، فالإضاءة تعمل في نطاق الإفصاح عن الأشياء المعروضة على الشاشة وهي لذلك تتناسب مع المكان بعناصره وصفاته وأنواعه، أي أنها تفسر الأشياء وتصنفها من خلال التدرج في مستويات الضوء والظل، وليس وجود الإضاءة واستخدامها بصفتها عاملاً جمالياً أو توضيحياً فحسب، بل إنها جزء مهم من تعبيرية الصورة ودلالة الأشياء الداخلة فيها ومستويات هذه الأشياء.

---

[1] مراح مراد، نفس المرجع، ص 48.

[2] جاك فونتاني، تر: علي أسعد، سيمياء المرئي، ط2، دار الحوار، سوريا، 2010، ص 42.

[3] رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة تخرج نيل شهادة ماجستير، تخصص سينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة، جامعة دالي إبراهيم، الجزائر، 2009-2010، ص 38.

[4] قدور عبد الله ثاني، المرجع السابق، ص 265.

إن توظيف الإضاءة يدعم المكان ويعمق الإحساس بأنواعه وعناصره وكذلك يظهر البعد النفسي للشخصية في تعاملها مع المكان وضمن هذا المفهوم فإن الإضاءة فضلاً عن كونها تفسر المكان أي كونها ترتبط بالوظيفة التفسيرية من خلال الإفصاح عن الأشياء وجوداً متحققاً تاماً ومجرداً، فإنها فضلاً عن ذلك يمكن تحميلها بالدلالات والرموز والإيحاءاتالمرتبط بالبناء الدرامي، فعلى المصور السينمائي أن يحسب حساب تبدل المتغيرات الزمانية والمكانية في إضاءته.[1]

2.2.الصوت و أثره على جماليات الفيلم الديني

يحتوي شريط الصوت في الفيلم على أربعة عناصر:

1. المؤثرات الصوتية

2. الموسيقى

3. الكلام والتعليق

4. الصمت

وهذه الأصوات يمكن استخدامها مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكل واقعي أو بشكل تعبيري متزامنة مع الصورة، بمعنى أن تكزن صادرة في نفس اللحظة، ومتوافقة مع الحركة في شريط الصورة وعادة شريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة حيث يتم مزجها مع بعض، لكن أهم الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير؛ أي التسجيل المباشر مثل أهم الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير؛ أي التسجيل المباشر شخصية أو راوي أو قاص يحكي عن

[1] طاهر عبد مسلم، المرجع السابق، ص 70.

شيء، أو ماكينة تدور بصوت معين، أما الموسيقى أو الأغاني فتسجل قبل التصوير وتركب على الصورة عند المونتاج.[1]

أ. تأثير الموسيقى الفيلمية:

الموسيقى تمثل عنصرا هاما يمد الفيلم بالإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي[2]، فقد يتسع حقل السماع ويصبح محسوساً أكثر في الوقت الذي يكون فيه حقل الرؤية على الشاشة محدوداً، مع أنه يبقى في تصور المتفرج غير محدود، ذلك يعني أننا نشاهد ما يظهر على الشاشة بعيوننا فقط، وفي نفس الوقت نتصور أكثر مما نشاهد، أما ما نستطيع سماعه فهو ليس فقط ما يظهر على الشاشة، إنما أيضاً ما يوجد بعد، وما لا يكون مصدره مرئياً...، وعلى هذا الحال ينشأ التظافر المتمم لكل منهما، فالصورة تعطي مضموناً حسياً، بينما تعطي الموسيقى مثلاً خلفيتها العامة، الصورة تعزل وتعين، والموسيقى تعمم وتعطي نوعية تعبير عامة أو وصفية، وتوسع بذلك مجال تأثير الصورة.[3]

إن طبيعة الموسيقى ثنائية، فهي تدل في نفس الوقت على شيء ما يختلف عنها ألا وهو المكونات غير الموسيقية للفيلم، ومن هنا تنبثق مهمتها المميزة داخل كلية الفيلم ومن هنا تتحدد لها وظائف لا تحصى ولا تعد، وما دام المخرج السينمائي يتبنى طريقة البلاغ السينمائية الأصلية، فإن عليه استعمال الصوت كعامل بناء في التكوين التصويري، ولنأخذ على سبيل المثال:

موسيقى تصويرية لمشهد يعرض فيه حوار بين زوجين، توضح للمتفرج ما يجول في أعماق الزوجين من مشاعر مخالفة لما تقوله الكلمات التي يتبادلانها، لأن الموسيقى تشكل مع الصورة وحدة جدلية قوية من

[1] نهلة عيسى، الأفلام الوثائقية، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020، ص ص 218، 219.

[2] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 122.

[3] قيس الزبيدي، المرجع السابق، ص ص 247.

نوع يختلف عن حضورها في بقية الفنون التركيبية، فالمطلب الوحيد والقياس الوحيد الذي ينتج منه المغزى الكامل في الموسيقى هو أنها تنجز مهمة ما معينة داخل كلية الفيلم، وينشأ عن ذلك قياس ثان يحدد فيه جمالية الكل وظيفة الأسلوب والطريقة.[1]

فالموسيقى تعمل على صنع مزيج فني من الصوت والصورة وانصهار الموسيقى والحركة في فاعلية بالغة على الأفلام وتعمل الموسيقى على خلق الإيقاع والتحكم بإيقاع الصورة، تستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحر في الصورة، فإذا تسللت إحدى الشخصيات من غرفة مثلا فكل خطوة لها نغمة موسيقية تؤكد ذلك في المشهد، ونستطيع القول أن للموسيقى مفهومين أساسيين في بنية الخطاب الدرامي هما:[2]

- الموسيقى التي تصور الأجواء العامة للحدث.
- الموسيقى التي من خلالها تقوم بشرح المعاني.

ب. تأثير الحوار:

هو الكلمات التي تنطقها الشخصيات على الشاشة[3]، فيعد الحوار أحد أكثر العناصر الصوتية التي يتم من خلاله أيضا إيضاح فكر الشخصيات ويأخذ مساحة كبيرة الحوار أحد أكثر العناصر الصوتية التي يتم من خلاله أيضا إيضاح فكر الشخصيات ويأخذ مساحة كبيرة من حيث إيضاح الأبعاد الفكرية للشخصية من جهة، وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى من خلال الإفصاح عن الأفكار الخاصة بكل شخصية لأن الحوار "مرآة الشخصية ووعاء أفكارها وله دلالات عديدة يمكن للمخرج أن يعمل على معالجتها إذ يستطيع الحوار

[1] قيس الزبيدي، نفس المرجع، ص ص 247، 248.

[2] مهيمن إسماعيل افرام كرومي، جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينكاتوغرافي، مجلة الأكاديمي، العدد 91، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2019، ص 38.

[3] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 122.

أن يعبر عن أفكار الشخصية بشكل واضح وكثف إذ أن بضعة أسطر من الحوار يمكن أن توصل بسهولة أية معلومات ضرورية يحتاجها المتلقي، وعلى ذلك نجد أن الحوار هو "المصدر الرئيسي للمعلومات في شريط الصوت على الصورة إحداثها الدرامية، الحوار هو اللغة الأدبية للفيلم وبه يمكن تصعيد الحالة الدرامية للمشهد والشخصيات ولكن بشروط معينة بغية عدم جعل الحركة الدرامية حركة ميكانيكية غير فاعلة"، بالإضافة إلى ذلك وسيطا لتكوين الانطباع وإيصال المشاعر والأفكار، فالكلام هو الصوت المفيد والمعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بألفاظ"، وعلى المخرج أن يكون عارفا بأشكال الحوار في بنية الخطاب الدرامي ويقوم بتوظيفها تبعا لطبيعة النص والمعالجة الإخراجية لصورة.[1]

فالحوار الكلامي في السينما يعد عنصراً موازياً للحوار في العمل الروائي أو في المسرح، والقصة السردية في الرواية هي القصة السينمائية التي تبنى عبر تسلسل اللقطات السينمائية وترابطها، ويتولد المعنى من خلال الدلالة السمعية بالتباينات الصوتية الحوارية " إذ تحمل الجمل الحوارية بإشارات ورموز ظاهرة مباشرة".[2]

وللحوار في السينما أربع مهام رئيسية تتداخل في بعضها البعض إلى حد كبير، وقد تقوم جملة حوار واحدة بتأدية المهام الأربع جميعها في نفس الوقت، إلا أن هذا لا يحدث دائما، وبالتالي على الحوار أن يؤدي هذه الوظائف التي سنبرزها في ما يلي:

- أن يقدم معلومات.
- أن يكشف عن العاطفة.

[1] مهيمن إسماعيل افرام كرومي، المرجع السابق، ص 37.

[2] سعيد عموري، المرجع السابق، ص 15.

- أن يدفع الحبكة إلى الأمام.

- أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذي يتحدث إليه.[1]

ج. تأثير الصمت:

الصمت يجسد لحظات هامة على شريط الصوت، قد يؤدي دورا دراميا، وخصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت يمكن أن تصل إلى درجة عالية من التأثر، ويمكن للكاتب أن يبني مشهدا كاملا مليئا بالدراما سواء كان تراجيديا أو كوميديا دون أن يلجأ لكلمات الحوار.[2]

إذ يعتبر الصمت عنصر مهم من عناصر الصوت الذي يلعب دورا مهما داخل بنية الصورة، فالصمت في السينما هو السكون المرتبط بالصور والظواهر المرئية في المشهد، فهو خاصية التصور من خلال الحركات، حيث تتوقف ظاهرة السمع أي عبارة عن مجال تتحرك فيه الأشياء المصورة، يسهم في تصعيد جو التوتر والحماس والانفعالات النفسية والتشويق والحلول الدرامية، وللصمت القدرة على إعطائها عمقا ومغزى قد تكون أعمق من المشاهد التي تتضمن الحوار، فالصمت والوقف والسكتات ثلاث مصطلحات تدل على صفة عديمة في الصوت، أو هو موت الصوت، أو اللاصوت فيزيائيا، تسهم في ثنايا الكلام المنطوق في توكيد الكلمات والجمل المهمة، ولها القدرة على الدلالة والإيحاء التي يراد بها إثارة المستمع لها وضبط الإيقاع العام للكلام بوصف الوقف يدخل آليا في قدرة الكلام على إنتاج المعنى في السياق، فهو يجذب الانتباه كونه يشكل رؤيا محجوبة لما هو منظور داخل بنية الخطاب الدرامي، فالصمت هو ظلال الصوت فعندما يقرر العقل السينمائي أن يبعد الصوت وحذف الأصوات من تفكيره، فإن الصمت يمكن أن يصبح شعورا قويا إذ يمتلك

[1] دوايت سوين وجوى سوين، تر: أحمد الحضرى، كتابة السيناريو للسينما، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 197، بتصرف.

[2] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 123.

الصمت قوة تعبيرية في تجسيد الجانب النفسي للشخصية، إذ نجد أن هناك صوتا ذهنيا يتولد من خلال الصورة المرئية ويرتبط بمدركات حياته قد تكون مدركة من قبل المشاهد، والصمت يمكن أن يكون فعالاً برغم ثبات هويته وعدم اختلاف تنوعه، فهو قالب صامت وحيد خالٍ من أي صوت مسموع بشكل فيزيائي أي (تحس به الأذن البشرية) فهو يوجد على أساس خلق تأثير وإيجاز التعبير في النشاط الفيلمي للصورة والصوت لكنه يأخذ عمقا أكبر في الإيحاء برغم غياب الصوت عنه ليسجل بذلك تنافساً مع الصوت من حيث الواقع، فللصمت دلالة فنية وجمالية تعمل ضمن مستويات عديدة داخل بنية الخطاب الدرامي، فأي مساحة صامتة في الفيلم توجد إحساسا بوجود شيء ما معلق أو على وشك الحدوث، فالصمت في بعض الأحيان يكون أشد تأثيرا ووقعا على الصورة في الحدث الدرامي عنه من المؤثرات الصوتية، فهناك أحداث لا تنسجم إلا بوجود الصمت في عمق التعبير عنها.[1]

فقد اكتسب الصمت بعده الجمالي والدرامي في السينما، لما أصبحت السينما الناطقة نادرا ما يظهر الصمت على المسرح بوصفه مؤثرا دراميا وإذا استخدم فلوهلة وجيزة فقد يكون للصمت بوصفه نقيضا للكلام وظيفة على خشبة المسرح، كما يميز الصوت الأشياء المرئية عن بعضها، في حين يجعلها الصمت أكثر قربا وينقص من سمات الاختلاف بينها.[2]

د. تأثير الصوت:

إذا ما بحثنا في الصوت السينمائي على وحدة، وجربنا أن نكتشف إمكانات وطاقات التعبير الكامنة في العناصر التي تشكل بنيته، علينا نفهم أولاً قدرة الصوت انطلاقا من طبيعة السينما كوسيط فوتوغرافي-فونغرافي، كفن آلة التصوير وفن الميكروفون، وليس على أساس من الدور الذي يمكن للصوت أن يلعبه،

[1] مهيمن إسماعيل افرام كرومي، المرجع السابق، ص 39.

[2] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 49.

عن طريق التباين بين ما سمع وما يروى في ربط وزيادة حدة التأثير البصري في الصورة، فالفيلم هو أصلا وسيلة إعادة بناء بصري ثم اختراعها من قبل العلماء والتقنيين قائمة على عرض صور بصرية فوتوغرافية متحركة ومستمرة، مثله مثل تقنيات الصوت التي هي أيضا وسيلة إعادة بناء سمعي حديثة كالغرامفون والراديو.[1]

إن الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة خلق بوسائل تقنية عالما أكثر واقعية، لكنه أتاح استخدام الصوت خيارات سردية فنية ورسخت طرق المونتاج الماضية وفتحت إمكانات تطور جديدة غير مألوفة، فقد كان أمام السينما في مرحلة الماضي وسائل مبتكرة في التعبير عن الأصوات، لكن حضور الصوت نفسه على شريط مستقل ومواز لشريط الصورة هو مرحلة تطور جديدة أتاحت أما سردية الصورة عن طريق المونتاج، طرق تعبير سردية لا تحصى.[2]

بما أن الصوت في الفيلم هو المسؤول عن تدريبها، تماماً كما درب الفيلم الصامت عيننا، علينا أن نسترشد بوصايا روبيرت بريسون الحكيمة:[3]

- السينما الناطقة ابتكرت الصمت.
- لا قيمة مطلقة للصورة، ستدين الصور والأصوات بقيمتها وقوتها للتوظيف الذي تقدره لها فحسب.
- على فيلمك أن يماثل ما ترى لدى إغماض عينيك، يجب أن تكون قادراً في أية لحظة على رؤيته وسماعه كله.

[1] قيس الزبيدي،المرجع السابق، ص ص 243.

[2] قيس الزبيدي، نفس المرجع، ص ص 244

[3] قيس الزبيدي، نفس المرجع، ص ص 248.

- الصوت والصورة تشكلا معا وتآلفا
- على أصوات الأشياء أن تكون موسيقى
- ينبغي إلا يهب صوت لمساعدة الصورة، ولا صورة لمساعدة صوت أبداً
- الصوت والصورة ينبغي ألا يساند بعضهما بعضاً، بل يجب أن يعمل كل منهما بالتعاقب عبر ضرب من سباق التناوب.
- ما للعين يجب ألا يناسخ ما للأذن.
- العين عموماً سطحية، والأذن عميقة وخلاقة، إن صفير قاطرة يطبع فينا صورة محطة قطارات كاملة.

هـ. المؤثرات الصوتية:

هي جميع الأصوات الغريبة أو الظواهر الصوتية الخاصة، والتي يمكن الحصول عليها مسجلة على اسطوانات أو بالطرق اليدوية، باستعمال أجهزة تدار بالأيدي، وسواء استعملت هذه الطريقة أو تلك فيجب أن يكون المؤثر الصوتي منبعثا من مصدره الصحيح.[1]وكما تعرف أيضا على أنها أصوات الأحداث التي تعرض على الشاشة مثل صوت باب أو إطلاق رصاصة، وقد تأتي هذه الأصوات من مكان آخر أو زمن خارج الشاشة.[2]

تعتبر المؤثرات الصوتية من العناصر المهمة لبنية الخطاب الدرامي وهو ما يسمى بالضجة والضوضاء عند أهل السينما، عبارة عن أصوات غير موسيقية والأصوات البشرية تدخل في بنية الشريط الصوتي في

[1] أنيس حمود معيدي، الوظيفة التعبيرية للموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 09، كلية الفنون الجميلة، العراق، 2018، ص 585.

[2] سمير الزغبي، المرجع السابق، ص 122.

الفيلم السينمائي لأنها تمثل أصوات للأحداث والأشياء والشخصيات المنظورة وغير المنظورة التي تتحرك في الزمان والمكان المعنيين والتي تتناهى إلى أسماعنا وتعبر عن شيء يجري حدوثه وأية حركة لا بد أن يصحبها نوع من الضجة التي تدل عليها، والمؤثرات التي تصاحب حركة الممثلين أو الأشياء التي تضفي الجو المطلوب للعمل الدرامي، فتحت عنوان المؤثرات الصوتية تدخل جميع الأصوات المسموعة في الفيلم باستثناء الخوار والموسيقى والسرد الروائي من مصدر غير مرئي على الشاشة وتعتبر الضجة مؤثراً صوتياً هاماً في الفيلم، ومن الممكن أن تكون أداة مشروعة، وقد يتم تسجيلها مباشرة أثناء التصوير من الواقع ويكون متزامن مع الصورة داخل الحدث أو يستعان بأصوات أخرى عن طريق الحاسوب في أستدويوهات خاصة بالمؤثرات الصوتية وبتقنية عالية لا يمكن الحصول عليها في الواقع حيث تضاف فيما بعد المونتاج.[1]

كما نستطيع أن نميز المؤثرات الصوتية إلى:

الأصوات الطبيعية: كل الظواهر التي نستطيع أن ندركها في الطبيعة البكر (أصوات الرياح والرعد والمطر والأمواج والماء الجاري وصرخات الحيوانات وتغريد الطيور الخ...).

الأصوات البشرية: (الآلات، السيارات، القاطرات، والطائرات، ضوضاء الشوارع، والمصانع، والمحطات، والموانئ).[2]

وبالتالي عملية التركيب تنطبق على الفيلم السمعي مثلما تنطبق على الفيلم البصري وهي الفكرة التي طرحها **مرلو بونتي** إن كلا الفيلمين هما مجالين، مجال بصري ومجال سمعي، التناغم في الصور موجود

[1] مهيمن إسماعيل افرام كرومي، المرجع السابق، ص ص 38، 39.

[2] مارسيل مارتان، تر: فريد المزاوي، المرجع السابق، ص114.

كذلك في الصوت مثلما الفيلم البصري بقوم على صور درامية اختيرت وركبت وشكلت أشكالا تعبيرية، كذلك الفيلم السمعي يبنى على صوت وألفاظ وجب على مخرج الفيلم أن يخترعها وينظمها داخلياً.[1]

[1] عبد القادر مالفي، المرجع السابق، ص 86.

المبحث الثالث: دلالات ومعاني الزمن والمكان من خلال عناصر الصورة الفيلمية للفيلم الديني.

- الفيلم الديني وخصائص الصورة السينمائية

- الصورة وعلاقتها بالسياق الزمكاني

- الصوت وعلاقته بالسياق الزمكاني

1.3. الفيلم الديني وخصائص الصورة السينمائية:

لقد أكد **أتين سوريو** فيلسوف الجمال، أن الفن يولد انطباعيا أعلى من مستوى الأشياء بوسيلة واحدة تقوم عليها لعبة تنسيق الحواس بالاستناد إلى جسد طبيعي رتب بشكل يجعله قادرا على إثارة هذا الانطباع، فالمخرج يصنع صورة عن أفكاره: العاطفية والمعنوية والتجريدية بواسطة: وقائع فيلمية، وظلال وأضواء وأشكال متحركة ضمن إطار سينمائي.

كما تخضع الصورة السينمائية لشروط الصورة الفنية في الفنون الأخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السيناريو وتستفيد من الصورة التشكيلية في التكوينات –راكورس- الخطط الضوء واللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات والمؤثرات وإيقاع أداء الممثل للحوار، وبواسطة تفاعل تلك الشروط الفنية داخل إطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال ويحافظ المونتاج بين درامية على الداخل المضمون وتشكيلية التعبير الخارجي للصورة على الشكل، فالفن السينمائي هو تعبير تشكيلي عن القصص، وصورته الأولى هي السيناريو أي الشكل الداخلي للفيلم، والذي تظهره الكاميرا بعد أن يجسده الممثل والمصور ومصمم الديكور، والرسام ومهندس الصوت والموسيقى، فيدعم تأثيره الصوري على المتفرج، وعليه فقد حدد **مارسيل مارتان** ست خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي:[1]

إن الصورة لها دورها **الدال** فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة وفي إمكانها أن تكون كذلك الطريقة المباشرة (أي بالصورة) وإنما بطريقة رمزية.

[1] رضوان بلخيري، المرجع السابق، ص ص 42-43.

إن الصورة الفيلمية واقعية، بمعنى أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.

إن الصورة لها الفيلمية دائمة في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي، فتتقدم إلى حاضرنا وتصوره فعدم التوازن الزمني، لا يحدث إلى بتدخل التقدير إذ أنه الوحيد القادم على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.

إن الصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها المشاهد.

للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء.

قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد لأن الصورة ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد، ولا يمكن أن تكون مبهمة أو غامضة.[1]

2.3. الصورة وعلاقتها بالسياق الزمكاني:

لقد رافقت الصورة الإنسان منذ بدايته الأولى، وكانت ذات تأثير فاعل في حياته، فالصورة في بعدها السحري تتيح للإنسان أن يسيطر على العالم والموجودات والمخلوقات، بل وتحول ما يدور في ذهن الإنسان إلى واقع مجسد فيها، والمهم الطابع الثابت هو فاعلية الصورة، وهي مجهزة بقدرة وبخاصة القدرة على

[1] رضوان بلخيري، نفس المرجع، ص 44.

الإقناع من هذا القبيل، الأيقونة تمنح الاعتقاد قوته، فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل، تجسيد، مشابهة، محاكاة، بذا فهي تتفوق على الكلمة.[1]

فالصورة هي بديل بصري للواقع، هي اقتطاع لجزء من الواقع ووضعه أمام المتلقي، أي أنها تجعل العالم مرئياً، بل ويمكن استحضاره بل الإمساك به حتى في أدق تفاصيله، حيث إن الصورة هي جد مألوفة الآن، وجد قريبة بحيث أنها لا تكون معروفة حقا، إنها فعل فعلها، وفي معظم الأحيان يدعها كل إنسان تعمل ويعاني آثارها، فالصورة اليوم تحاصر الإنسان بشكل لم يسبق من قبل، فهو محاط بعالم مليء بالصورة (إعلانات، ملصقات، صور جرائد، سينما، تلفزيون)، وهو لا يدرك تأثيرها الفاعل في حياته، فنحن في عصر يرتكن بشكل كلي وجزئي على الصورة في تلقي المعلومات والإدراك والمعرفة، فالسينما اليوم أصبحت إحدى أهم المراجع البصرية التي يعتمد عليها الأفراد العاديون في شئون حياتهم كافة (التاريخ-الدين-الحياة-السياسة).[2]

تضخم الدور الذي تلعبه الصورة في حياة البشرية، وأصبحت نتيجة تشابهها الشديد من الواقع إحدى أهم المرجعيات التي يعتمد عليها الإنسان العادي في تكوين المفاهيم، بل وفي تكوين كافة مختلف أنواع المعارف، بما في ذلك رؤيته للتاريخ عبر الأعمال الدرامية التاريخية، وذلك نتيجة التهامية الصورة الشديدة لكل شيء، وطبيعتها في تحويل كل شيء إلى مادة معروضة، بالإضافة إلى مصداقيتها كوجود متحرك متحقق يقدم نفسه كمرجعية وحيدة صادقة، ذلك أن السينما فن مادي محسوس ناشب بقوة الزمان والمكان الذين يمسكان به، والذي يمكنه أن يعيد تشكيلهما وفق طريقة معينة لا أن ينتهك قانونهما، ولا تملك

[1] علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة، ص 85.

[2] علاء عبد العزيز السيد، نفس المرجع، ص 85.

السينما أن تشر إلى الأفكار وأن تخاطب الإدراك إلا بواسطة أشياء بشكلها المحسوس وبعلاقات تلك الأشياء ضمن مجموعة معطاة.[1]

ونتيجة لطبيعة كون السينما فنا يخاطب الحواس مثله مثل أي فن آخر، إلا أنه يتميز بالبعدين المكاني والزماني، واللذين يمنحان فن السينما إمكانية غير مسبوقة وغير متاحة على مستوى حركتهما بالنسبة لبقي الفنون، فضلا عن الدور الذي يلعبانه في صياغتها، والتي يعطيها تأثيرا أكثر من المتلقين، بالإضافة إلى أن قدرتها على تحويل الأشياء (الأفكار-الآراء) إلى شكل محسوس (بصري) تتيح لها إمكانية الكشف عن خفايا الحياة، العالم المرئي هو سجن يحول دون بلوغ جوهر الأشياء، يقتضي اختراق حواجز الزمان والمكان، فالسينما هي الفن المؤهل للكشف عن ما هو خلف القناع الظاهر للأشياء من أجل سبر أغوارها، وتقدمها.[2]

فالصورة السينمائية على مستوى اللقطة الواحدة تحمل في طياتها ا هو بعد من كونها مفردة –كلمة- ذات مدلول واحد، وهذا الأمر ينتج من الطبيعة التركيبية التي تعمل داخل اللقطة، كما أن الإيحاءات الشعورية القرينة يمكنها أن تنتج عن العلاقات مصاغة الشكل داخل اللقطة ذاتها (الإطار والديكور) بدلا من أن تكون مترتبة على التعاقب لقطة إثر أخرى أو مشهد تلو مشهد إلى أن تكون في التمثيل أي في اختيار ما هو مائل ويقع عليه النظر، وبمعنى آخر ناتجة من العلاقات مرتبة في المكان بأكثر من ترتيبها في الزمان، فالمعني في السينما لا ينتج فقط في التتابع –التعاقب- الزمني للقطات، وإنما من داخل كل لقطة أيضا، فهي تحمل الكثير من العلاقات بين العلامات الموجودة باللقطة، والتي لا تكون قاصرة على معنى واحد نتيجة وجود أكثر من دال في ذات اللحظة وبنفس المكان، وعلى أكثر من مستوى زمني، فاللقطة تعمل في الفيلم على مستويين من التفاعل، حيث إنها تحمل داخلها المكان والزمان، فهي تحمل (الممثل، الديكور، الإضاءة،

[1] علاء عبد العزيز السيد، نفس المرجع، ص 86.

[2] علاء عبد العزيز السيد، نفس المرجع، ص 86.

الموضوعات، الحوار) وكلها تعمل في آنية واحدة وبشكل متزامن من أجل إنتاج الدلالة والمعنى، ثم تتأتى مرحلة تتالي وتعاقب اللقطات التي تنشأ معنى الدلالة.[1]

3.3. الصوت وعلاقته بالسياق الزمكاني:

للصوت وظيفة جمالية في خلق الشعور بالزمان والمكان وكذا طبيعة الأحداث، فهذا الأخير ما يؤدي إلى بناء علاقة بين الصوت والسياق الزمن والمكان في بناء الفيلم من خلال توافق الصورة والموسيقى لكشف الأحداث مثلاً، كما يوظف المخرج عناصر الصوت لإبراز دلالات زمانية كانت أو مكانية.

إن الصوت فضاء سمعي باعث للأفكار يعمل بصيغة موازية مع الصورة ويعزز من قدراتها التعبيرية ويجسد الحدث المرئي من خلال الإدراك السمعي من أجل اكتمال المعنى يكسب الفعل أكبر قدر ممكن من الواقعية، فلم يقتصر توظيف الصوت لإبراز معالم الزمان والمكان بل إلى توظيف الجمالي لعناصر الصوت إلى الإبراز والإقناع بالأفعال الدرامية التي تتخذها في التفاعل ضمن نطاق الزمان والمكان، فالتوظيف الجمالي للحوار إلى عدة مستويات للمعنى، فهو لا يقتصر فقط على إيصال الأفكار بل إلى جعل المشاهد يتفاعل مع الطروحات الفكرية التي تتجاوز المعنى المباشر[2].

[1] علاء عبد العزيز السيد، نفس المرجع، ص 86.

[2] مهمين إسماعيل افرام كرومي، المرجع السابق، ص 46.

الفصل الثالث:

قراءة سيميولوجية

في جماليات فيلم الرسالة

تمهيد:

إن الاختصار الزمني الذي جسده العقاد في طرح السيناريو، كان باختصار الفترة الزمنية للأحداث حتى يحافظ على إيقاع الفيلم مثل دخول حمزة إلى الإسلام زاد من قوة المسلمين ضد كفار قريش وزاد من قوة الفيلم؛ ما أثر على المتلقي بعد مشهدين من غزوه أُحد ثم تلاها دخول خالد ابن الوليد للإسلام ما رفع من قوة الفيلم.

فباعتماده اعتمادا كاملا على نوع اللقطة وحركه الكاميرا واستخدم معها الراوي كأسلوب لسّرد القصصي مثل المسرح، قد استطاع المخرج أن يرسم لنا شخصيه المقدس الغائب وهي الكاميرا، وحوارات المقدس الغائب، حيث طرحها الراوي.

كما استخدم المخرج أسلوب التشويق واعتمد اعتمادا كليا على اللقطة عين الممثل، استخدمها مع جميع أنواع حركات الكاميرا، واستطاع المخرج أن يربط نوع اللقطة مع حركه الكاميرا مع الراوي ويجسد لنا شخصيه المقدس الغائب(الرسول عليه الصلاة والسلام) وكما استخدم الرموز والدلالات السينمائية.

المبحث الأول: تحليل الفيلم:

- فكرة الفيلم

- بطاقة فنية للفيلم

- موجز ملخص الفيلم

-عنوان الفيلم ونوعه

- تحليل الفيلم على مستوى البناء الدرامي للحدث التاريخي من خلال مضمون رسالة الفيلم

يعتمد الفيلم الديني على نفس خطوات البحث العلمي، حيث يبدأ الفيلم بفكرة يحدد لها المخرج اسما ليكون عنوان للفيلم ثم يعين جمهوره المستهدف فيحاكي فيه العقل والعاطفة، ويبنى الفيلم على السرد الفني المتسلسل بداية، وسط ونهاية.

1- فكرة الفيلم:

تدور فكرة الفيلم حول سيرة النبي محمد (صل الله عليه وسلم) من قبل حياته أين كان يعيش قريش في الظلمات والجهل من خلال عدة مشاهد عرضها المخرج تبين ذلك، كاستعباد الرق والجور على الفقراء والمساكين وعبادة الآلهة إلى غاية وفاته، بعدما انتشر الحق والسلام، يدعم هذا الفيلم بأحداث حقيقية جعلته وثيقة تاريخية بامتياز.

2- بطاقة فنية للفيلم:

1- عنوان الفيلم: الرسالة

2- تاريخالعرض: 9مارس 1976

3- سيناريو: هاري كريج

4- تأليف: عبد الحميد جودة السحار/ توفيق الحكيم/عد الرحمان الشرقاوي/محمد علي ماهر.

5- إخراج: مصطفى العقاد

6- نوعيةالفيلم: روائي (ديني)

7- مدةالفيلم: 3سا 18د

8- أماكنالتصوير: المغرب/ ليبيا

9- اللغة الأصلية: العربية

10- موسيقى تصويرية: موريس جار

11-أنشودة طلع البدر علينا: فرقة الموسيقى العربية بقيادة عبد الحليم نويرة

12-الأذان: الشيخ عبد الباسط عبد الصمد

13-مدير التصوير: جاك هليارد

14-تصوير: سيد بكر/ جاك هليارد/إبراهيم سالم

15-مونتاج: جون بلوم /حسين العفيفي

16-مهندس الصوت: دافيد هيليارد

17-المونتاج الصوتي: كريس جرينهام

18-تصميم الملابس: فيليس دولتن

19-تصميم المناظر: تامبي لارسون/ موريس فاولر

20-المستشار التاريخي: د.أحمد شلبي

21-المستشار الديني: العلامة الشيخ عبدالله العلايلي

22-المنتج: مصطفى العقاد

23-مدير الإنتاج: مصطفى الحجاوي/ تاكفور انطونيان

24-منسق الإنتاج: اندرو مارتون

25-التوزيع: شركة فيلمكو للإنتاج العالمي

3- موجز ملخص الفيلم:

يبدأ الفيلم في مكة حيث ينزل الوحي على الرسول محمد، وهو يبدأ بدعوة من حوله إلى الإسلام وكان سادة مكة يكرهون ما يدعوا إليه حتى إذا عرفوا شخصاً اتبعه عذبوه لكي يرتد عن دينه وكان على رأس المعذبين أبو جهل وأبو لهب فعذبوا بلالاً وعماراً مع والديه سمية وياسر حتى قتلا واضطر عمار للارتداد مكرهاً وفي أثناء جهر المسلمين بدينهم أسلم واحد من أقوى رجال مكة وهو حمزة لكن رسول الله أمر

أصحابه بالهجرة إلى الحبشة لما رأى التعذيب، الذي أتاهم وحاول سادة مكة استعادتهم ففشلوا ثم قاموا بحصار الشعب الذي انتهى بسرعة كما بدأ وبعد موت أبي طالب عم رسول الله ذهب رسول الله مع زيد إلى الطائف لعله يجد نصيراً لكنهم آذوه إيذاءً شديداً إلى أن جاء وفد من أهل يثرب يعلن إسلامه في بيعة العقبة الثانية، فأمر رسول الله بالهجرة إلى يثرب وحاول سادة مكة أن يقتلوه أثناء هجرته ففشلوا في جميع الخطط.

واستطاع رسول الله الوصول إلى يثرب حيث بنى فيها مسجداً وبعد وقت قصير من وصول الأخبار باستيلاء قريش على أموال المهاجرين أذن الله لهم بالقتال، فخرج المسلمون لبدر يريدون قافلة لقريش حين قابلوا جيش مكة هناك فقاتلوهم وقتلوا جميع السادة الذين خرجوا معهم، فانهزم المشركون وأقسمت هند بعد ذلك أن تقتل حمزة لأنه قتل أباها عتبة وبدأ زوجها أبو سفيان يجمع الجموع لمعركة جديدة فالتقى مع المسلمين في أحد فانهزم جيشه في بادئ الأمر؛ لكن خالد بن الوليد حول الهزيمة إلى نصر وقتل في تلك المعركة حمزة على يد وحشي فقدمت إليه هند وأخرجت كبده وأكلته.

ثم أتى المسلمون يريدون العمرة فمنعهم سادة مكة واتفقوا على توقف الحرب بينهم عشر سنين. استغل رسول الله ذلك وأرسل رسله إلى كل مكان ليعلموا الناس الإسلام وتأثر لذلك عمرو وخالد فذهبا إلى المدينة وأعلنا إسلامهما، ثم نقض مجموعة من شباب مكة على رأسهم عكرمة الصلح وجاء أبو سفيان إلى رسول الله يطلب منه التمديد فرفض وبدأ يجمع الجموع لفتح مكة، وتأثر أبو سفيان برسول الله ودينه فأسلم، وفي اليوم التالي دخل المسلمون مكة مكبرين، مهللين وحامدين وحطموا الأصنام التي فيها؛ ثم ينتقل الفيلم إلى أهم ما قاله رسول الله في حجة الوداع وخطبة الوداع لينتهي بعدها هذا الفيلم الشيق والرائع[1].

4- عنوان الفيلم:

[1] الرسالة: ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/ 17.20 2020/11/14

جاءالعنوان"الرسالة" وهو الصورة الأولى التي تقدم حول الفيلم، لأنه أول ما يظهر للمشاهد، ولذلك هناك أسس يقوم عليها العنوان، كأن يكون مشوق أو غامض، حتى يلفت انتباه المتلقي.

ورد مفهوم العنوان في معجم لسان العرب بأنه :« العنوان والعنوان، سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا وعناه، كلاهما: وسمه بالعنوان، وقالوا أيضا العنيان سمة الكتاب، وقدعناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعنونته، قال ابن السيد في جبهته، عنوان من كثرة السجود، أي الأثر».[1]

فالعنوان هو المؤشر الأساسي الذي يفترض الوقوف عنده حين دراسة أي فيلم، فهو يعتبر البوابة الرئيسية التي تسمح لنا بدخول إلى عوالم الصورة، وفي بوابته يمدنا بكثير من المعاني الدالة التي سنصادفها داخل أحشاء الفيلم. لذلك فالعنوان« هو مفتاح سحري ».[2]

العنوان في هذا الفيلم كشف عن أسرار وخبايا الفيلم، أي لما يحمله من إشارات دالة مباشرة التي ساعدت المتلقي في تكوينه لفكرة موجزة حول موضوع الفيلم.

بالرغم من أن المخرج صرح في حوار مع محمد سعيد محفوظ في برنامج "مقص الرقيب" على قناة أبو ظبي عام 2000، يقول العقاد بأن:" عنوان الفيلم تغير لأن العنوان الأول هو " محمد رسول الله" إلى " الرسالة" لأنه خلال العرض تقدم لي ثلاث من الرجال المسلمين في أمريكا يبكون، ويقولون غيّر العنوان لأن ملصقات الفيلم سوف تكون بالحانات وأماكن لا تليق باسم محمد عليه الصلاة والسلام فقررت أن أغيره "لرسالة"[3].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنا)، مج 04، ص 3147.

[2] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص 23.

[3] 2020/11/16 14.21https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q

5- نوع الفيلم:

يندرج فيلم الرسالة ضمن الروائي الديني التاريخي الذي عرجنا عنه سابقا في الفصل الأول النظري.

6- تحليل الفيلم على مستوى البناء الدرامي للحدث التاريخي من خلال مضمون رسالة الفيلم:

فيالبداية قدم لنا العقاد فلاش باك من خلال مشهد الثلاث فرسان الذين حملوا رسالة الإسلام في العالم، ثم قدم لنا الإطار المكاني من خلال التعريف بالطابع العمراني والاجتماعي والثقافي والاقتصادي ما رأينا خلال مشهد السوق، الذي احتوى هذه الأبعاد حيث صور لنا الأهازيج الشعبية واللباس والتجارة بالرق ومجالس الشعر، ما بين لنا كذلك الجهل الذي كانت تعيشه تلك القبائل من خلال متاجرة الإنسان بالإنسان، وكذلك معاملات الربا ومجالس الخمر والرقص، وحتى الأكسسوارت والملابس التي تباع في الأسواق وقطع الديكور، هذا وإن دل فإنما أراد به المخرج إيضاح الفترة الزمنية من خلال تلك العناصر في الموروث الشعبي، لذلك قام بتّصوير في السوق وهو المكان الذي نجد فيه كل طبقات المجتمع كمرتع للثقافة الشعبية.

وبعدها قام بعرض الأصنام وهي 360 صنم وهو العدد الذي يمثل قبائل العرب المجاورة.

الفيلميرويلناسيرة النبي محمد عليه الصلاة والسلام عبر التاريخ، كتبالمؤرخآرثرشليسنجرالابنيقول: « التاريخ لا يصنع نفسه؛ فلا يمكنك أن تضع عملة في ماكينة فيخرج لك تاريخ » إن التاريخ كله يُكتب لنا سفي الحاضر، للبحث لهم عما يطلق عليه المؤرخون «ماضٍ قابل للاستخدام» قصة تُستخدم في تكوين فهمنا لأنفسنا؛ كذلك يُكتب التاريخ بناء على رواية سابقة، تارة مخالفة وتارة داعمة وتارة مؤكدة لحاضر لم يكن له أي وجود فيماسبق"[1]، على الرغم من أنها ليست حقائق تاريخية حقيقية بدرجة ما، إلا أنه عكس

[1] باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013، ص91.

لنا مجموعة الوقائع التي حدثت في ذلك الزمن، من خلال ما سبق نجد نوعا من التقارب بين الخلفية التاريخية والكتاب المقدس(القرآن) لسيرة النبي محمد(عليه الصلاة والسلام) ونشر الرسالة المحمدية.

أما فيما يخص التناول السينمائي لهذا المقدس فقد وفق صناع الفيلم في بناء خطي درامي منطقي متسلسل، بداية وسط ونهاية.

المبحث الثاني: جمالية الصـورة في فيلم الرسـالة ودلالتها في التعبير عن الزمن

– بداية الفيلم

–وسط الفيلم

–نهاية الفيلم

لا أحد يجادل اليوم في المكانة التي أصبحت تحتلها الصورة لدى الإنسان المعاصر، إنها تحيط به من كل جانب، وهو الأمر الذي نستشفه بسهولة دونما اللجوء إلى البراهين، تتدفق الصورة اليوم لتصبح سلطة تخترق أنسجة المجتمع العالمي، إنما تملك سحرا خاصا ازداد يوما بعد يوم بفعل النضج التقني، ثم جاءت الرقمنة لتزيدها قوة على قوة، مساهمة بذلك في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية، وفاسحة المجال لعصر جديد هو عصر الصورة بامتياز.

1- بداية الفيلم

استهل الفيلم بمشهد لثلاث أحصنة بها فرسان منطلقة إلى ثلاث اتجاهات ينظر (الشكل01) على نشر الإسلام في العالم كما أن الميزة التي يختص بها الحصان وهي الجموح، إي الانطلاق للأمام دون الرجعة هذا ما شهده الإسلام الذي انتشربصفة كبير في العالم اجمع منذ بداية البعثة إلى يومنا هذا حيث يتواجد حوالي1.8 مليار مسلم في العالم في 2017، كما تدل الصورة على استعمال الأحصنة كوسيلة لنقل وهو إيحاء لذلك العصر.

الشكل01

كذلك لاحظنا الإشـــارات التي توحي بتلك الحقبة من الزمن، والتي جســـدها العقاد ببراعة صـــور مكة بتصـــميم هندســـي من الطراز المعماري القديم وهو "الدال المباشـــر على الزمان والمكان، والمترجم للحالة النفسية التي يجري عليها الموقف والحدث"[1]،

[1] جمال احمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوجرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد1، المجلد37، يوليو-سبتمبر2008، ص287.

الشكل02

ومن الجهة الأخرى سـوق كبير يوجد فيه جميع أنواع التجارة كبيع وشـراء العبيد والأقمشـة والحرف اليدوية القديمة وتجارة الفخار ومجالس الشعراء (الشكل03)، (الشكل04)، (الشكل05).

كل هذه المظاهر الاجتماعية والثقافية تشكل علامات واضحة للإطار الزمني للحقبة التاريخية وطرحها العقاد بشكل جمالي عابق بلغة سينمائية فنية.

لجأ المخرج كذلك في بعض المشاهد إلى الاعتماد على اللقطات المصورة بالحركة البطيئة، وذلك لمبررات إخراجية منها ما هو جمالي أو درامي فالحركة البطيئة اعطت الفرصـة للمتلقي كي يلم ويدرك كافة التفاصيل و الموجودات لأنها تزيد من زمن الإدراك.

-الشكل03-

-الشكل04-

-الشكل05-

2- وسط الفيلم

كما تظهر ملامح تلك الحقبة من الزمن في وسط الفيلم عبر الصورة التي توحي بشكل العمارة القديمة، وطريقة البناء من خلال استعمال المواد الأولية كالطين وجريد وجذوع النخيل في مشهد بناء بيت النبي وكذلك بناء المسجد ينظر (الشكل 06)، (الشكل07)،(الشكل08)

الشكل06

الشكل07

الشكل08

ومن الجهة الأخرى سـوق كبير يوجد فيه جميع أنواع التجارة كبيع وشـراء العبيد والأقمشـة والحرف اليدوية القديمة وتجارة الفخار ومجالس الشـعراء (الشـكل07)،(الشـكل08)، كل هذه المظاهر الاجتماعية والثقافية تشـكل علامات واضحة للإطار الزمني للحقبة التاريخية وطرحها العقاد بشـكل جمالي عابق بلغة سينمائية فنية.

3- نهاية الفيلم

كما لمسنا جمال الصورة في نهاية الفيلم، قدمها العقاد كذلك من خلال الأكسسوار الموظف في الفيلم، ما شاهدناه من خلال الأسلحة الموظفة في هذا العمل من السيوف والرماح (الشكل09)،(الشكل10).

الشكل09

الشكل10

العقادجعل الماضي الميت حاضرا حي في الآن، وجعل المستقبل صورة من الماضي.

كذلك كان لباس كعلامة حاملة لعلامة(الممثل) فالأزياء في الفيلم السينمائي أداة هامة للمؤدي تعمل على إبراز صفاته وماهيته كما تدعم بقوة حركته وأدائه، "من خصوصية الزي، الإشارة إلى هوية الشخصية ثم

إلى مركزها ومرتبتها بين بقية الشخصيات، كما من شأنه أن ينقلنا عبر الزمان"[1]، كما لاحظناه في العديد من المشاهد، فالملابس التي يرتديها سادة مكة تختلف اختلاف كامل عن الملابس التي يرتديها عامة الناس، وملابس العبيد الشبه عارية(الشكل11)، حيث شكل اللون الأبيض في لباس المسلمين(الشكل12) دليل على وحدة المصير وسريرة العقيدة فيما يدل اللون الغامق في لباسالمشركين(الشكل13) على غل القلوب وزيف العقيدة، من خلال هذا التوظيف المحنك للأزياء نستطيع أن نخمن عن الحقبة الزمنية التي يطرحها الفيلم

.

الشكل11

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر وتوزيع، د ب، د س، ص89.

الشكل12

الشكل13

لا شك أن كل جماعة إنسانية محكومة بظروف عصرها الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤثر في صياغة عاداتها وتقاليدها، لباسها وطابعها المعماري، العنصر الذي جسده العقاد بكل براعة ليبن لنا الإطار الزماني الذي وقعت به الأحداث التي شهدتها سيرة محمد عليه الصلاة والسلام.

المبحث الثالث: العناصر السينمائية في فيلم الرسالة

-السيناريو

-تقنيات التصوير

-الشخصيات

-التعليق(الراوي)

-الموسيقى

-المكان والزمان

- الأكسسوار والأزياء والماكياج

-الديكور

-الإضاءة و المونتاج

-المتلقي لفيلم "الرسالة

- نقاط الالتقاء بين النسخة العربية والأجنبية لفيلم الرسالة.

إن التطور في مجال الصورة انتقل بتاريخ المقدس من حيز التناول النظري نحو التناول البصري، فضلا عما يشيعه التوظيف السينمائي للمادة الخام ذات الطابع الديني من التوظيف الفني، ذلك الإبداع الذي

تجلى من خلال لقطات ومشاهد الفيلم الديني الذي يقدمها عبر منظومة صورية صوتية تتميز بالجمال والشاعرية، إضافة لمحافظته على المصداقية والالتزام بالعرض الدقيق لتفاصيل الأحداث بصيغة عذراء.

1- السيناريو:

واجه السيناريو صعوبة شديدة في الحصول على موافقة رابطة العالم الإسلامي بالسعودية، ووصف "العقاد" ما حدث حينها بأنه أشبه بالصراع، لأنهم رفضوا حتى قراءة السيناريو، موضحًا أنهم كانوا مقتنعين تمامًا بأن الفيلم هو عن محمد رسول الله، ولكن بإنتاج أمريكي، وأن فكرة تجسيد الرسول هي فكرة غير واردة نهائي، لأن الصورة حرام ما أدى إلى الرفض الذي حصل عليه السيناريو، من قِبل رابطة العالم الإسلامي، وإلى انسحاب الكويت من إنتاج الفيلم.

كانت ميزانية الفيلم 10 مليون دولار، وتم تقسيم هذه التكلفة بالتساوي على الثلاث دول الممولة، وإيداع المبلغ في أحد بنوك سويسرا، إلا أن الكويت لم تستطع بعد انسحابها استرداد المبلغ الذي دفعته.

عمل على كتابة السيناريو نحو ستة كتّاب أبرزهم الإيرلندي الشهير هاري كرايغ والذي كتب سيناريو لورنس العرب ولاحقاً النسخة الإنجليزية لفيلم عمر المختار،الذي أقام في فندق "نيل هيلتون "بالقاهرة لمدة سنة كاملة متعاوناً في الكتابة مع عبد الحميد جودة السحار وتوفيق الحكيم وأحمد شلبي وكاتبين آخرين من طرف الأزهر، ليصنعوا ا رائعة من روائع الأفلام التي تناولت عصر النبي محمد.

بلغت تكلفة إنتاج الفيلم بنسخته العربية والإنجليزية حوالي 17 مليون دولار، وحققت النسخة الإنجليزية وحدها عشرة أضعاف هذا المبلغ، وترجم الفيلم إلى 12 لغة ووزع في العالم أجمع وحصل على جائزة الأوسكار لأفضل موسيقى في عام 1978؛ ويتناول فترة صدر الإسلام في مكة، وهجرة المسلمين إلى المدينة المنورة، مسلطًا الضوء على حياة عم الرسول حمزة بن عبد المطلب، وغزوتى بدر وأحد.

كان القلق الأعظم لدى مصطفى العقاد، هو عدم إجازته من قِبل المؤسسات الدينية، لكن اطلع الأزهر على السيناريو وعرف أن نصه يحترم الرواية المشهورة للسيرة النبوية وملتزم بالوقائع التاريخية كما وردت في الكتب الصحاح، وأيضا بعد أن عُرف أن شخص الرسول الكريم والعشرة المبشرين بالجنة لن يظهروا على الشاشة لا شخصًا ولا ظلًا ولا خيالًا ولا صوتًا، أبدى موافقته على السيناريو ووضع ختمه عليه، وهى الموافقة التي تلتها موافقة أخرى من قِبل المجلس الإسلامي الشيعي الأعلى في لبنان.

واجه الفيلم مشكلة المنع من العرض في الدول العربية حتى وقت قريب حيث بدأت قنوات التلفزيون الفضائية بعرضه، وقد مضي 28 عاماً علي إطلاقه ما يزال ممنوعاً من العرض في سورية وقد عرض في مهرجانات في سوريا وتم تكريم المخرج السوري العالمي مصطفى العقاد في أكثر من مهرجان في دمشق وحلب وتم تسمية جائزة خاصة باسم مصطفى العقاد في مهرجان دمشق السينمائي الدولي، وعلى الرغم من انتشاره علي أشرطة الفيديو والأقراص المدمجة في العالم كله، والأغرب من ذلك كله أن ملف فيلم الرسالة ما زال في الرقابة التي لا تجد اعتراضاً رقابياً عليه، و قد أكد رئيس الرقابة المركزية على المصنفات الفنية السمعية والبصرية في مصر "مدكور ثابت" أن إدارته طلبت من الأزهر التصريح بعرض فيلم (الرسالة) بنسختيه[1] العربية والإنجليزية بعد 22 سنة من حظره في مصر ومنعت في الوقت نفسه عرض.

2- تقنيات التصوير:

اللقطة القريبة جدا مثلا في الدقيقة43.36 (الشكل01) لحمزة وهو يعلن دخوله الإسلام، هذه اللقطة هنا وظفت للتعبير عن ملامح وجه الممثل وهو ينطق الشهادة وهي من أهم اللقطات التي توظف في الأعمال السينمائية، كما أن اللقطة القريبة يمكنها الكشف عن تفاصيل دقيقة موجودة في المكان مثل قطع الديكور، الإكسسوار(الشكل02)

[1]Voir:https://www.marefa.org/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85) 16.11.2020/14.47

الشكل01

الشكل02

"اللقطة القريبة الجانبية التي تعرض تفاصيل معينة للجسم، أو موقع معين يتضمن إيضاح شيء من الغموض"[1]؛فيالدقيقة 3.4.30سا(الشكل03) تعطي ملامح وسمات للوجوه البشرية بكل تفاصيلها وتضاريسها وما تحمله من إشارات على الإنتماء الديني(الإسلام) من خلال مجموعة النسوة مرتديات الحجاب،كما تقوم اللقطة القريبة بمهمة نقل المتفرج داخل المنظر وتقريبه من الجزء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد باقي المنظر خارج حدود رؤية المتفرج في هذه اللحظة بالذات.

[1]Heider, Karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006, P. 78.

(الشكل03)

للقطة القريبة جدا التي تعرض وجه الشخص فقط، تكون مصدراً لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامي، فهنا يتضح تعبير الوجه إلى أقصى حد كما يمكنه أن يوضح أمامنا روح الشخصية التي أمامنا ومزاجها العام مثلا في الدقيقة 3.4.35سا (الشكل04)

(الشكل04)

اللقطة الحزامية هي أكثر اللقطات استخداماً في الأفلام الدينية، ويبدو فيها جسم الإنسان ابتداء من أسفل الخصر مباشرة إلى أعلى الرأس وبضعة سنتيمترات من الفراغ فوقها، وفي مثل هذه اللقطة نجد أن الموضوع أو الشخص والمكان المحيط به يشغلان مساحات متساوية لكل منهما داخل الصورة، كما لاحظناه في الدقيقة 2.47.17سا (الشكل05)، واللقطة الحزامية هي لقطة للموضوع نرى فيها الشيء أو الحركة بأقل التفاتة إلى ما يحيط به .

(الشكل05)

اللقطة العامة والتي شاهدناها في الدقيقة 2.55.24سا (الشكل06) وكذلك 2.54.18سا (الشكل07)مثلا نقلت لنا اكبر قدر من التفاصيل المرئية، بالإضافة إلى تحديد الإطار المكاني وإعطاء الفيلم نوعا من الجمالية لأنها تقدم مجموعة من العلاقات بين الأشياء، فضلا عن جمالية البيئة والجموع، وجميع تلك العناصر التي تتفاعل لتشكل لنا عمل وثائقي إثنوغرافي صادق، حيث برزت تفاصيل المكان ومكوناته المادية.

(الشكل06)

(الشكل07)

مع الإشارة إلى أن بعض زوايا التصوير لاسيما في مشاهد داخل بيت هند أين كانت تؤدَى عروض الغناء والرقص معلومات بصرية تساهم في الكشف عن تفصيلات المكان الذي يجري فيه الأداء الموسيقي، كما كان لحركة الكاميرا الاستعراضية 2.12.48سا (الشكل08) دور في إيجاد ترابط زماني ودلالي.

(الشكل08)

إضافة للقطات أخرى مثل الكبيرة جدا في مشهد الاستعراض حينا رمى العبد الرمح 2.11.59سا (الشكل 09) التي وجدناها هنا دور الكاميرا في إيصال بعض الرموز والدلالات وهي من أهم التقنيات التي استقاها العقاد من السينما المحترفة .

(الشكل09)

بالإضافة للقطة العامة الداخلية مع الديكور والتي تعرف بالانسجامية 2.59.49سا (الشكل10)

(الشكل10)

كما وظف المخرج لقطة عين الطائر2.58.03سا (الشكل11) وهي من أكثر اللقطات المستخدمة في الفيلم والتي تجسد شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام، حيث عوض هيئة الرسول بعصاه بغرض عدم عرض المقدس في شخصية تصبح أيقونة له، يقول أنتوني كوين موضحاً هذه النقطة لـ People Magazine:«لن تستطيع أن ترى النبي محمد في الفيلم، لن تستطيع أن ترى حتى ظله»[1] حل العبقري العقاد هذه المعضلة بالتلميح لوجود النبي محمد في الفيلم حين تتكلم الشخصيات باتجاه الكاميرا مباشرة، وكانت تلك المشاهد أشبه بمن يرى وحياً روحياً، وكان يقوم مَنْ يحدثه بترديد كلماته حيث لا يسمع صوت الرسول أيضاً، يرى "ديل دولوز" أن الكاميرا هي فكر وكذلك فهي أداة لتجسيد هذا الفكر ويضيف "أن الكاميرا تفصل وتربط نفسها بالشخصيات، وأن الكاميرا أحيانا لا تعيش داخل الشخصيات أو تراقبها لكنها تكاد أن تصبح الشخصية، ويقول أن ما هو داخل الصورة هو ذاتية متسامية للشخصية"[2]، برع العقاد في

[1] https://www.echoroukonline.com 13.27/20.11.2020

[2] دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 63.

هذا التجسيد وتجنب الكثير من الجدل، هنا لخلق نوع من التشويق عند المتلقي، كما عوضها بالراوي الذي سنعرج عنه سالفا.

(الشكل11)

عندما نشاهد فيلم "الرسالة" نشعر بأن ما يتم تقديمه مرئياً عبر اللقطات المصورة يمتلك مصداقية عالية، لأن آلة التصوير تقدم وثيقة لحياة هذه الجماعة عبر النقل الحرفي لأماكن سكناهم وطقوسهم وعاداتهم ومعتقداتهم الدينية، ساهمت الكاميرا في الكشف عن ذلك عبر تنويعاتها الأدائية المختلفة إذ عبرت اللقطات المصورة بالأحجام المختلفة عن أنواع الدلالات والمعاني والتفاصيل.

3- الشخصيات

إن الشخصية كعنصر درامي تعد المفعل الأساسي وقوام بنية الفيلم الديني لأنها علامة سيميائية.

تتجسد في تلك الشخصية كل الأبعاد السيكولوجية، السوسيولوجية والفيزيولوجية التي تمثل انعكاس لطبيعة المكان والزمان، فنرى في الفيلم تشابه تلك الشخصيات سواء الرجالأو النساء.

الشخصيتين الأساسيتين: مثلتا المقدس الغائب هي نوع اللقطة(عين الطائر) والراوي(المعلق).

الشخصيات الرئيسية: حمزة، أبو سفيان، هند، خالد بن الوليد، بلال، عمار، أبا جهل.

مثلت هذه الشخصيات دور رئيسي في الفيلم، حيث كان لحمزة دور السند للمسلمين والدرع الحامي لهم من بطش كفار قريش، يعتبر ثاني قوة بعد محمد رسول الله، الدور الذي حمله بعده خالد بن الوليد بعد وفاة حمزة فشكل نقطة القوة بعد موت حمزة؛ وبالتالي وجب ضروريا دراسة أبعاد الشخصيات المتواجدة فهي معيار نجاح أو فشل العمل الفني، ومؤشر رئيسي وهام في صناعة هذا النوع من الأفلام.

هند مثلت دورها الفنانة السورية منى واصف، وهي امرأة من أشراف قبائل مكة من ناحية نسب أبيها وزوجها لذلك مثلت هند دور أساسي في محاربة الرسالة المحمدية، وهي التي قادت معركة أحد للانتقام لمقتل أبيها وأخيها وعمها.

أبو سفيان زوج هند وكان يحمي قوافل وتجارة أهل مكة وهو من وأشراف قريش .

بلال مثل أيقونة لطبقة العبيد في ذلك العصر والمعانات التي عاشتها هذه الفئة في ظل التجارةبالعبيد والتنكيل بهم، وكيف حررهم الإسلام من شقائق العبودية.

أبا جهل كذلك من الشخصيات التي حاربت الإسلام حيث قام بالاعتداء على المسلمين ونبيهم، ومنعهم من الوصول إلى الكعبة.

عمار مثل شخصية الإنسان الحر، لكن المغلوب على أمره لأنه من الطبقة الدنيا من أهل مكة، حيث شهد تعذيب والديه أمام عينيه وقتلهم.

زيد ابن الرسول ليه أفضل الصلاة والسلام في التبني، ومن جسد كذلك حوا النبي من خلال دوره كراوي ناقل للحوار.

كما استعان المخرج بشخصيات ثانوية وأخرى غير معروفة الكومبارس (المجاميع).

يقول مصطفى العقاد:" عبدالله غيث تفوق على أنتوني كوين في دور " حمزة عم الرسول" من خلال الحركة والإيماءات في الأداء بينما أنتوني كوين تفوق على عبد الله غيث في الحوار وهذا نظرا لخبرة عبد الله غيث في الحركة المسرحية لأن أسلوبه كان أقرب للمسرح من السينما"[1].

تعتبر الشخصية في الفيلم الديني محور أساسي في صناعة هذا النوع من الأفلام، والتعبير الدقيق عن طبيعة الحقبة الزمنية، من خلال أبعاد الشخصية، كذلك اللباس والماكياج والأكسسوار كعلامات سيميائية لأن الممثل هو في حد ذاته يعتبر علامة حامل لعلامة.

4- التعليق(الراوي)

الصوت في الفيلم الديني لا يقلّ أهمية عن الصورة، أما التعليق في هذا التركيب السينمائي(فيلم الرسالة) يمثل مفصلا أساسيا في البناء الفيلمي لأنه يعتبر البديل عن الحوار المفترض يكون من خلال شخصية النبي محمد (عليه الصلاة السلام) ، لأنه يستطيع إيضاح وتفسير بعض الأحداث التي لا نستطيع إيصالها من خلال الصورة فقط، بالإضافة إلى تفسير بعض اللقطات التي من الممكن أن توحي بنوع من الغموض الذي لا نستطيع إيصاله من خلال الصورة.

التعليق(الراوي) لعب محورا أساسي في إيصال رسالة الفيلم للمتلقي، لذلك من الضروري أن يكون صادر في نفس اللحظة مع المشهد أي يكون متوافق مع سردها، على الرغم من بلاغة الصورة البصرية، إلا أن عملية التلقي يلحقها بعض الغموض بدون تعليق بما أن شخصية المقدس بقيت متحفظ عليها .

يعتبر محمود ياسين وهو صاحب التعليق في فيلم رسالة، بطل آخر من أبطال هذا العمل السينمائي في حوار له يقول:" العقاد استدعاني لكي يسجل التعليق في لندن بالرغم من وجود استوديوهات وإمكانيات في مصر، حيث أنه كان يركز جدا على إيقاع الصوت بالثانية ما يتناسب مع الأحداث"[2]؛ التعليق في فيلم

[1] https://www.youtube.com/watch?v=8BI6CtkdkOA 13.34/20.11.2020
[2] https://www.youtube.com/watch?v=9abQAXJ-B4I21.14/2020/11/21 في حوار مع محمود ياسين

الرسالة لا يقل أهمية عن الصورة خاصة وأنه ساهم في دعم حضور الشخصيات المقدسة، إذ يساهم التعليق في "تعزيز وتشجيع الفهم وكيفية إيصاله للمشاهدين، فالفكرة التي يوصلها المعلق تؤدي دورا مهما"[1]، فالتعليق كذلك يسهم في الربط بين اللقطات والمشاهد وذكر التفاصيل، وهذا الربط يسهم في نجاح الفيلم وفي التأثير على المتلقي، فضلا عن وصف أمكنة وأزمنة وسرد الأحداث .

5- الموسيقى

كان للموسيقى دور أساسي في الفيلم فهي المكون الأساسي لأي عمل سينمائي، ولتحقيق الحدّ الأدنى من هذا الطموح فهذا الفيلم اختار العقاد الموسيقار "موريس جار" ليحط لمساته الفنية على فيلم الرسالة، يلاحظ بشكل عام أناقة وإبداع وانسجام بين المشاهد الفيلمية والتصويرية التي وضعها المؤلف الموسيقي موريس جار والتي اعتمد فيها على الاقتباس من الفلكلور العربي الإسلامي، رصد من خلال هذا الدور للموسيقى من حيث نوعية التناول الدرامي والتوظيف الإبداعي للموسيقى التصويرية تأثيرات درامية ونفسية على المتلقي.

كما ذكرنا سالفا أن الموسيقى في هذا الفيلم كانت محور العمل، حيث كانت البداية بصوت آلة الفليت (المزمار) مينور، وبعدها بصخبات الساكسفون حتى علت الموسيقى لذروة الصوت، كتمهيد لدخول للأحداث، بالإضافة باستعانة الموسيقار بالأصوات الطبيعية كأرجل الأحصنة مثلا كمؤثرات سمعية وصوت الأحصنة والطيور والديك كمنبه للوقت، ثم تلتها نفس الإقاعات وهي التي لعب بها المخرج مع المشاهد، كما لا نتغافل عن صوت الأذان، والضجيج (صوت السيوف) في المعارك والأسواق، بينما ما ميز الفيلم هو احتوائه على الطابع العربي الإسلامي في الموسيقى والتي كانت أقرب للمقامات العربية.

[1]Lydall, Joan, eliciting reflective commentary, paper presented at work shop (Voices of ethnographic film) Gottingen international ethnographic film festival, 1996, PP. 10- 11.

بينما أنشودة "طلع البدر علينا"والتي اختارها العقاد في الفيلم أثناء مشهد هجرة النبي محمد(عليه الصلاة والسلام) إلى المدينةالمنورة؛ وهي أنشودة من التراث الإسلامي؛ لعبت الموسيقى في فيلم "الرسالة" دورا هاما في التحديد الأيقوني للزمن "يلعب المؤثر الصوتي أهمية قصوى في نجاح العرض أو فشله، إذ من مزاياه، أنه يساعد ويكشف الحالة المزاجية والنفسية للشخصية"[1]، متتاليات الموسيقى والرقص نقلتنا لتلك الأحداث التي تناولها الفيلم.

6- المكان:

من خلال تحليلالفيلمعينةالبحث،تحديدجغرافياالمكان (المغرب، ليبيا) وكيف أثرت على سير أحداث الفيلم،وأقحمتنا في فترةزمنيةوروحيةالعصر كما أنالمكانيؤثرعلىالجوالنفسيللشخصيات وهي تتكلم عن أجدادها وكيف انحدروا من ذات المكان.

تم اختيار المغرب ليكون مكان التصوير، وتحديدًا في إحدى ضواحي مدينة مراكش التي تجمع بين مظاهر الحياة الصحراوية في الجزيرة العربية وبين عمران مكة والمدينة، إضافة إلى بعض الواحات الصغيرة؛ وكان يتم تصوير النسختين، العربية بممثلين عرب والإنجليزية بممثلين أجانب مع الاحتفاظ بالديكور نفسه والممثلين الثانويين والمجاميع.

يبدأ المخرج فيلمه بتحديد المعالم الجغرافية للمكان من خلالا القطات الأولى كما شاهدنا وهو إيحاء لطبيعة المنطقة الصحراوية، وقد وفق العقاد في اختيار التصوير في جنوب المغرب لأن طبيعة هذه المناطق أكثر قربا للجو الذي كانت تعيش فيه العرب أنذلك في شبه الجزيرة العربية، بالرغم من الاختلاف الذي حصل لاحقا بعد ستة أشهر من التصوير، اضطر المغرب لوقف ترخيص التصوير والذي ذكره العقاد في مقابلة معه من خلال شريط وثائقي على قناة الجزيرة حيث قال :"نظر إلي ملك المغرب محرجا وقال له يجب توقيف تصوير الفيلم في المغرب نتيجة لضغوطات على الملك من قبل السعودية، لأنهم هددوه بعدم حضور

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، مرجع سابق، ص 93.

مؤتمر القمة الإسلامي بالمغرب ثم اتجهنا إلى ليبيا أين دعمنا القذافي ووفر لي كل احتياجات التصوير"[1]فاتجهوا إلى الصحراء الليبية لتكملة التصوير، وبالفعل أُكمل الفيلم في الصحراء الجنوبية، والبقية كانت بضواحي العاصمة طرابلس، ما يفسر أيضا الظهور المكثف للممثلين الليبيين في الفيلم، كعبد الفتاح الوسيع فى دور عبادة، ومحمد الساحلي في دور التاجر المرابي، وعيسى عبد الحفيظ الذي دل كفار قريش على مسلك الرسول عند هجرته، وعمران المدينى في دور سهيل بن عمرو، لكن أهم الأدوار كانت لـ علي سالم في دور بلال بن رباح وسالم قدورة في دور وحشي.

أين تم تجسيدلطبيعةهذاالمكانعبربناياتهالقديمةوإشارتهإلىموقعهذاالمكانأي الأبنيةفيالمدينة، إن كل ما تلتقطه الكاميرا له علاقة بالمكان، لذا فإن المكان يضفي جمالية من نوع آخر على العمل السينمائي.

7- الزمن:

فيهذا الفيلم "الرسالة" ندرك حسياً ولو جال مخرج إلى التركيز على التتابع العام في الفيلم، وعدم الاعتماد على النسبية فيتتابع وتلاحق أحداثه.

ركز على زمن العرض وزمن الحكاية التي سطرها ببداية، وسط ونهاية، حيث عرض المكان ثم نبذة تاريخية عن ذلك الزمن من خلال الطابع المعماري واللباس وقطع الديكور التي شكلت عناصر مهمة في دعم هذا الجانب.

بالنسبة للزمن هو عنصر مهم جدا في عملية صناعة الفيلم، فالتقنيات السينمائية قادرة علي إعطائنا انطباعا بأن الزمني مضي أو يتوقف، حتى الفترات الزمنية الطويلة نسبياً يمكن الإيحاء بها بسرعة انتقال، أو حتى مونتاج جيدالصنع.

لكن بالنسبة لهذاالفيلمفكان مقيدبصرامةبطرح كل حدث عبر 3 ساعات من العرض، كيف انتقل من خلال الحقبة التي كان يتاجر فيها بالرق إلى غاية الهجرة إلى نشر الإسلام إلى غاية النهاية ووفاة رسول الله .

[1] https://www.youtube.com/watch?v=867m71Rzawg 16.11.2020 13.34

يبقى الزمن لغة تحددها بعض التقنيات والرموز السيميائية فالفنون لها علاقة وطيدة بالمكان والزمان، اللذان يخلقان دلالات وتأثيرا تتطور وتتغير طبقا للمشاهد والأحداث.

أما بالنسبة للفصل الذي تم فيه تصوير الفيلم والذي نستخلصه من خلال مشاهدة الفيلم نجد بأنه فصل الصيف نظرا للجو العام، وهو الفصل الذي يستخدم في الدراما بشكل مكثف بسبب الحفاظ على الأجواء لكي لا يسقط المخرج في هفوة التكرار بالإضافة إلى أنه متميز بحركة الطبيعة الهادئة بعدم وجود الغيوم والرياح، كما اعتمد اعتماد كلي على أشعة الشمس، واستغل المخرج هذا الفصل في التأثير على بشرة الممثل(تكون أقرب للاسمرار والخشونة) ولباسه (تظهر عليه البلادة والقدم)، لتنقل طبيعة حياة الإنسان العربي البدوي الصحراوي؛ فالفيلم السينمائي يتميز عن الفيلم التلفزيوني بكثافة المشاهد الخارجية وهي التقنية التي لم يتغافل عنها العقاد في هذا العمل حيث فاقت مشاهده الخارجية المشاهد الداخلية.

8- الأكسسوار والأزياء والماكياج:

يعطي الزي والأكسسوار في السينما معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر والجنس والمهنة والانتماء الاجتماعي والجغرافي والعقائدي، وتتحدد الأزياء داخل الفيلم من خلال تشابه أو تضارب الأشكال والمواد والتفصيل والألوان، "من خصوصية الزي، الإشارة إلى هوية الشخصية ثم إلى مركزها ومرتبتها بين بقية الشخصيات، كما من شأنه أن ينقلنا عبر الزمان"[1]، ولابد لعين المتفرج أن تحس بكل ما ألقي على الزي لأن الممثل كعلامة حامل لعلامات.

بالنسبة لهذا الفيلم الأكسسوار واللباس والماكياج أعطى إيحاءا بالجغرافية المكانية للأحداث وحتى أوحت كثيرا بجذورهم العربية وخاصة اللباس الأبيض للرجال مع العمامة.

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر وتوزيع، مرجع سابق، ص89.

لعب الكحل قرين للزينة العربية، فهو عنصر أساسي في الماكياج التجميلي تتميز به المرأة العربية؛ بالإضافة إلى استخدام اللحية والشوارب بالنسبة للرجال فقد كان العقاد حريص جدا على الماكياج؛ كما استخدم الدم والجروح في المعارك .

بالإضافة إلى وسائل الزراعة التقليدية كالفأس، والمجرفة وأدوات الحفر كل هذه الرموز السيميائية تدل عن الفترة الزمنية .

كما تمثلت الإكسسوارات في تماثيل الأصنام داخل وخارج الكعبة، والأسواق بما تحويه من صناعات الفخار والقماش، كذلك الأسلحة كالرماح والسيوف والعصي والرايات(ركز كثيرا على سيف علي مزدوج الرأس) والأدرعة، والحبال والحلي والأواني وقرب الماء، بالإضافة إلي الأكسسوارات الموظفة في مشاهد النجاشي كالصليب والعصا والسلاسل والكرسي الملكي المزركش برمز الصليب كزخرف دليل على الديانة التي ينتمي لها.

بالإضافة لاستخدامه لكل من الحجارة والحطب والنار لقمع المسلمين كأسلحة بدائية، والعملة النقدية، بالإضافة للرسائل كأكسسوار تدل على وسيلة من وسائل الاتصال آنذاك.

كذلك لا ننسى الآلات الموسيقية الموظفة في الفيلم كالطبول والمزامير كناية عن الطابع الموسيقى للعرب آنذاك .

يستطيع أي متلقي لهذا العمل الفني أن يدرك جذور هذه الجماعة ومن أين تنحدر من خلال اللباس، حتى وان لم يسمع للحوارات، سيدرك من الوهلة الأولى أن الفيلم يتحدث عن العرب المسلمين، وعليه نستطيع القول أن المخرج وفق لأبعد حد في استغلال هذا الجانب.

هذا الفيلم تعدى الجانب الشكلي ليصل إلى الحدود الجوهرية للأشياء وعليه فإنها "ليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع"[1]، هذه العناصر وغيرها ساهمت في تقديم وثيقة تاريخية قيّمة للمتلقي، وغنية في تفاصيلها وجمالياتها.

تقوم الأكسيسوارات في الفيلم التاريخي الديني بوظيفة ثلاثية تقدم معلومات وحاملة لعلامة سيميائية وقيمة، وهكذا فهي تعطينا معلومات عن عالم متخيل أو خارج المتخيل، وتحدد رؤية للعالم وتأخذ معناها من الفيلم، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا الفيلم معناه، لذلك لا بد من النظر إلي الأكسيسوارات نظرة جمالية.

من خلال هذا التوظيف المحنك للأزياء والأكسسوار نستطيع أن نخمن عن الحقبة الزمنية التي يطرحها الفيلم

9- الديكور:

عزم مصطفى العقاد على أن يصنع فيلماً ملحمياً عربياً بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وقرر أن يتحدث الفيلم عن حياة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ونشأة الإسلام في القرن السابع للميلاد.

جمع المال اللازم لتمويله من مصادر مختلفة في الشرق الأوسط، وبمستوى إنتاجي يُضاهي أفلام هوليودية مشهورة في تلك الفترة، لأن الديكورات التي استعملها العقاد تحتاج تمويل ضخم، الديكور"الدال المباشر على الزمان والمكان، والمترجم للحالة النفسية التي يجري عليها الموقف والحدث"2؛ الديكور

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر على، دار الرشيد للطباعة، 1981، ص 400.

[2] جمال احمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوجرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد1، المجلد37، يوليو-سبتمبر2008، ص287.

والمساحات الواسعة التي عرضها العقاد في مشاهده للمتلقي الغربي، استكملت الصورة الذهنية لشبه الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي، لذا صارت بدورها جزءاً من أيقونية الفيلم في السينما العالمية.

تم صنع الديكور على مرحلتين مرة في المغرب وبعد ما تم توقيف التصوير، قام بتركيب ديكور جديد في ليبيا، كما أن الديكور في مكة يختلف عن الديكور في المدينة المنورة، حيث قدم المدينة بطلة صحراوية من خلال واحات النخيل، والمباني الطينية بسقف من جذوع وجريد النخيل، وظف طبيعة المناخ في كل من ليبيا والمغرب.

هذه المشاهد ركز عليها العقاد خلال التصوير، ليكمل الصورة الذهنية لدى المتلقي وليحسسه بالإطار الزماني في تلك الحقبة، حيث استخدم اللقطات العامة ليعرف بالمكان خلال مشهد استقبال الرسول والناس تنتظر في أعلى النخيل؛ والمشهد الثاني في مكة أين أوصل الديكور بزاوية أخرى ليصور أزقة الطائف وهم يرجمون الرسول بالحجارة هنا فرق بين الديكور الموجود في مكة.

إذا المخرج صنع الديكور لثلاث مناطق بطابع معماري مختلف بين مكة والمدينة والطائف ببراعة.

بالنسبة لقصر النجاشي الديكور فيه مكون من كرسيين وأعمدة وسقف عالي، وصالة كبيرة ممتلئة بالحاشية ينقل المخرج من خلال هذا الديكور فخامة وقوة هذه السلطة.

أما بيت هند فكان فخم ما يدل على ثراءها الفاحش هي وزوجها أبا سفيان من ناحية المفارش والزخارف والمجالس والستائر.

بينما بيت أبا طالب صوره المخرج على أنه بيت متواضع من ناحية الفرش والمتاكئ وبألوان فاتحة، توحي لبساطة المكان الذي عاش فيه نبي الله أي في بيت عمه أين ترعرع ونشأ.

لم ينسى العقاد كذلك أن يعطينا لمحة عن حالة الطبقة الدنيا في المجتمع آنذاك حيث صور بيت عمار بن ياسر، ونقل الحالة المزرية التي كان يعيشوها من خلال ذلك الديكور البسيط والألوان الباهتة والبيت الطيني؛ كما شاهدنا السجن الذي حبس فيه المسلمون؛ قام العقاد ببناء مدينة سينمائية كاملة خاصة بفيلم الرسالة، فعندما خرج المسلمين للاجهار بالدعوة، نقل المشاهد إلى قلب مكة حيث صور الديكور وأزقة مكة حتى يقدم للمتلقي تفاصيل المدينة من الداخل، العقاد صنع ديكور لمكة بكل حذافيرها .

10- الإضاءة:

في الرسالة كانت الإضاءة موظفة باحترافية، "الإضاءة لغة معبرة وخطاب بصري يوازي الخطابات الفرجوية الأخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية "[1]، نستطيع أن نقول أن الإضاءة في الرسالة كانت طبيعة وهادفة "إن الإضاءة في الفرجة الدرامية تحذف حدود الفضاء بعدم إضاءتها، وبذلك تخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي وغير المحدود"[2]، حتى الإنارة التي استعملت كانت بطريقة مقصودة في كل مشهد، لها هدف وظيفي فني تقني وجمالي؛ هدف الإضاءة في الفيلم كان لغرض رمزي بامتياز.

حيث لاحظنا الفرق بين توظيف الإضاءة في المشاهد الداخلية والخارجية، واعتمد في المشاهد الخارجية على الإضاءة الطبيعية كالشمس اعتماد جزئي، وتم تدعيمها بالإضاءة الاصطناعية، وفي المشاهد الليلية استخدم الإضاءة الاصطناعية بصفة كاملة، كما تم اعتماد النار كشكل من أشكال الإضاءة الاحترافية حتى ينقل الطريقة البدائية للإضاءة آنذاك.

11- المونتاج:

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، مرجع سابق، ص 86.

[2] يونس لوليدي، الفرجة بين المسرح الانثربولوجيا(كتاب جماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، مطبعة ألطوبريس، طنجة، 2002، ص37.

يمكن اعتبار التركيب أو المونتاج عملية إخراج ثانية تعاد فيها صياغة السيناريو طبقا لمستجدات العمل الميداني من خلال إعادة ترتيب اللقطات وبناء المشاهد.

وفي فيلم "الرسالة" ساهم المونتاج في وضع اللمسات الأخيرة وتصميم إيقاع حركي وصوري وصوتي مميز ومؤثر في متلقي الفيلم، بالإضافة إلى عناصر أخرى ساهم فيها المونتاج كتعديل اللون والإضاءة والسرد والتسلسل الدرامي، والحركة وتنسيق الأصوات وإعداد الجينريك وغيرها من العناصر البنائية للفيلم الديني، التي تجعله قابلا للمشاهدة الجماهيرية وليس فقط للمشاهدة النخبوية أو في قاعات العرض السينمائي.

يقدم فيلم الرسالة منظومة صوتية صورية منسجمة مع بعضها البعض، كالموسيقى والمؤثرات الصوتية واللقطة والحركة، وكذلك ساهم المونتاج في تعميق الجو العام للأحداث حينما قدم المعارك والأسواق، فضلا عن دوره البارز في إضفاء سمات تعبيرية وشاعرية على بعض المشاهد؛ كما أن المؤثرات الصوتية كان لها اشتغال دلالي مميز في الإيحاء ببعض التصورات والأفكار لاسيما الدينية منها، خصوصا في المشاهد الطبيعية التي تصور حياة العرب وجغرافيتهم والبيئة التي يعيشون فيها، إذ أضافت أصوات الأذان والحيوانات نغمات للمشاهد.

12- المتلقي لفيلم "الرسالة":

المتلقي هو المشاهد الذي توجه إليه هذه الصورة، أي المستقبل الذي توجه له الرسالة الفنية التي يحويها فيلم الرسالة، قال العقاد " المخرج المحترف هو الذي يعرف ما يقول ومن هو الجمهور المستهدف، المخرج الحقيقي من يمتلك اللغة والتقنية"[1]، هذا الفيلم الذي صنع مأطر بجماليات اللغة السينمائية للتأثير في متلقيها؛ عبر صور مرئية دقيقة وواقعية، لكنها في الوقت ذاته تقدم جماليات سينمائية تغلف

[1] https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q 2020/11/16 14.21

وتُؤطر تلك المادة المقدسة، مما يسهم في خلق نوع من التأثير في متلقي تلك الأفلام، سواء أكانوا متلقين نخبويين (أكاديميين وباحثين) أم متلقين عاديين (جمهور السينما العام).

فالسينما لا تعيد نقل المادة الخام فقط عبر وسيطها التعبيري (الصورة المرئية) ولكنها تحاول إعادة صياغة تلك المادة الخام، التي تحتوي على رسائل مباشرة وأخرى مشفرة، ويستقبلها من أجل أن يتوصل إلى فهمها وفك رموزها، "سيناريو وقصة، وحوار. لكل من هذه العناصر المكونة للفيلم علاقة بالتأثير النفسي والفني ويدخل ضمن شروط تلقي الفيلم كجنس تعبيري"[1]، وبذلك أصبح المتلقي هو الذي يحقق جمالية الصورة من خلال تلقيه لها، هذه العلاقة بين المستقبل والصورة وهي تعتمد على الإدراك المتجدد عن طريق وسائل متعددة تخضع لمفاهيم الذوق والجمال.

وإذا طبقنا هذا على فيلم "الرسالة" نجد العملية الاتصالية بين صورة هذا الفيلم ومستقبليه تتحقق من خلال تفسيرات بصرية وحركية، حيث يكون لصورة أثر في ذهن المتلقي.

وتبدأ العلاقة بين المتلقي والفيلم منذ بداية الإعلان عنه بواسطة ملصق أو إعلان تلفزيوني،

وبالتالي تحصل الإثارة لدى المتلقي لمعرفة التفصيلات المختلفة عن الفيلم.

أنواع المتلقي لفيلم "الرسالة":

- **متلقي ذو معرفة بثقافة وأحداث الفيلم:** المتلقي لهذا الفيلم عنده تجربة إنسانية (عمق الثقافة)، حيث يعرف البنى الخاصة وبعض التفاصيل الإنتاجية، أغلبية المسلمين مثلا يعرفون عادات وتقاليد العرب، ويسمعوا بالمظاهر الثقافية الخاصة بهم وخاصة بعد تناقلها من قبل الأجيال، فاستقبالهم للفيلم يختلف عن غيرهم حيث يستطيع المتلقي الفاهم للظاهرة إدراك الأحداث الدرامية .[2]

[1] تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، 2016، ص192.

[2] ينظر: صالح أبو إصبع، تكنولوجيا الاتصال الجماهيري وآفاق الحرية والإبداع، منشورات جامعة فيلا ديلفيا، عمان،2002، ص 26

تقول **منى واصف** في إحدى المقابلات:" أي بلد أسافر لها الناس تؤشر على هند، وكأنه مر للفيلم يومين على إنتاج هذا الفيلم لكن العكس ان انجاز الفيلم يفوق 40 سنة، وناس تحفظ الحوارات، تقول كنت بالجزائر في مدينة اسمها تبسه في شارع شعبي من بعيد يقول شخص:" اليوم وغدا يا هند ....." وكذلك سافرت إلى تونس قابلني شخص عمره 18 تعرفي ماهو اسمي انه حمزة"[1]

-**متلقي ليس له علاقة أو معرفة بأحداث الفيلم**: وهذا النوع من المتلقي يختلف استقباله لفيلم "الرسالة" عن المتلقي الأول، حيث يكون لديه شغف لمعرفة عادات وتقاليد العرب والمسلمين وما يحويه هذا الفيلم التاريخي الديني.

أما بالنسبة لتوجه العقاد في هذا الشأن فقد تم إنتاج الفيلم بلغتين العربية، والانجليزية هنا دليل على أن الجمهور المستهدف العربي والأجنبي يقول في إحدى المقابلات:"لم يكن اتجاهي هذا النوع من الأفلام لكن كنت ألوم العرب لماذا لا يصنعوا هذا النوع من الأفلام حتى يتعلم أبناءنا تعاليم الإسلام ويتمكنوا من معرفة لسيرة المحمدية وسير الصحابة، ثم فكرت أن لابد أن انقل الإسلام للغرب"[2]، ويوضح الممثل "جاريك هاغون" الذي قام بتمثيل دور «عمار»، أحد أتباع الرسول: «في ذلك الوقت لم نكن نعرف الكثير عن الإسلام، لقد كان محمد بالنسبة لنا لا يزيد على كونه مجرد اسم، ولذلك كان هذا الفيلم بمثابة درس تنويري». قدم مصطفى العقاد الإسلام في الفيلم على أنه دين عالمي عظيم متناغم مع التقاليد الروحية الأخرى"[3]

بناءا على ذلك تكمن أهمية تأثير الصورة على المتلقي من حيث أنها تتسم بقدرة أكثر، لما تختلف أحداث تأثير بصري عميقة على المشاهد وتطوف به إلى خيال واسع، خاصة في العصر الحديث حيث أضافت

[1] https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q&feature=youtu.be في حوار مع منى واصف 20.52/2020/11/21

https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q[2] 2020/11/16 14.21

[3] https://www.echoroukonline.com21.11.2020/16.51

الصورة على شكلها الجديد لمسات تكنولوجية حديثة، ولها عروض متطورة ووسائل تأثيرية تحاور المشاهد وجدانيا وعقليا، وتحمله على التفكير عن الهدف الذي يحمله الفيلم ويؤمن به المخرج حيث تحول الصورة للمتلقي وتنقله من وجود الزمان إلى مكان وزمان آخر[1]؛ هنا يجلو تأثير الرموز التي تعتبر نقطة التقاء مهمة بين الإبداع الذاتي والنوعي وقيمة الرمز واستقلاليته وبين قيمته التواصلية.

ولذلك تتمثل الرموز في النقاط الآتية:

-إنتاج مبتكر من قبل المخرج والمؤلف.

-خلاصة المضامين العرفية والثقافات في الوعي الجمعي في المجتمع.

النموذج الذي يربط بين الشيء الذي يشير إليه الرمز وبين الواقع، ففي فيلم "الرسالة" نجد لقاء خاص بين المتلقي والعرض في علاقة روحية بالدرجة الأولى، تحددها المرجعية الاجتماعية وخلفيات ثقافية، ذلك الكل المركب من المعتقدات والعادات والقيم والاتجاهات وأساليب التفكير وأنماط السلوك[2].

تنشد الصورة شكلا من أشكال التعبير عبر عدة مستويات باتجاه إنتاج المعنى لتوليد الرسائل بين منتج الخطاب ومستقبله، وستحمل هذه الرسائل معطيات رمزية ودلالية ترتبط بخصوصية الفيلم كوسيط(سمعي بصري)، "فالرسالة" محملة بشيفرات سمعية عبر الموسيقى والحوارات والمؤثرات الصوتية، وشيفرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها التعبيرية.

13- نقاط الالتقاء بين النسخة العربية والأجنبية لفيلم الرسالة:

[1] بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفيزيون، منشورات دار الأديب، وهران،2008،ص31.

[2] ينظر: سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي، ط1،أكاديمية الفنون، القاهرة،2010، ص123.

العقاد هو أول مخرج عالمي يشتغل على نسختين بطاقمين عربي وأجنبي، جسد الراحل عبد الله غيث شخصية «حمزة بن عبد المطلب»، وأبدع في تمثيل الدور، ونال من خلاله إشادة الجميع بلا استثناء، بمن فيهم الممثل العالمي أنتوني كوين الذي جسد نفس الشخصية.

مصطفى العقاد عندما كان يدرس في الخمسينيات في أمريكا وهو طالب جامعي لاحظ أن هناك مشكلة بين الشرق والغرب في صورة العرب والإسلام، وأننا نحتاج إلى ترسيخ قيم التعايش والتسامح والسلام هذه كانت رسالة الفيلم.

لما نشاهد الفيلمين نحس أن لكل فيلم قصة خاصة به، استهدف الفيلم جمهورين مختلفين، لذلك في النسخة الغربية التي مثل فيها أنتوني كوين وأيرين باباس يحاول أن يتحدث بلغة الجمهور الغربي في نفس الوقت يتحدث باسم عقيدة العرب والمسلمين[1].

هناك اختلاف بين النسختين، فالنسخة العربية تنقل تعابير حرفية من السور والآيات القرآنية والنسخة العربية عاطفية أكثر من الأجنبية.

بينما النسخة الغربية كان العرض سينمائيا، عبر أصوات ممثليهم ولغتهم وأحداث النسخة الانجليزية أكثر درامية بالنسبة للغرب.

في النسخة الأجنبية لا يوجد الدعاء عند الخروج من الطائف، ومشهد البيعة الأولى كان ليلي عكس النسخة العربية كان مشهدا نهاري.

في النسخة الأجنبية مشهد أبو سفيان عندما قرر تغيير مسار القافلة والذهاب إلى مكة، كان ليلي وسط خيمة يرسم الخطة في الأرض واستخدم النار للإضاءة؛ أما في العربية المشهد نهاري في الصحراء أمام القافلة والحراسة مشددة بالجنود.

[1]Voir: https://www.youtube.com/watch?v=iZ99WWN81U8&feature=youtu.be في حوار مع مالك عقاد 17.49/2020/11/21

وفي مشهد النجاشي، هناك مشهد إضافي في النسخة الأجنبية بين النجاشي وعمر قبل المناظرة.

في النسخة الأجنبية أفرطوا في اللقطات للراقصة عكس النسخة العربية أين كان المشهد مقتضب.

يقول عبدالله غيث كان وراء الكاميرا عشرات الآلاف من الجماهير وكأنما يشاهدون مباراة بين أنتوني كوين وعبدالله غيث، يقول أن أنتوني كوين طلب منه أن يمثل هو الأول ليتعلم طباع الإنسان العربي كيف يتكلم وكيف يمشي وكيف يشير[1].

من خلال الاطلاع على المقابلات مع الممثلين تجد أن هناك نوع من التنافس بين العرب والأجانب في الأداء.

يقول العقاد إن أنتوني كوين عامل من عوامل جذب الجمهور في الخارج، وكذلك مشهد النجاشي والعذراء هو مشهد ساهم في نوع من الدعاية في أوروبا[2].

الفيلم يشكل حيز كبير من الرموز، هناك رموز في معظم المشاهد فكل الصور والأصوات تشكل رمزا، حيث امتاز السيناريو بخصوصية منفردة كأنما متشكل من تلقائية اللحظة.

يقول" تاركوفسكي" :" تحليل الفيلم أمر غير مجد ولا معنى له، الفيلم وحدة عضوية متناسقة الأجزاء لا ينبغي شطرها إلى قطع صغيرة، فكرة الصور تكمن في الصورة ذاتها ولا يمكن التعبير عنها بالكلمات"[3]، فصّورة في الفيلم السينمائي هي وثيقة بصريةفي كل حالاتها وأشكالها بكل حركاتها وزواياها تبقى بالغة التأثير على المتلقي.

[1]Voir: https://www.youtube.com/watch?v=4ysVbJ98odw&feature=youtu.be في حوار مع عبدالله غيث 19.37/2020/11/21

[2] https://www.youtube.com/watch?v=SVcg8rJ9W4k&feature=youtu.be في حوار مع مصطفى العقاد 21.03/2020/11/21

[3]أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما، مرجع سابق، ص6.

الفصل الرابع:

الرموز والدلالات المجسدة

في الشخصية الافتراضية

للمقدس الغائب

المبحث الأول: التقطيع التقني والتفكيك لمشاهد المقدس الغائب

رقم المشهد	رقم اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المضمون	الصوت	الوقت
1	1	عين الممثل متحركة	مشهدية	المقدس الغائب داخل الغار .. تنزل سورة اقرأ	الراوي	16ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

2	1	عين الممثل متحركة	صدرية	أبو طالب يدخل غرفة المقدس الغائب " يامحمد، يا ابن أخي.. سمعت حوار سادة مكة (يبتسم أبو طالب أمام المقدس الغائب)"	حوار	37ث

اللقطة رقم 01

3	1	عين الممثل ثابتة من الجانب	صدرية من الأمام	خروج المقدس الغائب للإجهار بالدعوة بعد تلقيه الوحي.. يقطع عليه كفار قريش الطريق ويرمونه بالحجارة..	ضجيج مع الموسيقى	12ث
3	2	عين الممثل ثابتة	صدرية من الأمام	تقوم زوجة أبو لهب بقطع الطريق بشعل النار..نزول سورة المسد	القرآن بلسان زيد	17ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

اللقطة رقم 03

4	1	عين الممثل ثابتة من الأمام	صدرية	أمام الكعبة، يجتمع كفار قريش ويرمون على المقدس الغائب بالحجارة والمسلمين يحمونه	ضجيج وموسيقى	7ث
4	2	عين الممثل من الأسفل إلى الأعلى ثابتة	تعظيم	المسلمون يغطون بأجسامهم المقدس الغائب لحمايته من الضرب والحجارة	ضجيج وموسيقى	6ث
4	3	عين الممثل متحركة	بانوراميك من اليمين إلى اليسار	وصول حمزة، يرى آثار الضرب على المقدس الغائب والمسلمين.. يصفع أبو جهل ويتجه نحو المقدس الغائب حمزة" يا محمد، يا ابن أخي.. إنني عندما أجود الصحراء بالليل أدرك أن الله لا يضع بين أربعة جدران.. أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أنك يا محمد رسول الله"	حوار	22ث

اللقطة رقم 01

5	1	مشهدية لوما	ترافلينغ أفقية	المقدس الغائب ينظر إلى عمار بن ياسر وهو يبكي.. عمار "كيف أرفع عيني في حضرتك يا رسول الله؟ قتل أبي وأمي أمام عيناي" يقول رسول الله بلسان زيد"صبراً يا آل عمار موعدكم الجنة"	حوار	1د 8ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

6	1	عين الممثل ثابتة	كبيرة من الأمام	ينظر المقدس الغائب إلى السرير	موسيقى	12ث
6	2	عين الممثل متحركة	إنسجامية	يرفع إلى السماء عند وفاة عمه	الراوي	20ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

7	1	عين الممثل ثابتة	لوما من اليمين إلى اليسار	ينظر المقدس الغائب إلى الطائف من الأعلى	رواي مع الموسيقى	19ث

اللقطة رقم 01

8	1	عين الممثل متحركة	عامة	يرمون المقدس الغائب بالحجارة وزيد في حمايته	ضجيج	18ث
8	2	عين الممثل متحركة	ترافلينغ من الأمام للخلف حزامية	زيد يخفي المقدس الغائب بظهره ويستقبل الحجارة بجسده	ضجيج وموسيقى	11ث
8	3	عين الممثل ثابتة	صدرية من الأمام	المقدس الغائب يدعو ربه إلى السماء بلسان زيد	دعاء	23ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

اللقطة رقم 03

9	1	عين الممثل ثابتة	صدرية من الأمام	بيعة العقبة القبائل تتوافد على المقدس الغائب	حوار	48ث
9	2	عين الممثل ثابتة	صدرية من الأمام	قبائل الأوس والخزرج تتم بينهم وبين المقدس الغائب البيعة	حوار	27ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

10	1	عين الممثل متحركة	مشهدية إيطالية حزامية	يقف أبو جهل ومجموعة فرسان مع دليل الصحراء أمام غراء..أبو جهل يقترب من الغار.. أبو جهل " يا محمد، أخرج ونعدك أننا نعد بك حياً إلى مكة" يقترب أكثر من الغار " يا محمد أخرج أكتشف أمرك" ينظر إلى الغار ويقول لصاحبه " ليس هنا" صاحب أبو جهل " نسيج العنكبوت لم يتمزق" أبو جهل " وبيض الحمام ما يزال قائم"	حوار	1د

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 01

11	1	عين الممثل ثابتة	عامة من الأمام	يدخل المقدس الغائب إلى المدينة ، ويتم استقباله بالأناشيد الدينية	ضجيج وأناشيد مع موسيقى	1د
11	2	عين الممثل ثابتة	صدرية من الأمام ثابتة	حمزة ومجموعة من المسلمين يحيون المقدس الغائب	موسيقى وأناشيد	5ث
11	3	عين الممثل ثابتة	من الأمام عامة	أهالي المدينة يقفون على الجدار ويستقبلون المقدس الغائب بالمديح	أناشيد والطبول	4ث
11	4	عين الممثل متحركة	سيديكام عامة من الأمام	يمشي المقدس الغائب وسط أهل المدينة ويرحبون به بجديل النخل	موسيقى	33ث
11	5	عين الممثل ثابتة	حزامية من الأمام	المقدس الغائب ينظر لفرق المديح	موسيقى ومديح	7ث
11	6	عين الممثل ثابتة	صدرية	يقف المقدس الغائب فوق الناقة، والكل يقف أمامه ويعرضون عليه منزلهم بلسان زيد " دعوا الناقة، فإنهامأمورة"	حوار	30ث

اللقطة رقم 01 **اللقطة رقم 02**

اللقطة رقم 03

اللقطة رقم 04

اللقطة رقم 05

اللقطة رقم 06

12	1	عين الممثل متحركة	مشهدية لوما من اليسار إلى اليمين	حمزة يستلم الطوب من المقدس الغائب حمزة" استرح يا رسول الله، يكفيك ما عانيته فيمشقة السفر"	حوار	27ث

اللقطة رقم 01

13	1	عين الممثل متحركة	لوما مشهدية من الخلف إلى الأمام	حمزة "يا رسول الله نهبوا كل ما نملك في مكة، دعنا نخرج لنسترد حقوقنا ومحارتهم وقوافلهم محملة بكل ما نملك"	حوار	1د 30ث

اللقطة رقم 01

14	1	عين الممثل ثابتة	إيطالية من الأمام	سهيل ابن عمر يقف أمام المقدس الغائب من أجل الصلح والهدنة	حوار	25ث
14	2	عين الممثل ثابتة من الأمام	صدرية من الأمام	سهيل ابن عمر يستلم الورقة من المقدس الغائب "هذا العام لنا، والعام القادم نخرج لكم من مكة تحجون فيها وتمكثون ثلاثة أيام والسيوف في أخمادها"	حوار	1د

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

15	1	عين الممثل ثابتة من الأمام	صدرية	خالد ابن الوليد يعلن إسلامه أمام المقدس الغائب	حوار	15ث
15	2	عين الممثل ثابتة من الأمام	حزامية	خالد ابن الوليد يقدم سيفه للمقدس الغائب بلسان زيد "دع سيفك يا خالد، إنه كان من أشد السيوف قسوة على المسلمين، والآن أنت سيف الله المسول" خالد" عذراً يا رسول الله، فقد دخلت عليك بزينتي، خذها ووزعها على فقراء المسلمين" (يقدم الحلي) زيد " ما يمتلك غير هذه الحصيرة التي يتكئ عليها"	حوار	1د

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

16	1	عين الممثل متحركة	صدرية	أبو سفيان ينظر إلى المقدس الغائب أبو سفيان" يا محمد أنا أعرف بأن رجالك لم ينقضو العهد، إنه لصوص من العرب، غاروا عليهم بالليل، يا محمد أنظر إليّ لا تغرب بوجهك عليّ.. يا علي.. يا عمر.. يا أبو بكر.. أنا سيد مكة.. أنا أبو سفيان"	حوار	1د 10ث

اللقطة رقم 01

17	1	عين الممثل من الأمام ثابتة	حزامية	أبو سفيان أمام المقدس الغائب " يا محمد، عندما رأيت رجالك يلتفون من حولك، عرفت معنى القوة التي زرعتها فيهم"	حوار	20ث
17	2	عين الممثل ثابتة من الأمام	قريبة	أبو سفيان يعلن إسلامه أمام المقدس الغائب أبو سفيان " أشهد أن لا إله إلا الله وأنك يا محمد رسول الله"	حوار	15ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

18	1	عين الممثل متحركة	سيديكام	يمشي المقدس الغائب وهو فوق الناقة وفي يديه الراية باتجاه الكعبة رفقة المسلمين	الراوي	30ث
18	2	عين الممثل متحركة من الأمام	سيديكام	يقترب المقدس الغائب من باب الكعبة وفي يده العصا	موسيقى	10ث
18	3	عين الممثل متحركة	بانوراميك	ينظر الجميع إلى المقدس الغائب وهو عند باب الكعبة	موسيقى	10ث

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 02

اللقطة رقم 03

19	1	عين الممثل متحركة	مشهدية بانوراميك	المقدس الغائب يدخل الكعبة يرفع العصا ويقوم بهدم الأصنام وإسقاطها على الأرض	الراوي	1د

اللقطة رقم 01

اللقطة رقم 01

المصدر: https://youtube.com/watch?v=O1EkVA5jm0Y&feature=share

المجموع الإجمالي:

إجمالي المشاهد	إجمالي اللقطات	إجمالي الوقت
19	36	17د 36ث

المبحث الثاني: التقطيع التقني وتفكيك مشاهد فيلم الرسالة

-اختيار أربعة مشاهد من فيلم الرسالة

- السيناريو والتقطيع التقني للمشاهد

1. **اختيار أربعة مشاهد من فيلم الرسالة (من أقوى المشاهد)**
2. البداية
3. الوسط
4. النهاية
5. الدلالات والرموز السينمائية
6. الأحداث الغير المتوقعة في المشاهد
7. تحويل أحداث والتسلسل الدرامي للفيلم والحدث الغير المتوقع في قوة المشاهد والسيناريو
8. التقطيع التقني
9. شرح الأحداث من حيث الشكل والمضمون

2. السيناريو والتقطيع التقني للمشاهد:

المشهد الأول: أمام الكعبة خارجي نهاري

يقف زيد مع مجموعة كبيرة من المسلمين في وسطهم الرسول صلى الله عليه وسلم أمام الكعبة بوجود الأصنام والتماثيل، وكذا عدد كبير من كفار قريش وعلى رأسهم أبو سفيان وأبو جهل، والجنود المرافقة لهم...

(ملابس أبو سفيان وأبو جهل من الحرير الفاخر، عدد كبير من كفار قريش، وقبائل العرب يرتدون ملابس ما بين المتوسطة والفقيرةأما الجنود يرتدون ملابس حربية مع تجهيزات الأسلحة المناسبة للحرب، وملابس المسلمين قديمة ممزقة حافين الأقدام يظهر على أجسامهم وملابسهم الدماء نتيجة الضرب المبرح من طرف كفار قريش... يحاصر كفار قريشالمسلمين).

زيد:يقف عند باب الكعبة " قل يا أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون"

أبو جهل: يقترب من زيد ويدفعه بقوة، يسقط على الأرض

أبو جهل: يرفع يده ويشير إلى الرسول صلى الله عليه وسلم ثم يأمر كفار قريش " اسكتوا هذا الكذاب"

زيد:يقترب من رسول الله ويصرخ " احموا رسول الله"...

اعتداء المشركين على المسلمين ومن الجهة المقابلة يقترب فارس اتجاه الكعبة

زيد:"حمزة حمزة حمزة"

يسكت الجميع، ينزل حمزة من فوق الفرس (يرتدي حمزة لباس الفرسان ويرمي المعطف من فوق كتفه إلى الأرض والمعطف من جلد الأسد)...يقترب حمزة من المسلمين ورسول الله،وينظر حمزة كيف تم تعذيب المسلمين وضربهم مع النبي صلى الله عليه وسلم.. حمزة يقترب من أبو جهل..

بغضب**حمزة (فارس ومغوار):**"أنت يا أبو جهل وكيف لا وأنت تقاتل رجالا بلا سلاح".

أبو جهل:"محمد مفتري وكذاب".

حمزة:" أنتم تحريمونه حق الكلام".

أبو جهل:" إنه سفيه"

حمزة يدور ويصفع أبو جهل على وجهه بقوة حتى يسقط أمام الجميع

حمزة:"ردها علي إن استطعت"

حمزة: يمشي"هل يواجهني منكم أحد..أنا على دين محمد "

يتجه حمزة نحوالنبي صلى الله عليه وسلم

حمزة: "يا محمد يا ابن أخي إنني عندما أجود الصحراء بالليل أدرك بأن الله أكبر بأن يوضع بين أربعة جدران، أشهد أن لا إله إلا الله وأنك يا محمد رسول الله"

تفكيك المشهد الأول: أمام الكعبة

رقم المشهد	رقم اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	المضمون	الصوت	الوقت
1	1	صدرية	من الأمام ثابتة	زيد يقف أمام الكعبة وهو يقرأ سورة الكافرون	حوار	10ث
1	2	عامة	من الجنب ثابتة	زيد يقف أمام الكعبة ومجموعة من المسلمين	حوار مع الموسيقى	6ث
1	3	صدرية	من الأمام ثابتة	يدفع أبو جهل زيد من أمام الكعبة	حوار	5ث
1	4	عامة	من الجانب	كفار قريش يضربون رسول الله صلى الله علية وسلم	ضجيج	10ث
1	5	عامة	من الأمام	حمزة يصل للكعبة بفرسه	صوت قدم الخيل	10ث
1	6	صدرية	من الأمام ثابتة	أبو جهل ينظر إلى حمزة	صوت أقدام الخيل	5ث
1	7	عامة	ثابتة من الأمام	المسلمين ينظرون إلى حمزة	صوت أقدام الخيل	8ث
1	8	صدرية	ثابتة من الأمام	ينزل حمزة من فوق الخيل ويمشي في اتجاه الكعبة	صوت أقدام	5ث

1	9	صدرية	من الجانب ثابتة	يمشي حمزة اتجاه المسلمين	حوار	5ث
1	10	صدرية	عين الطائر من اليمين إلى اليسار	حمزة ينظر إلى المسلمين والعذاب الذي حل بهم	حوار	10ث
1	11	صدرية	متحركة من اليسار إلى اليمين	حمزة يتجه إلى الكعبة يقف أمام أبو جهل ويصفع أبو جهل على وجهة	حوار	11ث
1	12	إحتقارية	من الأعلى إلى الأسفل	أبو جهل يضع يده على وجهة	حوار	5ث
1	13	تعظيم	من الأسفل إلى الأعلى	حمزة ينظر إلى أبو جهل	حوار	8ث
1	14	صدرية	متحركة من اليمين إلى اليسار	يمشي حمزة اتجاه المسلمين	حوار	12ث
1	15	عامة	ثابتةمن الأمام	يمشي حمزة بين كفار قريش وهم يتفرقون من أمامه	حوار	15ث
1	16	عامة	من الجانب ثابتة	يمشي حمزة إلى رسول الله صلي الله عليه وسلم وهو جالس في الأرض	صوت أقدام حمزة	10ث

1	17	صدرية	ثابتة من الأمام	يقف حمزة أمام الرسول الله صلي الله عليه وسلم	حوار	10ث
1	18	تعظيم	متحركة من الأسفل إلى الأعلى	يقف الرسول صلى الله عليه وسلم أمام حمزة	حوار	10ث
1	18					2د40ث

المشهد الثاني:قصر النجاشيملك الحبشة داخلي نهاري

داخل قصر النجاشي، يقف **جعفر** ومجموعة من المسلمين وفي الاتجاه المقابل يقف **عمرو** ومجموعة من المشركين المرافقين له، ومن خلفهم يقف الحرس الخاص بالملك النجاشي.

(ملابس المسلمين متوسطة عادية على عكس عمرو يرتدي ملابس فاخرة مع المرافقين من كفار قريش..الحراسة الخاصة بالقصر من الجنود..ملابس الجنود صدورهم نصف عارية بالإضافة إلى الأكسسوارات الموجودة داخل القصر، وعرش الملك بزغارف من ذهب وفي وسط العرش وأركانه يوجد الصليب).

يدخل الملك (ملابسه فاخرة) مع المرافقين والمستشارين،يمسكبيده عصا وعليها الصليب.

الجميع يسجد... المسلمون لا يسجدون للنجاشي...

النجاشي: هل علمكم نبيكم لا تسجدون؟

جعفر:"علمنا رسول الله السجود لله وحده".

عمرو:"رسول الله ! عرفناه راعي الغنم!".

النجاشي:"يا عمرو حتى المسيح كان نجار في أرض الجليل".

عمرو:"ما هي المعجزات يا جعفر؟ هل شفى المرضى؟ هل يمشي فوق الماء؟ هل أحيا الموتى؟".

النجاشي:"هذا صحيح لابد للأنبياء من معجزات حتى يعرف الناس بأنهم مرسلون من السماء".

جعفر:"معجزات محمد هي القرآن".

عمرو:" كلمات كتبها أميّ!".

النجاشي:"ولكني أعرف بأن الله أرسل من السماء ألسنة نار على رؤوس الحواريين يتسنى لهم الحديث بلغة العالم العديدة التي لم يكونوا يعرفونها من قبل، لكني أسال هل يمكن أن يقع معجزة في زماننا هذا؟.. سمعت ما يكفي حجتكم ضعيفة".

الحراس يرمون بالسلاسل أمام المسلمين من أجل تقييدهم

جعفر(يصيح بغضب):"جئناك لاجئين من هول ما لقيناه من عذاب، قال لنا محمد اذهبوا إلى الحبشة فإن فيها ملك لا يظلم عنده أحد".

عمرو:"ما يسمونها الظلم فهو العقاب والعدل عند هؤلاء"

النجاشي:" لماذا أرسلكم عندي محمد؟"

جعفر:" لأنك من أهل الكتاب وتؤمن بالله ".

عمرو:" أرأيت أيها الملك كلامهم كسراب يحسبه الضمئان ماء".

الملك النجاشي:"ألزومني الحجة يا صديقي"

الملك النجاشي يرفع يده للجنود..يرفعون السلاسل من أمام المسلمين.

جعفر:" أيها الملك كنا قوماً ذا جاهلية نصنع الأصنام من الخشب والحجارة ونأكل الميتة ولحم الخنزير، ونقطع الأرحام ونسيء الجوار ويأكل منا القوي الضعيف، فكنا على ذلك حتى بعث الله علينا رسولا منا نعرف حسبه ونسبه وصدقه وأمانه وتركنا ما كنا نعبد نحن وآباءنا من الخشب والحجارة".

عمرو (يغضب) ويذهب إلى جعفر..

عمرو:" نحن لا نعبد الخشب بل الروح التي تسكنها"

النجاشي:" ليس كل العابدين يفهمون ما تفهموا يا عمرو، ماذا علمكم دينكم؟"

جعفر:" أمرنا بأن نعبد الله وبصدق الحديث وكف عن المحارم وزيارة الأرحام"

عمرو:"ما في دينكم عن النساء؟"

جعفر:"دينينا يساوي بين الرجال والنساء لنا ما لهن، وعليهن ما علينا"

عمرو:"ماذا لهن؟ نحن نلبسهم ونُؤكلهم حتى يخدموننا ونبيعهن إن رفضوا الطاعة

يضحك الجميع..

جعفر:"يا عمرو هل تهين المرأة التي حملتك خلق بعد خلق، وسهرت عليك حتى بلغت أشدك؟ هل تهينها؟"

النجاشي:"يا عمرو لماذا خرست آلهتكم العديدة؟ هل أفحمها ربها؟"

جعفر:"ربنا رب الناس جميعا، رب إبراهيم وموسى وعيسى وزكريا ويحيى والمسيح، وأوحى عليهم من قبل كما أوحى على نبينا محمد لا نفرق بين أحد من رسله"..

النجاشي:"من علمكم كل هذه الأسماء؟"

جعفر:"القرآن الذي أنزل على محمد الحق الذي أقوله لكم، إن الذي جاء به محمد، وجاء به المسيح يصدر من سراج واحد"

عمرو:" أيها الملك إنهم يقولون في المسيح قول لا يرضيك، يقولون أنه عبد مثل باقي البشر".

النجاشي: (يقف بغضب) "تكلم، ماذا تقولون في المسيح؟"

جعفر:" نقول فيه الذي جاء به نبينا محمد هو الروح منه، كلمة ألقاها على مريم البتول"

عمرو:" اسألهم من ولد المسيح؟ وكيف؟"

(يغضب النجاشي يقوم من مكانه ويقترب من جعفر)

النجاشي:"هل جاء في قرآنكم عن مولد المسيح شيء؟"

جعفر:" نعم هل تسمح لي"

النجاشي:" قل"

جعفر:"يقرأ سورة من القرآن الكريم"

النجاشي يمشي إلى جعفر..

النجاشي:" ليس بين ديننا ودينكم سوى هذا الخط يا جعفر، وينظر إلى عمرو " والله ما أسلمك هؤلاء بجبل من ذهب"، ويعيد النظر لجعفر: "عش في أرضي بسلام حتى يأذن الرب لكم بالعودة".

يتعانق المسلمون والفرحة تغمرهم.

تفكيك المشهد الثاني: قصر النجاشيملك الحبشة

2	1	عامة	بانوراميك من اليمين إلى اليسار	يدخل النجاشي القصر ومجموعة كبيرة من الحرس والمسلمين في ساحة القصر	أصوات أقدام النجاشي والمرافقين له	3 ث
2	2	صدرية	ثابتة من الأمام	المسلمين في قصر النجاشي	صوت أقدام النجاشي	2ث
2	3	عامة	ثابتة من الخلف	يمشي النجاشي مع المر فقين إلى العرش	صوت الأقدام	3ث
2	4	صدرية	ثابتة من الأمام	يقف النجاشي أمام العرش	حوار	3ث
2	5	عامة	بانوراميك من اليسار إلى اليمين	يسجد الجميع أمام الملك غير المسلمين	حوار	3ث
2	6	صدرية	ثابتة من الأمام	النجاشي يسال المسلمين	حوار	2ث
2	7	صدرية	ثابتة من الأمام	جعفر يرد باسم المسلمين على النجاشي	حوار	6ث
2	8	عامة	ثابتة من الأمام	النجاشي يستمع إلى جعفر	حوار	6ث
2	9	صدرية	ثابتة من الأمام	جعفر يحكي علي الإسلام لنجاشي	حوار	5ث

2	10	صدرية	ثابتة من الأمام	عمر يستمع إلى جعفر	حوار	7ث
2	11	عامة	ثابتة من الجانب	عمر يسأل جعفر	حوار	4ث
2	12	صدرية	ثابتة من الأمام	جعفر يرد على عمر	حوار	7ث
2	13	كبيرة	ثابتة من الأمام	عمر يهزأ من كلام جعفر	حوار	8ث
2	14	عامة	ثابتة من الجانب	يظهر الجميعداخل القصر	حوار	4ث
2	15	صدرية	ثابتة من الجانب	جعفر والمسلمين	حوار	4ث
2	16	صدرية	ثابتة من الأمام	عمر يسخر من المسلمين	حوار	4ث
2	17	عامة	باتورامیك من السار إلى اليمين	عمر يضحك الجميع في القصر	حوار	6ث
2	18	كبيرة	ثابتة من الأمام	جعفر والمسلمين	جوار	3ث

2	19	صدرية	ثابتة من الأمام	عمر يهاجم المسلمين	حوار	4ث
2	20	حزامية	ثابتة من الأمام	النجاشي يسمع النقاش بين جعفر وعمر	حوار	7ث
2	21	قريبة	ثابتة من الأمام	جعفر يرد على عمر	حوار	9ث
2	22	قريبة	ثابتة من الجانب	عمر يستمع على رد جعفر وتتغير ملامح وجهة	حوار	3ث
2	23	صدرية	ثابتة من الأمام	النجاشي يسال عمر	حوار	3 ث
2	24	عامة	ثابتة من الأمام	عمر يشرح ما أنزل على الرسول صلى الله علية وسلم	حوار	10ث
2	25	صدرية	ثابتة من الأمام	النجاشي يسمع من عمر	حوار	2 ث
2	26	صدرية	ثابتة من الأمام	جعفر والمسلمين	حوار	3ث

2	27	صدرية	ثابتة من الأمام	النجاشي يركز على كلام جعفر	حوار	7ث
2	28	صدرية	ترافلينغ من الأمام إلى الخلف	عمر يتقدم باتجاه الملك النجاشي	حوار	2ث
2	29	قريبة	ثابتة من الجانب	النجاشي يرد على عمر	جوار	10ث
2	30	كبيرة	ثابتة من الأمام	جعفر ينظر إلى النجاشي	حوار	4ث
2	31	كبيرة	ثابتة من الأمام	عمرو ينتقد المسلمين	حوار	7ث
2	32	صدرية	ثابتة من الجانب	النجاشي يسأل جعفر	حوار	5ث
2	33	كبيرة	ثابتة من الأمام	عمرو يخاطب النجاشي	حوار	6ث
2	34	صدرية	ثابتة من الأمام	النجاشي يسال عمر	حوار	4ث
2	35	قريبة	ثابتة من الأمام	جعفر يرد على النجاشي	حوار	9ث

2	36	قريبة	ثابتة من الجانب	عمرو يطلب من النجاشي يسأل جعفر "كيف ولد المسيح؟"	حوار	8ث
2	37	صدرية	بانوراميك من الأسفل إلى الأعلى	يقف النجاشي يسال جعفر ماذا قال نبيكم عن المسيح	حوار	5ث
2	38	قريبة	ثابتة من الأمام	جعفر يطلب الإذن من النجاشي حتى يقرأ القرآن	حوار	5ث
2	39	عامة	ترافلينغ أفقية	يتجه النجاشي إلى جعفر	قرآن	8ث
2	40	قريبة	ثابتة من الجانب	النجاشي سمع جعفر يقرأ	قرآن	10ث
2	41	صدرية	ثابتة من الأمام	مجموعة من مرافقين الملك النجاشي يسمعون القرآن	قرآن	12ث
2	42	قريبة	ثابتة من الأمام	جعفر يقرأ القرآن الكريم	قرآن	9ث
2	43	قريبة	ثابتة من الأمام	عمر يسمع القرآن	القرآن	8ث

2	44	قريبة	ثابتة من الأمام	كهنة قصر النجاشي	قرآن	3ث
2	45	قريبة	ثابتة من الأمام	النجاشي يسمع القران	قرآن	10ث
2	46	قريبة	ثابتة من الأمام	جعفر يقرأ القرآن	قرآن	7ث
2	47	قريبة	ثابتة من الأمام	يقفالمسلمين وينظرون إلى النجاشي	موسيقى	4ث
2	48	قريبة	ثابتة من الأمام	ملامح وجه الكاهن	موسيقى	6ث
2	49	قريبة	ثابتة من الأمام	ملامح وجه عمر	موسيقى	5ث
2	50	قريبة	ثابتة من الأمام	ملامح وجه النجاشي	موسيقى	6ث
2	51	عامة	ترافلينغ من الأمام إلى الخلف	يمشي النجاشي إلى جعفر	موسيقى	5ث
2	52	صدرية	ثابتة من الجانب	تتغير ملامح وجه عمر	موسيقى	9ث

2	53	صدرية	ثابتة من الجانب	الملك النجاشي وجعفر	حوار مع الموسيقى	9ث
2	54	عامة	ثابتة من الأمام	من شدت الفرح يعانق المسلمين بعضهم بعض	موسيقى	8ث
2	55	كبيرة	ثابتة من الجانب	جعفر مع الملك النجاشي بعد السماح لهم بالعيش في الحبشة وهو في قمة السعادة	موسيقى	8ث
2	55					5د 20ث

المشهد الثالث: تعذيب بلال خارجي نهاري

بلال مقيد في الأرض والشمس في كبد السماء.. يقف أميةتحت أشعة الشمس وفي يده السوط...، يضرب بلال عندما يحرك رأسه أمية.. تغطي أشعة الشمس جسد بلال.

(أمية يلبس ملابس فاخرة من الحرير وبلال صدره عاري ومجموعة كبيرة من العبيد والمستضعفين من كفار قريش يلبسون ملابس شبه عارية ينظرون إلى بلال وهو يتعذب حتى يكون عبرة لهم).

أمية يضغط على بلال بترك الإسلام.

بلال:" أحد أحد.."

تقترب هند من بلال (ملابسها من الحرير الفاخر، وواصفات يمشون من خلفها، وعدد من العبيد يحملون لها المظلة وقايةً من الشمس)

هند تدوس بحقد بقدمها على يد بلال..

أمية يأمر العبيد بوضع الصخرة على صدر بلال..يقترب زيد من أمية

زيد:" أميه أميه أبو بكر يزيدك 100 دينار لشراء بلال"

أبوسفيان:" ليس من عرفنا شراء عبداً يعذب".

زيد:" أبو بكر يزيدكم 200 دينار".

هند:" أبو بكر يعني محمد ماذا بهذه المزايدة على العبيد، في العام القادم نلف ماشيتنا بأيدينا".

أمية:" خذوه لا حاجة لي به"

زيد يدفع النقود وينصرف أمية ثم تفك قيود بلال.

تفكيك المشهد الثالث: تعذيب بلال

3	1	تعظيم	ثابتة من الأسفل إلى الأعلى	أمية يعذب بلال بصوت	صوت	4ث
3	2	إحتقارية	ثابتة من الأعلى إلى الأسفل	أمية يضرب بلال بصوت	صوت	2ث
3	3	عامة	ثابتة من الجانب	أمية يضرب بلال بقدمه	صوت	4ث

3	4	صدرية	ثابتة من الجانب	بلال على الأرض	صوت	5ث
3	5	تعظيم	ثابتة من الأعلى إلى الأسفل	يسال بلال	حوار	6ث
3	6	إحتقارية	ثابتة من الأعلى إلى الأسفل	بلال يعذب	صوت	7ث
3	7	قريبة إحتقارية	ثابتة من الأعلى إلى الأسفل	أمية يضرب بلال	حوار	5ث
3	8	صدريه	ثابتة من الجانب	أمية يصرخ على بلال	حوار	3ث
3	9	قريبه إحتقارية	ثابتة من الأعلى إلى الأسفل	يضغط على رأسي بلال	جوار	4ث
3	10	صدرية	ثابتة من الجانب	بلال بتعلم من قوة العذاب	صوت مع الموسيقى	6ث
3	11	صدرية	ثابتة من الأمام	يتغير وجه أمية	موسيقى	3ث

3	12	عامة	ثابتة من الجانب	يضعون الصخرة فوق صدر بلال	موسيقى	7ث
3	13	كبيره	بانورامبك من اليمين إلى اليسار	يصرح بلال من كثرت العذاب	صوت مع الموسيقى	6ث
3	14	تعظيم	من الأعلى إلى الأسفل	أمية وأبو جهل	موسيقى	4ث
3	15	صدرية	ثابتة من الجانب	كفار قريش يضحكون على بلال	موسيقى	2ث
3	16	قريبة	ثابتة من الجانب	العبيد ملامح الحزن في وجههم	موسيقى	8ث
3	17	صدرية	ثابتة من الأمام	يقف أمية وخلفه العبيد	صوت مع الموسيقى	4ث
3	18	بانوراميك	من اليسار إلى اليمين	هند مع مجموعة من العبيد تذهب إلى بلال	حوار	6ث
3	19	بانوراميك	من اليمين إلى اليسار	يقترب زيد من أمية	حوار	5ث

3	20	حزامية	ثابتة من الأمام	زيد وأمية ومجموعة كبير من كفار قريش	حوار	3ث
3	21	حزامية	ثابتة من الجانب	هند و أبو جهل والعبيد من الخلف	حوار	8ث
3	22	صدرية	من الأمام ثابتة	زيد يفاوض أمية على قيمة بلال	حوار	7ث
3	23	بلنوراميك	من اليسار الى اليمين	هند تمشي بين العبد بلال	حوار	8ث
3	24	كبير جدا	ثابتة من الأمام	هند تدوس على يد بلال بقوه	حوار	6ث
3	25	إحتقارية	ثابتة من الأعلى إلى الأسفل	بلال فوق الأرض والصخرة فوق صدره	موسيقى	7ث
3	26	صدرية	ثابتة من الأمام	زيد يشتري بلال أمية يستلم قيمة بلال	حوار	5 ث
3	27	عامة	ثابتة من الأمام	زيد يرفع الصخرة من فوق صدر بلال	موسيقى	7 ث
3	27					2د 22ث

المشهد الرابع: خارجي نهاريفتح مكة

يدخل المسلمين من أبوابها الأربعة، دخول الفرسان وعلى رأسهم خالد بن الوليد ومجاميع كبيرة من المسلمين أكثرهم يذهبون إلى منازلهم وأسرهم خوفا على كفار قريش الموجودون في مكة .

ينادي منادي بينهم:"من دخل البيت الحرام فهو آمن، ومن دخل بيت أبا سفيان فهو آمن، أرفقوا بالنساء والأطفال وكبار السن،لا تقطعوا شجرة ولا تحرقوا بيتا".

يتقدم الرسول الله صلى الله عليه وسلم باتجاه الكعبة وهو على الناقة يمشي وسط حشد من المسلمين الفرحين بفتح مكة، ثم يدخل الكعبة ويحطم الأصنام، والمسلمين يحطمون الأصنام الموجودة في وسط البيت الحرام وهم يكبرون " الله أكبر ولله الحمد، ظهر الحق وزهق الباطل".

يصعد بلال فوق الكعبة ويؤذن بين المسلمين.

تفكيك المشهد الرابع: فتح مكة

4	1	عامة	ثابتة من الأمام	مجموعة كبير من الناس تقف أمام أبواب مكة وينادى منادي فيهم "أدخلوا بيوتكم جيوش المسلمين تدخل"	صوت	20ث
4	2	عامة	ثابتة من الأمام	يفر الجميع إلى بيوتهم	صوت	20ث
4	3	بانوراميك	من الأسفل إلى الأعلى	أمام باب الكعبة يقف مجموعة كبيرة من كفار قريش	صوت	15ث

4	4	عامة	ثابتة من الأمام	يقف مجموعة من المشركون أمام باب مكة	صوت	15ث
4	5	عامة	ثابتة من الأمام	يقترب المسلمون من باب مكة	صوت	25ث
4	6	إيطالية	ثابتة من الأمام	يتجمع أهل مكة أمام الكعبة	صوت	20ث
4	7	بانوراميك	من اليسار إلى اليمن	جيش قريش يقوم بقمع الناس وإدخالهم إلى بيوتهم خوفا عليهم من جيش المسلمين	صوت	20ث
4	8	إيطالية	ثابتة من الجانب	يقف أهل مكة عند أبواب منازلهم في انتظار أبنائهم وأزواجهم وإخوانهم من المسلمين	صوت	20ث
4	9	عامة متحركة	لوما من الأعلى	عدد كبير من جيش المسلمين يدخلون من أبواب مكة	صوت	37ث
4	10	حزامية	ثابتة من الجانب	حارس الكعبة يغلق باب الكعبة	صوت	5ث

4	11	عامة	ثابتة من الأمام	يدخل فرسان المسلمين وعلى رأسهم خالد ابن الوليد	صوت مع الموسيقى	20ث
4	12	صدرية	ثابتة من الأمام	المسلمون يحتشدون أمام الكعبة	صوت مع الموسيقى	20ث
4	13	بانوراميك	من الأسفل إلى الأعلى	انتشارجيش المسلمين في أرجاء مكة	صوت مع الموسيقى	8ث
4	14	عامة	ثابتة من الأمام	انتظار أهل مكة دخول النبي صلى الله عليه وسلم أمام الكعبة لاستقباله	صوت مع الموسيقى	15ث
4	15	صدرية	ثابتة من الأمام	أبو سفيان مع هند ينظر من النافذة عند دخول المسلمين البيت الحرام	صوت مع الموسيقى	10ث
4	16	عامة	ثابتة من الأمام	جميع المسلمين في البيت الحرام	موسيقى	20ث
4	17	صدرية	ثابتة من الأمام	هند "هل تقول أننا كنا على ظلالة" أبو سفيان "نعم كنا على ظلالة"	حوار مع الموسيقى	12ث
4	18	سيديكام	من الأمام	راية المسلمين يحملها الرسول صلي الله عليه وسلم ويمشي بها وسط المسلمين إلى الكعبة	صوت	15ث
4	19	سيديكام	من الأمام	المسلمون يقفونأما الكعبة والرسول صلى الله علية وسلم يمشي من أمامهم في باتجاه الكعبة	موسيقى	25ث

4	20	سيديكام	من الأمام	تقترب ناقة الرسول صلى الله عليه وسلم من باب الكعبة	موسيقى	10ث
4	21	إيطالية	ثابتة من الأمام	يفتح باب الكعبة أمام الرسول صلى الله عليه وسلم	موسيقى	12ث
4	22	كبيرة	ثابتة من الأمام	علامات الفرحة تظهر على وجوه المسلمين	موسيقى	10ث
4	23	سيديكام	من الأمام	يدخل الرسول صلي الله عليه وسلم لتكسيرالأصنام	صوت مع الموسيقى	20ث
4	24	عامة	ثابتة من الأمام	تطهير المسلمون بيت الحرام من كل الأصنام بتكسيرها	صوت مع الموسيقى	35ث
4	25	عامة	ثابتة من الأمام	يصعد بلال فوق الكعبة	صوت مع الموسيقى	13ث
4	26	عامة	ثابتة من الأمام	يرفع بلال الآذان من فوق الكعبة	الآذان	23ث
4	27	لوما متحركة	من الأعلى عامة	يملأ المسلمين بيت الحرام ويستمعون لنبيهم وهو يخطب	الرواي	1د
4	28	صدرية	ثابتة من الأمام	يرفع المسلمين عماماتهم من فوق رؤوسهم تجليلا وتعظيما للآذان	الآذان	20ث
4	28					9د 5ث

المجموع الإجمالي:

رقم المشهد	عدد اللقطة	اسم المشهد	الوقت
01	18	تعذيب المسلمين أمام الكعب ودخول حمزة	2د 40ث
02	55	المناظرة التي جمعت بين جعفر وعمرو والنجاشي ملك حبشة داخل قصره	5د 20ث
03	27	تعذيب بلال أمام العبيد والمستضعفين من أهل مكة ليكن عبرة لهم	2د 22ث
04	28	فتح مكة	9د5ث
04	**128**		**19د 27ث**

خاتمة

خاتمـة

منذ اكتشافها المبهر شكلت السينما إحدى أهم وسائل الاتصال الجماهيري التي تطورتونضجت خلال القرن العشرين، وكان من الطبيعي للسينما أن تتكبد كوسيلة اتصال جماهيري الكثير من المهام، حيث أخذت منذ اكتشافها عند نهاية القرن التاسع عشر، بممارسة دورها الكبير في التعريف بنشاط الشعوبوممارساتهم العقائدية، وكحصيلة لهذا العمل فسوف ألخص أهم النتائج التي تحيل إليها هذه الدراسة في النقاط التالية:

- استنادا إلى ما تم بحثه توصلنا إلى أن المخرجون اهتموا في معالجتهم للأحداث التاريخية على الزمن النفسي الخاص بالمتلقي، وطبيعة تلقيه للأحداث، واعتمدوا على الانتقال المكاني والتتابع الزمني للأحداث.

- استثمر الفيلم الديني التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان.

- السينوغرافيا تقوم على المزج بين ثلاث صور وهي الصورة السمعية والصورة البصرية والصورة الشعورية، والتي تعمل على اثارة عواطف واحاسيس المتلقي

- يدخل الديكور في تشكيل الفراغ الزمني، ويعتمد عليه كلغة للإيحاء للحقب الزمنية.

- تمثل الصورة في الفيلم الديني جوهر التشكيل البصري والحركي، وذلك من خلال الوجود الحي للممثل باعتباره العنصر الأساسي في التكوين المشهدي.

- يضفي الفيلم الديني طابعا مميزا من حيث الصفات الجمالية التي تظهر من خلال عنصري التأثير والتأثر.

- عبر الفيلم الديني يتمكن المجتمع من حفظ مكوناتالحياة الثقافية والاجتماعية من خلال أرشيف مرئي، مما يمكن الأجيال من التواصل دون الانقطاع، بالإضافة إلى ترسيخ عناصر الهوية الثقافية لدى

أفراد المجتمع.

- الفرق في التعاطي مع المادة المقدسة بين عالم اللغة المكتوبة وبين العالم السينمائي يكمن في آليات تقديمه عبر آلة التصوير (الكاميرا).

السينما تقوم بعملية تحويل المادة النظرية الخام إلى مادة مرئية، تجمع ما بين العلم والفن عبر توظيف عناصر اللغة السينمائية وجمالياتها لتحقيق أثر إيجابي في ذهن المتلقي لتلك الأفلام.

- لوحظ من خلال تحليل العينة الفيلمية المختارة ("الرسالة")أن للكاميرا وعبرأحجام اللقطات وزوايا التصوير دور كبير في نقل المرئيات، والتفاصيل الخاصة بحياة الجماعات البشرية، بطريقة تتمايزعن النقل الشفافي أو المطبوع القرائي مما يجعل من صورة الفيلم الديني وسيطامميزا في التعبير والتوثيق.

- اعتمدمصطفى العقاد في فيلم الرسالة على استخدام الحركة البطيئة لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الإدراك.

- اعتمد المخرج على اللقطات القريبة لتوضيح الفعل ورد الفعل بين الممثلين كما وظف بشكل مكثف الأزياء وقطع الديكور احاءا للمكان والزمان.

- يحتوي فيلم الرسالة على مجموعة من العلامات والشفرات والرموز، التي يعمل المتلقي على حلها، مما يساعد هذا على رسم وتشكيل صورة جذابة في علاقة ديناميكية مع الممثلين ومع عناصر العرض الأخرى كالديكور والموسيقى.

- أسهم فيلم "الرسالة" بدور مهم في عملية التغيير الثقافي للمجتمعات، لأنه نقل ثقافة مجتمع لمجتمع آخر، لذلك فالفن في الأفلام الدينية إنما هو ناتج ثانوي وليس هدفا، فهو يمنحنا الوعي بوضعنا الثقافي الحقيقي.

رغم هذه الدراسة المتواضعة يبقى هذا الموضوع فقير للدراسات والبحوث، وعلى غرار هذه التجربة التي قمنا بها رغبتا منا إليكم بالمساهمة في التطور بهذا المجال من البحث نورد بعض التوصيات والمقترحات:

- إنشاء مكتبة خاصة بالأفلام الدينية أو مساحة في دور السينما لأجل تسهيل مهمة الباحثين والطلبة والمخرجين المهتمين بهذا الاختصاص.

- ترجمة بعض الأبحاث المكتوبة الخاصة لاسيما مؤلفات روادالسينما الدينية والتاريخية، ودراسة اشتغالاتها في الندوات والملتقيات.

في ختام هذا البحث نأمل أننا حققنا الأهداف التي انطلقنا منها من خلال تتبع التطور الذي حصل في أدوات الفيلمالديني، وما تولد عنه من اهتمامات بحثية أدت إلى ظهور العديد من الأفلام في هذا المجال، وما أثارته من هواجس منهجية في علاقة الدين بالسينما وبالتاريخ، وكذلك التزاوج الذي حدث مع فن السينما وإضفاء حيوية عليه بمنتوجات ومعطيات أغنت إنتاج الأفلام بمواضيع جديدة .

يبقى كل عمل فكرة لبداية أخرى ومنها هدف التوصل إلى الجديد والمفيد والاعتماد عليه كأساس لأرضية يتم عليها البناء المتطور، وعليه لا يمكن أن نقول أنها النهاية فكل فكرة ونتيجة نتوصل إليها هي بداية.

المصادر
والمراجع

❖ باللغة العربية:

الرقم	قائمة المصادروالمراجع
1	إبراهيم العريس، رحلة في السينما العربية، السلسلة السينمائية، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1979
2	ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج2، ب ت
3	ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنا)، مج 04
4	أحمد محسن كامل جعفر، المعالجة التقنية من سلطة المؤلف إلى سلطة المخرج في العرض السينمائي، مجلة جامعة بابل، المجلد 25، العدد 03، كلية الفنون الجميلة، العلوم الإنسانية، 2017
5	أدريان برونل، تر: مصطفى محرم، سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، د.ط، د.س. د.بلد
6	أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما 11، تر: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة وتقديم: يحي عزمى، دراسات مختارة السرد في السينما
7	ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، 1958
8	أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما ، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، 2008
9	أندريه تايكوفاسكي،النحت في الزمن، تر: أمين صالح،وزارة الاعلام والثقافة، البحرين، 1999
10	أنيس حمود معيدي، الوظيفة التعبيرية للموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي العراقي، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 09، كلية الفنون الجميلة، العراق، 2018
11	باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013
12	باسم الأعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، البحرين، العدد25، 2000
13	برنارد ف.ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012
14	بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفيزيون، منشورات دار الأديب، وهران،2008
15	بلعباس كلثوم، تمظهرات الأسطورة في السينما المغاربية، أطروحة تخرج لنيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة بن بلة وهران، 2021/2020
16	بوشغيب المسعودي ، الوثائقي أصل السينما ، ط1 ، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة، 2011

17	تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، 2016
18	جاك فونتاني، تر: علي أسعد، سيمياء المرئي، ط2، دار الحوار، سوريا، 2010
19	جمال احمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوجرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد1، المجلد37، يوليو-سبتمبر2008
20	جمال احمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوجرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد1، المجلد37، يوليو-سبتمبر2008
21	جورج كلاك، صناعة السينما اليوم، المجلة الالكترونية .USAالمجلد2 ،6 حزيران2007
22	جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ط2، تر أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995
23	حميدة مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايدولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004
24	خيوفرينوويلسميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (ج 1)، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ،المركز القومي للترجمة القاهرة،2010
25	دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009
26	دوايت سوين وجوى سوين، تر: أحمد الحضرى، كتابة السيناريو للسينما، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010
27	دولز جيل، الصورة الركحية أو فلسفة الصورة، تر حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997، ص125.
28	دي فلورم، ويال روكاخ، نظريات الإعلام، تر محمد ناجي طاهر، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2001
29	الراغب عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، دار فصلت للدارسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، 2001
30	رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة تخرج نيل شهادة ماجستير، تخصص سينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة، جامعة دالي إبراهيم، الجزائر، 2009-2010
31	رولان بارث، الصورة التأثير الإعلامي، تر عبد الجبار الغضبان، مطبعة الثورة، اليمن، د.س
32	سد فيلد، تر: سامي محمد، السيناريو، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989
33	سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، قسم اللغة العربية وآدابها، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، جانفي 2015

34	سليمان الحقيوي ، سحر الصورة السينمائية ، ط1، 2013 ، دار الراية للنشر والتوزيع ، الأردن، 2013
35	سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2013
36	سمير الزغبي، جماليات السينما، نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، ط1، دار نقوش عربية، تونس، 2010
37	سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي، ط1،أكاديمية الفنون، القاهرة، 2010
38	سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي (الوجه والظل)، الطبعة العربية، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، 2015
39	سيدنى لوميت، تر: أحمد يوسف، فن الإخراج السينمائي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014
40	سيرجي ايزانشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر أنور المشري، ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011
41	صالح أبو إصبع، تكنولوجيا الاتصال الجماهيري وآفاق الحرية والإبداع، منشورات جامعة فيلا ديلفيا، عمان،2002
42	صبحي صالح، علوم الحديث ومصطلحه، ط14، دار العلم للملايين، بيروت، 1985
43	طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان (التعبير- التأويل- النقد)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002
44	الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2002
45	عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ط01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2008
46	عبد القادر القط، من فنون الأدب "المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، 1987
47	عبد القادر مالفي، تفاعل الصورة مع النص (دراسة فينومولوجية لـ"مسلسل الحريق"، منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الأنظمة البصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، جامعة أحمد بن بلة، وهران
48	علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة
49	عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر وتوزيع، د ب، د س

50	غمشـي بن عمر، واقع التقنيات السـينمائية في الفيلم الجزائري، أطروحة لنيل شـهادة دكتوراه، تخصص دراسات سينمائية، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2018-2019
51	فريدمان نورمان، الصـورة الفنية، تر جابر عصـفور، مجلة الأديب المعاصـر، القاهرة، العدد16، 1976
52	الفيروز آبادي، قاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج1
53	قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع
54	قيس الزبيدي، المرئي والمسـموع في السـينما، منشـورات وزارة الثقافة، المؤسـسـة العامة للسـينما، دمشق، 2006
55	كيندا نسـايجر، تقنيات مونتاج السـينما والفيديو التاريخ و النظرية والممارسـة، تر احمد يوسـف، ط1، المركز القومي للترجمة، 2011
56	لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر على، دار الرشيد للطباعة، 1981
57	مارسـيل مارتان، تر: فريد المزاوي، اللغة السـينمائية والكتابة بالصـورة، د.ط، المؤسـسـة العامة للسينما، دمشق
58	مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت
59	محمد الجوهري، علياء شـكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضـايا الموضـوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004
60	محمد منير حجاب ، السـينما و قضـايا المجتمع العربي ، ط1، دار الفجر للنشـر والتوزيع، القاهرة ،2009
61	محمد منير حجاب، السينما وقضايا المجتمع العربي (رؤية تحليلية نقدية)، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009
62	محمد نجيب أحمد، الصورة، مكتبة الغريب، القاهرة، مصر، 1991
63	محمود سامي عطا الله، السينما وفنون التلفزيون، ط1، الدار المصرية، القاهرة، مصر، 1997
64	مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضـاء المفتوح، مذكرة مقدمة لنيل شـهادة ماجسـتير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2013-2014
65	مراد مراح، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السـينمائي-أفلام ميل غيبسـون أنموذجا(القلب الشـجاع-آلام المسـيح)، رسـالة مقدمة لنيل شـهادة الدكتوراه، جامعة احمد بن بلة، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، وهران،2018-2019
66	معزوز سمية، منصوري عبد الوهاب، الديكور بين السينما والمسرح، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 07، العدد 01، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، 2020

67	مهيمن إســـماعيل افرام كرومي، جماليات توظيف الصـــوت في الخطاب الســـينكاتوغرافي، مجلة الأكاديمي، العدد 91، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2019
68	ناجي فوزي، آفاق الفن السينمائي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003
69	نادر عبد الله دسه، فن الإخراج السينمائي، ط1، دار الإعصار العلمي، عمان، 2016
70	نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة النشر ولتوزيع، 2001
71	نجم شهيب، كتابة السيناريو، ب.ط، دار الخليج للنشر والتوزيع
72	نهلة عيسى، الأفلام الوثائقية، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا، 2020
73	يونس لوليدي، الفرجة بين المســـرح الانثربولوجيا(كتاب جماعي)، منشـــورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، مطبعة ألطوبريس، طنجة، 2002

❖ **باللغة الفرنسية:**

N°:	
1	and fiction, Oxford university press,1997
2	Bordwell,The Art cinema as a mode of film practic , 1999
3	Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Media, préface de Gilles Santini. Les éditions d'organisation, Paris.1989
4	Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Medi, Op.cit
5	Gunnings, The Aesthetic of Astonishment, Early film and the (in) Credulousspectator, 1999
6	Heider, Karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006

7	Jacque Lender, Le Théâtre et pratique du marketing, Dallz Qestian ,Paris
8	Jean-Paul Colleyn:Le regard documentaire, Bulletin des bibliothèques de France, 1994
9	Jean-Paul Colleyn:Le regard documentaire, Bulletin des bibliothèques de France, 1994
10	Lydall, Joan, eliciting reflective commentary, paper presented at work shop (Voices of ethnographic film) Gottingen international ethnographic film festival, 1996
11	Metz, Film language: asemiotic of the cinema, the university of Chicago ،Press, Chicago
12	Metz, The imaginary signifier, psychoanalysis and the cinema, Bloomington, University press, Indiana,1982
13	Oatley, K. & Gholamain, M,Emotions and identification, Connections between readers
14	Zuckeman, Sensation seeking and the taste for vicarious horror, InL weaver &Tamborini, 1996
15	and fiction, Oxford university press,1997
16	Bordwell,The Art cinema as a mode of film practic , 1999
17	Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Media, préface de Gilles Santini. Les éditions d'organisation, Paris.1989
18	Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Medi, Op.cit
19	Gunnings, The Aesthetic of Astonishment, Early film and the (in) Credulousspectator, 1999
20	Heider, Karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006

21	Jacque Lender, Le Théâtre et pratique du marketing, Dallz Qestian ,Paris
22	Jean-Paul Colleyn:Le regard documentaire, Bulletin des bibliothèques de France, 1994
23	Jean-Paul Colleyn:Le regard documentaire, Bulletin des bibliothèques de France, 1994
24	Lydall, Joan, eliciting reflective commentary, paper presented at work shop (Voices of ethnographic film) Gottingen international ethnographic film festival, 1996
25	Metz, Film language: asemiotic of the cinema, the university of Chicago ،Press, Chicago
26	Metz, The imaginary signifier, psychoanalysis and the cinema, Bloomington, University press, Indiana,1982
27	Oatley, K. & Gholamain, M,Emotions and identification, Connections between readers
28	Zuckeman, Sensation seeking and the taste for vicarious horror, InL weaver &Tamborini, 1996

❖ مواقع الأنترنيت:

الرقم	الموقع
1	https://www.youtube.com/watch?v=iZ99WWN81U8&feature=youtu.be 17.49/2020/11/21 في حوار مع مالك عقاد
2	https://www.marefa.org/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)16.11.2020/14.47
3	https://www.youtube.com/watch?v=4ysVbJ98odw&feature=youtu.be 19.37/2020/11/21 في حوار مع عبدالله غيث

https://www.youtube.com/watch?v=SVcg8rJ9W4k&feature=youtu.be 21.03/2020/11/21 في حوار مع مصطفى العقاد	**4**
https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q&feature=youtu.be 20.52/2020/11/21 في حوار مع منى واصف	**5**
https://www.youtube.com/watch?v=9abQAXJ-B4I في حوار مع محمود ياسين 21.14/2020/11/21	**6**
https://ar.wikipedia.org/wiki/ 2020/11/14 17.20 :الرسالة	**7**
https://www.youtube.com/watch?v=867m71Rzawg 13.34 16.11.2020	**8**
https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q 14.21 2020/11/16	**9**
https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q 14.21 2020/11/16	**10**
https://www.youtube.com/watch?v=BFhGxeUG48Q 14.21 2020/11/16	**11**
https://www.echoroukonline.com 13.27/20.11.2020	**12**
https://www.youtube.com/watch?v=8BI6CtkdkOA 13.34/20.11.2020	**13**
https://www.echoroukonline.com21.11.2020/16.51	**14**
www.yabeyrouth.com/pages/index3384.htm 21.44 27/11/2020	**15**

الملاحق

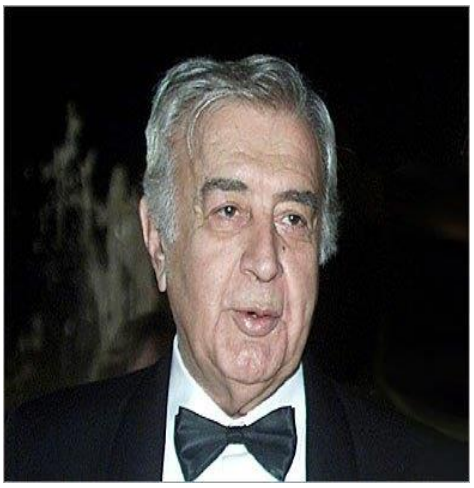
1. **بطاقة فنية لجنيرك الفيلم:**

2021/05/14/19.12 https://www.google.com/search?q

2. البطاقة التعريفية بالمخرج مصطفى العقاد

1يوليو 1930 / 11نوفمبر2005 ، مخرج ومنتج سينمائي سوري أمريكي

ولد في حلب بسوريا ثم غادرها إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة الإخراج والإنتاج السينمائي في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس، وأقام فيها حتى أواخر مراحل حياته. كان الجميع يسخرون منه ويعتقدون بأنه ساذج ولن يحقق مايريد، ولكنه مع ذلك أحضر كتبا كالتي تدرس في الجامعات الأمريكية في مجال الإخراج وقام بدراستها وفهمها قبل مغادرته لأمريكا .والحقيقة أن والده كان في البداية رافضاً لدخوله إلى مجال الإخراج، ولكنه في النهاية شجعه على المضي قدماً والسعي لتحقيق طموحه وكان مربياً فاضلاً علمه أن الدين الإسلامي دين الرحمة والعدل والمساواة.



وبإصرار مصطفى العقاد على السفر، رضخ له والده. وعند سلم الطائرة قدم له مبلغ مئتي دولار والقرآن الكريم ليكون مؤنسا له في وحدته وغربته.

حط رحاله في كاليفورنياحيث درس في جامعتها وتفوق على كل زملائه؛ ولا يزال اسمه بين قائمة المتميزين في هذه الجامعة. كان يتدرب على الإخراج أثناء الدراسة. وذات مرة قام بإعداد فيلم عن (قصر الحمراء) نال الجائزة الأولى في الجامعة وبعد تخرجه عمل مساعداً للمخرج العالمي) الفرد هيتشكوك، حيث تدرب على يديه ونال خبرة كبيرة من خلال عمله معه، وهذا ما ساعده في ما بعد على إعداد مجموعة أفلام (الهالويين). وبعد ذلك عمل في شبكة لإعداد أفلام بعنوان (كيف يرانا العالم؟)، جاب خلال تصويرها مناطق عديدة في العالم وهذا ما أكسبه معرفة بالثقافات المختلفة والمتنوعة. لقد استطاع العقاد أن يخترق أبواب هوليود بطاقته الإبداعية الكبيرة محافظاً على انتمائه العربي والإسلامي، فلميقبل أن يغير جلده العربي. وعندما سئل :لماذا لم تغير اسمك لتجد فرصاً أفضل؟،قالكيف أغيرهوأنا قد ورثته عن

والدي .لقد علم أن الشعب الأمريكي يحب متابعة أفلام الرعب ويستمتع بمشاهدتها، فقدم هذه السلسلة للحصول على المال الذي يحتاجه لتقديم مشاريعه التالية التي كان يحلم بإعدادها والتي تتحدث عن قضايا أمته. وكان يريد أن يتعرف العالم إلى الإسلام الحقيقي وذلك الدين السماوي الذي يكمل الديانتين اليهودية والمسيحية وأنه دين توحيد وهو من الله لكل الناس ليخرجهم من الظلمات إلى النور. وكان يريد أيضاً أن يعرفالغرب بجوهر هذا الدين الذي يقوم على المحبة والمعاملة بالحسنى وبالتي هي أحسن وعندما سألوه"لماذا لم تأت ببطل مسلم ليجسد دور عمر المختار وأتيت بالنجم (انتوني كوين) ؟ قال لهم: (لكي يقتنع الغربيون بقضيتنا وبالظلم الذي لحق بنا لا بد من تقديم قضيتنا من خلال وجوه يعرفونها ويحبونها، فلا أحد في الغرب سيشاهد فيلماً عن العرب يقوم به العرب، ولكن بهذه الطريقة نقوم بلفت نظرهم وحثهم على مشاهدة ما نقدمه وبالتالي تفهم حقيقتنا ومعرفة قضايانا (ولقد اعتنق الإسلام بعد مشاهدة فيلم الرسالة مايزيد عن العشرين ألف شخص. تزوج العقاد مرتين: الأولى من السيدة (باتريسيا(، أمريكية تحمل شهادة الماجستير في الفنون والآداب وهي امرأة مثقفة جداً تجيد عدة لغات كانت زميلته في الجامعة وبسبب القوانين الأمريكية التي لاتجيز للرجل الجمع بين الزوجتين انفصل عنها. أما زوجته الثانية فهي السيدة (سهى العشي) وكان زواجه منها سبباً في ارتباطه أكثر ببلده سوريا .لقد نال مصطفى العقاد جوائز كثيرة في عدد من المهرجانات السينمائية العربية والدولية، كما نال أوسمة عديدة من زعماء عرب وأجانب، وكرم من طرف الرئيس الأمريكي السابق**بيل كلنتون** وكان من المفترض أن يكرم في مهرجان دمشق السينمائي الأخير لكن وفاته حالت دون ذلك.

الترتيب الزمني لأفلام العقاد:

- الرسالة(النسخة العربية) بطولة :عبد الله غيث، منى واصف.(1976)
- الرسالة(النسخة الإنكليزية) بطولة :أنتوني كوين، إيرين باباس.(1976)
- هالووين(1978)

- أسد الصحراء عمر المختار :(أنتوني كوين، إيرين باباس، أوليفر ريد.(1980)
- هالووين 2.(1981)
- هالووين 3.(1982)
- إنتاج فيلم موعد مع الخوف (1985)
- هالووين 4: "عودة مايكل مايرس" (1988).
- هالووين 5: "الثأر لمايكل مايرس" (1989)
- هالووين: "لعنة مايكل مايرس" (1995)
- هالووين اتش20: بعد 20 سنة (1998)
- هالووين: القيامة (2002).

3. بطاقة فنية لأهم الممثلين في فيلم الرسالة:

الاسم: عبدالله غيث

الدور: حمزة بن عبد المطلب

الجنسية: مصري، الميلاد: 1930/01/28 الوفاة:1993/03/13

2021/05/14/19.39 https://www.google.com/search?q=%D8%B9

الاسم: منى واصف

الدور: هند بنت عتبة

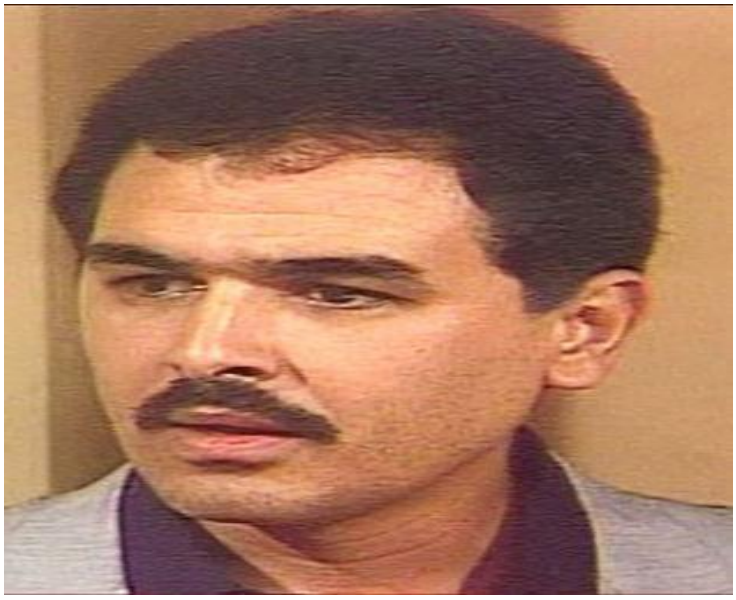
الجنسية: سورية، الميلاد:1942/02/01

2021/05/14/19.44 https://www.elfann.com/news/show

الاسم: محمد العربي

الدور: عمار بن ياسر

الجنسية: مصري، الميلاد: 1946/08/02



2021/05/14/19.55/https://elcinema.com/person/1013671

الاسم: حمدي غيث

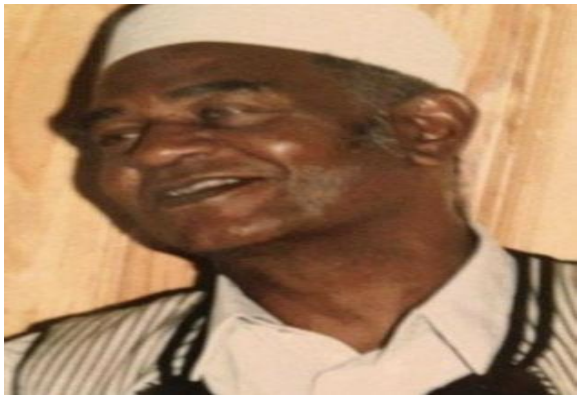
الدور: أبو سفيان

الجنسية: مصري، الميلاد: 1924/01/07 الوفاة: 2006/03/06

الاسم: علي أحمد سالم

الدور: بلال بن رباح

الجنسية: ليبيا، الميلاد: ///



2021/05/14/...20/https://elcinema.com/person/1978462

الاسم: أحمد مرعي

الدور: زيد بن حارثة

الجنسية: مصري، الميلاد: 1942/05/15 الوفاة: 1995/07/16

2021/05/14/20.02/https://elcinema.com/person/1095024

الاسم: محمود سعيد

الدور: خالد بن الوليد

الجنسية: فلسطيني، الميلاد:/// الوفاة: 2014/12/30

2021/05/14/20.13https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/

الاسم: سناء جميل

الدور: سمية

الجنسية: مصرية، الميلاد: 1930/04/27 الوفاة: 2002/12/22

الاسم: عبد الوارث عسر

الدور: ياسر

الجنسية: مصري، الميلاد: 1894/09/16 الوفاة:1982/04/22

الاسم: محمد حسن الجندي

الدور: أبو جهل

الجنسية: مغربي، الميلاد: 1938/07/01 الوفاة: 2017/02/25

https://arabic.cnn.com/entertainment/2017/02/25/hassan-eljoundi-2021/05/14/20.26death

الفهرس

الفهرس

الموضوعـات	الصفحة
مقدمة	**أ-و**
الإطار المنهجي	
الإشكالية	**07**
الفرضيات	**08**
المنهج	**09**
مجتمع البحث	**10**
العينة	**10**
أسباب اختيار موضوع الدراسة	**10**
أهداف الدراسة وأهميتها	**11**
الدراسات السابقة	**12**
الإطار التظري	
مدخل	**14**
الفصل الأول: ماهية السينما العربية الدينية و أثرها على الفيلم العربي	
المبحث الأول: مدخل إلى السينما العربية	**33-21**
1.1. نشأة وتطوّر السينما في الوطن العربي	**21**
2.1. الخصائص الفنية والجمالية للفيلم العربي	**25**
3.1. اتجاهات الفيلم السينمائي العربي	**31**
المبحث الثاني: حدود التماس بين السينما والفيلم الديني العربي	**45-34**
1.2. الفيلم الديني من الحدث التاريخي إلى شاشة السينما	**34**
أ. مفهوم الحدث	**34**
ب. مفهوم الحدث التاريخي	**37**
ج. الحادثة التاريخية إنسانية	**38**
د. الحادثة التاريخية اجتماعية	**38**
هـ. الحادثة التاريخية فردية وجماعية	**39**
2.2. مكونات الحادثة التاريخية الدينية في الفيلم السينمائي	**39**

أ. الفكرة والموضوع	**39**
ب. الزمن والمكان	**40**
ج. السرد	**40**
د. الشخصية (ملامحها-أبعادها)	**41**
هـ. الصراع-الحبكة	**42**
و. الرمز	**43**
3.2. مصادر سيناريو الفيلم الديني في السينما العربية	**43**
أ. مفهوم السيناريو	**43**
ب. مصادره	**44**
المبحث الثالث: الفيلم الديني العربي وأثره على المتلقي	**63-46**
1.3. التلقي والوظيفة التعليمية	**46**
2.3. التلقي والوظيفة الجمالية	**53**
أ. بلاغة الصورة البصرية في الفيلم الديني	**53**
ب. الإدراك والاستقبال	**61**
3.3. التلقي من خلال معايشة ثلاثة عوالم	**62**
4.3.التلقي بين التعبير والتّخيل وإنشاء الصور الذهنية	**63**
الفصل الثاني: دلالات الزمن والمكان في الفيلم العربي الديني من منظورسيميولوجي	
المبحث الأول: الزمن والمكان في الفيلم الديني	**68-64**
1.1. مفهوم (الزمن-المكان) الفيلمي	**64**
2.1. أنواع الزمن والمكان في الفيلم الديني	**66**
1. الزمن-المكان التاريخي	**66**
2. الزمن-المكان الدرامي	**66**
3. الزمن-المكان الفني (المونتاجي-الافتراضي)	**67**
المبحث الثاني: جماليات الفيلم الديني (البصرية-السمعية)	**84-69**
1.2. الصورة وتأثيرها على جمالية الفيلم الديني	**69**
أ. تأثير (المكان) الموقع	**70**

ب. تأثير الديكور	**71**
ج. تأثير الأزياء	**72**
د. تأثير الإكسسوارات	**73**
هـ. تأثير الإضاءة	**74**
2.2. الصوت وأثره على جمالية الفيلم الديني	**76**
أ. تأثير الموسيقى الفيلمية	**76**
ب. تأثير الحوار	**78**
ج. الصمت	**79**
د. الصوت	**81**
هـ. المؤثرات الصوتية (ليلية-نهارية-داخلية-خارجية)	**83**
المبحث الثالث: دلالات ومعاني الزمن والمكان من خلال عناصر الصورة الفيلمية الفيلم الديني	**90-85**
1.3. الفيلم الديني وخصائص الصورة السينمائية	**85**
2.3. الصورة وعلاقتها بالسياق الزمكاني	**87**
3.3. الصوت وعلاقته بالسياق الزمكاني	**89**
الفصل الثالث: قراءة سيميولوجية في جماليات فيلم الرسالة	
تمهيد	**91**
المبحث الأول: تحليل الفيلم	**97-92**
1. فكرة الفيلم	**92**
2. بطاقة فنية للفيلم	**92**
3. موجز ملخص الفيلم	**93**
4. عنوان الفيلم	**94**
5. نوع الفيلم	**95**

6. تحليل الفيلم على مستوى البناء الدرامي للحدث التاريخي من خلال مضمون ورسالة الفيلم	**96**
المبحث الثاني: جمالية الصورة في فيلم الرسالة ودلالتها في التعبير عن الزمن	**107-98**
1. بداية الفيلم	**98**
2. وسط الفيلم	**102**
3. نهاية الفيلم	**104**
المبحث الثالث: العناصر السينمائية في فيلم الرسالة	**134-108**
1. السيناريو	**108**
2. تقنيات التصوير	**110**
3. الشخصيات	**118**
4. التعليق (الراوي)	**119**
5. الموسيقى	**120**
6. المكان	**121**
7. الزمن	**122**
8. الإكسسوار والأزياء والماكياج	**124**
9. الديكور	**126**
10. الإضاءة	**127**
11. المونتاج	**128**
12. المتلقي لفيلم "الرسالة"	**129**

الفصل الرابع: الرموزوالدلالات في الشخصية الافتراضية للمقدس الغائب	
المبحث الأول: التقطيع التقني والتفكيك لمشاهد المقدس الغائب	**154-135**
المبحث الثاني: التقطيع التقني وتفكيك مشاهد فيلم الرسالة	**180-155**
1. اختيار أقوى المشاهد من فيلم الرسالة	**155**
2. السيناريو والتقطيع التقني للمشاهد	**156**
خلاصة الدراسة	
خاتمة	**181**
ملاحق	**193-184**
بطاقة فنية لجنيريك الفيلم	**184**
البطاقة التعريفية بالمخرج مصطفى العقاد+ صورة شمسية	**185**
بطاقة فنية لأهم الممثلين في فيلم الرسالة	**188**
قائمة المصادروالمراجع	**204-194**
فهرس البحث	**205**