جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–

كليـــة العلـــوم الاجتماعيـــة

قسم العلوم الانسانية

شعبة علوم الإعلام والاتصال

صورة السيّدة مريم العذراء في الخطاب السينمائي الإيراني

تحليل فيلمي: "مريم المقدّسة" أنموذجا

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: وسائل الإعلام والمجتمع.

إعداد:

مريم بلعربي

إشراف

أ.حفيظة بوخاري

2015–2014

إهداء:

إلى نبض الحياة...، ومنبع الحنان...، وموطن الأمان...، رمز العطاء والحب والتضحية...، إلى التي تحت قدميها الجنان...، وعن وصفها يعجز اللسان...، التي لو أباح الله السجود لها لسجدت لها شاكرة...

إليك أمّي

.

.

.

ثمّ أمّي

.

.

.

ثمّ أمّي

حفظك الله وأطال عمرك وجعلك من نساء الجنة ...، آمين يا رب .

شكر:

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى من وهبنا نعمة العقل سبحانه جلاّ وعلا، والشكر له على كلّ نعمه وفضله وكرمه.

أشكر كلّ من قدّم لي يد العون و المساعدة في انجاز هذه المذكّرة، وأخص بالذكر الأستاذة الفاضلة والمحترمة "أ/بوخاري حفيظة " التي لم تبخلني بنصائحهاوبإرشاداتها من خلال إشرافها على هذا العمل خطوة بخطوة، وبكل جدّية.

كما أتقدّم بالشكر الخالص إلى السادة المناقشين.

إلى قدوتي في الحياة، مثال العلم والمعرفة، الذين أجادوا وأفادوا، أساتذتي بداية من التعليم الابتدائي حتّى التعليم العالي.

الفهرس:

إهداء

شكر وعرفان

ملخص المذكرة

مقدمة.....أ

الإطار المنهجي:

1- بناء الإشكالية وطرح التساؤلات.....14

2- أسباب اختيار الموضوع.....16

3- أهداف الدراسة.....16

4- مجتمع البحث والعينّة.....17

5- منهج الدراسة وأداتها.....18

6- تحديد مفاهيم الدراسة.....24

7- الدراسات السابقة.....27

الإطار النظري:

I- طبيعة وتاريخية الفن السينمائي.....34

I-1- قراءة في بدايات السينما.....35

I-2- كرونولوجيا الفن السينمائي.....38

I-3- الفن السينمائي "عربيا".....48

I-4- الفن السينمائي "عالميا": السينما الإيرانية أنموذجا.....56

II- الخطاب البصري والسمعي البصري:الماهية والتأثيرات.....64

II-1- ماهية الخطاب البصري.....65

II-2- سيرورة تشكّل الخطاب البصري.....72

II-3- المكانة السوسيو اتصالية للخطاب البصري والسمعي البصري.....79

II-4- سيادة المعنى في الخطاب البصري والسمعي البصري.....82

الإطار التطبيقي:

1- بطاقة فنية عن المخرج.....87

2- بطاقة تقنية عن السلسة السينمائية.....87

3- ملخص السلسلة السينمائية.....89

4- جدول التقطيع التقني.....92

5- القراءة العيانية.....153

6- التحليل المضاميني.....161

- قراءة البنية الشكلية للمتتاليات.....161

- قراءة البنية الإيحائية للمتتاليات.....171

7- نتائج الدراسة..... 188

خاتمة..... 192

قائمة المراجع..... 194

الملاحق..... 196

ملخّص المذكّرة:

تطرّقنا من خلال دراستنا الى تحليل صورة السيّدة مريم العذراء في الخطاب السينمائي الإيراني، حيث شملت دراستنا على تحليل المتتاليات التي تضمّنتها السلسلة السينمائية الإيرانية "مريم المقدّسة" باعتبارها أهم وأبرز المتتاليات التي تناولت صورة مريم العذراء في مختلف مراحل حياتها، أي منذ ولادتها الى إنجابها للسيد المسيح عيسى عليه السلام.

كما حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نسلّط الضوء على مقاربة حديثة في مجال تحليل الخطاب السينمائي، ألا وهي مقاربة التحليل الفيلمي، والتي تهتم بدراسة وتفكيك بنية الخطاب السمعي البصري، هذا من أجل الكشف عن الرسائل الضمنية التي يحملها هذا الخطاب والتي تعبّر عن التوجه الإيديولوجي لصانعه، وبالتالي الكشف عن أغراض وأهداف إنتاج هذا الخطاب في الأساس.

وتوصّلنا في نهاية هذه الدراسة الى إن السلسلة السينمائية "مريم المقدّسة" هي أحد الخطابات التاريخية ذات الطابع الديني التي تركّز السينما الإيرانية على صناعتها، وفق ما ينصّه القرآن الكريم والروايات الإسلامية، ومن ثما الترويج لها في إطار نشر الوعي الديني والاهتمام بالتراث الإسلامي لا غير .

Résumé:

Nous avons parlé à travers notre étude sur l'analyse de l'image de la Vierge Marie dans le discours iranien y comprenait l'analyse de séquences inclus dans la chaine de cinéma iranien intitulés « Sainte Marie » et qui traitent de l'image de la Vierge Marie à diverses étapes de sa vie, depuis qu'elle est jusqu'à la naissance de Jésus-Christ. Nous avons aussi essayé à travers cette étude exposer la lumière sur l'approche moderne dans le domaine de l'analyse du discours à savoir aborder l'analyse du filme qui s'intéresse à l'étude et à démanteler la structure audio-visuelle de la parole. afin de détecter les messages implicites portés par ce discours et qui reflète la tendance et l'idéologie de son réalisateur, et donc de détecter les buts et objectifs de la réalisation de ce discours. On conclue après avoir analysé d'une manière exhaustive la série du filme Sainte-Marie , notamment son discours ,est l'un des discours historiques et religieux. Il consiste seulement à transmettre l'héritage et faire passer le message au large publique afin aussi de protéger son patrimoine…

Summary note:

We talked through our study to analyze the image of the Virgin Mary in the Iranian discourse Film Festival, which included our study on the sequences contained in the Iranian film "Holy Mary" series as the most important and the most prominent sequences which dealt with the image of the Virgin Mary in various stages of her life, since she was born to giving birth to Mr. analysis Christ Jesus. We also tried through this study to shed light on the modern approach in the field of discourse analysis film, namely approach filming analysis, that are interested to study and dismantling audio speech optical structure, this in order to detect the implicit messages carried by this discourse and which reflects the trend ideological Maker and therefore detect the purposes and objectives of the production of this speech in the foundation. We reached the end of this study indicated that the film series "Holy Mary" is one of a religious nature that focus Iranian cinema industry, according to Ans Koran and Islamic novels historical speeches, and Osma promoted in the framework of promoting religious awareness and interest in heritage Islamic only.

مقدمة:

من المسّلم به أنّ أوّل شيء تخلق عليه الخلائق هو إقرارها بالخالق وبعبادته والبراءة من الشرك به، فهي الفطرة التي يخلق عليها الإنسان، هي الطبيعة التي لا توجد إلا بوجوده ولا تنعدم إلا بانعدامه، هي الجبلّة الناتجة عن وحي الهي ونور رباني، هكذا هو الدستور الإلهي الذي نصّ عليه القرآن الكريم والسنّة النبوية، حيث جاء في قوله عزّ وجلّ: "فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها، لا تبديل لخلق الله ذلك الدين القيّم ولكن أكثر الناس لا يعلمون"(سورة الروم: 30)، كما ورد في حديث أبي هريرة رضي الله عنه ـ عن النبي صلى الله عليه وسلّم قال: "كلّ مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّسانه كمثل البهيمة تنتج البهيمة هل ترى فيها من جدعاء"، فهذه الأدلة تؤكّد على بيان أنّ الإنسان مفطور على الإقرار بالخالق وبالعبودية له لا لغيره.

ومن زاوية أخرى لقد أكد هذا أيضا علماء الآثار والبحوث الاجتماعية في التجمعات البشرية، فصّرح كثير من ذوي هذه الاختصاصات وعلى رأسهم العالم هنري برغسون في قوله: "لقد وجدت وتوجد جماعات إنسانية من غير علوم وفنون وفلسفات، لكن لم توجد جماعة بغير ديانة"، وهو يريد من خلال هذا القول أن يؤكّد على حقيقة لا تقبل الجدل، وهي أنّ النزعة الدينية متعمّقة في الإنسان ومغروزة فيه.

إلا أن ما يثير الجدل والخلاف هنا هو قابلية هذه الفطرة للتأثر والتغيير نتيجة وجود عوامل خارجية تعمل على التأثير فيها ـ فالتأثير يكون من خلال التعديل والتثبيت أو التغيير والانحراف ـ، حيث تساهم هذه العوامل كلّها فيما يسمّى بالتنشئة الاجتماعية، التي تعمل على إكساب الفرد مجموعة من القيم والمبادئ والمعتقدات التي تساعده في التمسّك والاستقرار على الفطرة التي ولد عليها، أو الانحراف والقيام على دين آخر، وما يساهم في عملية الاكتساب هذه هو اندماج الفرد في الجماعات المرجعية الأولية منها والثانوية، فالأولى تتجلّى في الأسرة أمّا الثانية تشمل كلّ من المسجد والمدرسة وجماعة الرفاق... وغيرها من المؤسسات الاجتماعية التقليدية ـ التي تعتبر أساس وركيزة المجتمع ـ وصولا إلى المؤسسات الاجتماعية

الحديثة كوسائل الإعلام (صحافة، إذاعة، سينما، تلفزيون) التي أصبح لها دور هي الأخرى في عملية التلقين الاجتماعي، بل وبظهورها فقدت مؤسسة الأسرى وظيفتها المنوطة بها في هذا المجال.

ولعّل من أبرز وسائل الإعلام هذه هي السينما، التي ظهرت مع مطلع القرن 20، ولاقت من إقبال الجماهير مالا تلقاه أي وسيلة إعلامية أخرى، لأنها تعمل على نقل الأفكار والقيم الاجتماعية والسياسية والدينية بشكل لا تستطيع أي وسيلة أخر ى أن تنقله ـ بصرف النظر عن التلفزيون ـ، فهي تتمتع بإمكانيات وقدرات عظيمة غير محدودة كاعتمادها على التصوير الخارجي بين مشاهد الطبيعة والمشاهد المأخوذة في الاستديو، واستخدامها المؤثرات الصوتية و الضوئية والألوان الطبيعية...، أي أنّها تعتمد على لغة سمعية بصرية بسيطة ممّا يجعلها أقرب إلى الحياة الواقعية.

وعل هذا الأساس اعترفت بها سائر بلدان العالم، ومنحتها المكان اللائق بها واعتبرتها أحد أهمّ وسائل التعليم والنشر والدعاية بل وأهم الأجهزة الإيديولوجية، وهذا وفق ما يتماشى مع طبيعة أي دولة، فالدول العربية الإسلامية على سبيل المثال قد استثمرت هذه الصناعة السينمائية في نشر الوعي الديني والتراث الإسلامي، وأبرزها السينما الإيرانية التي ركّزت على إعادة إنتاج التاريخ الإسلامي من خلال تناول سير وقصص الشخصيات المقدّسة والرموز الدينية كالرسل والأنبياء والصحابة، بل وحتى سير النساء المقدّسات كسيرة السيّدة "مريم العذراء" التي تطرّقت للعرض السينمائي أكثر من مرّة وفي عدّة أشكال، أي في شكل فيلم ثمّ مسلسل ثمّ سلسلة سينمائية، فكلّ هذا كان من خلال تجسيد الصورة الذهنية المكوّن عنها في قالب فني ممزوج بمجموعة من المعطيات الحسية والبصرية التي تشكّل في الأخير خطابا سينمائيا أوبالأحرى صورة سينمائية، هذه الصورة تحمل في ثناياها رموز ذات دلالات محددة لتبليغ رسالة أو خطاب محدد، فهي تعبير عن فكر بصري وإبداع يسلك التخيل والحكي لترجمة أفكار ومعاني مستمدّة من التربة الثقافية التي يتحرّك فيها الخطاب السينمائي، من هنا كانت الصورة دائما متعددة تختزن أشياء كثيرة ومن ثم دلالات كثيرة، فالتجذر الثقافي للصورة يجعل منها إطارا قابلا لتأويلات مختلفة، لأنها بسبب بعدها التواصلي وتعدّدها الدلالي مادة يساهم المتلقي في تحديد معناها وقيمتها، إذن فقصّة السيّدة "مريم العذراء" باعتبارها القصة

الأكثر تشويقا في التاريخ الإسلامي، كانت هي المادة الدسمة التي صنع منها السينمائي الإيراني هذا الخطاب السينمائي "مريم المقدسة".

ومن هذا المنطلق تمّ تحديد موضوع بحثنا الأساسي، إذ تمثّل في: " صورة السيدة مريم العذراء في الخطاب السينمائي الإيراني"، والذي استلزم منّا دراسة وصفية تحليلية معمّقة للكشف عن نقاط التشابه والاختلاف بين الصورة الذهنية المجسّدة في الخطاب والصورة الحقيقية التي نصّت عليها الشريعة الإسلامية انطلاقا من القرآن الكريم والسنة النبوية.

اعتمدنا في بداية هذه الدراسة على مجموعة من الخطوات المنهجية التي تتناسب مع أي بحث علمي أكاديمي، وتعتبر من أهم النقاط الأساسية والمحورية التي يقوم عليها هذا البحث، حيث كانت على الترتيب التالي: بداية بناء الإشكالية والتي حاولنا من خلال طرح أهّم التساؤلات الملمّة بالموضوع، لنتطرّق بعدها الى أسباب اختيار الموضوع، ثمّ أهداف الدراسة التي تكمن من خلالها أهمية الدراسة، ويليها فيما بعد تحديد المفاهيم التي من شأنها إيضاح معالم البحث، ثمّ تحديد مجتمع البحث الذي تتفرّع عنه عيّنة الدراسة والمتمثّلة في السلسلة السينمائية لـ "مريم المقدّسة"، لنقوم بعدها بتبيان نوعية الدراسة من خلال تحديد المنهج والأداة المناسبين لطبيعة الموضوع، ثمّ أخيرا قمنا بإدراج أهمّ الدراسات السابقة التي تشابهت مع موضوع دراستنا والتي كانت في خاتمة هذا القسم.

أمّا عن المقاربة النظرية، فقد تناولنا من خلالها فصلين، حيث تطرّقنا في الفصل الأول الى طبيعة الفن السينمائي من خلال الإشارة إلى نشأة السينما ومراحل تطوّرها التاريخي، مرورا بالسينما العربية وذلك من خلال تركيزها على الفيلم التاريخي، وصولا إلى السينما الإيرانية وأهم المحطّات التاريخية لها، في حين تناولنا في الفصل الثاني ماهية الصورة السينمائية، هذا من خلال تعريف الصورة وأهم مسمّياتها، مرورا بالمراحل التاريخية لتطوّرها من الثابت إلى المتحرّك مع الإشارة إلى أنواع الحركة ومصادرها، كم تناولنا كذلك أهميّة الصورة الفوتوغرافية ومكانتها السوسيو اتصالية، وأخيرا قوّة الصورة الفوتوغرافية وتأثيراتها، هذا باعتبار أنّ الصورة الفوتوغرافية هي أساس الصورة السينمائية.

ثمّ الإطار التطبيقي الذي جاء مدعّما ومكمّلا لكل من الجانب المنهجي والجانب النظري، حيث تضمّن عرض تحليلي للسلسلة السينمائية "مريم المقدّسة"، أي للغة السمعية البصرية التي تضمّنها هذا الخطاب السينمائي، والتي حاولت رسم صورة واقعية عن الشخصية المقدّسة لـ "مريم العذراء"، حيث اعتمدنا في تحليل هذه السلسلة السينمائية على مقاربة التحليل الفيلم ي باعتبارها أحدث المقاربات وأنسبها في مجال تحليل المضامين السينمائية، والتي تساعد الباحث في الوصول إلى نتائج علمية يمكن الاعتماد عليها في تأسيس دراسات علمية جديدة.

وأخيرا أرجو أن يكون هذا البحث المتواضع في المستوى، وأن يكون ذو فائدة علمية نثري بها المكتبة الجامعية.

الاطار المنهجي

1 -بناء الإشكالية وطرح التساؤلات:

تعد السينما حقلا فنيا مليئا بالإيحاءات والمعاني الضمنية التي نتلقاها عن طريق حاستي السمع والبصر ليتعدى ذلك مالا يمكننا سماعه أو رؤيته، سواء كانت هذه المعاني عبارة عن واقع معاش أوماضي أو مستقبل، نابع من بيئة اجتماعية واقتصادية وسياسية وحتى دينية، تمتاز بخصائص ومميزات منفردة.

لكن هي ليست الواقع بكل خصوصياته وعناصره وإنماإعادةإنتاج لما في الواقع وترتيبه، وذلك وفقا لاديولوجية معينة أو لتوجه سائد أو النظرة الفنية الذاتية للقائم على العمل السينمائي، من خلال إعادة تركيب الواقع وذلك بإعطائه صورة سينمائية تكاد تعكس الواقع، إذ يعود الفضل للسينما في عرض الوقائع والأحداث من خلال تصوير مختلف الأعمال السينمائية التاريخية والدرامية منها.

حيث تعتبر الصورة الركيزة الأساسية في العمل السينمائي لما تتضمنه من معاني ودلالات مختلفة وإيحاءات متكاملة، وكذلك لما لها من أهمية بالغة باعتبارها لغة العالم الأبلغ من الكلام، حيث يتم إنتاج هذه الصورة السينمائية عن طريق عملية التصوير التي تخضع لجملة من قوانين التصوير الفوتوغرافي، فتتجسد الكاميرا في المصور والفيلم في الخطاب السينمائي، وبذلك تعتبر السينما ذاتها خيال.

انطلاقا من هذا تشكّل الصورة السينمائية خطابا سينمائيا، له تأثير وانتشار واسع باعتباره موجه الى جمهور واسع ويحمل أبعاد وإيديولوجيات مختلفة، إذن فهو بناء متناسق من الأفكار يتعلق بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرا استدلاليا.

فالعمل السينمائي باعتباره خطابا فهو وسيلة من وسائل التعبير الفني والذي يقوم على تسجيل الصورة المتحركة وإعادة عرضها بواسطة أجهزة خاصة.

إذ عرفت السينما انتشارا واسعا في العالم وصولا الى الوطن العربي، فظهرت السينما المصرية والسورية والجزائرية... وغيرها، إذ يعود تاريخ ظهور السينما الإيرانية الى بداية القرن 20، الذي عرف دخول أول كاميرا فيلمية الى إيران، حيث شكّل هذا التاريخ انطلاقة هامة لهذا الفن، وعرف هذا الأخير ترحيبا وقبولا

كبيرا من طرف المشاهد الإيراني، مما مهّد لصناعة وإنتاج المزيد من الأعمال عرفت هي الأخرى انتشارا واسعا في مختلف أرجاء العالم العربي، حيث كان من ضمن هذه الأعمال عرض الأفلام التاريخية ذات الصبغة الدينية خاصة تلك المجسّدة للشخصيات الدينية المقدّسة، وإعطائها نموذج فني موضوعي يعبّر عن حقيقة تلك الفترة والواقع التاريخي المعاش آنذاك، مما جعل لها تأثير قوي وناجح في ذهن كل متلقي.

وبهذا الشكل فالخطاب السينمائي الإيراني يعتبر أحد القنوات المهمة في تمرير أفكار وقيم محددة، تستهدف مختلف فئات الجمهور معتمدا في ذلك على ثنائية النص والصورة كركيزة محورية.

بناءا على هذا تم تحديد موضوع دراستنا في مجال الخطاب السينمائي الإيرانيوعلاقته بالقصص التاريخية ذات الطابع الديني، والتي استهوت جمهور واسع، ومنه تم طرح الإشكال التالي:

فيما تمثّلت طبيعة الصورة التي جسدها الخطاب السينمائي الإيراني عن السيدة مريم العذراء عبر متتاليات السلسلة الفيلمية: مريم المقدسة؟

والذي تفرّعت عنه مجموعة من التساؤلات، وهي على النحو التالي:

1- هل الدراما الإيرانية ذات الصبغة الدينية هي إعادة إنتاج التاريخ الإسلامي من منظور المذهب الشيعي؟

2- ما هي ملامح الصورة التي حاولت السينما الإيرانية تقديمها عن شخصية "السيدة مريم العذراء" ؟

3- ما الهدف من وراء تقديم هذه الصورة النمطية عن شخصية " السيدة مريم العذراء"؟

4- هل الصورة التي عكسها مضمون الخطاب السينمائي "مريم المقدسة" تتطابق مع الصورة الحقيقية لها؟

5- ما هو الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي يحمله الخطاب السينمائي " مريم المقدسة"؟

2-أسباب اختيار الموضوع:

إن اختياري لموضوع "صورة السيدة مريم العذراء في الخطاب السينمائي الإيراني" جاء نتيجة الأسباب التالية:

- الميول الشخصي لمعالجة المواضيع ذات الطابع الديني.
- اهتمامي الخاص بتاريخ الدين الإسلامي.
- الصورة المحرّفة التي عكستها المضامين السينمائية خاصة ذات الصبغة المسيحية عن شخصية "السيّدة مريم العذراء".
- اتهام الأفلام السينمائية الإيرانية ذات الصبغة الدينية بأنها تمسّ بالمعتقدات الدينية للأديان التوحيدية الكبرى.
- اهتمام خاص بمقاربة التحليل الفيلمي التي تركز على دراسة الخطابات السينمائية في مستوياتها الضيقة، وذلك من خلال تفكيك بنية هذه الخطابات وتحليل معاني ودلالات الأجزاء المكونة لها.
- غياب الدراسات العلمية الأكاديمية التي تهتم بتحليل الخطابات السينمائية ذات الطابع الديني.

2 -أهداف الدراسة:

إن الهدف الرئيسي الذي تطمح الدراسة الوصول إليه يتمثل أساسا في استخلاص وكشف معالم الصورة المجسّدة عن شخصية "السيدة مريم العذراء" في الخطاب السينمائي الإيراني، هذا من خلال:

- التعرف على مختلف ملامح شخصية "مريم العذراء" التي تمّ تجسيدها في الفيلم السينمائي "مريم المقدّسة".
- الكشف عن الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة عن شخصية "مريم العذراء".
- إبراز دور شخصية "مريم العذراء" في ال سلسةالسينمائيةِ "مريم المقدسة" في إضفاء صورة سينمائية واقعية عن نفس الشخصية.

- الكشف عن مدى تطابق الصورة السينمائية لـ"مريم العذراء" مع الصورة الفعلية والحقيقية لها.

- الكشف عن الخلفية الإيديولوجية التي يحملها الخطاب السينمائي الإيراني عن شخصية "السيدة مريم العذراء".

- محاولة التعمّق والتدقيق في بنية هذا الخطاب السينمائي "مريم المقدسة" وتركيبته، باعتباره ذو إيديولوجية معينة لجمهور معين.

- إبراز أهمية السينما باعتبارها وسيلة اتصالية إعلامية تهدف إلى ترجمة الواقع وإعادة إنتاجه من خلال الجمع بين الحركة والصوت والمؤثرات الصوتية في آن واحد.

4- مجتمع البحث والعينة:

عرّف الباحثون مجتمع البحث على أنّه:"مجموع محدود أو غير محدود من المفردات المحددة مسبقا، والتي سوف يتعامل معها الباحث منهجيا".[1]

من منطلق أن موضوع دراستنا يتمحور حول "صورة السيدة مريم العذراء في الخطاب السينمائي الإيراني"، فيتمثل مجتمع بحثنا في مجموع المضامين السينمائيةالإيرانية التاريخية ذات الصبغة الدينية وعلى وجه الخصوص السلسلة السينمائية "مريم المقدّسة" التي تمثّل عيّنة عن هذه المضامين، وبصفة أدق وقع اختيارنا على أهم المتتاليات من هذه السلسلة - هذا بعد عملية التقطيع التقني لأجزاء هذا الفيلم .. التي رأينا أنها تخدم هذه الدراسة، وبالتالي فالأسلوب(المعاينة)الأنسب لانتقاء هذه العينة هو **الأسلوب غير الاحتمالي**.

أمّا عن **العينة** فلقد اعتمدنا على **العينة القصدية** ، والتي تعرّف بأسماء متعددة :"العينة الغرضية، العمدية، النمطية، حيث يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكمية لا مجال فيه للصدفة، بل يقوم هو شخصيا بانتقاء المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات، وهذا لإدراكه المسبّق

[1] محمد عبد الحديد: **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتب، القاهرة، ب ط، 2000، ص 235.

ومعرفته الجيّدة لمجتمع البحث وعناصره الهامة التي تمثّله تمثيلا صحيحا، وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة".[1]

وقد تمّ اختيارنا لهذه العينة للاعتبارات التالية:

- تعرض هذ هـ السلسلة السينمائية "مريم المقدسة" لعدّة انتقادات نتيجة لما أثاره من ضجة على المستوى الديني، السياسي، والإعلامي.
- اتهام المخرج السينمائي "شهريار بحراني"له ذه السلسلة السينمائية بالترويج والنشر لمعالم المذهب الشيعي أكثر من اعتماده على القرآن، وهو ما اعتبره العديد من النقاد الخطر القادم من إيران لمحاولة نشر فكرها الشيعي في المجتمع العربي.
- التقنيات والمهنية العالية والإخراج الاحترافي الذي برز في هذا المضمون السينمائي.

5- منهج الدراسة وأدواتها:

يتطلّب كل بحث علمي منهج يتبعه الباحث، وهو عبارة عن مجموعة خطوات لانجاز هذا البحث وإعطائه صبغة علمية وأساس علمي مقبول من الناحية الأكاديمية.

وعليه يعرّف المنهج في اللغة العربية على أنه :"مصطلح مرادف لكلمتي: النهج والمناهج، واللتين تعنيان الطريق الواضح".[2]

أما في اللغة الفرنسية:"فانّ كلمة منهج هي Méthode، والتي تعبر عن الخطوات الفكرية المنظمة والعقلانية الهادفة إلى بلوغ نتيجة ما".[3]

كذلك يعرّفه "موريس أنجرس" على أنه:" عبارة عن جواب لسؤال كيف نصل الى الأهداف؟ في حين أن التقنيات تشير الى الوسيلة التي يتم استخدامها للوصول الى هذه الأهداف"[1]

---

[1] أحمد بن مرسلي: **مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2010، ص197.

[2] أحمد بن مرسلي، مرجع سبق ذكره، ص282.

[3] المرجع نفسه، ص282.

وبما أن دراستنا تندرج ضمن الدراسات الوصفية التحليلية، وتستهدف الوصول إلى وصف كامل ودقيق لطبيعة محتوى الفيلم السينمائي "مريم المقدسة" بكل جزئياته والفاعلين فيه، فلقد اعتمدنا على **منهج الوصفي** الذي: "يعتمد على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع مهتمّا بوصفها وصفا دقيقا، ويعبر عنها تعبيرا كيفيا أو تعبيرا كميا؛ فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها، أما التعبير الكمي فيعطينا وصفا رقميا يوضح مقدار هذه الظاهرة وحجمها، كما أنه قد يكون وصف الظاهرة لفترة معينة أو لفترات طويلة من الزمن، وقد يكون الهدف من الوصف مجرّد الرصد من أجل الفهم، أو قد يكون الهدف منه تقويم أوضاع قائمة والوصول إلى استنتاجات لتساهم في فهم الواقع وتطويره، حيث أنه كل استقصاء ينصب على دراسة الظاهرة كما هي قائمة في الحاضر يقصد تشخيصها وكشف جوانبها وتحديد العلاقات بين عناصرها" [2]، بمعنى أن المنهج الوصفي يقوم على وصف النصوص كما هي دون زيادة أو نقصان، وتحليل المعاني والدلالات التي تحملها تحليلا دقيقا.

أما عن الخطوات التي يعتمدها هذا المنهج . المنهج الوصفي . فيمكن إيجازها في النقاط التالية: " فحص موقف المشكل، تحديد المشكل ووضع الفروض أو التساؤلات الأساسية، تسجيل الافتراضات التي يبني الباحثون على أساسها فروضهم وإجراءاتهم، اختيار المفحوصين (العينة)، اختيار أساليب جمع البيانات، وضع قواعد تصنيف البيانات، اختبار البيانات إذا كانت صادقة أم لا، جمع البيانات، وصف النتائج وتحليلها وتفسيرها بعبارات دقيقة وواضحة، تقديم اقتراحات".[3]

---

[1] موريس أنجرس، تر: بوزيد صحراوي، كمال بوشرف، سعيد سبعون، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية** ، دار القصبة للنشر، الجزائر، ب ط، 2006، ص115.

[2] فضيل داليو، **أسس البحث العلمي وتقنياته في العلوم الاجتماعية** ، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 1997، ص290.

[3] فارق شوقي البوهي، **أساليب ومناهج البحث في التربية وعلم النفس**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،ط1، 2011، ص77.

وفي إطار هذا المنهج اعتمدنا على: **مقاربة التحليل الفيلمي** كأداة لهذه الدراسة، وبما أنّها تعتبر من أحدث المقاربات في مجال التحليل الفيلمي، فتجدر بنا الإشارة الى: تعريفها، ظروف نشأتها، وأدواتها.

إن الانفتاح المعرفي الهائل والمتسارع الذي حدث في الأعوام الأخيرة مع بداية انتشار الشبكة المعلوماتية وتعدد استعمالاتها، جعلنا نقف على مناهج وأساليب حديثة وملائمة للدراسات السينمائية، معتمدة من قبل الأكاديميون في الجامعات العريقة في الولايات المتحدة الأمريكية وفي فرنسا.

إذ يعتبر التحليل الفيلمي أحد هذه الأساليب، والتي صممت خصيصا لتلبية حاجيات النقاد السينمائيين وجاءت نتيجة لتراكمات معرفية مكثّفة، بعدما كانوا سابقا يتعاملوا مع الفيلم السينمائي وفق كثير من المناهج والأساليب البحثية التي قد تقترب وقد تبتعد عن جوهر الفيلم السينمائي، فمنهم من اعتمد على المنهج السيميولوجي واعتبره المنهج الأنسب لدراسة السينما، ومنهم من اعتمد على تحليل المحتوى، بل ومنهم من استعمل مقتبسات من البنيوية والمنهج الوصفي... وغيرها من المناهج والأساليب بل وحتى الأدوات التي لم تكن مصمّمة من أجل الفيلم السينمائي، وعليه فيعرّف التحليل الفيلمي على أنه: "تحليل لما وراء الأفلام، وهو يرتبط بتحليل البنية الثقافية والاجتماعية التي تفرز هذه الأفلام، ويأخذ هذا التحليل أهميته من خلال أهمية المنهج الذي يرسمه ويسلكه في تناول العمل الفني بكلّ تفاصيله."[1]

وطبعا يعود الفضل في ظهور التحليل الفيلمي الى مجموعة من الرواد السينمائيين وإسهاماتهم في هذا المجال، ومن أبرزهم نذكر:

– السينمائي السوفياتي (لين كوليشوف) الذي نشر عام 1929 كتابا بعنوان (فن السينما)، لم يكن هذا الكتاب شكلا متقدّما من التحليل الفيلمي لكنّه طرح جملة من الإرهاصات لذلك، خصوصا عند حديثه عن عمليات المونتاج، الإضاءة، الديكور، السيناريو.

[1] مراد بوشحيط، **هوليوود والحلم الأمريكي – تجلّيات الإيديولوجية في السينما الأمريكية**–، مذكّرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005، ص34.

– السينمائي الكبير (سيرجي ازنشتاين) من خلال كتاباته الأولى والمبكّرة عن جماليات السينما، والتي جعلت منه أحد أهم الرواد البارزين في مجال التحليل الفيلمي."[1]

مما يعني أنّ الظهور الحقيقي للتحليل الفيلمي لم يكن إلا مع ظهور نشاطات المعاهد الفرنسية المتخصصة في السينما والإعلام، حيث كان يعرف بـ: "البطاقات الفيلمية؛ أي أن تلك المعاهد كانت تكلّف طلبتها بإعداد هذه البطاقات التي أخذت شكلا متطورا من التقنية التحليلية، ومن هنا بدأ الحديث عن خطاب يعتمد على مبادئ وقوانين يسمّى بالتحليل الفيلمي."[2]

أدوات التحليل الفيلمي:

يعتمد التحليل الفيلمي باعتباره أحد الأساليب البحثية على ثلاث (03) أدوات رئيسية، تتمثل فيما يلي: الأدوات الوصفية، الأدوات الشاهدية، والأدوات الوثائقية.

01: الأدوات الوصفية:

من البديهي أن كل شيء في الفيلم قابل للوصف، وبالتالي استعمال الوصف في التحليل الفيلمي هو عملية سهلة للغاية، لكن تجدر الإشارة بنا الى " أن الخط الغالب في الفيلم ـ ونقصد هنا الفيلم الروائي ـ هو السرد أو الحكاية، لذلك نجد ضمن أداة الوصف غالبا اتجاها نحو الوصف السردي أو إعادة تقديم القصة الفيلمية، وهو ما يعرف بملخص الفيلم أو موجز الرواية الفيلمية."[3]

ومن الأدوات الوصفية نجد ما يعرف بـ: التقطيع والتجزئة.

أ ـ التقطيع: ونقصد منه وصف الوحدات الجزئية (المتتاليات) المشكّلة للفيلم السينمائي، وتعتبر أداة التقطيع أحد الأدوات الجد مهمّة في عملية التحليل، " وقد وضع كتاب (تحليل الأفلام) أكثر الحدود دراسة

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص38.

في عملية التقطيع التحليلي وهي كالآتي: مدّة اللقطة (عدد الصور)، نطاق اللقطة، المونتاج، الحركات (حركات الكاميرا)، الشريط الصوتي (الحوارات والموسيقى والضجيج)، والعلاقات بين الصوت والصورة."[1]

ب ـ التجزئة: ونقصد منها تجزئة المقاطع الفيلمية (الوحدات الجزئية)، مع العلم أن "المقطع هو سلسلة من اللقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية، وهو في طبيعته شبيه بالمشهد في المسرح أو باللوحة السينمائية في السينما البدائية."[2]

02: الأدوات الشاهدية:

تتمثل الأدوات الشاهدية التي تدخل في إطار التحليل الفيلمي، فيما يلي: ملخص الفيلم، الفوتوغرام، البطاقة التقنية.

أ ـ ملخّص الفيلم: ونقصد به الأفكار الأساسية التي تدور حولها قصة الفيلم، إذ " يشكّل أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلميومنهجيته، لأنها تكشف بقدر كبير عن نقاط القوّة في السرد الفيلمي موضّحة أبعاد الفيلم أيضا."[3]

ب ـ الفوتوغرام: وهو التوقف عند الصورة، مع العلم أن الصورة هنا تكون بدون صوت وبدون حركة، إذ تعتبر هذه العملية أساسية ونموذجية في التحليل الفيلمي، كم أنها " عملية انتقائية بعناية فائقة، وظيفتها شاهدية في عملية التحليل، حيث يستغل المحلل راحة الحركة ليدرس الحدود الشكلية للصورة من حيث: التأطير، عمق المجال، التركيب، الإضاءة، وحتى حركات الكاميرا، إذ تسمح سلسلة من الفوتوغرامات بتفكيكها ودراستها بصورة أكثر تحليلية."[4]

---

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص42.

[4] المرجع نفسه، ص42.

ج ـ البطاقة التقنية: " والتي نعرض فيها كل المتعلقات الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم من: العنوان، شركة وسنة الإنتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون، وكافة العاملين الرئيسيين في الفيلم" [1] أي كل العناصر الرئيسية المشاركة في صناعة وإنتاج الفيلم السينمائي.

03: الأدوات الوثائقية:

يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات الخارجية عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل، والتي اختلف النقاد والباحثون السينمائيون في شرعية استخدامها، فمنهم من استبعدها واعتبرها عناصر دخيلة على الفيلم، ومنهم من يرى بأن هذه العناصر الخارجية هي عناصر مغذّية للتحليل الفيلمي ومدعّمة له.

ولقد حدّدت الباحثة " M– Mary " في كتابها " L'Analyse Filmique " هذه الأدوات وأدرجتها ضمن قائمة أدوات التحليل، وهي باختصار كالتالي:

" **أ ـ** المعطيات السابقة لبث الفيلم وتضمّ: السيناريو المكتوب، أوراق عمل المخرج، التصريحات والاستجوابات الصحفية، ومختلف الوثائق الأخرى.

ب ـ المعطيات اللاحقة للبث وتشمل: كل العناصر المتعلّقة بالتوزيع ورقم المشاهدين في شبّاك التذاكر، عدد النسخ الموزّعة، ونموذج النشر، بالإضافة الى ملصق الفيلم، صور الدعاية، الفيلم الترويجي."[2]

إذن هذه هي باختصارأبرز وأهم التفاصيل التي يقوم عليها التحليل الفيلمي.

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص ص42–43.

6-تحديدمفاهيم الدراسة:

لتوضيح معالم هذه الدراسة حاولنا تحديد المفاهيم الأساسيةلها تحديدا اصطلاحيا ثمإجرائيا ، والتي تمثلت فيما يلي:

أولا:المصطلحات والمفاهيم:

1: الصورة: (Image)

يعرّفها "محمد جمال الفار" على أنها: "نسخة (copy) مستخرجة من الوثيقة الأصلية أعدت في الوقت الذي أعدت فيه الوثيقة أو في وقت لاحق، وقد تكون الوثيقة منسوخة باليد أو بطرق النسخ الأخرى، وتكون الصورة محاكية للأصل (Figure copy) إذا كانت تدون تفصيلا كل الخصائص المادية الأصلية للوثيقة الأم وتحاكيها تماما، كما تكون الصورة طبق للأصل إذا تمّ الحصول عليها عن طريق التصوير الطباعي بحيث تكون مطابقة للأصل بقدر الإمكان في حالتها المادية".[1]

في حين يرى "كرم شلبي" في تعريفه للصورة(Image) أنها: "قد تكون ملتقطة بإحدى آلات التصوير أو مرسومة، وقد تكون صورة لشيء أو لشخص في ذهن إنسان ما؛ أي فكرته التي كونها عن ذلك الشخص وصورته التي رسمها في ذهنه، أي انطباعه عنه".[2]

2: الصورة السينمائية:

يعرّف الناقد السينمائي " **عدنان مدانات**" في كتابه المعنون بـ "بحثا عن السينما" الصورة السينمائية على أنها: "هي النتيجة الحتمية لمرور الإشعاعات التي تنتج عن المواد الواقعية، عبر عدسة الكاميرا السينمائية الى أن تصطدم بالشريط الحساس وتنعكس عليه وتثبّت، وهي بالتالي لا تنتج بدون هذه العملية التي يمكن تلخيصها بأنها تثبيت لضوء وإشعاعات الواقع على الشريط الحساس."[3]

---

[1] محمد جمال الفار،**المعجم الإعلامي**، دار أسامة للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2006، ص210.

[2] كرم شلبي،**معجم المصطلحات الإعلامية (انجليزي . عربي)**، دار الجيل،بيروت، ط2، 1994، ص481.

[3] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص73.

3: الخطاب:(Discoure)

يعرف الخطاب حسب "الجابري" على أنه: "بناء من الأفكار يحمل وجهة نظر، أو هو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي وتشكل مقدمات ونتائج".

ويميّز "Fair Clough" في كتابه: "Media Discourse" بين نوعين من الخطاب:

الأول: يشير إلى أن الخطاب فعل وتفاعل اجتماعي، فالأفراد يتفاعلون مع بعضهم البعض في مواقف اتصالية حقيقية.

الثاني: يشير إلى أن الخطاب عملية متواصلة من التعاطي بين طرفين أحدهما مرسل والآخر مستقبل، أو بين ذات و موضوع، أو بين فكر و واقع إنساني، فالخطاب ليس هو النص وإنما هو النص مضافا إليه سلسلة من التفاعلات بين مرسل الخطاب ومصدره وبين مستقبل الخطاب والمتفاعل معه". [1]

4: السينما: (Cinéma)

حسب معجم المصطلحات الإعلامية لـ "كرم شلبي"فان: "أصل كلمة سينما يعودإلى كلمة السينماتوجراف (Cinématographe)، وهي مشتقة من أصل يوناني، وتطلق أيضا على جهاز لعرض الأفلام، قدّم مخترعاه الأخوان "لوميير" أول عرض سينمائي في فرنسا في 1895/12/28، وتداولت كلمة السينما منذ ذلك الوقت ، ونفس الكلمة تطلق على كاميرا التصوير وصالة العرض".[2]

ويعرّفها كذلك على أنها: "إحدى وسائل الاتصال بالجماهير، تعود أهميتها الى أنها تعتمد على تقديم مادتها مسموعة ومرئية، الأمر الذي يضاعف من جاذبيتها وتأثيرها، وتقوم السينما بدور هام في مجالات التوجيه والإرشاد والتثقيف، ورغم أن السينما قد تأثرت واضحا بظهور التلفزيون الذي أصبح هو: سينما

[1] طارق سيد احمد الخليفي، **معجم مصطلحات الإعلام**، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2008، ص ص103- 104.

[2] كرم شلبي، مرجع سبق ذكره، ص171.

البيت؛ التي تقدم الأفلام والبرامج والأخبار والتمثيليات وما يقدمه المسرح أيضا، إلا أن السينما لازالت تحتفظ بجمهور يتردد للمشاهدة".[1]

كما يصنفها على أنها: "العلم (Filmology) الذي يختص بدراسة الفن السينمائي نظريا وعمليا، ويدرسكل ما يتصل بالعمل السينمائي من الإنتاجإلى التوزيع".[2]

5: الفيلم السينمائي: (Film)

هو الفيلم المعد للعرض في دور السينما أو في التلفزيون، وهو وسيلة من وسائل التعبير الفني، يقوم على تسجيل الصورة المتحركة على شريط حساس وإعادة عرضها بواسطة أجهزة خاصة.[3]

ثانيا:المفاهيم الإجرائية:

1: صورة مريم العذراء:

تعتبر السيدة مريم العذراء واحدة من الشخصيات والرموز المقدّسة والمذكورة في القرآن الكريم،والمقصود بالصورة في دراستنا هو الطريقة والكيفية التي جسّدت بها السيّدة مريم العذراء ، أي الصورة الذهنية المجسّدة عن مريم العذراء في الخطاب السينمائي الإيراني من قبل شخصية تمثيلية لأداء هذا الدور و تقمص هذه الشخصية كشخصية رئيسية في هذا الخطاب.

2: الخطاب السينمائي الإيراني:

هو الخطاب السمعي البصري الذي يتناول قصص وسير الشخصيات المقدّسة والرموز الدينية، أمّا عن الخطاب الذي كان هو محور دراستنا فقد تناول سيرة السيّدة مريم العذراء وفق مختلف مراحلها التاريخية، أي منذ ولادتها الى إنجابها للمسيح عيسى عليه السلام.

[1] كرم شلبي، مرجع سبق ذكره، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص376.

[3] المرجع نفسه، ص370

3: الفيلم السينمائي:

هو السلسلة السينمائيةالتي تستهدف عرض شخصية السيدة مريم العذراء، والمعنونة بـ "مريم المقدسة"، والتي هي محور دراستنا.

7-الدراسات السابقة وإسقاطاتها على الدراسة:

تعتبر البحوث والدراسات السابقة مصدرا لا غنى عنه بالنسبة للباحث، لذلك اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من الدراسات السابقة التي تلتقي مع موضوعنا في متغير أو أكثر، والتي ساعدتنا في التوجيه المنهجي والنظري لهذه الدراسة، وهي كالتالي:

الدراسةالأولى:

تتمثل هذه الدراسة في مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تقدّمت بها "**عواطف زراري**"إلى جامعة الجزائر حيث تمت مناقشتها سنة **2001**، وقد كان عنوانها: "**صورة المرأة في السينما الجزائرية**".

تستهدف الباحثة في هذه الدراسة أساسا استخلاص وكشف معالم الصورة المرسومة للمرأة الجزائرية عبر الفيلم السينمائي الجزائري، حيث انطلقت بطرح الإشكالية التالية:

معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة، وهل هذه الصورة نابعة من واقع المرأة أم لها صلة بالتوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجل أو امرأة؟

واعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على مقاربة التحليل النصي وفق طريقة رولان بارث كمنهج، وتحليل المضمون كأداة، أمّا العينة فتمثلت في: الفيلمين الجزائريين كأنموذجين يمثلان مجتمع البحث الذي هو الأفلام الجزائرية التي تناولت موضوع المرأة، وهذان الفلمانهما: "نوبة نساء جبل شنوة" من إخراج آسي ا جبار سنة 1978، و"القلعة" سيناريو وإخراج محمد شويخ سنة 1987.

توصّلت الباحثة بعد تحليلها للفيلمين إلى عدّة نتائج أهمّها:

أن فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" تميّز بواقعية شديدة وهذا بفضل اللقطات المأخوذة من أرشيف الحركة الوطنية التي جاءت معبّرة عن زمن الماضي الحي، وبالتالي فهذا الفيلم يندرج ضمن ما يعرف بسينما الواقع، أما فيلم "القلعة" بحكم كونه فيلم روائي إلا أنه اعتمد أكثر على خيال المخرج وقدرته على الابتكار دون تقيّد بالواقع وأحداثه، فبالرغم من أنّ قرية القلعة التي صورت أحداث الفيلم قرية موجودة على أرض الواقع إلا أنّ القصة الخيالية هي التي صنعت هذا الواقع... هذا وإضافة من النتائج الأخرى.

لقد اهتممنا بهذه الدراسة لأنها تعالج نفس الزاوية التي ينطلق منها بحثنا، حيث قامت بدراسة طبيعة الصورة المجسّدة في السينما، ومدى ارتباطها بالتوجه الإيديولوجي للمخرج.

الدراسةالثانية:

تتمثل هذه الدراسة في مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تقدمت بها الباحثة "**برحيل سمية**" إلى جامعة وهران(السينيا)، حيث تمت مناقشتها سنة **2006**، وقد كان عنوانها: "**تداعيات العنف في الصورة الإخبارية المتحركة(مقاربة سيميائية لصورة من حرب لبنان 2006)**".

انطلقت الباحثة في هذه الدراسة بطرح الإشكالية:

لماذا هذا الإفراط في عرض العنف عبر الصورة الإخبارية المتحركة؟ فإذا كانت ذريعة صانع كل صورة تحمل عنفا أو بثها هي العنف المشهود على الساحة الدولية ومحاولة نقل الواقع كما هو وكشف المستور وإشباع تعطش المتلقي لمعرفة أدق التفاصيل، فهل يقتضي ذلك كل هذا التكرار لصور العنف إلى درجة التشغيف؟

واعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على المنهج المسحي، وتحليل المضمون كأداة إضافةإلى المنهج السيميولوجي أو ما يعرف بتحليل المحتوى السيميولوجي للصورة أو ما يعرف كذلك بالتحليل الايقونولوجي، أما بالنسبة للعينة فتمثلت في: مجموعة من الصور المتحركة التي تم بثها على القنوات

الفضائية أثناء الحرب الأخيرة على لبنان في جويلية 2006، وتتمثل هته الفضائيات في قناتي: مركز تلفزيون الشرق الأوسط (mbc)، والقناة الفضائية السورية (Syria TV).

توصّلت الباحثة بعد تحليلها لهته الصور إلى عدّة نتائج أهمّها:

الصورة المتحركة الإخباريةتتميزبالواقعية والتجسيد والقدرة الفائقة على التأثير واستثارة مشاعر المتلقي، حيث تضعه في حالة نفسية حسب سياقها فالصورة العنيفة تشعره بالانهيار والارتياب والإحباط، لكن تجدر الإشارة أنه كلما كررت الصورة المتحركة أمام أعين المتلقي، ومهما حملت من عنف تفقد تأثيرها التي تكون عليه في المرة الأولى، قبل تكرارها لمرات عدة وتعودت عليها عين المشاهد وتدخل في خانة الصور العادية.

تمّ الاعتماد على هذه الدراسة كونها تتلاقى مع بحثنا في دراسة الخطاب البصري (الصوري) في شكله المتحرّك.

الدراسة الثالثة:

تتمثل هذه الدراسة في مذكّرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تقدّم بها الباحث "**مراد بوشحيط**" إلى جامعة الجزائر، حيث تمّت مناقشتها سنة **2005**، وقد كان عنوانها كالآتي: "**هوليود والحلم الأمريكي (تجلّيات الايديولوجيا في السينما الأمريكية، سينما الرئيس تطبيقا ـ من خلال تحليل فيلمي لفيلمي "السلطات القصوى" و" طائرة الرئيس الأولى" ـ)**".

تكمن أهمّية هذه الدراسة في كونها أنها الدراسة الأولى من نوعها في العالم العربي،والتي تتناول بالتحليل والتنقيب والبحث ملامح الايديولويجا الأمريكية عبر الفيلم السينمائي الأمريكي، كما أنها تعدّ أول دراسة ماجستير تتناول " سينما الرئيس " من خلال البحث عن صورة الرئيس الأمريكي في السينما الأمريكية للإجابة على التساؤل الأساسي وهو محاولة للكشف عن ملامح التجسيد الإيديولوجي في هوليود، وبالتالي فالباحث هنا يستهدف الكشف عن الحدود الفاصلة والعلاقات المتقاطعة والعميقة بين العالمين : السينمائي والسياسي.

انطلق الباحث في هذه الدراسة من طرح الإشكال التالي:

بعد أن ساهمت في تشكيلها وتكوينها ظروف تاريخية وأوضاع سياسية ومعتقدات دينية، كيف تجسّدت الايديولوجيا الأمريكية عبر مكوّناتها الرئيسية في أفلام هوليود السينمائية، والى أي مدى تعكس "سينما الرئيس" ـ باعتبارها نمطا سينمائيا هوليوديا ـ طبيعة ذلك التجسيد من خلال صورة الرئيس الأمريكي في السينما الأمريكية؟

ولقد اعتمد الباحث في دراسته لهذه الإشكالية على منهج التحليل الفيلمي بناءا على ما طرحه الباحثان "ج ـ أومون" و "م ـ ماري " في كتابهما " تحليل الأفلام"، أمّا عن مجتمع الدراسة فقد تمثّل في: سينما الرئيس باعتبارها السينما التي جعلت من شخصية الرئيس الأمريكي الشخصية الفعلية المجسّدة للايديولوجيا الأمريكية، في حين اشتملت عينّة الدراسة على محورين هما: صورة الرؤساء المرجعيون في السينما الأمريكية (لينكولن، كينيدي، نيكسون)، والفيلمين السينمائيين الروائيين (السلطات القصوى، طائرة الرئاسة الأولى).

ومن أهم وأبرز النتائج التي توصّل إليها الباحث نذكر:

أن الجوهر الإيديولوجي للفيلم السينمائي هو أنّه منتوج ثقافي يخضع في نهاية المطاف الى ثقافة المجتمع ومحدداته المرجعية في التفكير وبالتالي فتحدد الايديولوجيا في الفيلم السينمائي من خلال مستويين: المستوى الصريح والمستوى المتواري.

تأسيس هوليوود كان وفق سياسة الاحتكارات وسيطرة رؤوس الأموال، مما أدّى الى سيطرة اللوبي اليهودي على كافة الاستوديوهات الهوليودية وعلى سير السيولة المالية القادرة على الإنتاج، كما تميّزت تلك الأوضاع الاقتصادية ببروز نظام هوليوود الراسخ "نظام النجوم" والذي ساهم في تصدير عدد من الإيديولوجيات المرتبطة بالأشخاص المحبوبين على الشاشة.

أمّا عن العلاقة بين هوليوود والسلطة السياسية فقد كانت تتميّز- انطلاقا من التحليل - بانجذاب واضح يرجع الى الخوف من الرقابة والتضييق السياسي، كما يعود هذا الى قناعة سياسية ورغبة في الحصول على الامتيازات السياسية.

أمّا فيما يخص تحليل صور الرؤساء الأمريكيون (لينكولن، كينيدي، نيكسون)، فقد التوصّل الى تحديد أربعة أنماط للرؤساء الأمريكيين: النمط الفاعل الايجابي والذي يملك قوّة في الشخصية، والنمط الفاعل السلبي أي الذي يملك نفس القوّة ولكن يوجّهها نحو القهر وسوء الفعل، النمط المنفعل الايجابي أي الذي يتميّز بكونه مسايرا لا فاعلا ولكنّه مساير جيّد، وأخيرا النمط المنفعل السلبي أي الذي لا يساير بل يميل الى التجنّب والانزواء.

كما تمّ كذلك تقسيم الرؤساء الذين حكموا أمريكا الى قسمين: رؤساء خائنون، ورؤساء مضطربون.

لقد نبع اهتمامنا بهذه الدراسة من كونها تعالج كيفية تجسيد الايديولوجيا وتمريرها عبر المضامين السينمائية، وهذا من خلال الاعتماد على مقاربة التحليل الفيلمي كمنهج للدراسة، مما جعل هذه الدراسة تتشابه مع دراستنا من حيث طريقة التحليل.

الدراسة الرابعة:

تتمثل هذه الدراسة في مذكرة ماستر في علوم الإعلام والاتصال، تقدّمت بها الباحثة "**بداني حفيظة**" الى جامعة مستغانم، حيث تمّت مناقشتها سنة **2013**، وقد كان عنوانها "**صورة النظام الإسرائيلي في الدراما التركية المعاصرة - تحليل نظام نصي لمسلسلي (صرخة حجر) و (وادي الذئاب ج6)**".

تستهدف الباحثة في هذه الدراسة معرفة الصورة التي تقدّمها الدراما التركية المعاصرة عن السياسة الإسرائيلية، وكشف اللثام عن وجه إسرائيل المراوغ في تعامله مع القضية الفلسطينية، الى جانب معرفة مضمون هذين المسلسلين الذين أسطعا زرع الحرب في دولة إسرائيل.

انطلقت الباحثة في هذه الدراسة بطرح الإشكالية:

فيما تتمثل طبيعة الصورة التي تقدّمها الدراما التركية المعاصرة عبر مسلسلي: "صرخة حجر" و "وادي الذئاب ج6."؟

واعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على منهج تحليل المحتوى أو تحليل المضمون، أما فيما يخص الأداة هي أداة التحليل السيميولوجي وفق طريقة رولان بارث . Roland Barthes، لأن طبيعة الموضوع فرضت ذلك.

وتمثل مجتمع البحث في جميع مسلسلات الدراما التركية المعاصرة، أما عينة الدراسة فتمثّلت في مسلسلي "وادي الذئاب" و "صرخة حجر"، وقد تم إتباع الأسلوب القصدي في تحديدها.

توصّلت الباحثة بعد تحليلها لهذين المسلسلين إلى عدّة نتائج أهمّها:

إن كل من مسلسل "وادي الذئاب" و"صرخة حجر" نجح بشكل نسبي في تغطية معالم السياسة الخارجية لإسرائيل في تركيا، من خلال تجسيد صورة النظام الإسرائيلي في حبكة درامية مثيرة كشفت غموض السياسة الإسرائيلية الخارجية التي لا يمكن للمشاهد العادي أن يلمس هذه الحقائق في المسلسل إلا إذا كان عالم سياسي أو باحث سيميولوجي.

لقد اعتمدنا على هذه الدراسة لكونها تميّزت باختيار زاوية من زوايا بحثنا ألا وهي محاولة الكشف عن الخطاب الإيديولوجي الضمني في الخطاب السينمائي العلني.

الاطار النظري

الفصل الأول:

طبيعة وتاريخية الفن السينمائي:

I -1- قراءة في بدايات السينما

I -2- كرونولوجيا الفن السينمائي.

I -3- الفن السينمائي "عربيا".

I -3-1-الفيلم التاريخي في السينما العربية.

I -3-2-أهمّ الأفلام التاريخية العربية.

I -4- الفن السينمائي "عالميا": السينما الإيرانية أنموذجا.

I -4-1- أثناء الثورة.

I -4-2-رفع الحرمة عن السينما الإيرانية.

I -4-3-نهاية الحرب ومرحلة جديدة.

I-1- قراءة في بدايات السينما:

نشأة السينما كوسيط فني لأوّل مرّة في فرنسا، وأطلق عليها الفن السابع لأن ظهورها كان بعد ظهور عدّة فنون (الرقص، الغناء، الدراما، الأدب، الموسيقى، الفن التشكيلي) لتشمل في الأخير جميع خصائص هذه الفنون، وكانت انطلاقتها من صالات التسلية البدائية إذ شكلت نوعا من أنواع التسلية واللهو، على عكس الفنون السابقة التي نشأت بين النخبة من الناس واقتصرت ممارستها على أفراد الطبقة البرجوازية، ولعلّ هذه النشأة المتواضعة للسينما هي التي كانت سبب تجاهلها من طرف الخاصة في بدايتها الأولى، لكن مع استمرار الوقت تراجع هذا التجاهل ليرتفع إقبال المتفرجين، وأخذت السينما تتطور شيئا فشيئا حتى صارت من أهم وسائل الاتصال السمعية البصرية في مطلع القرن 20.

كانت السينما في البداية عبارة عن غرفة مظلمة تحوي جمع من الناس يشاهدون بدهشة وغرابة الخيالات المتحركة، مما يدل على أن السينما بدأت بعرض الصور فقط، وبقوة هذه الصور تمكنت من إرضاء عدد كبير من الجماهير، وقد وصف" ليوناردو دافنشي: في مذكراته التي لم تنشر، والتي جاء ذكرها بالتفصيل في كتاب (السحر الطبيعي) لمؤلفه (جيوفاني با تيستادي لابورتا) والذي نشر عام 1558، أصل الصورة السينمائية بقوله: "إذا أنت جلست في حجرة دامسة الظلام في يوم مشمس، ولم يكن بالحجرة سوى ثقب بمقدار رأس الدبوس في أحد جوانبها، استطعت أن ترى على الحائط المقابل للثقب أو على سطح آخر في الغرفة ظلالا أو خيالات للعالم الخارجي؛ شجرة أو رجلا أو عربة عابرة."[1]

في بادئ الأمر اعتمد السينمائيون على العمل المسرحي كمادة أساسية، حيث قاموا بتصوير المسرحيات . أين كان التصوير آنذاك قائم على ثبات الكاميرا. وكان الممثلون يواجهون المتفرجين كما يفعلون تماما على خشبة المسرح، بل إن المشاهد كانت تبدأ بدخول الممثلين وتنتهي بخروجهم، فمن خلال هذا

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، **مدخل إلى السينما والتلفزيون** ، دار جنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2009، ص9.

الاعتماد على المسرح كان السينمائيون يطمحون لتحقيق نفس النجاح الذي حققه المسرح، نتيجة لما واجهته السينما آنذاك من فشل وتجاهل، أي " كانوا يريدون الظفر بما في المسرح من قوة ناتجة عن الممثلين بلحمهم و شحمهم، فقد كان عرض العلاقات الإنسانية في المسرحيات المصوّرة يثير في نفس المتفرج الشعور بالتوتر ويغريه بالتعرف على نفسه، وهو المفتاح الذي يفتح مغاليق الانفعال، فقد كانت مشكلة السينما الرئيسية هي عدم وجود متفرجين كما في المسرحية، وبعد عدة سنوات تبيّنت السينما أنها تستطيع أن تفعل أكثر من تصوير المسرحية، بل تستطيع إن تحوّل ضعفها إلى قوة."[1]

لكن مع مرور بضع سنوات بدأت السينما تنشأ وتثبت فنونها الخاصة، والتي هي تختلف عن فنون المسرح، حيث استعمل لأول مرة اللقطة القريبة مما جعلت دهشة المتفرجين كبيرة إلى درجة الصراخ(أين أرجل هذا الوجه؟)، وتغير مكان الرؤية من زاوية إلى أخرى؛ " فبعد أن يصور جزء من مشهد من زاوية معينة، يصور جزءا آخر من زاوية أخرى، وكان الخوف من ذلك أن يشعر المتفرج بالدوار، لكن المتفرج لم يبدي أي تبرم على إعفائه من القيود البدنية المفروضة على الجسد، وقبل على الفور دور المتفرج المتحرك، ينظر من جانب ثم ينتقل من الجانب الآخر، وينظر من بعيد ثم من قريب، مرة من داخل الغرفة إلى الخارج، ومرة من أخرى من الخارج إلى داخل الغرفة..." [2]، فكل هذه الاكتشافات تحققت بواسطة الإخراج السينمائي؛ كاللقطة الكبيرة، زوايا التصوير، التصوير أثناء حركة الكاميرا، التوليف... وغيرها، كلها عناصر مميزة للسينما والتي هي بمثابة مرتكزاتها الأساسية، والمعروفة اليوم لدى كل متفرج، والتي تطلّبت سنوات طويلة وجهد كبير من البحث، "حيث لا يزال العجائز يذكرون تلك الأوقات،عندما صرخ المتفرجين واحتجوا لحظة عرض اللقطات الكبيرة، حقا كانت أمرا غريبا في البداية مثلما هي رؤية لقطة مصورة من زاوية عالية حادّة

[1] رائد محمد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص10.

وسفلى، ورؤية عرض الأحداث لا بشكل متواصل بل **مولفة**[1] من مقاطع منفردة، إذن فمخرجي السينما الصامتة جمعوا مابين عناصر أحداث منفردة، وقادوا الممثلين إضافة إلى ذلك باتجاه العمل المتزايد دقة والمتجاوب مع الحقيقة الحياتية."[2]

هكذا تحوّلت نقطة ضعف السينما (أي عدم وجود متفرجين) إلى نقطة قوّة (أي زيادة الإقبال) بعدما أصبحت الحركة المليئة بالمعاني تشغل اهتمام المتفرج بل وتشعره بنوع من الانفعال، وازدادت أهميتها بعدما أصبحت ناطقة لأن الكلمات أزاحت كل غموض وقامت بتوضيح الحركة وتفسير معانيها، " فبالجمع بين الصورة الغنية بالتفاصيل والمعاني، وبين الكلمات التي تقول بطبيعتها شيئا واحدا في وقت واحد، أكسب السينما قوة فريدة تعمل على إدماج المتفرج في سيل دائم من التفكير والانفعال وتجعله شريكا مشاركا إلى حد عظيم، وهكذا نراها وصلت باستغلال عدم وجود المتفرجين إلى أن تتعلم كيف تنمي طاقتها المؤثرة في العواطف، فكثيرا من المشاهد التي كان يراها المتفرج بارعة، إنما كانت كذلك لأن المتفرج نفسه هو الذي يقوم بتمثيلها."[3]

وأصبح للسينما لغتها الخاصة، حيث تمثل اللقطة الوحدة الأساسية ومن مجموع هذه اللقطات وتركيبها تتكون المشاهد، وبالتالي إنتاج المعنى، ضف إلى ذلك عناصر الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الإضاءة، الألوان، الممثلين...، كلها عناصر تمثل مفردات هذه اللغة السينمائية التي تظهر على الشاشة وتشكل في الوقت نفسه قنوات اتصال مع المتفرج عبر حاستي السمع والبصر، إذن " أصبحت السينما وسيلة سمعية

[1] مولفة (مركبة): نسبة إلى كلمة توليف؛ وهي اشتقاق باللغة العربية لكلمة مونتاج، وبالتالي استخدام كلمة "توليف" للدلالة على تنفيذ عملية المونتاج.

[2] ميخائيل روم، تر: عدنان مدانات، **أحاديث حول الإخراج السينمائي** ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، 2007، ص ص44 .45.

[3] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص11.

بصرية أساسية من وسائل الاتصال الجماهيري، تناولت كل شريحة من شرائح المجتمع وعالجت كل موضوع ووصلت إلى كل جمهور، بل أنها أصبحت تستحق أن يطلق عليها اسم: الفن السابع."[1]

I-2- كرونولوجيا الفن السينمائي:

لم يظهر الفن السينمائي دفعة واحدة وإنما مرّ بعدّة محطات تاريخية، تتمثل أساسا في ثلاث (03) مراحل:

أولا: مرحلة الفيلم الصامت:

ما هو متعارف عليه أن السينما في بدايتها كانت قائمة على الفيلم الصامت، إذ كان السينمائيون آنذاك يعتمدون على الحركة فقط دون صوت في عرض مشاهدهم إلى المتفرج، حيث لم تتجاوز هذه المشاهد وظيفة التسلية واللهو مما جعل إقبال المتفرجين وضحكاتهم يرتفع شيئا فشيئا خاصة مع أفلام "**شارلز شابلين**" التي ذاع صيتها آنذاك ولا يزال، ومع هذا لا يمكننا أن نعتبر الفيلم الصامت شكل بدائي من أشكال الفيلم السينمائي المعاصر، ذلك لما له من خصوصية تميزه عن الفيلم الناطق، هذه الخصوصية تتجلى في جملة من الخطوات الفنية التي قام بإرسائها وتثبيتها رواد السينما الصامتة، والتي تعد من أصعب وأعقد الخطوات التي تمر بها السينما في يومنا هذا، فنقل المعلومة من خلال تركيب صورتين أو مجموعة من الصور المتناسقة والمتكاملة ليس بالأمر السهل والهين لكلا الطرفين (المخرج و المتفرج)، فمشاهدة هذه الصور وتفكيك الرموز المكونة لها شكلّ ما يسمىّ بالثقافة الصورية، هذه الأخيرة مهّدت لتحديد مفهوم التلقي؛ أي قراءة الصور وتفكيك إشاراتها ثم ربط المعاني ببعضها البعض ليكتمل المعنى النهائي للفيلم (الصامت)، "ولا سيما أن تاريخ السينما أرشدنا إلى ماهية التلقي في ذلك الوقت، حيث عرض فيلم (وصول القطار إلى المحطة) واتحدت رؤية الإنسان ورؤية الآلة وأصبحت الصورة للمرة الأولى عنصرا دراميا يعطي صورة واقعية عن الحياة، هذه الحقيقة وغيرها تكشف لنا مقدار الجهد الكبير الذي قامت به السينما الصامتة من أجل

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص12.

ترسيخ دعائم الفن السينمائي، ومن أجل الكشف عن الخطوات المتسارعة والجهد المبذول في بناء سمات سينمائية خالصة."[1]

وما يلفت الانتباه في السينما الصامتة هو المتفرج الذي كان يشاهد الفيلم بطريقة مميّزة؛ فبالرغم من بساطة هذه الأفلام (الأفلام الصامتة) إلا أن المتفرج كان يتحمس للذهاب إلى السينما ويحرص على مشاهدة هذه الأفلام؛ التي هي في الأساس عبارة عن مجموعة من المشاهد التي تبدو متناثرة، ولهذا نجد "أن عمل المخرج في السينما الصامتة قد رافقته صعوبات كبيرة، وبالذات في مجال الاختراع التوضيحي... حاولوا أن توصلوا لمحدثكم محتوى حدث من دون اللجوء إلى الكلمات، وستفهمون كم كان صعبا الوصول إلى التأثير الفني في الفيلم الصامت."[2]

أما من الناحية التاريخية فقد عرض أول فيلم سينمائي صامت في فرنسا، وذلك بتاريخ:1895/12/28، تضمن خروج العمال من مصنع لوميير، وأهم ما ميّز الأفلام الصامتة آنذاك هو قصر مدّتها حيث كانت تعدّ بالثواني، ثم انتقلت السينما الصامتة إلى انجلترا وأمريكا، ومن أهم روادها نذكر:"توماس أديسون ـ مخترع أمريكي ـ (1847،1931)، لويس لوميير ـ كيميائي ومخترع ومخرج سينمائي فرنسي ـ (1864، 1947)، دافيد وارك جريفت . . ويسمى بأبو الفيلم السينمائي . . (1875،1948)، جورج ميليه ـ فرنسي ـ (1861، 1938)، أدوين بوتر ـ أحد أهم رواد السينما الأمريكية ـ (1829، 1941)، شارلز سبنسر شابلن ـ أعظم وأصدق عبقرية سينمائية ـ (1889)، سرجي أزنشتاين ـ أحد أعلام الإخراج السينمائي في الاتحاد السوفياتي السابق ـ (1898، 1948)، وأخيرا فيسفولد بودفكين(1893، 1953)."[3]

إذن، استمرت السينما الصامتة حتى نهاية العشرينيات بالرغم من بساطتها ومحدوديتها، واعتمادها فقط على الصامت والأبيض والأسود، كما أنها بلغت كل العالم حتى صارت تسمى بالصامت العظيم، على

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص ص13-14.

[2] ميخائيل روم، تر: عدنان مدانات، مرجع سبق ذكره، ص46.

[3] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، المرجع نفسه، ص29.

عكس السينما اليوم التي لم تحظى بنفس الاهتمام بل وبنفس اللقب، "ليس عبثا أنها صارت تسمى في كل العالم بالصامت العظيم، وحقيقة أن السينما الآن لا تلقب بالناطق العظيم أو بالملون العظيم أو بعريض الشاشة العظيم... لتدلّ على أنه كانت عند السينما الصامتة انجازات ساهمت في وضعها في مكان متميّز تماما بين كل الفنون الأخرى."[1]

ثانيا: السينما التسجيلية:

لا يمكن الحديث عن ماهية الفن السينمائي دون أن نشير إلى الجزء المهم في هذا الفن، ألا وهو السينما التسجيلية، ذلك أن الأساليب السينمائية الروائية قد استقت العديد من أطروحاتها وتجاربها من تجارب رواد **الفيلم التسجيلي**[2] والنظرية الواقعية التي تبلورت بشكل أكثر مصداقية واكتسبت خصوصيتها في الطرح ومعالجة شتى الموضوعات في نتائج الأفلام السينمائية،وكذلك من أهم الاتجاهات والتيارات التي ساهمت في إنشاء السينما التسجيلية وبلورت مفهوم الواقعية نجد تيار سينما المؤلف؛ حيث أن المخرج في السينما التسجيلية يمثل صفة التأليفية ويظهر ذلك في إعداده للسيناريو، إذ " أن السينما وسيلة لرؤية وتفسير الواقع حسب إرادة المؤلف المبدع، فلكل فنان وجهة نظره الخاصة بالنسبة لقضايا الواقع، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد أن أي اختيار للمادة المراد تصويرها يحمل في داخله نسبة من التدخل الذاتي، إذ يصوغ المخرج هذه المادة عبر اختياره للتفاصيل ويعمل على تنظيمها في أنموذج فني متماسك، فالفيلم في حصيلته النهائية ليس الواقع نفسه، فالحلول الفنية للموضوع هي بحد ذاتها نابعة من ذات المخرج ومكتسبة صفة التشكيل الجيد."[3]

---

[1] ميخائيل روم، مرجع سبق ذكره، ص48.

[2] الفيلم التسجيلي: هو نوع من الأفلام لا يعتمد على القصة والخيال بل يتخذ مادته من واقع الحياة، سواء بنقل الأحداث مباشرة كما جرى في الواقع، أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعة، وتعتمد هذه الأفلام على فكرة رئيسية وتكون له قيمة اجتماعية وثقافية، وظهرت كلمة الفيلم التسجيلي أوّل مرة عام 1926 في مقالة لـ" جون جريسون" ظهر في مجلة "نيويورك" محددا ما يعنيه بهذا القول" الفيلم التسجيلي هو المعالجة الخلاقة للواقع والحوادث الجارية".

[3] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص37.

تعتمد السينما التسجيلية على ثلاث (03) اتجاهات سينمائية تسجيلية تمثل المثابات الرئيسية و الأساسية لتاريخ الفيلم التسجيلي، هذه الاتجاهات هي:

01 ـ السينماعين (فيرتوف):

ظهر هذا الاتجاه بزعامة "فيرتوف"، إذ يعتبر مادة أساسية لا غنى عنها في الجانب التسجيلي لما تمتلكه من أفكار واقعية علمية ممتزجة بالتجارب السينمائية التي قام بها "فيرتوف"، وجاء مصطلح السينماعين أو عين السينما ليدل على أن " آلة السينما كعين السينما التي هي أكثر كمالا من العين البشرية وذلك لأجل دراسة فوضى الظواهر المرئية التي تملأ الكون" [1]، وهو يقصد من ذلك أن آلة التصوير بصفتها تقنية فهي تصور الأشياء المعروضة أمامها بكل موضوعية وبأدنى شعور بالذاتية أو الخصوصية، أي أنها تكشف بكل صدق عن العلاقات الظاهرة داخل بنية المجتمع المصورة.

أهم المفاهيم التي ركّز عليها "فيرتوف" في هذا الاتجاه تتمثل في الاعتماد على التصوير بصفته مرحلة أولية، ومن ثما الاعتماد على المونتاج (التوليف) بصفته مرحلة نهائية، فهو "يؤكد على مفهوم العين المدربة بوصفها مرحلة أساسية قبل بدئ التصوير، وهذا الإعداد الذهني يمثل في حقيقته عملية كشف العلاقات الظاهرة داخل بنية المجتمع لتحليلها وتنظيمها الفكري، بعد ذلك يأتي التصوير معتمدا على المرحلة التي سبقته، وبعد عملية التصوير يتم صياغة الفيلم التسجيلي بكليته على طاولة المونتاج" [2]، والمونتاج أو ما يطلق عليه باسم التوليف أو التركيب، في نظر "فيرتوف" هو "اليد الطولى لصناعة الفيلم، وهذا ما يذكرنا من بعده "بودفكين" بأن التوليف هو الأساس الفني للفيلم".[3]

إذن، فهذا الاتجاه التسجيلي ـ السينماعين يركز على اعتماد المونتاج باعتباره ضرورة أساسية لبناء الفيلم بناء موضوعي، وهو ما يطلق عليه مفهوم الموضوعية الفيلمية الذي يختلف عن الموضوعية الواقعية،

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص40.

وبالتالي فهو يعتبر بمثابة أرضية مرجعية بالنسبة للأجيال السينمائية اللاحقة، "إذ تتمثل أهمية هذا الاتجاه في تأثيره المباشر وغير المباشر على الأجيال السينمائية التي تلته، بل وغدت بعض تنظيرات " فيرتوف" أساسا لا غنى عنه عند تحديد سمات الفيلم الروائي الواقعي."[1]

02 ـ الملاحظة الطويلة (فلاهرتي):

إن الفكرة الأساسية التي انطلق منها هذا الاتجاه التسجيلي تتمثل أساسا في قيام المصورين بجولة حول العالم للبحث عمّا يمكن عرضه على رجال الصناعة والتجارة والسياحة، ولعلّ أبرز هؤلاء المصورين نجد "فلاهرتي" الذي تزعّم هذا الاتجاه، إذ يتمثّل "اهتمامه الرئيسي في اكتشاف القصة الإنسانية الجوهرية من داخل الموضوع ذات، لأن الفنان يكتشف فقط ما هو أصلا في الحياة من دون إعادة صياغة أو بناء، فقط عبر ملاحظته التي قد تستمر أياما بل وشهورا" ،[2]والمقصود من ذلك أن الملاحظة الطويلة تمكن السينمائي من نقل الحياة الإنسانية كما هي ومن ذات الواقع، أي نقل الواقع كما هو وليس فقط إعادة بناء وإنتاج هذا الواقع.

برز هذا الاتجاه لأوّل مرّة عندما استخدمه "فلاهرتي" في فيلمه "نانوك رجل الشمال" حيث "استغل معرفته بالاسكيمو التي ولدتها رحلاته الاستكشافية مما يمنحه صدقا في نقل القصة من قلب الواقع، فلا تخمين ولا جوّ يهيّئه الأستوديو، وتقوم فكرته الأساسية على الجو والصراع من أجل كسب القوت، وتقوم أحداثها على أساس الواقع، فكانت العواصف الثلجية دقيقة وملامح الإجهاد والانفعال عند الناس قوية هي الأخرى وحيّة مما منح القصة نبضا من الحياة" [3]، ففلاهرتي يعتقد بأنه كلما كان المشهد . المراد تصويره . مشهدا طبيعيا وتلقائيا ومألوفا، كلما كان هناك انسجام مع آلة التصوير.

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص42.

وبما أننا في مجال الحديث عن الملاحظة الطويلة، فلا بد من الإشارة إلى الفرق بينها وبين اللقطة الطويلة التي رافقت الفن السينمائي منذ بداياته حتى يومنا هذا، وأهم ما يميّز الملاحظة الطويلة هو: " اعتمادها على متغيرين أساسين؛ الأول هو الواقع غير المسيطر عليه، أما الثاني هو عدم احتمالية تكرار أو معرفة الفعل الواقعي الذي سيقع، ومثال ذلك هو تجربة فلاهرتي حينما أراد تصوير شخصية بطل الفيلم (نانوك رجل الشمال) وهو يقوم بفعل اصطياد حيوان الفقمة، إذ لجأ إلى تثبيت آلة التصوير في المكان الذي يقف فيه نانوك وهو ينتظر ظهور الفقمة لاصطيادها، وبسبب تأخر ظهورها شكل انتظاره الطويل مع الملاحظة الطويلة لمسك الفعل في واقع غير مسيطر عليه" [1]، أمّا عن اللقطة الطويلة فهي تختلف اختلاف كلي عن الملاحظة الطويلة، وذلك لاعتمادها هي الأخرى على " جوهرين أساسين هما؛ التخطيط المسبق لأفعال الشخصيات، والواقع المسيطر عليه، على عكس أن الملاحظة الطويلة تعتمد على ثبات آلة التصوير في موقع واحد، أما في اللقطة الطويلة فآلة التصوير وبفضل التقنيات المبتكرة أخذت تنتقل وترافق حركة الشخصيات وأفعالهم بمرونة ويسر".[2]

إذن، يكمن الفرق بينهما في أنّ الملاحظة الطويلة تقوم على الكشف عن أصل وحقيقة الواقع، ثم نقله كما هو دون زيادة أو نقصان،في حين تقوم اللقطة الطويلة على عكس ذلك من خلال التخطيط لإعادة بناء هذا الواقع والسيطرة عليه ثم نقله على حسب ما يتماشى مع المصوّر.

03 ـ الحركة التسجيلية البريطانية (جون جريرسو):

يعتبر " جون جريرسون" رائدا لهذا الاتجاه . . الحركة التسجيلية البريطانية . .، ويتشكل مفهوم التسجيلية بالنسبة إليه من خلال إيمانه القوي بقدرة السينما على الانتقال في كل أرجاء العالم ومراقبة ما يجري في الحياة، باعتبارها وسيطا لتحقيق الاتصال بالجماهير، "إذ تبلغ غاية الفيلم التسجيلي في التعليم وإفهام المتلقين

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص43.

طبيعة العلاقة الإنسانية وجوهر الحياة المتبادلة بين الإنسان والآخرين في استغلال وقائع الحياة الحقيقية استغلالا جيدا ومعبرا مبنيا على الانتقاء وحسن توظيف العناصر المكونة للموضوع" ،[1] هذا يعني أن أساس الحركة التسجيلية أو الفيلم التسجيلي في معالجته للواقع يرتكز على انتقاء الأحداث المكونة للواقع (المعالج) وحسن توظيفها، أي التركيز على التخطيط والإعداد المسبق، وهذا يدل على أنّ "جريرسون" يؤكد على مرحلة كتابة النص (السيناريو)، والتي تعتبر بالنسبة إليه أساس نجاح الفيلم التسجيلي.

ومن أهم انجازاته التي عملت على تأكيد هذا التوجه الجديد نجد فيلم " صائدوا الأسماك: فموضوع هذا الفيلم ينتمي إلى حد ما إلى عالم فلاهرتي في تصوير عوامل الطبيعة المتغيرة على وفق تكامل منسق في مديات الصورة، عكسه استغلال قواعد وأساليب المونتاج التي وضعها " ايزنشتاين و بودفكين"، فهذا التوجه الجديد يتمثل في تعددية الأساليب لانجاز العمل، وهذه التعددية متراوحة بين الاستفادة من تجا رب فلاهرتي الواقعية من جهة، وتوجيهات المخرجين السوفييت من جهة أخرى"[2]، نلاحظ أن أهم مايميّز "جون جريرسون" في توجهه هذا هو استناده إلى تجارب السينمائيين السابقين مما جعل توجّهه الجديد متعدد ومتنوع الأساليب، فهو لم يقم بتقليد التوجهات السابقة (الملاحظة الطويلة، والمونتاج) كما هي، وإنما أخذ من خصائصها ما يفيده، وجمع فيما بينها في توجه واحد ليصل إلى قمّة التكامل في انجاز عمله، هذا ما ميّزه عن بقية الباحثين السينمائيين أثناء هذه المرحلة ـ مرحلة الفيلم التسجيلي ـ .

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

ثالثا: مرحلة الفيلم الناطق:

يعتبر الفيلم الناطق مرحلة متقدمة من مراحل الفن السينمائي، والتي تميّزت بدخول الصوت إلى الفيلم السينمائي، ممّا زاد من دهشة المشاهد البسيطة وجعله في دوامة التزاوج مابين الصوت والصورة؛ أو ما يطلق عليه بمصطلح **التطابق**،[1]اثر اكتشافه لهذا المظهر أو الحلة الجديدة التي ظهرت على الوسيلة التعبيرية الأولى آنذاك ألا وهي الصورة الصامتة ـ الفيلم الصامت ..، " إذ كانت جامدة كئيبة وتأتي بعد الصوت من حيث الأهمية، ولا تتضمن أي ابتكار" ،[2] وبهذا الشكل قد استثمر السينمائيون خلال هذه الفترة . أي بداية نطق السينما ـ عامل الدهشة لتحقيق أعلى نسبة من الأرباح، لكن مع كل هذا إلا أنه كان هناك اختلاف في ردود أفعال السينمائيين اتجاه هذا الدخيل الجديد . . الصوت ..، فمنهم من كان مؤيدا ومنهم من كان معارضا وناقدا، من منطلق " أن كل فن يجب ألا يتخطى حدود أسلوبه الخاص" [3]، والمقصود من هذا هو استغناء السينما التسجيلية على أسلوبها الخاص . . الأسلوب الصامت .وإحلالها محله أسلوب آخر ألا وهو الصوت، جعل منها تتشابه وفن المسرح حيث لم يعد بينهما فرق، وعلى هذا الأساس " أصدر الرواد الروس . بودفكين، أيزنشتاين، ألكسندروف ـ بيانا موجها ضد السينما الناطقة، ويؤكد في الوقت نفسه على أهمية وأولوية المونتاج بوصفه عنصرا تعبيريا مكون للفيلم، وأن كل إضافة كلام إلى مشهد مصوّر سينمائيا على شاكلة المسرح يقتل الإخراج ويتنافى مع المجموع الذي يأتي على الأخص من تلاصق المشاهد المتفرقة" [4]، وقد جرت العديد من الحوارات بين الرواد السينمائيين حول ضرورة عودة السينما إلى ما كانت عليه، وذلك بسبب دخول الصوت كعامل جديد يؤثر بدوره على المستوى التقني، وبالتالي يؤثر على جمالية الفيلم، وعلى رأسهم نذكر: " ايزنشتاين الذي كان حذرا اتجاه الحوار الذي يرغب في عودة السينما إلى بداياتها المسرحية، وتزامن الصوت

[1] التطابق(Lipsing): هي العملية التي يتطابق فيها الصوت مع حركة شفاه المتحدث على الشاشة، أي تطابق ما نسمعه مع مانراه.

[2] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص46.

[4] المرجع نفسه، ص46.

والصورة يحطّم من مرونة المونتاج ومن ثما تحطيم وقتل روحية الفيلم، مؤكدا في الوقت نفسه على إمكانية استخدام الصوت، لا سيما الموسيقى بوصفها معادلا للصورة مما يضفي عليها أبعاد جمالية ورؤية فكرية معبرة".[1]

رغم كل هذه الانتقادات والعوائق التي وقفت في وجه السينما الناطقة، إلا أنها بقيت مستمرّة وعملت على تحديد سماتها وخصائصها، بعد إن اقتنع السينمائيون بمسألة دخول الصوت، وتمكنوا من توظيفه توظيفا جيدا، حتى أصبح في نظرهم جزءا لا يتجزأ من الفيلم التسجيلي لما له من دور متمم في تعبيرية الصورة، أي " لا يمكن عدّ الصوت شكلا تعبيريا خاصا وقائما بذاته بعيدا عن فضاء الصورة المرئية، لذا فإننا نرى أن رواد السينما الناطقة ابتعدوا من هوس تحويل النصوص المسرحية وتشبثوا أكثر بعناصر الصورة موظفين الرواية بعد تحويلها إلى سيناريو، أي من جنس إلى جنس آخر، وهذا الجنس الجديد يتم تحويله بواسطة الوسيلة السينمائية إلى صورة فوتوغرافية متحرّكة معدّة بدقّة مسبقا على وفق النص السينمائي" [2]، من هنا نستنتج أن كل من الصوت والصورة يعتبر عنصرا أساسيا من عناصر الفن السينمائي، ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما على حساب الآخر، لأنهما يشكلان عنصران متكاملان لهما دور أساسي ومتمم لجمالية وفنية الفيلم السينمائي ـ الناطق ـ .

ومن أشهر الأفلام التي قامت بصناعتها السينما الناطقة في بداية تبلورها وتطورها نذكر: "فيلم (المخبر) لـ جون فورد، فيلم (ذهب مع الريح) لـ فكتور فلمنك، فيلم (المواطن كين) لـ أرسون ويلز،... وغيرها من الأفلام."[3]

و بطبيعة الحال كلما ظهر عامل أو عنصر جديد في الفن السينمائي، كلما ظهرت معه مجموعة من التيارات والتوجهات المساندة له، والمختلفة باختلاف إيديولوجياتها وجغرافيتها ...، ولعلّ هذا الاختلاف شكّل

[1] رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ص47.
[2] المرجع نفسه، ص ص49- 50.
[3] المرجع نفسه، ص50.

أساس نضج هذا الوسيط الفني ـ السينما ـ والتي حدّدت في ثلاث (03) تيارات سينمائية .. في مجال السينما الناطقة .."، هذه التيارات هي:السينما الهوليودية، الواقعية الايطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، عملت في مجملها على بلورة شكل سينما المؤلف بمعاصرته الآن، وهذه التيارات الثلاثة لا ينظر إليها كسرود تاريخية بحتة أو تجارب فردية بقدر تحديد سمات عامة هيمنت على الغالب في كل اتجاه لتشكل في مجملها مثابات انطلاق نحو سينما المؤلف"[1].

[1] رائد محمد عبد ربه عكاشة محمد صالح، مرجع سبق ذكره، ، ص50.

I-3- الفن السينمائي "عربيا":

احتفلت السينما العربية سنة 2007 بمرور مائة عام على ظهورها، وحينما نتحدث عن السينما العربية فإننا نشير بذلك إلى السينما المصرية التي كان لها النصيب الأكبر في إدخال هذا الفن إلى الوطن العربي وبلورته وتطويره لما يتماشى مع خصائص المجتمع العربي، فخلال هذه المائة عام قدّمت السينما المصرية - العربية - كم هائل من الأفلام والتي لا تزال تعرض على كافة الفضائيات إلى يومنا هذا، إضافة إلى الأفلام الأخرى التي هي من إنتاج الدول العربية الأخرى.

كما قامت السينما المصرية على تحديد أهم ملامح الشخصية العربية والقومية في مختلف عصورها،واستطاعت أن تؤرخ لأهم الأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية التي شهدتها المنطقة العربية على مرّ الزمان، من منطلق أنها السينما الرائدة في الوطن العربي؛ أي أنها السينما التي لعبت دورا أساسيا في تاريخ مصر والوطن العربي، وكانت هي المسيطرة حتى أصبحت لهجتها .. أي اللهجة المصرية - معروفة و مفهومة في كل أنحاء العالم العربي،و القائمون عليها يتحكمون بمشاعر كل مشاهد عربي، "هوليوود الشرق، هكذا لقبت السينما المصرية، أكبر صناعة سينمائية في الوطن العربي، على المستوى الاقتصادي، كانت هي السلعة الوحيدة التي تصدر بنسبة 100%، وكانت في فترة من الفترات هي الدخل الثاني بعد القطن."[1]

شهد تاريخ السينما المصرية الكثير من الانجازات، والتي تمثّلت أساسا في تعدد الاتجاهات والتيارات السينمائية بتعدد السينمائيين، بلوغ المخرجين والمصورين السينمائيين مستويات عالية تكاد تصل إلى المستويات العالمية، اكتسب الممثلين خبرة عالية في الوقوف أمام الكاميرا، والإرث الهائل من الأفلام المتعددة الأفكار والأساليب... وغيرها، حيث " صنع السينمائي المصري الفيلم الاستعراضي التاريخي والبوليسي

[1] محمد منير حجاب، **السينما وقضايا المجتمع العربي** (رؤية تحليلية نقدية) ، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009، ص07.

والاجتماعي والسياسي والخيالي، من الميلودراما إلى الواقعية، ومن التقليدية إلى الحداثة، كثير من السينمائيين نجحوا في تكوين بصماتهم الخاصة المميزة، وابتكاراتهم، وتركوا تأثيراتهم الكبيرة في المحيط السينمائي داخل مصر وخارجها"،[1] ولعلّ أبرز خاصية في إنجاح السينما المصرية هي قدرتها على خلق لغة خطابية خاصة، هذه اللغة أصبحت وسيلة متاحة ومضمونة للتخاطب بين السينمائيين والمشاهدين، أي بين الفيلم ـ كخطاب ـ والجمهور ـ كمتلقي ـ .

بعد التطور الذي حققته السينما المصرية .. العربية ..، أخّذت تتراجع شيئا فشيئا وذلك بعد بلوغها مائة عام، فعمّت العشوائية جميع مجالاتها، وفقدت أهم ما كان يميّزها، أي تلك اللغة الخطابية المميزة التي كانت تربط بين مختلف شرائح الجمهور، إذ أصبحت اليوم تميّزها لغة جديدة تماما، تظهر من خلال؛ "الحكي وطريقة السرد، كما في الأداء وطريق الإخراج، بل وحتى تحريك الكاميرا، هذه اللغة لا تقوم على أسس واضحة أو تنبع من حاجة حقيقية، لا تصب في إطار تطوير الفيلم كمنتج إبداعي، بل كنتائج للعشوائية المتفشية في الفن كما في الواقع" [2]، فقد أصبحت الأعمال السينمائية المصرية أعمال ذات مستوى هابط ومتدني، تقتصر فقط على عرض الأفلام المسلية والمضحكة التي لا قيمة لها أبدا، ليس هذا وحسب بل أصبح موضوع الجنس شغلها الشاغل، " ابتعدت عن الأعمال الروائية والقصصية الإبداعية، واكتفت بحكايات مؤلفة تستهدف تسلية المشاهد وإضحاكه واستثارة غرائزه بعيدا عن أية قيمة أو دلالة أو أي ارتباط بالواقع المصري أو العربي من قريب أو من بعيد على كافة الأصعدة ، مع بداية المائة عام الثانية" [3]، حتى لغة التعبير في السينما المصرية . . العربية . . بعد أن شهدت تقدما كبيرا نتيجة الانفتاح الثقافي والفكري والسينمائي على العالم، تراجعت هي الأخرى بعد أن بلغت مصر قمّة الانفتاح وعصر العولمة.

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص08.

[3] المرجع نفسه، ص09.

إذن فهذا التراجع الذي شهدته السينما العربية خلال السنوات القليلة الماضية، والذي كان على مستوى الشكل والمضمون، أثار فضول النقاد والباحثين السينمائيين، ودفعهم للبحث في هذه الوضعية المتدهورة للسينما من خلال الكشف عن المؤثرات (السلبية) المحيطة بها، المتمثلة أساسا في القضايا الوطنية والاجتماعية والسياسية كالحروب والانقلابات التي شهدها الوطن العربي، وتراجع المستوى الفكري والثقافي...، ومحاولة القضاء عليها، " و ما يتوجب من حلول للخروج بها من دائرة العشوائيات، التي كما طالتها طالت كافة جوانب الحياة في مجتمعنا، حتى تعود أداة لتشكيل العقل البشري ودعم الثقافة الإنسانية والوحدة الوطنية وجهود التنمية الواعدة بما يساعد على الارتقاء بالمجتمع العربي وإعلاء شأن القيم العربية والإسلامية السامية."[1]

وأهم ما نركز عليه في السينما العربية هو دور هذه الأخيرة في سرد الأحداث والوقائع التاريخية التي شهدها الوطن العربي والإسلامي، أي ما محل الفيلم التاريخي في السينما العربية؟

I-3-1-الفيلم التاريخي في السينما العربية:

رغم كل التراث التاريخي الذي سجّله الوطن العربي، بل وسجّلته الثورات العربية التحريرية والثوار الأبطال، إلا أن الفيلم التاريخي وخاصة منه ذو الطابع الديني كان غائبا على الساحة السينمائية العربية، مقارنة بالأفلام التاريخية الأخرى، ودليل ذلك أن " ما أنتجته السينما العربية من الأفلام التاريخية الدينية المستقاة من التاريخ الإسلامي والسيرة النبوية العطرة أو الشخصيات الإسلامية، لا يتعدّى 12 فيلما منذ نشأة السينما المصرية حسبما جاء في موسوعة السينما، أما أنواع الأفلام التاريخية الأخرى فتوارت أمام سيل الأفلام الكوميدية والرومانسية و الأكشن، على الرغم من جماهيرية الأفلام التاريخية."[2]

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص163.

ويعود انحصار الفيلم التاريخي في السينما العربية إلى عدة أسباب أهمها هو محدودية فهم الفيلم التاريخي خاصة من قبل المخرجين السينمائيين، وتشديد الرقابة على هذا النوع من الأفلام، التحفظ على الحقائق والوقائع التي شهدها الوطن العربي، ضف إلى ذلك اعتماد السينمائيين على السطحية وفبركة وتشويه الأحداث لإرضاء فكر مسيطر أو توجه سائد، وفي المقابل اعتمادهم كذلك على المبالغة في سرد الحقائق التاريخية أو الشخصية لج لب الانتباه وإثارة التشويق... الخ، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما سبب عزوف السينمائيين العرب عن إنتاج هذا النوع من الأفلام . الفيلم التاريخي الديني .؟

من المفترض أن يقوم الفيلم التاريخي الديني على " تصوير النهضة الإسلامية الحقيقية في قالب دعوي يستهدف نشر الإسلام في إطار التيار الصحوي القوي الذي ينتشر في العالم الإسلامي، ولمواجهة التيار الغربي المضاد لتشويه كل ماهو إسلامي باعتباره إرهابيا" ،[1] والقصد من هذا هو إنتاج أفلام تاريخية تحكي وقائع وحقائق التاريخ العربي والإسلامي بموضوعية، من خلال تقديم صور العدل والحضارة الإسلامية السمحة، والفتوحات العظيمة التي جاء بها الدين الإسلامي العظيم.

ولقد سبقتنا الشعوب الأخرى .. الشعوب الغربية غير الإسلامية .. وخاصة المستعمرة منها، في استخدام الفيلم التاريخي من أجل تحقيق النصر والاستقلال، وأبرز مثال على ذلك هو الشعب الاسكتلندي الذي تجسّدت قصته التاريخية ضد بريطانيا في " فيلم (القلب الشجاع . brave heart) الذي يحكي كفاح الاسكتلنديين للاستقلال عن انجلترا، جذب تعاطف أهل الكرة الأرضية للأسكتلنديين وهو يحكي تاريخ اسكتلندا بالكامل وتقاليد بطولة أهلها، وحقق نفس النتيجة فيل (آرثر) أو (فرسان المائدة المستديرة) وهو يحكي للعالم تاريخ انجلترا، حتى أنه يرسخ مثل باقي الكتب الدراسية تاريخ البطل **ريتشارد** (قلب الأسد)"[2].

[1] محمد منير حجاب، مرجع يبق ذكره، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص164.

وفي سياق آخر استخدمت هذه الشعوب ـ الغربية غير الإسلامية. الفيلم التاريخي لأهداف أخرى تتجلى في تشويه صورة الإسلام والمسلمين، ودليل ذلك " فيلم (مملكة الجنة) للمخرج **ريدلي سكوت** ، فيصوّر فترة الحروب الصليبية الثالثة التي انتصر فيها **صلاح الدين** على الصليبيين وفتح مدينة القدس"،[1] سعى هذا الفيلم إلى تحسين وتلميع تاريخ الحملات الصليبية، وإظهار الصليبيين بمظهر إنساني ومتحضر، وفي المقابل قدّم صورة سلبية عن المسلمين وترسيخها في ذهنية الغربيين، " فمثلا في المشهد الذي وجد فيه باليان جوادا وأخذه من على الشاطئ، كان أوّل ظهور للعرب في الفيلم لفارس شامي يدعي أنّ هذا الجواد ملكه مادام على أرضه، وهو بالتالي مشهد لصورة العربي على أنه مراوغ وكذاب له قوانينه الغامضة والغريبة... وهي صورة تقليدية للعرب في هوليوود" ،[2] فهذا الفيلم يسعى إلى تمرير رسالة ضمنية غاية في الأهمية للمشاهد الغربي، مفادها هو همجية المسلمين وضعفهم، وفي المقابل قوة وعظمة الجندي الغربي، وبالتالي فأي فيلم يحمل آراء وأفكار صانعيه، سواء كان ذلك بصيغة معلنة أو بصيغة ضمنية.

على هذا الأساس اضطر السينمائيين العرب إلى صناعة أفلام تاريخية ذات صبغة دينية، وذلك من أجل تصحيح الصورة النمطية الخاطئة عن الإسلام والمسلمين، وإبراز صورتهم الحقيقة السمحة، إذ تتجلى أهمية هذه الأفلام فيما يلي:

"ـ قدرتها على النجاح تجاريا لجاذبيتها.

ـ إظهار سماحة الإسلام وإبعاد التهم التي تلصق عنتا كالإرهاب .

ـ إظهار مواقف العدل والسماحة والحرية واحترام الآخر، التي يزخر بها تاريخنا.

ـ تجاوز روح الانهزامية أمام قوة الصورة المبالغ فيها عن الآلة الحربية الأمريكية.

ـ تحطيم صورة الخنوع والاستسلام لمفهوم الركون وعدم القدرة على مقاومة المحتل."[3]

---

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] المرجع نفسه، ص167.

مع كل هذا إلا أن الفيلم التاريخي الديني لم يحقق نفس النجاح الذي حققه الفيلم التاريخي الغربي، إذ يعود ذلك إلى العديد من النقائص التي تعاني منها السينما العربية؛ كضعف الإمكانيات المادية، وخاصة أن هذه النوعية من الأفلام تحتاج إلى تكلفة عالية من ديكور وملابس وممثلين...، كما تحتاج إلى مخرجين متخصصين في هذا المجال، كما أنها تعاني من ضعف حتى على المستوى اللغوي، حيث يظهر ذلك من خلال "نمطية الحوارات تتكرر خصوصا في الأفلام التي تتكلم عن ظهور الإسلام مثل (واللات والعزى لأذبحنك ذبح البعير) أو (ويحك يا ابن أبى صندل) أو ماشابه من قوالب تحوّل الموضوع إلى عمل كوميدي"،[1] لهذا فان إنتاج فـيلم تاريخي ذو جودة عالية وقيمة حقيقية أمر صعب للغاية في وطننا العربي، لأن السينما العربية بصريح العبارة تعاني من " فقر الأفكار، ضعف لغوي، آفة الاستسهال وعدم الرجوع إلى المراجع التاريخية والمصادر والوثائق، عدم توافر مصادر التمويل الجديد، إضافة إلى عدم الحرص على الدعاية للأفلام المنتجة بشكل كبير، كما أن الشخصيات التاريخية التي تتناولها الأفلام العربية يغلب عليها طابع المديح ولا نكاد نجد سلبية واحدة أو خطأ صغير لتلك الشخصية"،[2]إذن المشكل الذي تعاني منه السينما في الوطن العربي ليس مشكلا ماديا فحسب، بل هو مشكل فكري، ثقافي، قانوني...الخ.

I-3-2-أهم الأفلام التاريخية العربية:

تزخر السينما العربية بمجموعة قليلة من الأفلام التاريخية الناجحة، وبالرغم من قلتها إلا أنها حققت نجاحا باهرا على المستوى العالمي، ومن أشهرها نذكر:

" فيلم الرسالة، إنتاج عام 1976، من إخراج **مصطفى العقاد**، وهو من أروع ما قدم عن الإسلام، فيلم أبهر الغرب، وقدّم للمرة الأولى ربما الإسلام لغير المسلمين بصورته الحقيقية، قام فيه **أنتوني كوين** المعروف أيضا ببطل **عمر المختار** بعمل رائع، كتب هذا الفيلم الكاتب الشهير **توفيق الحكيم**، حصل هذا الفيلم على

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص168.

أوسكار أفضل موسيقى عام 1978، قدّم بالعربية والانجليزية وترجم إلى أكثر من عشر لغات حول العالم"[1]،فقصة هذا الفيلم تدور حول تاريخ الدين الإسلامي العظيم، يرويها منذ بدايتها في مكة قبل نزوح الوحي، ثم النبوة والجهر بالدعوة، ثم الغزوات التي قام بها النبي . . عليه الصلاة والسلام .. وأتباعه كغزوة بدر وأحد، وأخيرا فتح مكة، كل هذه الأحداث تم عرضع ها في قالب فني متميز نلتمس فيه العزة والشهامة والقوة والعزيمة والإيمان.

كذلك " فيلم **عمر المختار** للمخرج السوري **مصطفى العقاد** ، إنتاج سنة 1981، يدو حول قصة كفاح الشعب الليبي في مواجهة المحتل، قدّم عمر المختار في هذا الفيلم كنموذج لإنسان يعبر عن روح الشعب كرمز للنضال، كما أوضح دور الجماهير الشعبية في الثورة" [2]، يعتبر هذا الفيلم أوّل ظهور للمختار على الشاشة، حيث ظهر بلباسه البدوي ولحيته البيضاء، وهو عجوز كبير في السن يفسّر القرآن للأطفال، وابتسامته المليئة بالحب والرضا والحنان، وهو يمثل قائد الثورة القوي.

وأيضا " فيلم **الناصر صلاح الدين**، إنتاج عام 1923، ومن إخراج يوسف شاهين"،[3] والذي يصوّر فترة الحروب الصليبية التي انتصر فيها صلاح الدين على الصليبيين وتمكن من فتح مدينة القدس.

بالإضافة إلى ذلك توجد أفلام تاريخية أخرى من إنتاج مصري، مثل " فيلم (واسلاماه) و (جميلة بوحيرد) و (فجر الإسلام) و (رابعة العدوية) و(المصير) عن شخصية ابن رشد."[4]

ومن الأفلام التاريخية للسينما المغربية نذكر:" فيلم (عبدو في عهد الموحدين) إخراج **سعد الناصري** ، يتطرّق الفيلم إلى فترة مزدهرة من التاريخ العربي في الأندلس وشمال إفريقيا... بالإضافة إلى ذلك أفلام مغربية من التاريخ السياسي القريب مثل فيلم (منى صابر) لمخرجه **عبد الحي العراقي** (2004)، وفيلم (درب

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص169.
[2] المرجع نفسه، ص169.
[3] المرجع نفسه، ص170.
[4] المرجع نفسه، ص172.

مولاي الشريف) لـ **حسن بن جلون** (2004)، وفيلم (جوهرة بنت الحسن) لـ **سعد الشرابين** (2003)، وفيلم (ذاكرة متعلقة) لـ **جيلالي فرجاني** (2005)."[1]

وفي السينما السورية نجد " فيلم (تراب الغرباء) إخراج **سمير ذكرى** ، ويتناول حياة المفكر الإسلامي **عبد الرحمن الكواكبي** ، وفيلمي (أحلام المدينة) و (الليل) لـ **محمد ملص** ، وفيلم (الترحال) لـ **ريمون يعزى** ، وهي تحكي تاريخ سوريا السياسي الاجتماعي في الأربعينيات والخمسينيات."[2]

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص173.

I-4- الفن السينمائي "عالميا": السينما الإيرانية أنموذجا:

برزت في عوالم الفن السينمائي أفلام روائية نالت استحسان وقبول الجمهور، كما وتحصّلت على أعلى الإرادات في شبّاك التذاكر لتحمل بذلك لقب "سينما عالمية"، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: السينما الأمريكية "هوليوود"، السينما الهندية "بوليوود"، وفي العالم العربي تعدّ السينما المصرية الرائدة في هذا المجال، كما نجد سينما المؤلف مع الأفلام الفرنسية، وكذلك السينما الايطالية، والسينما الأكثر بروزا هي السينما الإيرانية التي آخذت لها موقف في ثقافة الشرق كما في ثقافة الغرب، هذه السينما هي التي ستكون محور تركيزنا في هذا المبحث.

يعود ظهور السينما في إيران مع بداية القرن 20، أين تمّ دخول أول كاميرا فيلمية الإيراني، حيث تزامن ذلك مع فترة حكم **مظفر الدين شاه** " الذي ما لبث أن أعجب خلال سفره إلى فرنسا عام 1901 بآلة العرض السينمائي . سينماتوغراف . وأصدر أمرا بشراء واحدة وحملها إلى إيران" ،[1] لقد شكّل هذا التاريخ نقطة انطلاقة هامة لهذا الفن، حيث تمّ بناء أوّل صالة عرض حتى سنة 1912، واقتصرت السينما الإيرانية في بادئ الأمر فقط على عرض الأفلام الغربية مع ترجمتها إلى الفارسية، وذلك لتأخرها في إنتاج الأفلام، حيث " تمّ إنتاج أوّل فيلم عام 1921 حيث قدّم **الأرمني الإيراني آفاناس أوغانيانس**أ وّل فيلم سينمائي طويل بعنوان (فتاة اللر) وتمّ تصويره في الهند" [2]، ولاقت هذه الأفلام ترحيبا كبيرا وإقبال من طرف المشاهد الإيراني، حيث مهّدت لصناعة أفلام أخرى.

وواجهت السينما الإيرانية ركودا ملحوظ أثناء فترة الحرب العالمية الثانية، وتعرّضت لرقابة شديدة، حيث بقيت في مراحلها الأولى مقتصرة على الطبقة الغنية من المجتمع، كما أن المخرجين السينمائيين أثناء هذه الفترة لم يكن لديهم اتجاه فكري سينمائي محدد لذلك نجدهم اقتصروا في صناعة أفلامهم على اقتباس

---

[1] فاطمة الصمادي، **السينما الإيرانية . ثلاثون عاما من التحليق بأجنحة مقيّدة .** ، طهران، تمّ التحميل من الرابط: Doc.aljazeera.net، يوم: 2015/02/19، الساعة: 20:05، ص01.

[2] المرجع نفسه، ص02.

الأفلام الغربية، بغض النظر عن البعض منهم، "ويستثنى من ذلك **عبد الرحمن سبنتا** الذي اهتم بالأدب الفارسي والتمدن الإيراني القديم" [1]، وفي أربعينيات القرن 20 تمّ إنشاء وتأسيس العديد من شركات الإنتاج السينمائي إلا أنها انصبّت كلّها حول هدف واحد ألا وهو تحقيق الربح المادي وإرضاء الجماهير دون إعطاء أهمية لمضمون الفيلم، مما استدعى ظهور تيار جديد من المخرجين الإيرانيين ساهموا بدورهم في تبلور ثقافة جديدة في السينما الإيرانية ، ومن أبرزهم " صاموائيل خاجيكيان، فرح غفاري، إبراهيم جلستان، مسعود كيماي، دارويش مهرجوبي، علي حاتمي، قدّموا أفلام ابتعدت ولو جزئيا على هدف إرضاء الجماهير."[2]

كما ساهم تأسيس بعض المراكز في تنمية السينما الإيرانية وتحديد سماتها، وفي الوقت نفسه ساهم ذلك في تغيير اهتمام المشاهدين ونظرتهم للسينما، وأبرز مثال على هذه المراكز نجد " شكّل تأسيس مركز تنمية الأطفال والشباب عام 1969 فرصة مناسبة لتأخذ السينما الثقافية شكلها في إيران وذلك بدعم من اليونسكو، وتمّ تدريب عدد من المخرجين في أوربا، ومهّد ذلك لموجة من السينما الثقافية وقلل من اهتمام العامة بأفلام الجنس والعنف التي كانت تعرض بكثرة في تلك الفترة"،[3] وقد لعب المخرجون السينمائيون خلال هذه الفترة دورا كبيرا في تغيير هدف السينما الذي كان يتمثل في الربح المادي، ليخطوا خطوات مهمة في المستقبل، وكان ذلك قبل الثورة الإسلامية بزعامة **الخميني** بسنوات قليلة.

I-4-1-أثناء الثورة:

مرّت السينما الإيرانية خلال هذه الفترة بوضع غير مستقر وذلك لغياب الضوابط والأطر الواضحة لصناعة الأفلام، وفي المقابل فرض ضوابط تتلاءم مع أفكار الثورة لتحكم العمل السينمائي، حيث تمّ توقيف ومقاطعة بعض الأفلام .. ذات مواضيع الجنس والعنف - بشكل نهائي، كما تمّ توقيف دور الإنتاج وظهور رقابة من نوع آخر في حياة السينما الإيرانية، لكن مع كل هذه العقبات إلا أن بعض المخرجين تمكنوا من

[1] فاطمة الصمادي، مرجع سبق ذكره، ص02.
[2] المرجع نفسه، ص02.
[3] المرجع نفسه، ص02.

تجاوزها ووصلوا إلى تحقيق أهدافهم، "ومع القيود الجديدة نجح المخرج **كيارستمي بيضاي و مهرجوبي**، وعدد من الشباب في تلك الفترة في إيجاد تحوّل ايجابي في سير هذا الفن، وتمّ طرح مواضيع جديدة بأبعاد فلسفية إنسانية ساهمت في إيصال عدد من الأفلام الإيرانية للمهرجانات العالمية ،"[1] كما كانت هناك أطراف ذات رؤية مؤيدة للسينما دعت إلى رفع الرقابة عن السينما والقيود والضوابط التي حددّت نوعية المواضيع التي يعالجها الفيلم السينمائي، وهذا ما عبّر عنه " أوّل مدير للإدارة العامة للسينما عندما صرّح أن الرقابة على السينما لن تكون موجودة بأي شكل من الأشكال، ولكن بالتأكيد سنتصدى لا للابتذال بقوّة، ولن نعطي الإذن بأن يكون الجنس والعنف وسيلة لتعبئة جيوب التجار، أمّا إن كانت هذه المواضيع تخدم موضوع الفيلم فلا مشكلة فيها"،[2] وفي مقابل هذه النظرة المنفتحة جدا ظهر تيار متشدد يدعو إلى توقيف السينما أو على الأقل أن يكون القائمين على دور السينما ملتزمين في صناعتهم للأفلام، وهو ما دعا إليه **الإمام الخميني** " فقد أصدر أمرا بالرقابة على الأفلام وعدم السماح لأشخاص وصفهم بغير الملتزمين أن يسيطروا على السينما واعتبر ذلك ضرورة."[3]

وفي ثمانينيات القرن 20 شهدت إيران ما يعرف بالثورة الثقافية مما دعا إلى وضع وسائل الإعلام ودور النشر تحت رقابة الدولة التي أضحت في قبضة **الإمام الخميني**، بل وأصبح كل شيء يسير وفق توجهه وسياسته، إذ عبّر عن ذلك في قوله: " سنقوم بتنقية الراديو والتلفزيون و السينما من الفساد، وسنضع ذلك كلّه في خدمة الإسلام" ،[4] وهو يهدف من ذلك إلى سيطرة الدولة الإسلامية على السينما بشكل مطلق، ذلك من خلال مراجعة الأفلام المنتجة مسبقا وتوقيف عرضها إذا استلزم الأمر ذلك، وتوقيف الفنانين الداعمين للنظام السابق أي نظام **الشاه** المخلوع، ومحاربة المفاهيم الغربية الفاسدة وإشاعة الفحشاء، حيث تمّ

[1] فاطمة الصمادي، مرجع سبق ذكره ، ص03.
[2] المرجع نفسه، ص04.
[3] المرجع نفسه، ص04.
[4] المرجع نفسه، ص04.

إلغاء كلّ عمل سينمائي مخالف للمعايير الإسلامية، مما أدى إلى توقيف العديد من المخرجين من العمل السينمائي بل وهجرتهم بالكامل، ومما زاد الطين بله هو ظهور تيار آخر يدعى **التيار الافراطي**، يرى أن المسرح فن مخالف لمبادئ الإسلام لذلك يجب منعه وإلغائه بالكامل، إلا أن ذلك لم يحدث لأن إلغاء هذا الفن قد يؤثر على اقتصاد الدولة، وعلى هذا الأساس " أعلنت وزارة الثقافة أنها المخوّلة بإصدار إنتاج وتوزيع الأعمال السينمائية ... وفي منتصف العام 1982 بدأت الحكومة الإيرانية برنامجا موسعا لإحياء صناعة السينما تحت عنوان: **القيم الإسلامية**"،[1] أدّى هذا القرار إلى دفع السينما الإيرانية خطوة إلى الأمام، فعملت الكثير من المؤسسات على إنتاج الأفلام، كما عمل العديد من المخرجين على تقديم أولى أعمالهم إلى العرض، فشكّلت هذه الخطوة نقطة تحوّل للسينما خاصة ما بعد الثورة، وقد " أعلنت الحكومة عن سياسة جديدة للسينما، أهم ما ورد فيها أن السينما تتجاوز في وظيفتها الموعظة والتبليغ، ويجب أن تهتم بجوانب جديدة منها الترفيه، وتلخّصت طريقة التعامل الجديدة بـ:النظارة والهداية والحماية، واتضحت الضوابط التي تحكم العمل السينمائي"،[2] فعلا لعبت هذه السياسة الجديدة . . سياسة **الإمام الخميني** ـ دور فعال في إنجاح السينما الإيرانية واستمرارها، ودليل ذلك تضاعف عدد إنتاج الأفلام ودور العرض، حيث بلغ سنة 1884 عدد الأفلام 40 فيلما.

I-4-2-رفع الحرمة عن السينما:

في نظر العديد من الباحثين أن من نتائج الثورة الإسلامية هو تحرير السينما من الحرمة الدينية، لأن الكثير من السكان خاصة سكان القرى والمدن الصغيرة لم يتجرؤوا آنذاك أن يخطوا خطوة واحدة نحو دور العرض، أمّا عن الذين كانوا يقبلون عليها فوصفوا بأنهم ضعيفي الإيمان وغير ملتزمين، في حين البعض الآخر من الباحثين أكدّوا على بقاء واستمرار هذه الرقابة على السينما . . أي رقابة الحكومة الإسلامية . . لأن

[1] فاطمة الصمادي، مرجع سبق ذكره، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

ذلك في اعتقادهم دليل على شرعيتها، وهذه الشرعية هي التي عززت من إيجاد تفاعل وألفة بين الجمهور والسينما بصورة لم توجد من قبل، " وفي هذا الصدد ترى الكاتبة والأستاذة في كلية الفنون - جامعة طهران **نغمة ثميني:** أن العنوان الإسلامي شجّع الكثير من العائلات على السماح لأبنائهم وخاصة من الفتيات على زيارة السينما وهو ما عزز من مكانة هذا الفن في المجتمع، ووصل ذلك إلى مدينة قم التي لم يسمح سكانها قبل الثورة بوجود دار للسينما، حيث قاموا بإحراقها عام 1969 عقب افتتاحها مباشرة، واليوم يوجد أربع(40) دور للعرض السينمائي".[1]

ومع تولي **محمد الخاتمي** الحكم، استرجعت السينما الإيرانية نشاطها من جديد، حيث بدأت وزارة الإرشاد العمل لإحياء صناعة السينما، ودعت المخرجين القدامى للعودة إلى العمل مقابل وعدهم بتخفيف القيود، إلا أن هذه الوعود كانت مجرّد حبر على ورق ممّا زاد من مشاكل العمل السينمائي، "وأصبح المخرجون الإيرانيون يحلقون بأجنحة مربوطة هذا على حسب وصف المخرج **بهرا م بيضاي**، الذي تعرضت أفلامه الأولى للمنع، واستطاع في عام 1985 أن يقدم فيلمه المميز (باشو الغريب الصغير) ليدل بذلك على قدرة السينما الإيرانية على تقديم أعمال جيدة و جذّابة" ،[2] ورغم هذا الجدال القائم بين المخرجين ووزارة الإرشاد، ورغم التضييق والضغط وتشديد الرقابة...،إلا أن السينما الإيرانية خلال هذه الفترة تمكنت من تقديم أعمال في المستوى لا يمكن تجاهلها أثناء ذكر تاريخ وسيرورة السينما الإيرانية.

وقد تجاوز المخرجين الإيرانيين مواضيع العنف والجنس إلى مواضيع أخرى كالكوميديا مثلا، وعرضوا في ذلك سلسلة من الأفلام التي ذاع صيتها عالميا، مما زاد من شهرة هؤلاء المخرجين ليس فقط على المستوى الوطني بل على المستوى العالمي ,"أدخل المخرج **داريوش مهرجوبي** الكوميديا إلى السينما بعد أن كانت غائبة عنها، وقدم عام 1987فيلما كوميديا اجتماعيا بعنوان (المستأجرون)واستغل أقصى الحدود

[1] فاطمة الصمادي، مرجع سبق ذكره، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص07.

المسموحة لممارسة النقد، واتبعه بفيلم (هامون) الذي اعتبر إضافة جديدة خاصة فيما يتعلق بالقيود المفروضة على تصوير المرأة, واستطاع المخرج **عباس كيارستمي** أن يقدم أول أفلامه السينمائية الطويلة في نفس السنة بعنوان (أين بيت الصديق)، وخلال السنوات التي تبعت ذلك أصبح **كيارستمي** من أهم الأسماء الإخراجية في إيران ولاقى ترحيبا عالميا كبيرا."[1]

إذن مع كل هذه العوائق التي شهدتها السينما الإيرانية بل والمخرجين السينمائيين أثناء السنوات الأولى من الثورة ـ الثورة الإسلامية ـ إلاانه كان هناك من المخرجين من أدوا دورا كبيرا في الارتقاء بالسينما الإيرانية, وحاولوا قدر الإمكان احترام تلك المقررات والمحظورات والضوابط , حيث " قدّم **علي جاكان** فيلمه (الفرس) الذي يتحدّث بصورة مؤثّرة حول ظروف الحياة القاسية للنساء القرويات، وجاء فيلم (الجرب) لـ **أبو الفضل جليلي** عام 1987 حاملا نظرة عميقة ناقدة للمجتمع، وتعرّضت أفلامه اللاحقة للرقابة والمنع، وسجّل المخرج **كامبوزيا** حضورا خلاقا على صعيد فيلم (الطفل)، وقدّم في عام 1989 فيلم (السمكة)" [2]، فهذه الأفلام منها ما تعرّض للمنع والرقابة ومنها ما لاقى ترحيبا وقبولا حتى على المستوى الدولي.

I-4-3-نهاية الحرب ومرحلة جديدة:

مع انتهاء الحرب (العراق . إيران) أصبحت الحكومة الإيرانية أكثر اعتدالا، حيث شهد المستوى الثقافي والأدبي ازدهارا لم يشهده من قبل، مما أدى بدوره إلى زيادة الإقبال على المسرح والسينما بالرغم من الأوضاع الاقتصادية السيئة الناتجة عن الحرب، وتشجيع السينما على معالجة مختلف المواضيع والتي تتلاءم و اهتمام الجمهور بعد ما كانت مقتصرة فقط على المواضيع ذات الصبغة الدينية، "وشجّع الاصلاحيون السينما على إنتاج أفلام تلاءم مطالب الناس، وأبدت وزارة الإرشاد مرونة كبيرة فيما يتعلق بالأفلام المسلية وهو ما جذب الناس إلى السينما، كما تمّ تشجيع إنتاج المسلسلات التلفزيونية وبناء المراكز

[1] فاطمة الصمادي: مرجع سبق ذكره، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص09.

الثقافية الشبابية، وزاد عدد الشبكات التلفزيونية إلى خمس(05) قنوات تبث الكثير من الأفلام والمسلسلات والبرامج المسلية بعد أن كانت مقتصرة على الدينية منها، وهو ما اعتبره بعض المتشددين علامة على الانهيار أمام الهجمة الثقافية."[1]

حضور في المهرجانات:

سجّلت السينما الإيرانية حضورا قوي في المهرجانات السينمائية سواء في الوطنية أو الدولية، بل وأصبحت تقوم بمهرجانات سنوية كمهرجان الفجر السينمائي؛ الذي يشكّل حدثا فنيا مهمّا بالنسبة لها، والذي ساهم بدور فعال في تعزيز الإقبال على دور العرض السينمائي ذلك من خلال تقوية علاقة الجمهور بهذا الفن، كما حققّت الأفلام السينمائية الإيرانية نجاحا كبيرا في المهرجانات العالمية، إذ حازت على العديد من الجوائز القيّمة، والتي يمكن إيجازها فيما يلي: " بلغت قمّة نجاحها في العام 1997 عندما فاز فيلم المخرج **كيارستمي**(طعم الكرز) بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان الفرنسي، وسبق ذلك أن منح جائزة **روبرتو روسيليني** في المهرجان نفسه عن مجموعة أعماله عام 1992... وفاز **جعفر بنهاي** بجائزة الفهد الذهبي عن فيله (المرآة) في مهرجان لوكارنو السويسري، وجائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان الفرنسي علم 1995 عن فيلمه (الطائرة البيضاء)، ورشّح المخرج **مجيد مجيدي** لجائزة الأوسكار عام 1999 عن فيلمه (أطفال الجنة)..."،[2] وغيرها من الجوائز.

تراجع وأزمة:

شهدت السينما الإيرانية تراجع وتدهور في مطلع القرن 21، وذلك بسبب عودة المحافظين والملتزمين إلى الحكم وتضييق الخناق على الإصلاحيين خاصة في المجال السينمائي، مما أدى إلى تراجع الإقبال على السينما يوما بعد يوم، "بعد أن وصل عدد رواد السينما في عام 1992 إلى 55 مليون شخص، تراجع عددهم

[1] فاطمة الصمادي: مرجع سبق ذكره، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص ص10-11.

ليصل عام 2007 إلى 7 ملايين وطهران و 8 ملايين في كل إيران، ويقول استطلاع الرأي أنّ 10% من مجموع الإيرانيين البالغ عددهم 74 مليون نسمة يرتادون السينما."[1]

[1] فاطمة الصمادي: مرجع سبق ذكره، ص12.

الفصل الثاني:

الخطاب البصري والسمعي البصري: الماهية والتأثيرات.

II-1- ماهية الخطاب البصري.

II-1-1-مفهوم الصورة.

II-1-2-مسمّيات الصورة.

II-2- سيرورة تشكّل الخطاب البصري.

II-2-1-مراحل تطوّر الصورة من الثابت الى المتحرّك.

II-2-2-أنواع الحركة ومصادرها.

II-3- المكانة السوسيو اتصالية للخطاب البصري والسمعي البصري.

II-4- سيادة المعنى في الخطاب البصري والسمعي البصري.

II-1- ماهية الخطاب البصري:

II-1-1- مفهوم الصورة:

يبدو أن مصطلح "الصورة" حظي بالعديد من التعريفات المختلفة باختلاف المعاجم والموسوعات، و" ترد الصورة في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

والصورة كلمة مشتقة " من صاره على كذا أي أمالهإليه، فالصورة مائلة إلى شبه الواقع، والصورة هيئة يكون عليها الشيء بالتأليف."[2]

وعليه تستعمل الصورة للدلالة على ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا كاستعارة للكلمات، أي أن استعمال الصورة يؤدي وظيفة استعارية.

ويعود أصل لفظ صورة (Imageإلى اللاتينية والتي هي:" مشتقة من الكلمة الرومانية Imago ، وهي تتعلق بصورة الأجداد الأوائل الموجودة في المآتم من أجل التخليد، ومصدرها في السيميولوجية Imatri ، والتي تعني التماثل مع الواقع، وبهذا أصبح مصطلح الصورة يعني سيميولوجيا كل تصوير تمثيلي يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري، أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين؛ رسم وصورة."[3]

كما يمكن تعريفها كذلك اعتمادا على ما جاء في المعاجم اللغوية العربية، أنها هي: "الشكل أو النوع أو الصفة، وكذلك تعني التماثل" [4]، حيث يقول الرازي في معجمه الصحاح: "أن الصورة جمعها الصور،

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص86.

[2] سمية برحيل، **تداعيات العنف في الصورة الإخبارية** (مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال)، جامعة وهران، 2006، ص86.

[3] المرجع نفسه، ص87.

[4] المرجع نفسه، ص86.

وصوّره تصويرا، فتصوّرت الشيء أي توهّمت صورته فتخيّل لي"[5]، إذن فهذا لا يعني بالضرورة إن كل ماهو مرئي هو صورة.

أما حسب السيميولوجية الأيقونية فالصورة هي: " النسق الذي يحمل في مرّة واحدة المعاني والاتصال Le signification et la communication."[6]، كما يعتبرها **رولان بارث . R-Barthes .** وهو رائد اللسانيات " كإشارة ذات نوع أدائي من حيث الوظيفة على نقل الرسائل"[7].

وبالتالي لا نستطيع الحديث عن الصورة دون أن نشير إلى المجال السيميولوجي، إذن فتعريف الصورة من الوجهة السيميولوجية هو اعتبارها " علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية: مادة التعبير وهي الألوان والخطوط والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير ويشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى"[8].

كذلك الموسوعة الثقافية عرفت الصورة علميا: "وذلك بانعكاس وانكسار الأشعة الضوئية."[9]

II-1-2- مسميات الصورة:

هناك عدّة مسميات متنوعة مهمة في استخدام هذا المصطلح . . الصورة . .، بعضها يرتبط بالصورة الإدراكية الخارجية، أو الصورة العقلية الداخلية، أو الصورة التي تجمع بين الداخل والخارج، أو الصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي، وقد حصر العلماء والباحثين أنواع الصورة في ستة عشر(16) نوعا، وهي:

---

[5] سمية برحيل، مرجع سبق ذكره، ص86.

[6] المرجع نفسه، ص86.

[7] قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص206.

[8] المرجع نفسه، ص ص270-271.

[9] المرجع نفسه، ص207.

" الصورة البصرية، الصورة الذهنية، الصورة بوصفها تعبيرا عن التماثل العقلي للخبرة الحسية وإعادةإنتاج لها، الصورة التي تشير الى الاتجاه العام ونحو المؤسسات والأفراد والشعوب، صورة الأحلام، صورة التخييل، صورة الخيال، الصور اللاحقة، الصورة الارتسامية، صورة الذاكرة، الصورة الرقمية، الصورة الفوتوغرافية، الصورة المتحركة، صورة التلفزيون، صورة الواقع الافتراضي، وأخيرا الصورة التشكيلية" [10]، ما نلاحظه على هذه الأنواع أنها محددة بشكل عشوائي وغير منتظم، إضافةإلى أن ليست هذه هي كل أصناف الصورة فحسب، بل توجد أصناف أخرى، وعموما يمكن تقسيم كل هذه الأصناف إلى صنفين رئيسيين، وكل واحد منهما تتدرج تحته مجموعة من الأنواع، وهما:

أ. صور المادية: هي الصور التي تعيد إنتاج الواقع، وذلك عن طريق التصوير، والذي هو عبارة عن عملية إدراكية عن طريق الإدراك الحسي وهو البصر، أساسها الانعكاس الضوئي، وهذه الصور هي: " الصور الفنية(لوحات زيتية/تشكيلية/كاريكاتير)، الفوتوغرافية(الثابتة)، صور سمعية بصرية(متحركة)، صور رقمية(الكترونية)، صور الواقع الافتراضي..."[11]

ب . صور المعنوية: هي الصور التي تقوم على التصوّر، والذي هو عبارة عن عملية عقلية أساسها الانطباع الذهني، وهذه الصور هي: " الصور الذهنية، النمطية، صور التخييل، صور الخيال، الصور اللاحقة، الصور الارتسامية، صور الذاكرة، صور الأحلام(المنامات)..."[12]

لكن ما يهمنا في هذه الدراسة (صورة السيدة **مريم العذراء** في الخطاب السينمائي الإيراني) ليس جل هذه الأصناف، بل سنركز فقط على الصورة الذهنية، والصورة النمطية، والصورة الفوتوغرافية.

---

[10] احمد رجب منصور صقر، **ثقافة الصورة في الفنون** (مؤتمر فيلادلفيا الدولي 12)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص ص140.141.

[11] محاضرات الأستاذة بوخاري حفيظة.

[12] محاضرات الأستاذة بوخاري حفيظة.

ـ الصورة الذهنية:

لقد تزايد في السنوات الأخيرة الاهتمام بمفهوم الصورة الذهنية، حتى أصبحت أكثر تداولا في المجتمع ـ المجتمع المدني ـ، بل وأضحت كل المؤسسات والمنظمات والشركات والأحزاب السياسية...، أي كل الأنساق الاجتماعية المكونة للبناء الاجتماعي المدني تسعى جاهدة لبناء صورة ذهنية ايجابية عنها، كما تسعى إلى ترسيخ هذه الصورة الايجابية في ذهنية الجمهور، وبهذا أصبحت القدرة على بناء صورة ايجابية للمنظمة عبارة عن أهم وظيفة من الوظائف الإدارية، كما أنها تعبر عن شكل من أشكال القيادة.

فمفهوم الصورة الذهنية ظهر لأول مرّة مع ظهور العلاقات العامة كعلم وفن ومهنة، لكنه لم يبقى مقتصرا على هذا المجال فحسب، وإنما أضحى يشكل اهتماما لمختلف مجالات الحياة، ففي عصرنا هذا . عصر مابعد الحداثة ـ أصبح حتى الشخص البسيط يسعى الى تكوين صورة ذهنية ايجابية عن نفسه، بل ويسعى إلى ترسيخها في ذهنيات الأشخاص الآخرين من حوله.

فهذا المفهوم .. الصورة الذهنية ـ قد حظي بالكثير من التعاريف، لكننا سنكتفي بأهم تعريف، وهو: "الصورة الذهنية هي مجموع السمات والملامح التي يدركها الجمهور، ويبني على أساسها مواقفه واتجاهاته نحو المنظمة أو الشركة أو الدولة أو الجماعة، وتتكون تلك الصورة عن طريق الخبرة الشخصية للجمهور القائمة على الاتصال المباشر أو عن طريق العمليات الاتصالية الجماهيرية، وتتشكل سمات وملامح الصورة الذهنية من خلال إدراك الجمهور لشخصية المنظمة ووظائفها وأهدافها وشرعيتها وأعمالها والقيم الأساسية التي تتبناها"[13]، طبقا لهذا التعريف يتضح لنا أن المنظمة نفسها هي التي تقوم على بناء صورتها وذلك من خلال العمليات الاتصالية التي تقوم بها، والرسائل التي تقدّمها للجمهور، ليتمكن هذا الأخير من إدراك هذه الصورة وتفسيرها، ضف إلى ذلك أن هذا الجمهور الذي تستهدفه المنظمة هو نوعان: الجمهور

[13] سليمان صالح، **وسائل الإعلام وصناعة الصورة الذهنية**، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2005، ص ص22.23.

الداخلي(الموظفين) والجمهور الخارجي(المجتمع، المنظمات الأخرى...)، لذلك يجب على المنظمة أن تتسّم بالوضوح حتى يتمكن الجمهور الداخلي(الموظفين) لها من إدراكها جيدا، ويستطيع أن يساهم في بناء صورتها الذهنية بناءا ايجابيا، ومن ثما صورة ذهنية ايجابية في تحكم علاقاتها بالمجتمع وبغيرها من المنظمات الأخرى (أي الجمهور الخارجي).

ـ الصورة النمطية:

تداول مفهوم الصورة النمطية(Stereotype) بشكل كبير في وسائل الإعلام العربية خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، حين اتهمت وسائل الإعلام الغربية بتصنيع صورة نمطية للعرب والمسلمين، كما تداول كذلك في الدراسات الأكاديمية في الوطن العربي.

وبالرغم من أن هذا المفهوم حظي باهتمام أكاديمي كبير، إلا أنه لايزال غامضا لدرجة أن الكثير من الباحثين يتساءلون حول كيفية إنتاج هذا النوع من الصور، ضف إلى ذلك أن مفهوم الصورة النمطية أصبح محور اهتمام الكثير من العلوم الاجتماعية، ومن بينها علم الإعلام" الذي اهتم بدور وسائل الإعلام في تشكيل الصورة النمطية، لكن من الواضح أن الباحثين في علم الإعلام قد تأثروا إلى حد كبير بالدراسات الاجتماعية ولذلك فإنهم ركزوا على دراسة الصورة النمطية للجماعات الاثنية في وسائل الإعلام، وقد اهتموا بتحليل مضمون الرسائل الإعلامية بهدف التعرف على سمات الصور النمطية التي تقدّمها وسائل الإعلام للجماعات الاثنية"[14].

بالرغم من أن مفهوم الصورة النمطية قد حظي بالعديد من التعاريف، إلا أنه لايزال غامضا، ومن أهم هذه التعاريف نذكر:

[14] سليمان صالح، مرجع سبق ذكره، ص144.

يعرّف قاموس هبرماس للفكر الحديث الصورة النمطية بأنها: " صورة شديدة التبسيط(Oversipliefd) لنوعية من الأشخاص أو المؤسسات أو الأحداث التي تتقاسم ملامح ضرورية" [15]، فيظهر من خلال هذا التعريف أن من أهم سمات الصورة النمطية هي أنها شديدة التبسيط، وبالتالي فالصورة النمطية بهته السمة عبارة عن وسيلة يلجأ إليهاالإنسان عند عجزه عن فهم الحقائق المعقّدة عن العالم الحديث،حيث "إن هذه السمة شديدة الأهمية لأنها تساعدنا في فهم نوعية المعرفة التي تقدمها وسائل الإعلام للناس، والتي يريدها الناس ويبنون عليها قراراتهم واتجاهاتهم ومواقفهم، وهذه المعرفة المبسطة تستخدم في تضليل الجماهير، والحصول على الإجماع والاتفاق الذي تريده السلطة أو الجماعة المسيطرة أو الذين يقومون بتشكيل الصورة النمطية "[16].

كما يمكن كذلك تعريف الصورة النمطية على أنها: " تعميمات عن خصائص جماعة اجتماعية، والتي تنسب إلى كل أعضاء الجماعة بصرف النظر عن الاختلافات التي يمكن أن توجد بين أعضاء هذه الجماعة."[17] أو أنها " اعتقاد مبالغ فيه (Escaggeratedbelief) أو صورة (Image) أو حقيقة مشوّهة (Distortedtruth)عن شخص أو جماعة، وهو تعميم لا يسمح بملاحظة الاختلافات الفردية والتنوع الاجتماعي"[18] .قد تضمّن هذين التعريفين سمات أخرى للصورة النمطية، إضافةإلى سمة التبسيط، هذه السمات هي: التعميم والمبالغة والتشويه، فكل هذه السمات تعتمد عليها في الأشخاص والجماعات.

[15] سليمان صالح، مرجع سبق ذكره، ص152.
[16] المرجع نفسه، ص152.
[17] المرجع نفسه، ص155.
[18] المرجع فسه، ص155.

ـ الصورة الفوتوغرافية:

هي الصورة التي تلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون صورا لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء أخرى، فإذا كانت الصورة المرسومة(الفنية) تنتج بواسطة الفرشاة والألوان، فان الصورة الفوتوغرافية تنتج الأشعة الضوئية.

ومن هنا فان أصل اشتقاق كلمة فوتوغرافي (Photography) هو: "أنها كلمة مركبة من لفظتين:

الأولى: فوتو(Photo) وتعني الضوء.

الثانية: غرافي(Graphy) وتعني الرسم والكلمة . إجمالا .، تعني الرسم بالضوء."[19]

إذن فالصورة الفوتوغرافية هي من أكثر الوسائل شفافية وسرعة في نقل الحقائق والوقائع، حيث أصبحت وسيطا جماهيريا، وفي هذا الصدد تقول **سوزان سونتاج . S–Sontage** في كتابها عن الصورة الفوتوغرافية: " هي خبرات جرى التقاطها وتجسيدها في صورة الكاميرا، وهي القوة المثالية للوعي خلال سعته المحمول الخاص لاكتساب المعلومات"[20].

[19] احمد رجب منصور صقر، مرجع سبق ذكره، ص141.

[20] المرجع نفسه، ص141.

II-2- سيرورة تشكّل الخطاب البصري:

II-2-1- مراحل تطوّر الصورة من الثابت الى المتحرك:

لعبت الصورة دورا فعالا كوسيط للتواصل داخل الحضارات وفيما بينها، كما ساهمت في بنائها خاصة عند الغرب، حيث أن أي فعل يهدد بإلغاء الصورة أو بمجرد التفكير فيه يؤدي الى الشعور بإلغاء هذا الوجود بكامله، وفي ها الصدد يقول : " Nicephore le patriarche: إذا ألغينا الصورة فلن يختفي المسيح فقط، بل العالم برمته"[21]، ذلك نسبة الى أن أوّل صورة في الكون هي صورة المسيح عيسى . عليه السلام ..

وتبرز قوة الصورة في نظر ريجيسدوبري "DebrayR–" في كونها سلطة بل وسلطة السلطات، فهي السلطة الرمزية بامتياز، فهولم يتطرّق الى تعريف الصورة ظنا منه أن ذلك يقلل ويبسط من قيمتها، لكنه تتبع سيرورتها تبعا للمراحل والعصور الأساسية التي مرّت بها، ليصل في الأخير الى وضع تاريخا للصورة.

إذن فتاريخ الصورة في نظر دوبري .Debray. مرّ بثلاث(03) عصور أساسية، وهي:

أولا: عصر اللوغوسفير .Logosphère. :

ما نلاحظه على الصورة في عصرها الأول . اللوغوسفير. هو تميّزها بمحاكاة المحيط الطبيعي، حيث كان الفنان آنذاك يعتمد على أدوات يدوية وحجرية بدائية في صناعته للصورة واقتصر فقط على الرسم والنحت، كما اشتهرت خلال هذا العصر صناعة الأقنعة للأموات وذلك تخليدا لذكراهم، وكذا صناعة الأصنام لتكون مجال لعبوديتهم، فالصورة بهذا الشكل نجدها تعبّر عن فكرة أساسية سائدة في هذا العصر ألا وهي فكرة الأبدية، "و كانت الصورة تعبيريا محاكاة للطبيعة أو الإنسان، رسما للإنسان الذي يغادر هذا العالم، إنها احتفال بمقاومة الموت بواسطة رسم الإنسان الذي فارقنا، وكانت الصورة صناعة لأقنعة تحتفل بها ضد الموت وضد أخطارها المحدقة، أقنعة لوحوش نخشى انقضائها، أو لموتى نحتفل بذكراهم ونخلّدها،

[21] سعاد عالمي، **مفهوم الصورة عند رجيس دويري**، إفريقيا الشرق، المغرب، ب ط، 2004، ص14.

عبر صورة نريدها أن تكون أبدية، إما مرسومة أو منحوتة، لتتحول هذه المنحوتات مع مرور الزمن الى أصنام معبودة تجسّد الآباء والأجداد المؤسسين"[22].

وفي سياق آخر يعود ظهور الصورة الى ارتباطها بالديانة المسيحية، حيث جعلت هذه الأخيرة من الصورة مصدرا لممارسة سلطتها ونفوذها على البشر آنذاك، كما وظفتها كأداةلإخضاع البشر مستغلة في ذلك كل الثقة والمكانة التي يحملها كل شخص حول الصورة، ضانين في ذلك أنها تقيهم من الموت والشر والأرواح الشريرة...الخ، وبالتالي فهذا الخوف هو الذي دفعالإنسان الى صناعة الصورة لمقاومة كل ما يسبب له الخوف والقلق، "ومن المؤكد أن الخطاب كصورة لم يبلغ أوجّه إلا مع المسيحية التي تأسست على الصورة كمصدر لبسط السيطرة المطلقة على الناس، وبالتالي غدت الصورة أداة يتم إخضاع البشر بها، عبر استثمار المكانة والثقة التي يمنحها هؤلاء للصورة، باعتبارها وقاية للذات ضد الموت، وضد الشر، وضد الأرواح الشريرة، وهكذا صمد الخوف كباعث ومحرك للصورة، بل كان الخيط الرابط بين عصورها المختلفة"[23].

ثانيا: عصر الغرافوسفير .Graphosphère. :

بعدما ارتبطت الصورة في بدايتها الأولى بالفكر الخرافي واللاهوتي، نجدها في مراحلها الوسطى(مرحلة الغرافوسفير) ترتبط بشكل آخر من الفكر وهو العلم، فاختلاف وتحوّل الصورة من عصر الى آخر كان نتيجة اختلافات وتحولات ذهنية وفكرية واجتماعية، فبعدما كان الفنان يعتمد على أدوات يدوية وبدائية أصبح اليوم يعتمد على تقنية جديدة أتاحها هذا العصر، " فظهور المطبعة قلّص من سلطة الكنيسة - مالكة الصورة - بواسطة تداول المنشورات التي أصبحت في متناول الجميع، ولم تعد الكتابة والقراءة سرا وامتيازا لفئة معينة، فبدأ الإنسان الغربي ولأول مرّة يشعر بقوّته وتميّزه وبمركزيته داخل الكون، ذلك أن التداول عوضا عن السرية والانغلاق قدّم شحنات محرّكة على المستوى الاجتماعي، وحرر طاقات كانت مقموعة" [24]، التي بظهورها

[22] سعاد عالمي، مرجع سبق ذكره، ص16.
[23] المرجع نفسه، ص17.
[24] المرجع نفسه، ص17.

ظهرت العديد من التغيرات والتحولات، فتحررت الصورة ولم تعد تحت سلطة وسيطرة الكنيسة، كما أصبح الفنان يسعى الى صناعة الصور ليس لغرض مقاومة الموت والشر، وإنما لأغراض أخرى بعيدة كل البعد عن هذا التفكير الخرافي كالتعبير عن تحرير القيود والمطالبة بالحرية وإفساح المجال للتنقل والهجرة من أجل تنمية الفكر والنشاط الإبداعي، "حيث قادت فئة اجتماعية صاعدة هذه الثورة فناشدت ودافعت بالقوة والمواجهة، عن رفع القيود والمزيد من الحرية، ورفعت شعار التوسع والهجرة والانتقال بحرية وهي تجتاب البحار لمزيد من الدعم لنشاطها" [25]،فالفرد أصبح له دور في المجتمع من خلال إتاحته الحرية والحضور داخل هذا المجتمع،وبالتالي فتعميم المنشورات بعدما كانت مقتصرة على رجال الدين في الكنيسة، ساهم في التغيير على المستوى الاجتماعي ومستوى الفكر المطلق، حيث تم الاستغناء وعزل الأفكار النسبية القديمة التي ادعت بسكون الأرض وتناهي الكون، لتحل محلها الفلسفة الحديثة التي ألغت بدورها فلسفة أرسطو المنغلقة القديمة، " وبدأت ثوابت الفكر القديم تتلاشى أمام فيزياء **برونو** و **غاليلي** التي ستضرب عرض الحائط بسكون الأرض وتناهي الكون، وهو الادعاء الذي انبنت عليه الذهنية القديمة بجميع مكوناتها، وستأتي الفلسفة الحديثة لتكمل دوران الدائرة بمهدها للتصور المبني على التشابه ونقدها عمق الانغلاق الأرسطي الذي وجدت القرون الوسطى ملاذا لتبرير تصوّراتها"[26].

وظهر خلال هذا العصر مجموعة من الرسامين بأفكار حديثة اعتبرت سابقا غريبة وعجيبة، كرسم الجسد عاريا لإثارة الغرائز والشهوات، وضحت الصورة المرسومة أداة للتعبير عن طاقات ومكنونات الفنانين، وإطلاق سراحهم بعد ما كانوا مقيّدين، مما ساعدهم على إطلاق العنان لخيالهم والتعبير عنه بكل حرية، "وفي الرسم تفجّرت الطاقات، وجاءت قريحة الفنانين بأشياء كان تصوّرها مستحيلا أو على الأقل غريبا، لقد أصبحت الصورة تعبيرا عن احتجاج صامت ضد القيود وضد الحظر وكان موضوعها بامتياز إطلاق العنان

[25] سعاد عالمي، مرجع سبق ذكره، ص18.

[26] المرجع نفسه، ص18.

للخيال وتغذيته بالحرية المفقودة، فجسّد وشخّص الجسم العاري، وافتتن بتضاريسه المثيرة والشبقية، فرسم مالم يرسم وقيل وتم مالم يتم قط"[27].

ثالثا: عصر الفيديوسفير .Vidéosphère :

يعتبر هذا العصر المرحلة الأخيرة من تاريخ تطّور الصورة، إذ تميّز بظهور آلة الكاميرا، وبالتالي ظهور السينما والتلفزيون، مما ساعد في انتقال الصورة من شكلها الثابت الى المتحرك، حتى أصبحت تحاكي الطبيعة في حركيتها عن طريق التقاط صور واقعية حية لكل مكوّناتها؛ من مساكن وأشخاص ومناظر طبيعية...الخ، "فالوثبة التقنية لعصر الفيديوسفير ستجعل لأوّل مرّة في التاريخ تداول الصورة المتحركة ممكنا... وسيتعاظم هذا التداول باختراع التلفزة، إذ ستغزو التقنية جنبا الى جنب مع الصور، المساكن والبيوت والمرافق العمومية بل والكائنات الإنسانية ذاتها" [28]، فالصورة بهذا الشكل .. المتحرك ـ مكنت الإنسان من تجاوز كل الحدود(الزمنية والمكانية) وهو في مكانه دون أن يحرك ساكنا، حيث " سيفرض على الإنسانأن يلزم مكانه وراء الشاشة، عوض أن يلهث باحثا عن الصورة إما للتبرك بها داخل المعابد أو الفرجة عليها داخل المتاحف والمعارض، حتى تأتيه الصورة وتملأ فضائه الضيق."[29]

II-2-2-أنواع الحركة ومصادرها:

حركة الصورة لها ثلاث (03) أنواع، هي:

أ- المعتدلة: "وهي تعبر عن الاعتدال الذي يبعث ع لى الاطمئنان، لأنها تأخذ المظهر العادي المألوف لطبيعة الأشياء"[30]، وغالبا هذه الطريقة هي المعتمدة في التصوير، وتكون بمعدّل 24صورة/ثانية عند البث، " لكن هذا النظام العددي تجاوزته التكنولوجيا والرقمية إذ أضحى يصل عدد الصور في الوتيرة العادية الى 48

[27] سعاد عالمي، مرجع سبق ذكره، ص ص18.19.

[28] المرجع نفسه، ص19.

[29] المرجع نفسه، ص19.

[30] محمود سامي عطاء الله، **السينما وفنون التلفزيون**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ب ط، 1997،ص24

صورة/ ثانية أو يفوقها في بعض الأحيان، أو قد يقل عن ذلك أو يعادلها، إذ لم يعد هناك معيار عددي محدود."[31]

بـ البطيئة: "تعبر عن الهدوء والتأني وقد تصل الى الكسل، كما أنها يمكن أن ترمز الى الثبات والثقة والحزم أو التربص والعناد، وهي تعطي للمشاهد فرصة التحقق من الشيء والإمعان فيه، وذلك ما يجعلها تترسخ في ذهنية المشاهد"[32]، هو نفس الأمر بالنسبة للوتيرة البطيئة حيث كان النظام العددي بمعدّل 10 الى 12 صورة/ ثانية، أما حاليا فهم يعملون بنظام (Les frames– 1frame jusqu'à 5frame/Sec)، أو نظام (DMC) الرقمي.

جـ السريعة: "وهي تعبّر عن النشاط الذي يبلغ حدّ الحماس، كما أنها تدلّ على الحدّة والعنف، وعلى كل ماهو خارج عن المألوف، كما أنها تدّل على الإقدام والمرح أو الفرار والهرب، أما من حيث مدلولها العام فهو النشاط الحاد لأي نوع من المعاني، وبالتالي تصل بالشعور الى درجة الذعر"[33]، كان النظام القديم قبل ولوج مرحلة العمل الرقمي بمعدّل 36 الى 48 صورة/ ثانية، لكن هذا الحساب المعياري تم تجاوزه من قبل المخرجين والتقنيين، وأصبحوا يعملون بالنظام العددي في الوتيرة السريعة بالمقاطع (Les séquences)، "أو قد يصل في بعض الأحيان الى 100 أو 120 صورة/ ثانية، فكما أسلفنا الذكر النظام العددي أضحىأمر نسبي"[34].

كما أن لحركة الصورة ثلاث (03) مصادر رئيسية، وهي:

أ .. حركة المرئيات: "تكون حركة المرئيات في السينما والتلفزيون محصورة في حيّز تمثله مساحة الشاشة الكبيرة أو الصغيرة، وهذه الحركات تكون إما أفقية، رأسية، مائلة، أو مواجهة، ولابدّ أيضا أن تصدر عن

---

[31] سمية برحيل، **تداعيات العنف في الصورة الإخبارية المتحركة**، مرجع سبق ذكره، ص104.

[32] محمود سامي عطاء الله، المرجع نفسه، ص23.

[33] المرجع نفسه، ص24.

[34] سمية برحيل، المرجع نفسه، ص105.

دوافع وإغراض وأسباب" [35]، بمعنى استخدام الحركة لا يكون اعتباطيا أو لمجرّد عرض الموضوع للمتفرج فحسب، وإنما يتم استخدامها لأغراض محددة تتماشى مع طبيعة الموضوع، كما أن لها دور تعبيري أيضا، وتسمّى كذلك هذه الحركة بحركة Zoom.

ب ـ حركة الكاميرا:

ـ اللقطة الاستعراضية: "ويطلق عليها اسم بانوراما (Panoramique)، وهي حركة أفقية للكاميرا وهي ثابتة على محورها فوق الحامل، وتتم فيها متابعة الشيء المراد تصويره، أو استعراض المنظر بشكل عام"[36]، حيث تكون الحركة من اليمين الى اليسار أو العكس، وقد تكون بطيئة أو متوسطة أو سريعة، ويطلق عليه أيضاالحركة الأفقية أو الحركة المحورية، و تستخدم هذه الحركة في الكثير من الأغراض منها مثلاً: وصف المكان؛ حيث يمكن وصف المكان أفقياً عبر مساحة عريضة لِاكتشافه و التعرُف عليه.

ـ اللقطة الرأسية: "تكون الكاميرا ثابتة فوق الحامل ولكنها تقوم بحركة رأسية على محورها فوق الحامل، وتتم فيها متابعة الشيء المراد تصويره" [37]، حيث يتم تحريك الكاميرا الى الأعلى أو الى الأسفل بالتدريج، وتسمى كذلك هذه الحركة بـ الترافلينغ (Travelling).

ج ـحركة تنقل الكاميرا من مكانـها:

ـ المقربة أو الزاحفة الى الإمام: "حركة الكاميرا تكون تدريجية في اتجاه الشيء الذي يجري تصويره، بحيث تقل المسافة بينهما، وهنا يتحوّل حجم المنظور من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة أو الكبيرة دون توقف أو قطع"[38]، فهذه الحركة تكون لغرض مفاده هو إعطاء قيمة للشيء المراد تصويره وإبرازه بشكل أوضح، فمثلا

[35] محمود سامي عطاء الله، المرجع نفسه، ص25.
[36] المرجع نفسه، ص26.
[37] المرجع نفسه، ص26.
[38] المرجع نفسه، ص27.

يمكن استخدامها في الكشف عن أعماق الشخصية و التعرُف على اِنفعالاتها (ذلك عندما تتحرك الكاميرا مقتربة إلى الوجه).

ـ المبتعدة أو الزاحفة الى الخلف: "وفيها تتراجع الكاميرا تدريجيا من أمام الشيء الذي يصوّره، بحيث تزداد المسافة بعيدا بينها، وهنا يتحوّل حجم المنظور من اللقطة القريبة أو الكبيرة الى اللقطة العامة دون توقف أو قطع"[39]، فهذه الحركة يتم استخدامها بغرض ابراز كل ما تحتويه اللقطة من ديكور وشخصيات، فمثلا يمكن اِستخدامها للتعبير عن ختام حدث معين أو في حالة تصوير شخص أو شيء يتجه إلى الكاميرا.

ـ الحركة المصاحبة: حيث "توضع الكاميرا على العربة أو حامل متحرك، وتتحرك هذه الأخيرة في توازي مع المنظور الذي يصوّره"[40]، بمعنى أن الكاميرا توازي الشيء المراد تصويره، حيث تستخدم هذه الحركة بغرض تصوير عدّة شخصيات في وقت واحد، كما تستخدم للكشف عن اِمتداد المنظر أو جزء منه، وكذلك لفحص موضوع ممتد أو سلسلة من الأشياء المتصلة.

[39] محمود سامي عطاء الله، مرجع سبق ذكره، ص27.

[40] المرجع نفسه، ص27.

II-3- المكانة السوسيو اتصالية للخطاب البصري والسمعي البصري:

تعتبر الصورة .. الثابتة أو المتحركة ـ شكلا من أشكال الرسائل الاتصالية، والتي تعتمد على الرموز غير اللفظية، حيث يندرج هذا الشكل الاتصالي ضمن الاتصال غير اللفظي، " إذ أن الصورة متغيرا حيويا يؤثر ويتأثر بالعديد من المتغيرات" [41]، فإذا كان النص . . اللفظي ـ أي الذي يتكون من الرموز اللفظية فقط يكتفي بإيصال الخبر الى المتلقي(القارئ، المستمع)، فان الصورة باعتبارها نصا فهي تتجاوز هذه الوظيفة لأنها تقوم بدور ايضافي لمغزى الخبر والهدف منه، ومن هنا فـلنّ أهمية الصورة لا تـكمنفي لفت الانتباه فحسب، وإنما تقدّر أهميتها بقدر معالجتها للقضايا والوقائع القائمة في المجتمع، " حيث تقدّم للقارئ القصة المرئية حول الأحداث التي تقع في المجتمع، فالصورة تساعد على الاتصال بسرعة وتقديم المعلومات بشكل وافي متكامل من خلال لغة دولية تتجاوز الحدود الجغرافية والمستوى الثقافي والاجتماعي" [42]، أي أن الرسالة البصرية تعتمد على لغة بصرية مفهومة وواضحة من طرف مختلف الشعوب باختلاف الشرائح الاجتماعية.

ونظرا لشعبية هذه اللغة البصرية . . الصورة ـ فإنها تؤدي الى العديد من الوظائف سواء على مستوى الشكل أو مستوى المضمون، فمن ناحية المضمون فهي تؤدي وظيفة إخبارية من خلال نقل الأحداث الراهنة وبالتالي تضفي مصداقية أكبر للخبر، إضافة الى ذلك فإنها تقوم بتثبيت المعلومات في ذهنية الجمهور، أما من ناحية الشكل فهي تساهم في لفت انتباه الجمهور للأخبار والمعلومات المقدّمة وذلك من خلال اعتمادها على الحركة والألوان أو ما تسمى بالمثيرات البصرية أو المداخل البصرية، كما تقوم بتقديم معاني متعددة بتعدد المثيرات التي تحتوي عليها، فالصورة المتحركة تتعدد المعاني فيها بتعدد مكوناتها؛ فاللون يقدّم معنى والحركة والموسيقى والكلام(الحوار)...الخ، فكلها مكونات مهمة ذات معاني محددة، " كما أن التطورات المعاصرة في النظم التقنية الإعلامية وفي صناعة الصورةوتأثرها بالمستحدثات التكنولوجية التي تميز هذا

[41] سمية برحيل، **تداعيات العنف في الصورة الإخبارية المتحركة**، مرجع سبق ذكره، ص89.

[42] سمية برحيل، مرجع سبق ذكره، ص89.

العصر، فرضت زيادة الوعي بالأدوار المستحدثة والأهمية التي تكتسيها الصورة في المجالات الإعلامية والاجتماعية والثقافية، وحتى السياسية في تقديم الحقائق من جهة وتزييف الوعي والإيحاء بأفكار وآراء ومعان مغايرة من جهة أخرى"[43]، هذا يعني أن التطورات التكنولوجية والتقنية التي يشهدها العالم اليوم وخاصة منها المستخدمة في صناعة الصور فرضت على هذه الأخيرة تطوير أدوارها ووظائفها مستغلة في ذلك أهميتها في مختلف مناحي الحياة؛ كأن تقوم الصورة على عرض الحقيقة وفي الوقت نفسه تقوم على تشويه هذه الحقيقة وفبركتها وعرضها بشكل عكسي وذلك من خلال تشتيت الوعي وإشعال نار الفتنة بين الشعوب، كما قد تسعى لتمرير فكر أو توجه مسيطر، هذا كلّه لمجرد إرضاء مصلحة فرد ما أو جماعة ما، وابرز مثال على ذلك هو التغطية الإعلامية (الإعلام المرئي) لأحداث حرب الكويت الثانية (العراق والكويت سنة 1990)، حيث كان آنذاكالإعلام .. المرئي ـ إعلام مفبرك ومزيف يخدم المصالح الأمريكية فقط...، فالصورة بهذا الشكل "تدخّلت في صياغتها اتجاهات القائم بالاتصال في عملية الاتصال المصّورمن جانب، والمهارات الخاصة بالتغيير والتعديل والحذف والإضافة لمعالم الصور، بفضل تقنيات استخدام الحواس الالكترونية وبرامجها الرقمية من جانب آخر، هذه العوامل كلها أعطت للصورة وزنا وثقلا وأهمية منقطعة النظير بين وسائل الإعلام"[44]، فهذا الجانب السلبي للصورة ساهم في إحيائه الثورة التكنولوجية والحضارة الرقمية، حيث جعلت من الصورة ذاتها تحتل مكانا مركزيا ومحوريا في الإعلام الدولي، فالمشاهد في يومنا هذا يضع ألف حساب للصورة لأنها ليست بريئة وليست خالية من الإيديولوجيات، كما من شأنها أن تقلب العالم كله رأسا على عقب لما تقدّمه من حقائق قريبة من واقعنا المعاش كما أنها في الوقت نفسه حقائق مزيّفة، إضافة الى دورها الفعال في عملية التذكر وإثارة اهتمام وانتباه المتلقي(المشاهد)، وفي هذا الصدد " أثبتت دراسة أجراها باحث أمريكي (**تشيري جوزيفين . J,SHERRE**)، عن دور الصورة في العمليات الإدراكية من انتباه وفهم

[43] سمية برحيل، مرجع سبق ذكره، ص89.

[44] المرجع نفسه، ص89.

لدى الجمهور، فوجد أن التقارير المصحوبة بالصور هي دوما التي تبقى في ذهن المتلقي، ويتذكرها أكثر من تلك التي تأتي جامدة من دون صور" [45]، وفي نفس المجال أجرى كل من " **D,Zillman** و **R,Gibson** دراسة لاختبار دور الصورة المصاحبة للنص في إدراك المعلومات، وكان التقرير الإخباري عن مرض معدي يسببه نوع من الحشرات، وتم تقديم التقرير من خلال شكلين: الأول بدون صورة، والثاني مع نشر صورة لثلاثة أطفال مصابين وصورة الحشرة، فأسفرت النتائج على أن النص رغم أهميته لما خلى من الصورةلم يكتسي الأهمية والاستجابة مثل التقرير بالصور،حيث معدّل الشعور بالمخاطر زاد مع نشر صورة الحشرة وصورة الأطفال المرضى"[46].

إذن، تجدر بنا الإشارة الى أن الصورة تلعب دورا مزدوجا، كما أنها سلاح ذو حدين من خلال أنا تقوم على التنوير من جهة والتعميم من جهة أخرى، فهي أداة فعالة في تنوير الرأي العام وإمداده بشتى المعلومات عن الأحداث التي تقع في المنطقة التي ينتمي إليها بل وأبعد من ذلك، كم ا من شأنها أن تلعب دورا دعائيا ومغيرا للحقائق، " وبالتالي تعتبر أداة متعددة المناحي والاتجاهات تختلف باختلاف أغراض القائم بالاتصال المصوّر، وهنا تظهر أهميتها السوسيو اتصالية والثقافية والاجتماعية والإعلامية والعلمية، وحتى السياسية من خلال تباين وظائفها وأغراضها وثقل وزنها، وامتدادها في الزمن آتية من الماضي مارة بالحاضر متجهة قدما نحو المستقبل، بتطوّرات أكبر وأشمل تتجاوز الحدود التكنولوجية المستحدثة والرقمية" [47]، ومن هنا نجد أن الصورة بتعدد واختلاف اتجاهاتها تعددت وظائفها وأدوارها التي عملت على تطوير منذ بدايتها الى يومنا هذا، حتى وصلت الى مرتبة تتجاوز فيها حدود الثورة التكنولوجية والرقمية، التي زادت من أهميتها التي تشغلها في وقتنا الراهن، ومما لا شك فيه أن الوظيفة الاتصالية للصورة تتجاوز كل الاعتبارات وكل المسافات، "هذا ما أقرّه كل الخبراء: أن قيمة الصورة الاتصالية هي أهم ميزة، والتي تمكنا من اكتساب ولعب

[45] سمية برحيل، مرجع سبق ذكره، ص90.

[46] المرجع نفسه، ص90.

[47] المرجع نفسه، ص92.

كل هذه الأدوار معا، لأن الاتصال هو عصب وروح الحياة الاجتماعية، وعنصر تفاعل بني البشر فيما بينهم، والذي استطاع الاتصال البصري أن يحققه"[48].

II-4- سيادة المعنى في الخطاب البصري والسمعي البصري:

لا يوجد شك في أن الخطاب البصري . ـ الثابت والمتحرك ـ هو الأكثر والأبلغ تأثيرا من الخطابات الاتصالية الأخرى (المقروءة والمسموعة)، ولعلّ هذه الميزة كانت من أهم الأسباب التي جعلت العديد من الهيئات تتنافس من أجل الحصول على وسائل بصرية أكثر فتنة وسحرا وأكثر إثارة وتشويقا، مما زاد من إنتاج المثيرات بأي شكل كان ومن دون أي وازع، هذا ما ترتب عليه خرق للمنظومة القيمية والأخلاقية والسلوكية وللمحرّمات بجميع أشكالها، وعلى رأسها انتهاك الحرمات الشخصية، "ولعلّ هذه الميزة هي أخطر ما في خطاب الصورة، إذأن مظاهرا كهذه تعني بلا شك ممارسة نوعا من العنف اللاأخلاقي المعلن ضد مجمل القيم الأخلاقية والثقافية، فهي تخدش الحياء وتسيء للذوق العام، ومع ذلك فإننا نظل نشهد مزيدا من المثيرات الموضوعية التي تطالعنا بها هذه الوسائل بين حين وآخر، وهي مثيرات ليس لها رادع ولا تقف عند حدود وكلها تستهدف المشاهد الذي بات يشعر بأن ثمّة سياسة صورية تسلطية ماهرة تعمل على تحويله الى عبد للنزوات والغرائز"[49]، مما يعني أن الصورة هي عملة لوجهان، فمثلما لها ايجابيات فلها كذلك سلبيات، بل وسلبياتها ذات تأثير أقوى من ايجابياتها.

فتفاقم هذه الظاهرة أي ظاهرة الإثارة في وسائل الاتصال المرئية لم يتفطن لها إلا عدد قليل من الجمهور، مما أدى الى نتائج سلبية تنعكس بالضرورة على المنظومة القيمية و الأخلاقية لدى العامة من الجمهورهذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تنعكس على مصداقية الصورة ذاتها، الأمر الذي جعل الجمهور في دوامة الاختيار بين حقيقة الصورة وزيفها، وبالتالي تراجع إقباله على وسائل الاتصال المرئية، وفي هذا

[48] سمية برحيل، مرجع سبق ذكره، ص92.

[49] كاظم مؤنس، **خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ب ط، 2008، ص89.

الصدد " قد أكدت بعض الاستبياناتالمهتمة بهذا المجال بأن السينما والتلفزيون بشكل خاص قد شهدا تراجعا خطيرا وأن موضوعيتهما لم تعد كما كانت عليه قبل، ولتعزيز ما نذهب إليه فان أي استقراء بسيط في أوساط الجمهور العربي سيفضي مباشرة الى نتيجة صادقة مفادها بأنه لم يعد يثق بوسائل الاتصال وما تقدّمه من أخبار المعلومات، ولذلك فهو دائم البحث عن مزيد من الفضائيات غير العربية رغم الآثار السلبية التي تحملها ضمنا"[50]، بناءا على هذه الدراسات والأبحاث التي أكدّت على تراجع الإقبال على وسائل الاتصال المرئية وعلى وجه الخصوص السينما والتلفزيون،تمت إعادة النظر في هذه المشكلة من خلال القيام " بإجراءات عملية فاعلة قد بدأت تضغط على وسائل الاتصال العربية بفعل ازدياد وعي المشاهد وتوسع مداركه، بالإضافة الى أسواق المنافسة الإعلامية الآخذة بالانتشار، إذ لم يعد هناك شك في أن السينما والتلفزيون أهم وسطين من بين جميع وسائل الاتصال المرئية الأخرى، لأن الصورة فيهما هي الأساس المادي المطلق في العملية الاتصالية"[51].

وبما أن الصورة هي أساس وركيزة السينما والتلفزيون، فان قوّة هذه الوسائل تقدّر بقوّة الصورة التي تحملها، والتي هي ـ قوة الصورة ـ نتاج مجموعة من التأثيرات والتي يمكن إيجازها في النقاط التالية:

ـ"الصورة تمثل نموذج النسق عن طريق الرصف اللقطوي" [52]، أي أنها عبارة عن مجموعة من اللقطات والمشاهد المتناسقة والمتكاملة فيما بينها.

ـ"لأنها أكثر بلاغة ووضوحا من حيث المستوى البصري للتمييز بين وحداتها ومضامينها ومعناها"[53]، أي أنها تخاطب النظام البصري للإنسان وبكل وضوح، حتى تمكنه من التمييز بين مكوناتها ومعانيها وعدم الخلط فيما بينهم.

---

[50] كاظم مؤنس، مرجع سبق ذكره، ص89.

[51] المرجع نفسه، ص90.

[52] المرجع نفسه، ص90.

[53] المرجع نفسه، ص90.

-"لها قدرة على الموائمة فيما بينها رغم تنوع محتواها واختلاف حجومها" [54]، فهي تتميز بالاتزان رغم تعدد المعاني التي تحملها، ومهما كان حجمها.

-"قدرتها العالية على الإيجاز ترقى بها الى مستوى عال من المحدودية الزمنية" [55]، بمعنى أنها تضعنا داخل فضاء مليء بالمعاني وفي زمن محدد جدا، أي أنها تتميز بنقل أكبر عدد ممكن من المعلومات وفي أقل وقت ممكن.

-"أنها ليست نتاج تحرير نزعة فردية كما هو الأمر في الوسائل الاتصالية المقروءة، إذ لا ينتجها فرد واحد، كما أنها ليست حصرا على المشاهدة الفردية بل تتلقاها مجموعة كبيرة من فئات الجمهور المختلفة وفي لحظة زمنية واحدة"[56]، أي أن الخطاب البصري تتم مشاهدته من قبل أعداد كبيرة من الجمهور وليس من قبل فرد واحد، حيث تتم هذه المشاهدة الجماهيرية في لحظة واحدة من الزمن بالرغم من توسّعهم وانتشارهم، وبالتالي فهو ـ الخطاب البصري ـ يحقق اتصالا جماهيريا وليس شخصيا.

-"إن حضارة الصورة تبدو في تقاطع مستديم مع النزعة الفردية مقابل تبنيها خيار شرائح الجمهور الواسع توافقا مع طبيعتها الانتشارية وما يرتبط بها من معطيات التسويق والاستهلاك والتأثير في الرأي العام حتى يصح القول عنها بأنها تطهّر ميلا فلسفيا وبراغماتيا بموجب النزعة الاستهلاكية التي هي قوامها الأساس" [57]، أي أن الاتصال البصري يتقاطع مع الاتصال الفردي ذلك لأنه يسعى لإرضاء أفكار وتوجهات مختلف فئات الجمهور الواسع والمنتشر، وذلك من خلال اعتماده على مبادئ التسويق والاستهلاك والتأثير، حتى يصل في الأخير الى تقديم فكر نفعي وبالتالي تحقيق المنفعة العامة وبدل من المنفعة الشخصية.

---

[54] كاظم مؤنس، مرجع سبق ذكره، ص90.

[55] المرجع نفسه، ص90.

[56] المرجع نفسه، ص90.

[57] المرجع نفسه، ص90.

إذن، فالصورة كما يبدو ليست أبدا موضوعية، فهي لا تقوم بإعادةإنتاج الواقع كما هو فحسب، لأنها تسعى الى فرض نفسها على مستهلكيها (مشاهديها) كيف ما كانت، وتوجهه تبعا لرغباتها، وبالتالي فهي تحاصره، ومن هنا تغيّر معنى المشاهدة وانقلب رأسا على عقب حتى أصبحت هذه الأخيرة من قبل طرفين لا من طرف واحد، أي أنه أصبح كل من المشاهد والقائم بالاتصال المصوّر يقوم بفعل المشاهدة؛ فالأول (المشاهد) يقوم بمشاهدة الصور لإشباع حاجاته، والثاني (القائم بالاتصال المصوّر) يقوم بمشاهدة المشاهد ومراقبته حتى يتمكن من التأثير فيه، "ذلك أن الصورة المتحركة أصبحت تتوفر على أعين خفية تسمح لها بمراقبة كائن أصبح ساكنا في مكانه ينتظر قدومها البهي معتقدا الاستمتاع بها، إذنفأمام خداع الصورة يمكن القول أنالإنسانأصبح عبدا مأسورا بقيود رمزية تشق له الطريق الذي ينبغي، بل لا بدّ أن يسلكه، فسيد الصورة والمنتج لها... أصبح يتحكم في الصورة وفي مستهلكيها . جماعات أو فردا . كما يتحكم الرسام في ريشته"[58].

[58] سعاد عالمي، **مفهوم الصورة عند رجيسدوبري**، مرجع سبق ذكره، ص20.

الاطار التطبيقي

1 ـ بطاقة فنية عن المخرج:

يعد شهريار بحراني من مواليد عاصمة طهران عام 1951، حاصل على شهادة جامعية بفرع الأنيميشن من المعهد السينمائي في لندن، بدأ فعاليته الفنية عندما ساهم عام 1994 بتأسيس مكتب "مهاب" للأفلام السينمائية.

من أشهر الأفلام السينمائية التي شارك بها كمخرج نذكر: "ملك سليمان" عام 2008، "مريم المقدّسة" عام 2000، "الدنيا المقلوبة" عام 1997، "الهجوم على 113" عام 1994، "الهلع" عام 1987، "المصير" عام 1986، "حامل اللواء" عام 1984.

2 ـ بطاقة تقنية عن السلسلة السينمائية:

- إخراج: شهريار بحراني.
- سيناريو: حجة الإسلام محمد سعيد بهمن بور.
- تنفيذ: زياد حنا.
- مؤثرات صوتية وميكساج: عدي رعد.
- مؤثرات غرافيكس: القسم الفني لتلفزيون النهار.
- إدارة إنتاج: محمد عواد.
- إشراف فني: هشام إبراهيم.
- سنة الإنتاج: 2000.
- موسيقى: مجيد انتظامي.
- مخرج ديكور ولباس: عبد الحميد قديريان.

- الأداء التمثيلي:

الممثل:	الدور:	ترجمة:
برويز يور حسيني	نبي الله زكريا	جهاد الأطرش
محمد كاسبي	يساكر	صبحي عيط
مريم رضوي	مريم (6 سنوات)	رينيه غوش
سبنم قلي خان	مريم (16 سنوات)	جمانة الزنجي
محمد إبراهيم	هيرودس	
علي شقير	الوحي	

- المدة الزمنية للسلسلة السينمائية: تتكون من ستة (6) أجزاء، حيث يحتوي كل جزء على:

ج1ـ 01:20:48 سا.

ج2ـ 01:08:35 سا.

ج3ـ 01:20:03 سا.

ج4ـ 01:21:47 سا.

ج5ـ 01:22:12 سا.

ج6ـ 01:20:27 سا.

- ترجمة: نزار النداوي.

- المؤسسة المدبلجة: استوديوهات الشركة العالمية للإنتاج الفني (لبنان . بيروت .).

- نشيد جنريك البداية: فرقة الإسراء.

3 ـ ملخص السلسلة السينمائية:

مريم المقدّسة عبارة عن سلسلة سينمائية إيرانية مترجمة الى اللغة العربية، تروي سيرة السيّدة مريم العذراء بنت نبي الله عمران (عليه السلام) منذ ولادتها الى إنجابها للمسيح النبي عيسى عليه السلام، وهي تتكون من ستة(60) أجزاء.

تبدأ هذه القصة عندما كان اليهود ينتظرون ولادة المسيح (عليه السلام) لأن نبي الله عمران أخبرهم قبل موته بمدّة أن الله بشّره بأنه سيرزقه بابن وسيكون شافي للأعمى والأكمه والأبرص ويحيي الموتى بإذن الله، وسيخلصهم من عذابهم وآلامهم في ذاك الزمان، كما كان الكثير من الأعداء ينتظرون ولادته ليقتلونه.

وبمشيئة من الله جاء المولود أنثى، حيث لم يدرك بنو إسرائيل أن هذه حكمة من الله للحفاظ على حياته، وكانت السيدة "حنة" زوجة نبي الله عمران تتمناه ذكرا لتهبه لخدمة المعبد، ومع ذلك استطاعت بقدرة من الله وبمساعدة من النبي زكريا ـ عليه السلام ـ(وهو زوج أختها ايليزابيت) أن تهب ابنتها لخدمة المعبد، حيث أسمتها مريم أي خادمة الرب.

تربّت الطفلة مريم على يد النبي زكريا (عليه السلام)، وعند بلوغها من العمر ستة(60) سنوات التحقت بالمعبد لخدمته، حيث قام النبي زكريا بكفالتها وهذا بعد إن أجريت قرعة بين الكهنة وفاز فيها السيد زكريا بمشيئة من الله، أين استقرّ قلمه على الماء بينما كانت أقلام منافسيه قد تحرّكت في اتجاه تحرك المياه، ثم بعد مدّة قصيرة توفيّت والدتها "حنة" لأنها لم تستطيع فراق ابنتها لها.

بقيت الطفلة مريم في المعبد الى إن كبرت وأصبحت شابة، وهي تتميز بالطهارة والعفة والقداسة الى درجة أن الناس كان يقصدون المعبد لرؤيتها والتبرك بها، كانت تصوم النهار وتقوم الليل بالعبادة، كما كانت على درجة كبيرة من التقوى، وعندما النبي زكريا (عليه السلام) يزورها في المحراب يجد عندها طعاما خاصا(فاكهة في غير وقتها) فيتعجّب من ذلك، وإذ به يسألها من أين لك ذلك؟.

لقد رزق الله سبحانه وتعالى النبي زكريا (عليه السلام) بولد على الرغم من كبر سنّه وعقر زوجته، حيث أسماه يحيا وخصّه بالنبوة، مما جعل الكثير من الناس يؤمنون بالنبي زكريا (عليه السلام) جراء هذه المعجزة.

وكانت الملائكة تكلّم السيّدة مريم وهي في محرابها،حيث بشّرتها بأن الله اصطفاها وطهّرها بل واصطفاها على نساء العالمين، وكذلك أن الله أمرها أن تكون عابدة راكعة ساجدة له وحده، وقد اعتادت السيّدة مريم الذهاب الى مكان بعيد وهادئ لعبادة ربّها ومناجاته وحتى لا تنشغل عن العبادة بالأمور الدنيوية، أين أرسل الله إليها أحد الملائكة العظام وإذ به يظهر على هيئة بشر، فخافت منه السيّدة مريم وقالت: "إني أعوذ منك بالرحمن إن كنت تقيا"، فقال: "إنما أنا رسول ربك لأهب لك ي غلاما زكيا"، فقالت: "أنى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا"، فقال: "قال كذلك قال ربك هو علي هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا وكان أمرا مقضيا".

بعد أن حملت السيّدة مريم وظهرت عليها أعراض الحمل غادرت من المعبد دون أن يعرف أحد وجهتها وحتى النبي زكريا، فأخذت تمشي في الخلاء وهي تعاني من شدّة الحمل والتعب، فأخذها المخاض الى جذع نخلة يابسة من شدّة الحر والجفاف، فأنجبت السيدة مريم المسيح (عيسى عليه السلام) وهي وحيدة في مكان خال، وإذ بصوت يناديها قائلا: "ألاّ تحزني قد جعل ربك تحتك سريا" فتفجّر من تحت قدمها نبع من ماء، ثم أمرها أن تهزّ بجذع النخلة حتى تتساقط عليها الثمار، فما لبث أن يكمل حديثه حتى تحوّل جذع الى نخلة مثمرة أي محمّلة بعناقيد الرطب (التمر)، ثم بعدها أمرها بالرجوع الى منطقة أورشليم وبالامتناع عن الكلام مع سكان المنطقة.

وأخيرا رجعت السيّدة مريم هي وطفلها الى أورشليم بأمر من الله، ولمّا رأوها تحمل طفلا اتهموها بالفاحشة، فأشارت السيّدة مريم لابنها كي يكلّمهم فسخروا وتهكّموا منها وظنوا أنها فقدت صوابها، الى أن

تكلّم الطفل قائلا: "إني عبد الله... ويوم أبعث حيا" حينها فرح كل أنصار السيّد زكريا والسيّدة مريم بوصول المسيح، وببراءة القديسة مريم، وسجدوا أمامه شاكرين.

التقطيع التقني:

الجدول رقم 01: السيّدة حنّة تأخذ رضيعتها مريم الى المعبد:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	5 ثا	كبار كهنة المعبد مجتمعون	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	نهار	/	موسيقى حزينة	/
2	9 ثا	السيّدة حنة تمشي وتحمل رضيعتها مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
3	3 ثا	السيدة حنة نحمل رضيعتها مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
4	2 ثا	صورة عامة لمدينة أورشليم	عامة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/

5	6 ثا	السيدة حنة تتحدث مع رضيعتها	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	اهدئي يا صغيرتي... اهدئي	//	بكاء الرضيعة مريم
6	3 ثا	الرضيعة مريم تبكي	كبيرة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	/	بكاء الرضيعة مريم
7	14 ثا	السيدة حنة تحمل رضيعتها مريم وتتحدث معها	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لا توجعي قلبي... عن نيّتي أبدا	موسيقى حزينة	بكاء الرضيعة مريم
8	30 ثا	السيدة حنة تحمل رضيعتها مريم وتمشي في وسط المدينة	نصف جامعة	بانورامية من الأعلى إلى الأسفل	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/

		"أورشليم"								
9	11 ثا	//	مقرّبة صدرية	سفرية نحو الخلف	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	/
10	14 ثا	السيدة حنة تصل الى المعبد وهي تحمل رضيعتها مريم	نصف جامعة	سفرية نحو الأمام	أفقية خلفية	خارجي	نهار	نعم إنها هي... إنها حنة	//	/
11	8 ثا	السيدة حنة تصعد سلم المعبد وهي تحمل رضيعتها مريم	نصف جامعة	بانورامية من اليمين الى اليسار	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	/
12	3 ثا	أحد الكهنة يقف هو وتلميذه عند سلم المعبد	نصف جامعة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	ما هذا ما أرى؟	//	/
13	7 ثا	السيدة حنة تصعد سلم	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	/

		المعبد وهي تحمل الرضيعة مريم								
14	3 ثا	أحد الكهنة يندهش صعود حنة سلم المعبد	نصف جامعة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	ولكن ما الذي ستفعل؟	//	/
15	16 ثا	السيدة حنة تضع الرضيعة مريم عند مدخل المعبد	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	أي محرّم ترتكبين... إذن فهي طفلة ويلك	//	/
16	11 ثا	اجتماع كبار الكهنة حول السيدة حنة	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	أما تعلمين دخول النساء... أن يعفو عنك	/	/
17	4 ثا	السيدة حنة تنظر الى الكهنة وهي صامتة	نصف جامعة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	تسببتم لليهود... في طريق الكهنة	/	/

18	9 ثا	نسوة المدينة يتحدّثن مع السيدة حنة	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	مؤكد أنها تريد... على رؤوس الأشهاد	/	/
19	9 ثا	حنّة تنظر الى سكان المدينة وهم يجتمعون حولها ويتحدثون عنها وهي صامتة	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لو كنت أما بالفعل... لكن أفعالهم هي الأسوأ	/	/
20	5 ثا	أحد الكهنة يتحدّث بغضب مع السيدة حنّة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ماذا يتوقّع... غير هذا الاستياء	/	/
21	7 ثا	السيد صدقيا يلتحق بالكهنة وهم يجتمعون حول حنّة	نصف جامعة	ثابتة	عطس غاطسة	خارجي	نهار	السيد صدقيا! أتى السيد صدقيا	/	/
22	3 ثا	أحد الكهنة يشتكي	نصف جامعة	ثابتة	عكس	خارجي	نهار	يا سيّد صدقيا...	/	/

		للسيد صدقيا فعلة السيّدة حنّة			غاطسة			بابنتها هنا		
23	4 ثا	السيّد صدقيا يتحدّث مع السيّدة حنّة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	يا زوجة عمران ما الذي تفعلي؟	/	/
24	5 ثا	السيّدة حنّة تتحدث مع السيّد صدقيا	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إنما أوفي بنذري... أسميتها مريم	/	/
25	5 ثا	السيّد صدقيا يتحدّث بغضب	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	مريم! تعنين خادمة للمعبد؟	/	/
26	12 ثا	السيّدة حنّة توضّح للسيد صدقيا	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إني أودعها في... وفيت بنذري لك	/	/
27	9 ثا	السيّد صدقيا يردّ على السيدة حنّة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إن هذا النذر... ألا تعلمين ذلك	/	/

28	11 ثا	السيّدة حنّة تردّ على السيّد صدقيا	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	الربّ الرحيم هو... إذا أراد الرب فسوف يسمح	/	/
29	3 ثا	وصول السيّد زكريا الى المعبد	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لقد وصل السيّد زكريا	/	/
30	2 ثا	السيّدة حنّة والسيّد صدقيا ينظران إلى السيّد زكريا	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	/
31	7 ثا	السيّد صدقيا يتحدّث مع السيّد زكريا	نصف جامعة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	أنظر يا زكريا...أن تعود الى	/	/
32	2 ثا	السيّد زكريا يستمع للسيّد صدقيا	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	منزلها وتشكر الربّ	/	/

33	3 ثا	السيّدة حنّة تنظر الى السيد صدقيا وهو يتحدّث مع السيّد زكريا	مقرّبة صدريا	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وأننا سنعفوا عنها احتراما لعمران	/	/
34	5 ثا	السيّد زكريا	صدرية مقرّبة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	/
35	5 ثا	الرضيعة مريم المقدّسة	كبيرة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	/	صوت الرضيعة مريم
36	2 ثا	كهنة المعبد والسيّد زكريا مجتمعون حول الرضيعة مريم	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	/	/
37	8 ثا	السيّد زكريا يتحدّث مع السيّدة حنّة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	حنّة إن الربّ سبحانه وتعالى تقبّل نذرك	/	/

								وقبلها		
38	6 ثا	السيّدة حنّة تتحدّث مع السيّد زكريا	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	تقبّلها؟	موسيقى توحي بالفرح	/
39	5 ثا	السيّد زكريا يردّ على حنّة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إن الله عصمها وعصم ذرّيتها من شرّ الشياطين	//	/
40	3 ثا	السيّدة حنّة تنظر لابنتها	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
41	4 ثا	السيّد زكريا يتحدّث مع السيّدة حنّة	مقربّة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	احملي ابنتك... تستوفي عمر خدمتها	//	/
42	9 ثا	السيّد زكريا يحمل الرضيعة مريم من على	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	صوت الرضيعة

		الأرض ويقدّمها لأمها حنّة								مريم
43	8 ثا	السيّدة حنّة تحمل رضيعتها مريم وتتحدّث الى الربّ	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	علمت أنّك ستتقبّلها	//	/
44	3 ثا	السيّد زكريا ينظر الى السيّدة حنّة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
45	17 ثا	السيّدة حنّة تغادر المكان وهي تحمل رضيعتها مريم	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	/

الجدول رقم 02: الطفلة مريم تدعو الرب:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	16 ثا	الطفلة مريم تمشي في وسط مساحة واسعة من العشب	جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	موسيقى حزينة	/
2	35 ثا	الطفلة مريم تجلس في وسط العشب وهي تدعو الرب	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة جانبية	خارجي	نهار	الهي أنا خادمتك... قريبة منك وأخدمك	//	/
3	14 ثا	الطفلة مريم تواصل الدعاء وهي جالسة	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة أمامية	خارجي	نهار	الهي أرزقني القوّة... تحمّل فراقي	//	/

الجدول رقم 03: الطفلة مريم تودّع أمّها وهي ذاهبة الى المعبد:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	2 ثا	أمّ الطفلة مريم "حنّة" تبكي	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	موسيقى حزينة	/
2	2 ثا	السيّد زكريا في منزله وهو ينتظر الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/
3	9 ثا	الطفلة مريم تخرج من غرفتها هي وخالتها ايليزابيت	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/
4	4 ثا	السيد زكريا يطلب من الطفلة مريم أن تودّع	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	ليل	مريم ودّعي أمّك	//	/

		أمها وهو يقف بجانب الأم									
5	11 ثا	الطفلة مريم تودّع أمها حنة وتعانقها	نصف جامعة	بانورامية من اليسار الى اليمين	أفقية جانبية	داخلي	ليل	/	//	/
6	2 ثا	الأم حنة تبكي لرحيل طفلتها الصغيرة مريم	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/
7	9 ثا	الأم حنّة تضمّ ابنتها مريم وهي تبكي بحرقة	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	ليل	/	//	/
8	6 ثا	السيّد زكريا ينتظر الطفلة مريم وهي تودّع أمها	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/

9	6 ثا	السيّدة ايليزابيت زوجة السيّد زكريا تودّع هي الأخرى الطفلة مريم	نصف جامعة	بانورامية من اليسار الى اليمين	أفقية جانبية	داخلي	ليل	/	//	/
10	16 ثا	كلّ من السيد زكريا والأم حنّة والخالة ايليزابيت يودع الطفلة مريم	نصف جامعة	بانورامية من اليمين الى اليسار	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/
11	5 ثا	الطفلة مريم تخرج من المنزل وعيناها تضرف بالدموع	كبيرة	بانورامية من اليسار الى اليمين	أفقية جانبية	داخلي	ليل	/	//	/
12	5 ثا	الأم حنّة تبكي	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/
13	5 ثا	السيّد زكريا يخرج وراء	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	ليل	/	//	/

		الطفلة مريم ويغلق باب المنزل								

الجدول رقم 04: الطفلة مريم تؤدي عملها داخل المعبد:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	21 ثا	الطفلة مريم تنظف ساحة المعبد وبجوارها أحد الكهنة وهو يدرس طلبة المعبد	نصف جامعة	بانورامية من اليمين الى اليسار	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لقد قلت لكي مرارا... إجراء طقوس الأضحية	/	/
2	10 ثا	الطفلة مريم تنظف الساحة وتنظر الى	ايطالية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لم أستطع قراءة... هذا التقصير غير	/	/

		الطلبة وهم يدرسون							مبرر	
3	7 ثا	المعلم يسأل الطلبة عن تحضير الدرس	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار		وماذا عنك... ماذا عن درس الأضاحي	/
4	10 ثا	الطلبة يسخرون من الطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار		من منكم يستطيع... سل ودعنا نضحك قليلا	/
5	2 ثا	المعلم ينظر الى الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار		مريم!!	/
6	2 ثا	الطلبة يضحكون على مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار		هاهاها... مريم مرجع في الشريعة	/
7	4 ثا	المعلم يطلب من مريم أن تقترب منهم قليلا	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار		مريم هلا اقتربت مناّ قليلا؟	/

8	2 ثا	مريم تقترب قليلا وتقف أمام المعلم والطلبة	مقرّبة خاصة بالقامة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	/
9	4 ثا	المعلم يسأل الطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	هل تستطيعين التحدّث عن حليّة اللحوم وحرمتها	/	/
10	1 ثا	الطفلة تتحدّث مع المعلم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	تريدني أن أفعل؟	/	/
11	3 ثا	المعلم يتحدّث مع الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	تكلّمي	/	/
12	7 ثا	الطفلة مريم تجيب على سؤال المعلم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إن كلّ حيوان... فهو حلال ماخلا	/	/
13	2 ثا	المعلم يتعجّب من	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	الجمل والأرنب لأنها	/	/

		إجابة الطفلة مريم							مجترّة		
14	6 ثا	الطلبة ينظرون الى بعضهم البعض مندهشين في إجابة الطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي		نهار	إنها ليست مشقوقة... نجس فهو مشقوق	/	/
15	8 ثا	المعلم يسأل الطفلة مريم مرّة ثانية	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي		نهار	وماذا عن القرابين تستطيعين ذكرها؟	/	/
16	10 ثا	الطفلة مريم تجيب عن السؤال الثاني	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي		نهار	إن القرابين ثمانية أقسام... المتحرّكة، المرفوعة	/	/
17	4 ثا	المعلم منبهر بإجابة الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي		نهار	قرابين السلامة... وقرابين	/	/

18	5 ثا	الطفلة مريم تواصل الإجابة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وكلّ هذه القرابين تقسم الى قسمين: أولا قرابين الدم	/	/
19	10 ثا	الطلبة منبهرين في إجابة الطفلة مريم المفصلة والدقيقة	نصف جامعة	بانورامية من اليسار الى اليمين	أفقية أمامية	خارجي	نهار	والتي لا بدّ أن تكون... هما قابيل وهابيل	/	/
20	2 ثا	المعلّم والطلبة يستمعون للطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	ولدا سيّدنا آدم	/	/
21	2 ثا	الطفلة مريم تواصل في الإجابة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	كما أنّ سيّدنا إبراهيم	/	/
22	12 ثا	وصول السيّد يربعام مع أحد الكهنة الى مكان	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أراد أن يقدّم... عوضا عن إسماعيل	/	/

		تدريس الطلبة								
23	3 ثا	المعلم يتحدّث مع الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	من أين تعلّمتي كلّ هذا يا مريم من أين؟	/	/
24	12 ثا	الطفلة مريم تتحدّث الى المعلّم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لقد علّمني السيد زكريا... انّه نبي الله	/	/
25	5 ثا	الكهنة ينظرون الى مريم ويستمعون لها	نصف جامعة	بانورامية من اليمين الى اليسار	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أحكام الشريعة وأنا تلميذته	/	/
26	8 ثا	أحد الطلبة يتحدّث الى الطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	هنيئا لكي يا مريم... بهذه الأمور يا مريم	/	/
27	8 ثا	السيّد يربعام يصرخ في وجه الطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ماذا تصنعين هنا، اذهبي واهتمي بعملك،	/	/

		ويطردها						هيا اذهبي		
28	6 ثا	الطفلة مريم تغادر المكان لتكمل عملها	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	/

الجدول رقم 05: السيد زكريا يخبر الطفلة مريم عن وفاة والدتها:

اللقطة		**شريط الصورة**				**المكان**	**الزمان**	**شريط الصوت**		
الرقم	**المدّة**	**مضمون اللقطة**	**نوع اللقطة**	**حركة الكاميرا**	**زاوية الكاميرا**			**الحوار**	**الموسيقى**	**الضوضاء**
1	9 ثا	السيد وكريا يصعد سلّم المعبد	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	موسيقى حزينة	/
2	11 ثا	السيّد زكريا يتجّه نحو الطفلة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	/
3	33 ثا	السيّد زكريا يجلس	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	مرحبا يا مريم... منذ	//	/

		بجانب الطفلة مريم ويتحدّث معها						قدومي الى المعبد		
4	3 ثا	السيّد زكريا يسأل الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وهل كانت هذه المدّة قاسية؟	/	/
5	16 ثا	الطفلة مريم تتحدث مع جدّها زكريا	مقرّبة صدرية	بانورامية من الأسفل الى الأعلى	أفقية جانبية	خارجي	نهار	لا لكنني أفكّر... تجيء وتذهب ولم تأتي	/	/
6	8 ثا	السيّد زكريا يستمع للطفلة مريم وهي تتحدّث	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	انّ ذلك يصيبني بالغم وبشعور غريب	/	/
7	6 ثا	الطفلة مريم تسأل الجد زكريا	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	قل لي يا جدّي... ابنتها العزيزة	/	/

8	4 ثا	الجد زكريا يجيب الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لا لا تنساها	/	/
9	8 ثا	الطفلة مريم تواصل مساءلة جدّها	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	إذن لماذا لا تأتي والدتي لرؤيتي؟	/	/
10	2 ثا	الجد زكريا يبكي	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	صوت بكاء السيد زكريا
11	3 ثا	الطفلة مريم تسأل جدّها عن سبب بكاءه	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	لماذا تبكي يا جدّي ما الموضوع؟	/	/
12	8 ثا	الجد زكريا يجيب الطفلة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	مريم تذكّرت أنا الآخر والدتي	/	/
13	5 ثا	الطفلة مريم تواصل الحديث مع جدّها زكريا	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	وهل تركت وحيدا أنت أيضا؟	/	/

14	12 ثا	الجد زكريا يروي للطفلة مريم قصّة وفاة والدته	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	مازلت أذكر... الحزن الشديد في قلبي	/	/
15	11 ثا	الطفلة مريم تنصت لجدّها زكريا وهو يروي لها قصة وفاة أمّه	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	ومثلك أيضا شعرت... اجتمعوا أمام منزلنا	/	/
16	21 ثا	الجد زكريا يواصل سرد القصة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	فتخطّيت حشد الناس... سريرها بكلّ سكينة	/	/
17	3 ثا	الطفلة مريم تنصت لجدّها زكريا وهي تبكي متأثرة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	لم تكن تبدو... كما تبدو الآن	/	/
18	15 ثا	الجد زكريا يواصل سرد	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وكأنّ آلام الحياة...	/	/

		القصة وهو الآخر يبكي متأثرا						قبّلت وجهها ويديها		
19	13 ثا	الطفلة مريم هي الأخرى تبكي متأثرة، ثمّ تسأله	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أجنبية	خارجي	نهار	هل تريد أن تقول لي شيئا يا جدّي؟ أهو شيء يتعلّق...	موسيقى حزينة	/
20	5 ثا	الجدّ زكريا ينظر الى الطفلة مريم وهو يبكي	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	بوالدتي؟	//	صوت بكاء الجد زكريا
21	6 ثا	الطفلة تواصل مساءلة الجد زكريا	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	أمن الممكن أن تكون قد؟	//	/
22	3 ثا	الجد زكريا يبكي	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	صوت بكاء الجد زكريا
23	5 ثا	الجد زكريا ينظر الى	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	صوت بكاء

		الطفلة مريم وهي تبكي لأنها أدركت بأن والدتها قد توفّيت								الطفلة مريم
24	9 ثا	الطفلة مريم تبكي بحرقة على والدتها ثم يضمّها الجد زكريا ويواسيها	نصف جامعة	سفرية من الأسفل إلى الأعلى	أفقية جانبية	خارجي	نهار	مريم، مريم، صغيرتي	//	صوت بكاء الطفلة مريم
25	4 ثا	الجد زكريا يضمّ مريم يمسح على رأسها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	صوت بكاء الطفلة مريم
26	6 ثا	الطفلة مريم تبكي بحرقة وهي في حضن جدّها زكريا	كبيرة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	صوت بكاء الطفلة مريم

27	14 ثا	الطفلة مريم تترك جدّها وتغادر المكان	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	صوت بكاء الطفلة مريم
28	9 ثا	الجد زكريا ينظر الى الطفلة مريم وهي ذاهبة	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/

الجدول رقم 06: نزول الفاكهة على السيّدة مريم:

اللقطة		**شريط الصورة**				**المكان**	**الزمان**	**شريط الصوت**		
الرقم	**المدّة**	**مضمون اللقطة**	**نوع اللقطة**	**حركة الكاميرا**	**زاوية الكاميرا**			**الحوار**	**الموسيقى**	**الضوضاء**
1	18 ثا	دخول السيّدة مريم الى محرابها وسقوطها على الأرض من شدّة الجوع والتعب	مقربة خاصة بالقامة	سفرية نحو الخلف	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	موسيقى مشوّقة	/

2	7 ثا	بزوغ القمر من وراء الغيوم	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	داخلي	ليل	/	//	/
3	27 ثا	السيّدة مريم ملقية على الأرض	مقرّبة خاصة بالقامة	بانورامية نحو الأعلى	عكس غاطسة	داخلي	ليل	/	//	/
4	8 ثا	دخول أشعة ضوء من نوافذ الغرفة(المحراب)	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	داخلي	ليل	/	//	/
5	5 ثا	السيّدة مريم تنظر الى النوافذ	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	/	//	/
6	6 ثا	نواف الغرفة	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	داخلي	ليل	/	//	/
7	4 ثا	السيّدة مريم تحدّق في النوافذ	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/

8	11 ثا	نزول سلّة الفاكهة على السيّدة مريم	عامة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
9	4 ثا	السيّدة مريم تحدق في الفاكهة بدهشة	كبيرة جدا	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
10	7 ثا	سلّة الفاكهة على الطاولة	عامة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
11	19 ثا	السيّدة مريم تنظر الى الفاكهة وتبتسم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
12	15 ثا	السيّدة مريم تضع يدها على الفاكهة	حصر	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	ليل	/	//	/

الجدول رقم 07: السيّدة مريم تزور خالتها ايليزابيت:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	2 ثا	صورة لقرية الجليل أين يوجد منزل السيّد زكريا	عامة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	/	صوت نسوة وهن يضحكن
2	دقيقة و3 ثا	اجتماع نسوة القرية عند زوجة السيد زكريا ليباركن لها على الحمل ويقدمن لها الهدايا	نصف جامعة	سفرية نحو الخلف	أفقية أمامية	داخلي	نهار	لكن كيف كبر... مجرّد وخزة آه	/	صوت نسوة وهن يضحكن
3	11 ثا	زوجة السيد زكريا "ايليزابيت" تستشعر	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	إن الطفل يتحرّك... قدوم أحد ما	موسيقى ذات إيقاع	/

		قدوم أحد ما							يوحي بالفرح	
4	2 ثا	السيّدة ايليزابيت تذهب لتفتح الباب	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
5	7 ثا	أحد ما يفتح الباب	عامة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
6	3 ثا	ايليزابيت تقف أمام الباب وتأل من الذي يفتح الباب	مقرّبة خاصة بالقامة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	من؟	//	/
7	5 ثا	السيّدة تفتح الباب وتدخل	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	//	/
8	3 ثا	ايليزابيت تتفاجئ بدخول السيّدة مريم	مقرّبة خاصة بالقامة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	مريم!!	//	/
9	3 ثا	مريح تغمرها الفرحة	مقرّبة خاصة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	مريم!!	//	/

		لرؤية خالتها ايليزابيت	بالقامة							
10	11ثا	السيّدة مريم تعانق خالتها ايليزابيت وتسلّم عليها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	نهار	/	//	صوت ضحكة كل من السيّدة مريم و ايليزابيت
11	6 ثا	السيّدة ايليزابيت تعانق مريم وهي تبكي	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	وأخيرا أتيتي... كم أنا مشتاقة	//	/
12	18 ثا	ايليزابيت تعانق السيّدة مريم وتعبر لها عن مدى شوقها لها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	الى رؤيتك يا فتاتي... أنت جميلة	//	صوت بكاء ايليزابيت
13	11 ثا	السيّدة مريم تقبّل يدي	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	نهار	جدا يا حبيبتي... فيك	//	صوت بكاء

		خالتها ايليزابيت						رائحة والدتي		ايليزابيت
14	9 ثا	النسوة يتساءلن عن المرأة التي أتت	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	أهذه هي مريم؟	//	صوت بكاء ايليزابيت
15	2 ثا	ايليزابيت تتحدّث مع مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	نهار	لقد حان وقت خروجك منذ مدّة	/	/
16	5 ثا	النسوة يتساءلن	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	إنها حقّا مريم، إذن هذه هي مريم،أنا واثقة	/	/
17	11 ثا	مريم تسأل خالتها ايليزابيت عن الجنين يحيا الذي في بطنها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أجنبية	داخلي	نهار	يحيا، نعم وبوجودك هنا... امنحينا بركتك يا مريم	/	/
18	13 ثا	النسوة يذهبن الى مريم ويطلبن منها الدعاء	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	ادعي لنا يا مريم... أرجو أن تدعي لنا	/	/

		والبركة								
19	9 ثا	بقيت السيّدة "ايستير" وابنتها "قولدا" في مكانهن وهنّ يسخرن من بقية النسوة	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	إنهن يركعن أمام فتاة بعمر 16	/	/
20	33 ثا	النسوة يتوسّلن لمريم من اجل الدعاء لهنّ، ثمّ طرحن عليها العديد من الأسئلة	نصف جامعة	ثابتة	المجال والمجال المضاد	داخلي	نهار	أنت أملنا الوحيد... اختار لي مصيري وحياتي	/	/

الجدول رقم 08: قائد جيوش الروم يطلب من السيّدة مريم الدعاء لابنته بالشفاء:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	4 ثا	السيدة مريم تمشي في مكان محاط بالأشجار	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	صوت الطبيعة
2	10 ثا	قائد جيوش الروم "بريتلس" ينتظر السيّدة مريم وهو في نفس المكان، ثم عند رؤيته لها يذهب عندها	مقرّبة خاصة بالقامة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أعلم	/	صوت مشية القائد
3	7 ثا	القائد بريتلس يتحدث مع زوجته سرافينا	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	هذا هو طريق عودتها	/	/

4	4 ثا	السيّدة مريم تمشي وهي تنظر الى القائد وزوجته	مقرّبة خاصة بالقامة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إنها مريم	/	/
5	4 ثا	**القائد بريتلس ينظر إلى السيدة مريم وهو يتحدث مع زوجته**	جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لنطلب منها أن تصلي من أجل ابنتنا	/	صوت الطبيعة
6	6 ثا	السيدة مريم تقف ثم تواصل المشي وهي تنظر إليهم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ما رأيك هل... تتقدّم باتجاهنا	/	//
7	25 ثا	القائد بريتلس يتحدث هو وزوجته	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	سرافينا أنت لست... ابنتنا الصغيرة، حسنا	/	//
8	54 ثا	القائد بريتلس يذهب ويتحدّث مع السيّدة	نصف جامعة	ثابتة	المجال والمجال	خارجي	نهار	انتظري يا فتاة انتظري... الذي	/	//

		مريم			المضاد			يصدر منك		
9	2 ثا	السيّدة مريم تذهب الى زوجة القائد وهي تجلس في العربة	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	//
10	2 ثا	زوجة القائد "سرافينا" تنظر إلى السيدة مريم	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	//
11	3 ثا	السيّدة مريم تنظر الى الطفلة الصغيرة	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ما أجملها من طفلة !!	/	//
12	5 ثا	السيدة مريم تمسح بيدها على وجه الطفلة	كبيرة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	/	/	//
13	11 ثا	زوجة القائد تتحدث مع السيدة مريم عن مرض	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	إنها مريضة منذ... شفاءها أبدا	/	//

		ابنتها الصغيرة								
14	33 ثا	زوجة القائد تتحدث الى مريم وهي تبكي	كبيرة	ثابتة	المجال والمجال المضاد	خارجي	نهار	الآن وقد انتقلنا... أرجوك اشفها	/	صوت زقزقة العصافير
15	6 ثا	القائد بريتلس يتحدّث هو الآخر مع السيدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	سمعت سرافينا بدعائك فأسرّت على المجيء	/	//
16	12 ثا	القائد بريتلس يطلب من السيدة مريم المساعدة	كبيرة	ثابتة	المجال والمجال المضاد	خارجي	نهار	وليس لنا أمل... لا أستطيع فعل شيء	/	//
17	دقيقتين وثانية	القائد بريتلس وزوجته يواصل الحديث مع	كبيرة	ثابتة	المجال والمجال	خارجي	نهار	أعذراني، ألم أقل لك... لهذه الطفلة	موسيقى ذات إيقاع	/

		السيّدة مريم			المضاد				الصحة والعافية	يوحي بالفرح والاستجابة	
18	12 ثا	السيّدة مريم تواصل الحديث مع بريتلس وزوجته	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار		إن حبّك لزوجتك وابنتك هو الذي سوف يخلّصك من آلامك	//	/
19	9 ثا	السيّدة مريم ذاهبة	نصف جامعة	ثابتة	أفقية خلفية	خارجي	نهار		/	//	/
20	5 ثا	القائد وزوجته يبتسمان في وجه السيّدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار		/	//	/
21	7 ثا	السيّدة مريم تغادر المكان	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية خلفية	خارجي	نهار		/	//	/

الجدول رقم 09: نزول الملائكة على السيدة مريم في محرابها:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	25 ثا	السيدة مريم في محرابها وإذ بالوحي يناديها	نصف جامعة	سفرية نحو الأمام	أفقية أمامية	داخلي	ليل	يا مريم، يا مريم، هذا خطاب ربّك يا مريم	موسيقى توحي بالخوف	/
2	45 ثا	الملائكة تخاطب السيّدة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	ليل	إن الرب اصطفاك وطهّرك... واركعي مع الراكعين	//	/

الجدول رقم 10:الملك جبريل يبشّر السيّدة مريم بالمسيح:

اللقطة		شريط الصورة				المكان	الزمان	شريط الصوت		
الرقم	المدّة	مضمون اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية الكاميرا			الحوار	الموسيقى	الضوضاء
1	13 ثا	السيّدة مريم تتفاجئ بنزول الملك جبريل عندها وهي خائفة	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	/	موسيقى توحي بالخوف	/
2	11 ثا	السيّدة مريم تسقط جالسة من شدّة الخوف	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	داخلي	نهار	وخافت مريم وقال: إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا	//	/
3	دقيقة و9 ثا	الملك جبريل يخاطب السيدة مريم	مقربّة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	فقال: لا تخافي يا مريم... أن يقول له كن فيكون	//	/

4	12 ثا	يواصل الملك جبريل خطابه ثمّ يغادر	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	إن الله يبشّرك... ابن مريم وجيها في الدنيا	//	/
5	8 ثا	بعد مغادرة الملك جبريل يغمى على السيّدة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	غاطسة	داخلي	نهار	وفي الآخرة ومن المقرّبين	//	/

الجدول رقم 11: السيّدة مريم تلد عند جذع النخلة:

اللقطة		**شريط الصورة**				**المكان**	**الزمان**	**شريط الصوت**		
الرقم	**المدّة**	**مضمون اللقطة**	**نوع اللقطة**	**حركة الكاميرا**	**زاوية الكاميرا**			**الحوار**	**الموسيقى**	**الضوضاء**
1	26 ثا	السيدّة مريم تمشي في الخلاء لتبتعد عن قومها بنو إسرائيل	جامعة	سفرية من الأعلى إلى الأسفل	غاطسة	خارجي	نهار	/	موسيقى ذات إيقاع مرتفع	/

2	35 ثا	السيّدة مريم تواصل مشيها حتى تصل الى جذع نخلة وتسقط جالسة بجانبه	نصف جامعة	بانورامية من اليمين إلى اليسار	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	/
3	35 ثا	السيّدة مريم تجلس بجانب جذع النخلة بل وتشّد فيه وتحدّث نفسها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	يا ليتني متّ قبل هذا... قطّ أي إنسان	//	صوت أنين السيّدة مريم
4	52 ثا	السيّدة مريم تلد عند جذع النخلة	عامة	سفرية من الأسفل إلى الأعلى	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	صوت صراخ السيّدة وأيضا صراخ

										المولود
5	4 ثا	السيّد زكريا يبشّر زوجته ايليزابيت بولادة المسيح	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	داخلي	نهار	ايليزابيت ولد المسيح، نعم لقد ولد المسيح	//	/
6	28 ثا	السيّدة مريم تجلس عند جذع النخلة والمولود عيسى بين ذراعيها	جامعة	بانورامية من اليسار الى اليمين	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	/
7	24 ثا	السيّدة مريم تنظر الى ابنها وهو بين ذراعيها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	صوت الطبيعة
8	24 ثا	السيّدة مريم مسترخية عند جذع النخلة وإذ بها تسمع صوت	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	يا مريم، يا مريم... الجوع، العطش	//	/

		يناديها								
9	8 ثا	خروج الماء من الأرض التي هي تحت قدمي السيّدة مريم	حصر	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار	أنظري الى الأرض... تحتك عينا	موسيقى ذات إيقاع مرتفع	/
10	15 ثا	صوت الملك جبريل يصدر من السماء	عامة	سفرية من اليسار الى اليمين	عكس غاطسة	خارجي	نهار	اشربي من هذا حتى ترتوي	موسيقى ذات إيقاع مرتفع ثم منخفض	/
11	11 ثا	السيّدة مريم تحدّق في الماء الذي يخرج من الأرض	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أترين يا مريم كيف لم ينسك ربكّ	موسيقى ذات إيقاع منخفض	/
12	15 ثا	السيّدة مريم ترتوي من	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	/

		الماء تحتها وتروي طفلها عيسى ـ عليه السلام ـ								
13	6 ثا	صوت الملك جبريل يصدر من السماء وهو ينادي السيّدة مريم	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	يا مريم	//	/
14	23 ثا	الملك جبريل يأمر السيّدة مريم بهز جذع النخلة	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أما زلت حزينة؟، هزي إليك بجذع... إن الربّ جعلها محمّلة	//	/
15	3 ثا	جذع النخلة أصبح محمّل بعناقيد الثمار	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	... الرطب	//	/
16	7 ثا	السيّدة مريم تتغذى من	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	كلي يا مريم وقرّي	//	/

		ثمار النخلة							عينا	
17	6 ثا	الملك جبريل يأمر السيّدة مريم بأن ترضع المسيح	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	//	فانّ عليك لأن ترضعي المسيح	/
18	38 ثا	السيّدة مريم هي الأخرى تخاطب الملك جبريل	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	//	كلي أكثر فانّ... فأنا مطيعة له على الدوام	/
19	5 ثا	الملك جبريل يأمر السيّدة مريم بالصيام عن الكلام	عامة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	//	عندما تعودين الى أورشليم لا تكلّمي منهم أحدا	/
20	16 ثا	يخبرها ماذا تقول	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	//	وانّ تريّن أحدا من البشر فقولي إني	/

								نذرت للرحمن صوما، فانّ ولدك هو الذي سيكلّمهم بإذن الله	

الجدول رقم 12: عودة السيّدة مريم الى أورشليم:

اللقطة		**شريط الصورة**				**المكان**	**الزمان**	**شريط الصوت**	
الرقم	**المدّة**	**مضمون اللقطة**	**نوع اللقطة**	**حركة الكاميرا**	**زاوية الكاميرا**			**الحوار**	**الموسيقى**	**الضوضاء**
1	4 ثا	وصول السيّدة مريم وهي تحمل ابنها الى المدينة(أورشليم) وإذ بسكان المدينة ينتظرون عودتها	مقرّبة صدرية	سفرية نحو	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	موسيقى ذات إيقاع يوحي بالخوف	/

2	4 ثا	كل سكان المدينة بما فيهم الكهنة ينظرون الى السيّدة مريم وهي تحمل ابنها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية جانبية	خارجي	نهار	/	//	/
3	9 ثا	السيّدة مريم تمشي من حول الناس وهم مجتمعون أمام عند المعبد	نصف جامعة	سفرية نحو الأمام	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
4	8 ثا	السيّدة مريم تمشي في وسط التجمّع وهي خائفة من نظراتهم الحادّة لها	كبيرة	سفرية نحو الخلف	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/

5	18 ثا	السيدة مريم تقف أمام الكهنة وهي تحمل ابنها	نصف جامعة	بانورامية من اليمين إلى اليسار	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	/
6	3 ثا	كهنة المعد يحدّقون في السيدة مريم وابنها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
7	2 ثا	السيّدة مريم تبادل الكهنة النظرات وهي خائفة	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
8	12 ثا	كبير الكهنة "يسكار" يتحدّث مع السيّدة مريم ويسألها	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ها قد عادت إلينا مريم القديسة أخيرا... هذا الطفل لك؟	/	/
9	7 ثا	السيّدة مريم تجيب عن	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لقد أنجبت من غير	/	ثرثرة الناس

		السؤال بإشارة من رأسها							زواج وجلبت معها العار	من حولها
10	4 ثا	السيّد يسكار يشرح للحضور جواب السيّدة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار		إذن لقد أقرت بأن هذا الطفل هو ابنها	/
11	4 ثا	السيّدة مريم في شدّة الخوف والاستحياء	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	ماذا يجب أن نفعل بها ؟	ثرثرة الناس
12	10 ثا	أحد أصدقاء السيّد زكريا "داوود" يسأل السيّدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	لا، لا مريم!... كلّ آمالنا بك أرجوك	//
13	3 ثا	السيّد يربعام وهو احد الكهنة يتحدّث الى	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	ماهذا العار يامريم؟ فلتقرّ عين زكريا	/

		السيّدة مريم								
14	4 ثا	"ايستير" وابنتها "قولدا" يتحدثن مع السيّدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	اسمعيني لقد أتيت بالعار للجميع ولك يا مريم	/	/
15	3 ثا	السيّدة مريم تسمع لحديثهم وتلتزم الصمت	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أنت مذنبة يل مريم، مذنبة	/	/
16	7 ثا	السيد "هلل" يتحدّث الى السيّدة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ما لذي أراه يا مريم؟ كيف أصدّق عيناي؟	/	/
17	6 ثا	السيّدة مريم تبكي وهي صامتة	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	ليس هناك من صعوبة... لقد احتالت على الجميع	/	/
18	15 ثا	وصول السيّد زكريا	نصف جامعة	سفرية نحو	أفقية أمامية	خارجي	نهار	بريائها وتظاهرت	موسيقى	/

			الخلف					بالطهارة... يا مريم	ذات إيقاع منفض جدّا	
19	3 ثا	السيّدة مريم تنظر الى السيّد زكريا وهو يسألها	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	م الذي حصل؟ أين كنت؟	/	/
20	13 ثا	السيّد "نتان" وهو أحد الكهنة يتحدّث الى السيّدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	مريم ابن تعوران ... ما هذا العار الذي جلبته	موسيقى ذات إيقاع منخفض جداّ	/
21	7 ثا	أحد الكهنة يتّخذ قرار عقاب السيّدة مريم	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	يجب علينا أن نحرقها... ارتكبن مثل هذا الذنب	/	/
22	4 ثا	إجماع كلّ الحضور	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	نعم، أحرقوها في	/	صوت

		على حرق السيّدة مريم							الحال	حديث الحضور
23	7 ثا	السيّد زكريا يطلب من السيّدة مريم أن تتحدّث وتدافع عن نفسها	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار		يا مريم تكلّمي... لا تجيبنا وكأنها صامتة	/	/
24	6 ثا	الكاهن "يربعام" يتحدّث ويسخر من السيّدة مريم	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار		في الحقيقة أنّ أي شخص... يا مريم قولي شيئا	/	/
25	23 ثا	السيّد زكريا يدافع عن السيّدة مريم	نصف جامعة	بانورامية من اليمين الى اليسار	أفقية أمامية	خارجي	نهار		أسكت يا زكريا... إنها أطهر امرأة على وجه الأرض	/	/
26	15 ثا	السيّد يسكار يتحدّث	نصف جامعة	ثابتة	غاطسة	خارجي	نهار		أنت الذي ألحقت	/	/

		الى السيّد زكريا ويتّهمه							بمعبد... أليس كذلك؟ نعم نعم	
27	6 ثا	السيّد يسكار يرغم السيّدة مريم على الكلام	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	تكلّمي، تكلّمي، هيا اقطعي صيامك	/
28	6 ثا	السيد يسكار يسأل السيّدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	من الذي أمرك بالصيام؟...عن نفسك	/
29	4 ثا	السيد يسكار يواصل الحديث مع السيّدة مريم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	لماذا أنت صامتة هكذا؟ ما هذه الفضيحة	/
30	9 ثا	السيدة مريم تشير بعينيها الى رضيعها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	وماذا يعني هذا؟ لمن تشيرين؟	/
31	7 ثا	نفس الشخص يسألها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	تطلبين منا أن	صوت

								نسأله؟!		ضحكة الكاهن
32	3 ثا	السيّدة مريم تشير برأسها مجيبة على سؤاله	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	/	/
33	10 ثا	نفس الشخص يسألها	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	مريم أتسخرين منّا... تريدينا أن نتكلّم مع طفل	/	/
34	2 ثا	إحدى النسوة تسخر من السيّدة مريم	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	لقد ذهب ذنبك بعقلك	/	/
35	58 ثا	الكهنة يستمرون في السخرية والتهكم على	نصف جامعة	بانورامية من اليمين الى	أفقية أمامية	خارجي	نهار	كيف لنا أن نتكلّم مع طفل؟... سأقوم بهذه	/	/

		السيّدة مريم		اليسار ثمّ من اليسار الى اليمين				المهمة بنفسي		
36	17 ثا	السيّد يسكار يطلب من الطفل الرضيع "عيسى" أن يعرّف بنفسه	نصف جامعة	سفرية نحو الخلف	أفقية أمامية	خارجي	نهار	عرّف عن نفسك أيّها الطفل العزيز... تكلّم الطفل وهو في حضن أمّه	/	صوت مخيف
37	6 ثا	الطفل عيسى يعرّف عن نفسه	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	أنا المسيح عبد الله آتاني الكتاب	موسيقى ذات إيقاع مرتفع	/
38	3 ثا	الكهنة مندهشون في الطفل وهو يتكلّم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وجعلني	//	/

40	2 ثا	السيد "هلل" كبير الكهنة هو الآخر مندهش	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	نبيا	//	/
41	5 ثا	أنصار السيّد زكريا تغمرهم الفرحة عند سماعهم الطفل عيسى يتكلّم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وجعلني مباركا أينما كنت	//	/
42	3 ثا	القائد بريتلس فرح هو الآخر عند سماعه الطفل يتكلّم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وأوصاني بالصلاة	//	/
43	13 ثا	السيّدة مريم تبتسم وتنظر الى طفلها وهو	كبيرة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	والزكاة ما دمت حيّا، وبرّا بوالدتي ولم	موسيقى ذات إيقاع	/

		يتكلّم						يجعلني جبارا عصياّ	مرتفع	
44	10 ثا	السيد زكريا يجلس أرضا وكأنه يسجد للطفل عيسى	كبيرة	بانورامية من الأعلى الى الأسفل	أفقية أمامية	خارجي	نهار	وسلام عليّا يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا	//	/
45	4 ثا	أحد الكهنة يسقط على الأرض من شدّة الدهشة والخوف	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
46	6 ثا	كهنة المعبد يفرّون خوفا عند سماعهم الطفل يتكلّم	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
47	13 ثا	السيّد هلل كبير الكهنة يجلس أمام السيّدة مريم	مقرّبة صدرية	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/

		وهو يبكي								
48	5 ثا	إحدى النساء تجلس هي الأخرى أمام السيّدة مريم	كبيرة	سفرية نحو الأسفل	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
49	14 ثا	كلّ الحضور جلسوا من حول السيّدة مريم نساءا ورجالا	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
50	8 ثا	كل الحضور جلسوا من حول السيّدة مريم وهم يبكون	نصف جامعة	ثابتة	أفقية أمامية	خارجي	نهار	/	//	/
51	56 ثا	حتى كبار الكهنة وهم أنصار السيّد زكريا	نصف جامعة	سفرية نحو الأعلى	غاطسة	خارجي	نهار	/	//	/

		جلسوا أمام السيّدة مريم بل وسجدوا لها ولابنها								
52	12 ثا	السيدة مريم تنظر الى ابنها وهي في قمّة الفرح والسعادة	نصف جامعة	ثابتة	عكس غاطسة	خارجي	نهار	وجعلنا مريم وابنها آية للعالمين	//	/

5 ـ القراءة العيانية للجداول:

الجدول رقم01:

تبدأ هذه المتتالية بظهور السيّدة حنّة تحمل رضيعتها وهي ذاهبة إلى المعبد، كان هذا من خلال مجموعة من اللقطات كاللقطة النصف الجامعة والمقربة الصدرية ثم اللقطة العامة والكبيرة، وبحركات كاميرا من ثابتة إلى متحرّكة، وبزوايا تصوير من أفقية أمامية إلى الغاطسة عكس الغاطسة.

ثم تنتقل الكاميرا بلقطة نصف جامعة لأحد الكهنة وهو ينظر إلى السيّدة حنة تحمل رضيعتها وهي تصعد سلم المعبد ـ مع العلم أنه حرّم على كل أنثى الدخول إلى المعبد آنذاك ـ ويتساءل عن ما الذي ستفعله، ظهر هذا من خلال حركات ثبات الكاميرا وبزوايا تصوير بين غاطسة وعكس وغاطسة.

ومن خلال لقطة نصف جامعة مع ثبات حركة الكاميرا تضع الأم حنة رضيعتها مريم عند مدخل المعبد أين اجتمع من حولها كبار الكهنة وهم يثورون غضبا من فعلتها هذه، لكن الأم حنة استمرّت في صمتها والكهنة يتحدثون إليها، حيث تمّ هنا الجمع بين اللقطة المقرّبة الصدرية والنصف الجامعة.

لتنتهي هذه المتتالية بلقطة نصف جامعة وبزاوية أفقية أمامية مع ثبات الكاميرا، هذا بوصول السيد زكريا إلى المعبد وانضمامه إلى تجمع الكهنة والسيدة حنة، ثم بدخول السيد زكريا في الحوار معهم تغيّرت لقطات التصوير حيث تراوحت مابين اللقطة المقرّبة الصدرية فيما يخص السيد زكريا والسيّدة حنة، واللقطة النصف الجامعة فيما يخص كهنة المعبد.

فالموسيقى التي تم اختيارها لهذه المتتالية كانت ذات إيقاع يوحي بالحزن والعزم في نفس الوقت أي حزن الأم حنة لأنها ستضع رضيعتها في المعبد وعزمها على اتخاذ هذا القرار، أما عن الضوضاء فتمثّلت في صوت بكاء الرضيعة مريم، مع الإشارة هنا إلى أن أحداث هذه المتتالية كانت ضمن فضاء زمكاني خارجي/نهار.

الجدول رقم02:

تتضمن هذه المتتالية ظهور الطفلة مريم ذات الست سنوات تمشي وتتأمل في الطبيعة، ثم تجلس في العشب وهي تدعو الرب ليرزقها القوة لتحمل فراق أمها، كان هذا من خلال لقطة نصف جامعة مع ثبات حركة الكاميرا وبزوايا تصوير من أفقية أمامية إلى غاطسة، هذا مع موسيقى ذات إيقاع يوحي بالعزم والاستعداد، أي استعداد الطفلة مريم لخدمة المعبد، أما عن الحوار فتمثّل في دعاء الطفلة مريم ومخاطبتها للرب، فكل هذا كان ضمن فضاء زمكاني خارجي/نهار.

الجدول رقم03:

في هذه المتتالية تنتقل الكاميرا إلى فضاء زمكاني آخر(داخلي/ليل) يتمثل في منزل السيد زكريا، وهو ينتظر الطفلة مريم تودّع أمّها ليأخذها إلى المعبد، ظهر هذا من خلال لقطة نصف جامعة مع ثبات حركة الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية، ثم تظهر الأم حنّة تعانق طفلتها وهي تبكي بحرقة على رحيلها من المنزل هذا من خلال لقطة كبيرة وبزاوية أفقية جانبية.

تنتهي هذه المتتالية بخروج الطفلة مريم من المنزل وعيناها تظرف بالدموع، حيث تم هنا الجمع بين اللقطة الكبيرة (بالنسبة للطفلة) واللقطة المقرّبة الصدرية (بالنسبة للأم)، ووفق حركات كاميرا من بانورامية (من اليمين إلى اليسار ثم من اليسار اليمين) إلى ثابتة، مع الحفاظ على نفس زاوية التصوير، كما تمّ توظيف نفس الموسيقى الموحية بالحزن منذ بداية المتتالية إلى نهايتها.

الجدول رقم04:

تبدأ هذه المتتالية بظهور الطفلة مريم وهي تنظف ساحة المعبد، وبجوارها أحد الكهنة وهو يدرّس طلبة المعبد، كان هذا من خلال لقطة نصف جامعة مع حركة كاميرا بانورامية (من اليمين إلى اليسار) إلى ثابتة وبزاوية أفقية أمامية.

ثم من خلال لقطة مقربة صدرية يظهر المعلم ـ الذي يدرس الطلبة ـ وهو ينظر إلى الطفلة مريم ويطلب منها أن تقترب منه قليلا لتجيبه عن بعض الأسئلة، ثم تنتقل الكاميرا إلى الطفلة مريم وهي تجيب عن أسئلة المعلم، فلقد أبهرت كل من المعلم والطلبة بإجابتها المفصلة والدقيقة، حيث اعتمد المخرج في هذا الموقف على الجمع بين اللقطة المقرّبة الصدرية (فيما يخص الطفلة مريم والمعلم) واللقطة النصف الجامعة (فيما يخص الطلبة وهم جالسين ينظرون إلى مريم بتعجّب) هذا مع الحفاظ على نفس حركة الكاميرا (ثابتة) ونفس الزاوية (أفقية أمامية)، ويستمرّ الحوار بين الطفلة والمعلم إلى أن يأتي السيد يربعام مع أحد الكهنة فتنتقل الكاميرا باتجاههما بلقطة نصف جامعة.

ومع نهاية المتتالية تذهب الطفلة مريم لتكمل عملها بأمر من السيد يربعام، فتنتقل معها الكاميرا بلقطة مقرّبة صدرية مع الحفاظ على نفس حركة الكاميرا وزاويتها.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه المتتالية لم تتضمن لا موسيقى ولا ضوضاء بغض النظر على الحوار الذي دار بين المعلم والطلبة والطفلة مريم، وبالتالي كل هذه الأحداث كانت ضمن فضاء خارجي/ نهار.

الجدول رقم05:

تنطلق هذه المتتالية بحضور السيد زكريا إلى المعبد لزيارة الطفلة مريم، ظهر هذا من خلال لقطة نصف جامعة فيما يخص السيد زكريا وهو يصعد السلم، ثمّ وهو جالس مع الطفلة مريم في ساحة المعبد، مع ثبات الكاميرا، وبزاوية أفقية جانبية إلى أمامية.

وبمجرّد أن بدأ الحوار بين السيد زكريا والطفلة مريم تغيّر نوع اللقطة إلى لقطة مقّربة صدرية وهذا من أجل إبراز ملامح شخصية الطفلة مريم التي كانت تبدو جدّ حزينة، مع الحفاظ على نفس حركة الكاميرا وزاويتها، وعندما أخبرها عن وفاة والدتها بدأت الطفلة تبكي بحرقة على أمّها أين ضمّها السيد زكريا وهو يمسح على رأسها مواساة لها، كان هذا من خلال لقطة نصف جامعة وبزاوية أفقية أمامية.

أمّا عن الموسيقى فكانت موسيقى ذات إيقاع يوحي بالحزن أي حزن السيد زكريا والطفلة مريم على وفاة أمّها، حيث كانت مع بداية المتتالية ثم توقفت عند بدأ الحوار ثم انطلقت مع نهايته، والضوضاء تمثّلت في صوت بكاء كل من الجد زكريا والطفلة، وبالتالي كل هذه الأحداث جرت ضمن نفس الفضاء السابق خارجي/ نهار.

الجدول رقم06:

تنتقل الكاميرا من خلال هذه المتتالية إلى فضاء زمكاني آخر (داخلي/ليل) حيث تظهر السيدة مريم في محرابها وإذ بها تسقط على الأرض من شدّة الجوع والتعب، فلقد اعتمد المخرج في تصويره لهذا الموقف على لقطة مقرّبة خاصة بالقامة وبحركة سفرية للكاميرا نحو الخلف، وبزاوية غاطسة، ثم من خلال لقطة عامة نشاهد دخول أشعّة ضوئية من نوافذ الغرفة (المحراب) هذا مع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية.

وفي منتصف المتتالية تظهر السيدّة مريم جالسة وهي تحدّق في النوافذ وفجأة تنزل عليها فاكهة من السماء وهي داخل محرابها، كان هذا من خلال الجمع بين اللقطة الكبيرة والكبيرة جدا فيما يخص السيدة مريم واللقطة العامة فيما يخص سلّة الفاكهة، مع الحفاظ على ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية.

مع نهاية المتتالية تنتقل الكاميرا بلقطة حصر أين تضع السيّدة مريم يدها على الفاكهة هذا مع ثبات الكاميرا وبزاوية غاطسة.

فالموسيقى التي تمّ اختيارها لهذه المتتالية كانت ذات إيقاع متنوع، حيث كان يوحي في البداية بالخوف وهذا عند صدور أشعّة شديدة الإضاءة من النوافذ، أمّا مع نهاية المتتالية كان يوحي بالفرح والتفاؤل وهذا عند نزول الفاكهة على مريم وهي تعاني من شدّة الجوع، كما تجدر بنا الإشارة إلى أن مضمون هذه المتتالية كان خاليا من أي حوار أو ضوضاء.

الجدول رقم07:

من خلال لقطة نصف جامعة مع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية اجتمعت نسوة القرية (قرية الجلال) عند زوجة السيد زكريا (السيدة ايليزابيت) ليباركن لها على الحمل ويقدّمن لها الهدايا، حيث ارتفعت أصواتهن بالضحك، ومن خلال نفس اللقطة والحركة والزاوية نشاهد السيّدة مريم وهي تفتح باب المنزل وتدخل، إذ تتفاجئ خالتها السيدة ايليزابيت بحضورها إلى المنزل، هذا من خلال لقطة مقرّبة خاصة بالقامة، ثم تذهب لتعانقها إذ تظهر من خلال لقطة نصف جامعة.

ثمّ نشاهد وقوف النسوة وهن يتساءلن عن هذه المرأة وهل هي مريم؟ وفق لقطة نصف جامعة، وتتحول الكاميرا مع نهاية المتتالية أين تجلس النسوة حول السيدة مريم وهي واقفة وهن يطلبن منها الدعاء والبركة، كان هذا وفق لقطة نصف جامعة مع ثبات الكاميرا وبزاوية المجال والمجال المضاد.

ظهرت هذه المتتالية وفق فضاء زمكاني داخلي/ نهار، إذ تضمنّت العديد من الحوارات، أمّا عن الضوضاء فتمثّلت في صوت ضحكة النسوة وصوت بكاء كل من مريم وخالتها ايليزابيت، في حين الموسيقى بدأت مع منتصف المتتالية وهي ذات إيقاع يوحي بالفرح أي فرح ايليزابيت بزيارة ابنة أختها السيّدة مريم.

الجدول رقم08:

تمّت هذه المتتالية من خلال فضاء زمكاني آخر(خارجي/ نهار) أين ظهر قائد جيوش الروم "بريتلس" وزوجته "سرافينا" وابنته الصغيرة وهم في انتظار قدوم السيدة مريم، كان هذا من خلال لقطة مقرّبة خاصة بالقامة مع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية، ومع الاحتفاظ بنفس اللقطة والحركة والزاوية تظهر السيدة مريم تمشي وتنظر إلى القائد وزوجته.

ثمّ تنتقل الكاميرا بلقطة نصف جامعة أين يذهب القائد الى السيّدة مريم ويطلب منها أن تشفي له أبنته الصغيرة، كان هذا من خلال زاوية المجال والمجال المضاد ومع ثبات الكاميرا، ثم تذهب السيدة مريم الى زوجة القائد وهي تجلس في العربة حيث يتبادلن النظرات وتمسح السيّدة مريم بيدها على رأس الطفلة

الصغيرة، ظهر هذا من خلال اللقطة الكبيرة حتى يتمّ إبراز النظرات المتبادلة بين الشخصيتين، ومع الحفاظ على نفس اللقطة يدور حوار بين السيّدة مريم والقائد وزوجته، إذ يطلبا من السيدة مريم الدعاء لابنتهما بالشفاء، هذا مع ثبات الكاميرا ووفق زاوية المجال والمجال المضاد.

وفي نهاية المتتالية تنتقل الكاميرا بلقطة مقرّبة صدرية وبزاوية أفقية جانبية أين تظهر السيّدة مريم تغادر المكان وهي تودّع القائد وزوجته.

بما أنّ الفضاء الذي تمّت فيه أحداث هذه المتتالية هو فضاء طبيعي فانّ الضوضاء هي الأخرى كانت طبيعية إذ تمثّلت في صوت الطبيعة وزقزقة العصافير، أمّا عن الموسيقى فتم توظيفها حتى مع نهاية المتتالية حيث كانت ذات إيقاع يوحي بالفرح والسعادة.

الجدول رقم09:

من خلال هذه المتتالية تظهر السيّدة مريم في محرابها نائمة وإذ بصوت يناديها فترتعش خوفا ودهشة، هذا من خلال لقطة نصف جامعة مع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية، ثمّ تنتقل الكاميرا بلقطة مقربّة صدرية أين تظهر السيّدة مريم جالسة تسمع لصوت الملائكة وهي تخاطبها هذا مع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية.

اعتمد المخرج في تصوير أحداث هذه المتتالية على فضاء زمكاني داخلي/ ليل، مع موسيقى ذات إيقاع يوحي بالخوف.

الجدول رقم10:

تتضمن هذه المتتالية نزول الوحي على السيّدة مريم، إذ تتفاجئ بظهور الملك جبريل وهو على هيئة بشر وهي خائفة، هذا من خلال لقطة كبيرة ومع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية، ثم تنتقل الكاميرا بلقطة نصف جامعة أين تسقط السيدة مريم جالسة من شدّة خوفها، وبمجرّد أن بدأ الملك جبريل يخاطب السيّدة مريم تغيّرت لقطة الكاميرا الى لقطة مقرّبة صدرية هذا مع الحفاظ على نفس حركة الكاميرا وزاويتها.

وبمغادرة الملك جبريل تنتهي المتتالية إذ يغمى على السيدة مريم وهذا من خلال لقطة صدرية مقرّبة مع ثبات حركة الكاميرا وبزاوية غاطسة.

الجدول رقم11:

تتضمن هذه المتتالية ولادة المسيح عليه السلام، حيث تظهر في البداية السيّدة مريم تمشي في الخلاء لتبتعد عن قومها بنو إسرائيل، كان هذا وفق لقطة جامعة وبحركة سفرية للكاميرا من الأعلى إلى الأسفل وبزاوية غاطسة، حيث تم الاعتماد على هذه الزاوية من أجل إبراز المكان الذي تمشي فيه السيّدة مريم،إلى أن تلد وهي جالسة بجانب جذع نخلة ها من خلال لقطة كبيرة وبحركات كاميرا من ثابتة إلى سفرية (من الأسفل إلى الأعلى) وبزاوية تصوير أفقية أمامية ثم عكس غاطسة.

ثمّ تنتقل الكاميرا إلى فضاء زمكامي آخر(داخلي/ نهار) أين يظهر السيد زكريا في منزله وإذ به يبشّر زوجته "ايليزابيت" بولادة المسيح، في لقطة كبيرة مع ثبات حركة الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية.

ثمّ بالعودة إلى الفضاء الأول (خارجي/ نهار) نشاهد السيّدة مريم جالسة أمام جذع النخلة والطفل عيسى بين ذراعيها، في لقطة جامعة وحركة كاميرا بانورامية (من اليسار إلى اليمين) وبزاوية أفقية جانبية، وفجأة تسمع صوت يناديها وإذ بها تدرك أن هذا الصوت هو صوت جبريل وهو يصدر من السماء، حيث اعتمد هنا المخرج على لقطة عامة وحركة سفرية للكاميرا (من اليسار إلى اليمين) وبزاوية عكس غاطسة وهو يصوّر السماء، ثمّ انتقل بلقطة حصر مع ثبات الكاميرا وبزاوية غاطسة وهو يصوّر خروج الماء من الأرض التي هي تحت قدمي السيّدة مريم.

ويواصل الملك جبريل خطابه مع السيّدة مريم حتى نهاية المتتالية حيث ظهر هذا من خلال الجمع بين اللقطة الكبيرة (فيما يخص مريم) واللقطة العامة (بالنسبة للسماء التي يصدر منها صوت جبريل) مع ثبات الكاميرا وكذلك من خلال الجمع بين الزاوية الأفقية الجانبية والعكس الغاطسة.

إذن، تمّت هذه المتتالية وفق فضائين: الأوّل كان خارجي/ نهار وهذا عندما كانت السيّدة مريم تلد عند جذع النخلة، والثاني داخلي/ نهار أين ظهر السيد زكريا في منزله، أمّا عن الموسيقى فكانت تارة ذات إيقاع مرتفع وتارة أخرى ذات إيقاع منخفض، في حين تمثّلت الضوضاء في كل من صوت أنين السيدة مريم وصراخ الطفل عيسى أمّه مريم، وصوت الطبيعة.

الجدول رقم12:

بدأت هذه المتتالية بوصول السيّدة مريم الى المدينة (أورشليم) وهي تحمل طفلها عيسى، حيث ظهرت في لقطة مقرّبة صدرية مع حركة سفرية للكاميرا نحو الخلف وبزاوية أفقية أمامية،أين وجدت كل سكان المنطقة بما فيهم كهنة المعبد ف انتظارها، هذا من خلال لقطة نصف جامعة وبحركة سفرية للكاميرا نحو الأمام، ثمّ من خلال لقطة مقرّبة صدرية نشاهد أحد الكهنة وهو يتحدّث مع السيّدة مريم ويسألها عن هذا الطفل، فتجيبه عن سؤاله بإشارة من رأسها هذا وفق لقطة كبيرة، ويتواصل الحديث بين السيّدة مريم وكهنة المعبد إذ يظهر هذا من خلال المزاوجة بين اللقطة المقرّبة الصدرية (فيم يخص الكهنة) واللقطة الكبيرة (فيما يخص مريم) دائما مع ثبات الكاميرا وبزاوية أفقية أمامية، إلى أن يصل السيّد زكريا إذ يظهر في لقطة نصف جامعة وبحركة سفرية للكاميرا نحو الخلف، ثمّ يتواصل الحديث مرّة ثانية بين السيّدة مريم والسيد زكريا والكهنة إلى أن ينطق الطفل عيسى ويعرّف عن نفسه، وإذ بالكهنة وجميع الحضور يندهشون من هذه المعجزة.

ثمّ من خلال لقطة كبيرة نشاهد السيدة مريم تبتسم وتنظر إلى طفلها وهو يتكلّم، وإذ بكل الحضور بما فيهم السيّد زكريا وأنصاره يجلسون من حول السيّدة مريم ثم يسجدون لها ولابنها شاكرين، ظهر هذا من خلال لقطة نصف جامعة مع حركة سفرية نحو الأعلى وبزاوية غاطسة، بهذا تنتهي المتتالية.

اعتمد المخرج هنا على موسيقى ذات إيقاع يوحي بالخوف كان هذا مع بداية المتتالية، ثمّ توقّفت الموسيقى بمجرّد أن بدأ الحوار، لتعود ثانية مع نهاية المتتالية حيث كانت بإيقاع مرتفع يوحي بالنصر والفرح، أمّا عن الضوضاء فتمثّلت في صوت ثرثرة الحضور المجتمعين وصوت ضحكة الكهنة.

6 ـ التحليل المضاميني:

6 ـ1 ـ قراءة البنية الشكلية للمتتاليات:

كثيرا ما يعبّر الشكل عن المضمون المراد إيصاله، حيث يبثّ من خلاله رسالة واضحة أو ضمنية، وهو يتجلى من خلال الألوان المستخدمة، الإضاءة، الديكور المعتمد، الملابس، العمران... وغيرها من العناصر المادية المشكّلة للصورة، والتي عبّرنا عنها بـ: البنية الشكلية أو الخارجية.

المتتالية رقم01:

فيما يخص هذه المتتالية فانّ أغلب الألوان المستخدمة هي ألوان رمادية داكنة، فكان لباس الأم حنّة . . وهي أم السيّدة مريم العذراء ـ يحتوي على اللون المادي والأسود والبني الداكن، كذلك لباس الناس من حولها كان تقريبا بنفس الألوان، فالاعتماد على هذا الصنف من الألوان لم يكن من باب الصدفة وإنما كان قصدا من المخرج، لأنه من خلال استخدام لون معيّن يمكن تمرير رسالة معيّنة، هذا من منطلق إن كلّ لون يحمل دلالة محددة أو عدّة دلالات.

فتعتبر هته الألوان (الرمادي، الأسود، والبني) من الألوان المحايدة، فيدل اللون الرمادي الى الاكتئاب والتقلب في المزاج، ويمكن استخدامه بدل من اللون الأسود إذا كان داكنا ويعتبر في بعض الأحيان أيضا هو لون الحداد، في حين يدل اللون الأسود على الأناقة والسلطة هذا من الناحية الايجابية له، أمّا من الناحية السلبية فهو يتوافق مع الشر والموت والغموض، ويعتبر اللون التقليدي للحداد في العديد من البلدان، أمّا عن اللون البني فهو يرتبط بالتربة والأصالة والتراث والثقافة الشعبية، إذن فدلالة هته الألوان من خلال هذه المتتالية تعبّر عن حزن وكآبة زوجة عمران (الأم حنّة) نتيجة لما تعرّضت له منسبّ وشتم واهانة من طرف

الكهنة بل وعامة الناس، وهذا بسب أنّ المولد الذي أنجبته كان أنثى وليس بولد، كما عبّرت على اكتئاب بنو إسرائيل (أي سكان منطقة أورشليم) وتشاؤمهم وخيبة أملهم في المولود الجديد (مريم بنت عمران)، خاصة بعد انتظارهم مدّة طويلة لهذا المولود ظنا منهم أنه هو المسيح الذي سوف يخلّصهم من العذاب والذل والاهانة الممارسة ضدّهم، إلا أنّه في الأخير ولد لأنثى وليس ولد، في حين كهنة المعبد فقد غلب على لباسهم اللون الأسود والأبيض وفي هذا إشارة إلى مكانتهم المرموقة العالية الشأن في المجتمع اليهودي آنذاك، فهم يمثّلون كبار رجال المنطقة وحكامها، كما في ذلك إشارة إلى تسلّطهم وكبريائهم على أفراد المجتمع وخاصة النساء منهم، أما عن اللون الأبيض فهو يوحي بتظاهرهم بطهارة وصفاء الروح من كل الشوائب، مع الإشارة الى أن أغلبهم كان يتكئ على عصا مما يدل على كبرهم فهذه كانت حكرا على الأكبر سنا أذاك ونظرا للحكمة والخبرة المكتسبة لديهم.

أيضا تجدر الإشارة إلى أنّه رغم أنّ المجتمع آنذاك كان يهودي لا مسيحي ولا مسلم، إلا أنّه كان أفراده نساء ورجال لا بل حتى الفتيات الصغيرات (الأطفال عموما) يرتدون ألبسة جدّ محتشمة حيث تغطي كامل الجسد والرأس، هذا ما يدل وبصورة واضحة على أنّ حرمة الجسد ليست خاصة بالمرأة فقط بل بالرجل كذلك مما نصّت عليه جميع الديانات السماوية بداية بالديانة اليهودية وصولا إلى الديانة الإسلامية السمحة.

إضافة إلى عنصر اللون يجب أن ننوّه على عنصر الإضاءة، فقد كانت من خلال هذه المتتالية الإضاءة باهتة نوعا ما وهذا ليس بخطأ أو تقصير وإنما هو عن قصد، وذلك من أجل احترام الفترة التاريخية وإبراز ملامحها الطبيعية، من خلال استخدام أحدث تقنيات وتكنولوجيات التصوير ليتمّ تقريب الصورة أكثر إلى المشاهد وكأنه يعيش تلك الفترة أو يشاهد بثا مباشرا منها، حيث يكرر التاريخ نفسه بصورة غير مباشرة أو بالأحرى بصورة تقنية.

المتتالية رقم02:

في هذه المتتالية تتغيّر ملامح الطفلة مريم من طفلة رضيعة إلى طفلة ذات الست (06) سنوات، حيث كانت ترتدي لباسا محتشما، وكانت تستند على عصا في مشيتها، مما يوحي على صلاح شخصها وإيمانها، وهذا انطلاقا من أن العصا آنذاك كانت تعتبر علامة للأشخاص الصالحين والمؤمنين، كما كانت من أكثر الوسائل استخداما لما لها من منافع جمّة، وأبرز دليل على هذا هو خطاب الله عزّ وجل مع النبي موسى عليه السلام حين سأله قائلا: "وما تلك بيمينك يا موسى (16)" (سورة طه)، فأجاب سيدنا موسى عليه السلام الله عزّ وجل عن مقاصده بهذه العصا قائلا: "هي عصاي أتوكؤ عليها، وأهش بها على غنمي، ولي فيها مآرب أخرى (17)" (سورة طه)، وهو يريد من ذلك أنّه يعتمد عليها عند الحاجة، ويضرب بها الشجر اليابس فتسقط أوراقه وترعاها الغنم، ولما لها من حاجات ومنافع أخرى كالدفاع عن النفس فيما لو تعرّض له أحد وكقتل المؤذيات من حيّة أو عقرب، وكضرب الناقة أو الجمل التي يركبها، وغير ذلك مما هو معلوم من مصالح العصا.

كما جاء عن الإمام القرطبي ـ رحمة الله عليه ـ في تفسيره الجامع لأحكام القرآن، أنّ بن العباس ـ رضي الله عنه ـ قال في تعديده لمنافع العصا أنها:

ـ إذا انتهيت إلى رأس بئر فقصر الرشا وصلته بالعصا.

ـ وإذا أصابني حرّ الشمس غرزتها في الأرض وألقيت عليها ما يظلّني.

ـ وإذا خفت شيئا من هوام الأرض قتلته.

ـ وإذا مشيت ألقيتها على عاتقي وعلّقت عليها القوس والكنانة والمخلاة.

ـ وأقاتل بها السباع عن الغنم.

ضف إلى ذلك أن استعمال العصا يعتبر سنّة عن الأنبياء، وفي هذا قال الحسن البصري في نعته للعصا: "فيها ست خصال؛ سنّة للأنبياء، وزينة الصلحاء، سلاح عن الأعداء، وعون للضعفاء، وغم المنافقين، وزيادة في الطاعات"

كما نستنتج أن في بعض الحالات يعتبر استخدام العصا نفاقا ورياء، وهذا من خلال استخدامها كوسيلة للتظاهر بالصلاح والحكمة والزعامة، وهذا ما ظهر مع كبار كهنة المعبد الذين لا يكادوا أن يتحرّكوا إلا وهم مستندون على العصا.

أمّا فيما يخص الألوان الموجودة في هذه المتتالية فقد كانت ببساطة ألوان طبيعة كاللون الأخضر الذي بدا واضحا في تلك المساحة الشاسعة من العشب والمحاطة بالأشجار التي تواجدت فيها الطفلة مريم، مما يدلّ على أن المنطقة التي كانت تعيش فيها السيّدة مريم هي منطقة ريفية والتي عرفت في هذه السلسلة السينمائية بمنطقة "الجليل"، حيث اشتهرت بكثافة الأشجار مماّ جعل السيّد زكريا (عليه السلام) يتخّذ من هذه الثروة الطبيعية مصدرا للرزق، حيث كان " يشتغل نجارا آنذاك ويأكل من كسب يده "(تفسير ابن كثير، الجزء4، ص438).

المتتالية رقم03:

كان لباس الطفلة مريم في هذه المتتالية واضحا بالنسبة للمتتالية السابقة، حيث ارتدت لباس محتشم امتزج فيه اللونين الأبيض والأزرق الفاتح، حيث يرمز اللون الأبيض إلى النقاء والنظافة والفضيلة، أمّا اللون الأزرق فهو يرمز إلى الهدوء والمسؤولية في حين الأزرق الفاتح فهو يرمز إلى الأمل، وبالتالي فدلالة هذين اللونين من خلال هذه المتتالية تعبّر عن نقاء روح الطفلة مريم أي طهارتها، وتحمّلها المسؤولية أي مسؤولية خدمة المعبد (مسجد بيت المقدس) رغم صغر سنّها بل ورغم أنوثتها التي أثارت ضجة كبيرة بين رجال الدين آنذاك.

أمّا فيما يخص أم الطفلة مريم " السيّدة حنّة" فقد كان لباسها يقتصر فقط على اللون الأسود ممّا يدّل على حزنها الشديد لفراق ابنتها الوحيدة حيث ضمّتها لصدرها باكية، مع العلم أنّ اللون الأسود هو اللون التقليدي للحزن.

في حين النبي زكريا عليه السلام بالرغم من علوّ شأنه بين بنو إسرائيل حيث خصّه الله بالنبوة، إلا إن ملابسه كانت تبدو جدّ متواضعة مقارنة مع ملابس كهنة المعبد الذين يدّعون أنهم رجال دين ويفتخرون بمكانتهم العالية الشأن في المجتمع آنذاك، فطبيعة ملابس السيد زكريا هنا توحي بزهده عن ملذات الدنيا، إضافة إلى فقره وقلّة حيلته " فلم يذكر أنّه كان ذا مال بل كان نجارا يأكل من كسب يده" (تفسير بن كثير،ج4، ص438)،

وما تجدر الإشارة إليه هو عدم ظهورّ وجه الشخصية المجسّدة لشخص نبي الله زكريا (عليه السلام) حيث تمّ تغطية وجه الشخصية بهالة من نور حيث لم يبدو من الوجه شيئا، وفي هذا دلالة على احترام السينما الإيرانية لقداسة نبي الله (زكريا عليه السلام) ورفعة مكانته.

المتتالية رقم04:

تظهر في هذه المتتالية الطفلة مريم وهي تنظّف ساحة المعبد وبجانبها مجموعة من الطلبة يتعلّمون أمور الشريعة من قبل أحد الكهنة.

لنا أن نشير في البداية أنّ العمران في تلك الفترة كان فخما خاصة إذا تعلّق الأمر بدور العبادة والأماكن المقدّسة، حيث ساد في هذه الفترة الاهتمام الشديد بالمعابد ممّا يدل على المكان المرموقة للدين آنذاك حيث كان رجال الدين هم أعلى القوم شأنا، لا بل ويعدّ الدين نفسه السلطة الكاملة، لذا نجد انّه خصص للمعبد (بيت مسجد المقدس) مساحة جد واسعة وأعمدة ضخمة وأبواب كبيرة وواسعة وأسوار عالية، حيث لا يتجرأ أيّا كان الدخول إليه.

أمّا عن لباس الشخصيات الموجودة في هذه المتتالية، فقد كان لباس المعلّم يغلب عليه اللون الأسود ممّا يدلّ على أنه كبيرهم وسلطانهم الذي يرجعون إليه في أمور الشريعة والدين، على خلاف الطلبة اللذين كانوا يرتدون ثيابا بيضاء جدّ بسيطة حتى بدت أنها رثّة وبالية، فيشير لون اللباس(الأبيض) هنا على المكانة العلمية التي يرتقي إليها هؤلاء، وفي المقابل توحي طبيعة اللباس بمكانتهم داخل المعبد والتي تتمثل في خدمة المعبد بل وخدمة كهنته، مع العلم أنه في تلك الفترة كان الذكور مسخّرون لخدمة المعبد، ضف الى ذلك أنه ما لوحظ في شكلهم هو إعفاء اللحية الذي تشارك فيه جميع الرجال

المتتالية رقم05:

يظهر في هذه المتتالية النبي زكريا (عليه السلام) بملابس ذات اللون الأخضر الداكن مع الاحتفاظ بنفس هالة النور المحاطة بالوجه، أمّا عن الطفلة مريم فقد ارتدت نفس الملابس المعتادة لكنها هي الأخرى باللون الأخضر الداكن، مع العلم أنّه ظهر على وجهها ملامح الحزن والتأثر والبكاء، فيعبّر اللون الأخضر عن البدايات الجديدة والنمو، التجديد، الوفرة، الصحة، والطبيعة...، في حين يعتبر الأخضر الداكن هو الأكثر استقرارا، وبالتالي فدلالاته في لباس كل من السيد زكريا والطفلة مريم تعبّر عن استقرارهما وثباتهما على طاعة الله وعبادته وحده لا غيره، كما يمكن أن يشير بالنسبة للطفلة مريم الانطلاقها في حياة جديدة، أي حياة بلا أم، مع الإشارة هنا إلى أنّها قد علمت بخبر وفاة والدتها.

المتتالية رقم06:

تغيّرت ملامح مريم العذراء مقارنة مع ما كانت عليه في السابق، إذ تظهر من خلال هذه المتتالية وهي شابة ذات السن السادس عشر(16)، وكالعادة مرتدية نفس الملابس ذات اللونين الأبيض والأزرق الفاتح، مما يدلّ على دوام طهارتها ونقاء روحها بل واستمرارها في تحمّل مسؤولية خدمة المعبد وعدم تراجعها عن هذا القرار بالرغم من مرور عدّة سنوات(10 سنوات)، وبالرغم من كل الظروف السيئة التي واجهتها في المعبد.

وبينما السيّدة مريم في محرابها وإذ أغمي عليها من فرط الجوع، وإذ برب السماوات والأرض يهبها فاكهة متنوعة من عنب أسود واخضر وتفاح وتين...الخ، علما أنّ هذه الفاكهة كانت في غير موسمها.

كما لنا أن نشير أنه قبل ظهور الفاكهة كانت الغرفة (المحراب) شديدة الظلام، وبنزول الفاكهة ظهرت أشعّة من السماء بنور طبيعي، حيث اعتمد المخرج في البداية على إضاءة خافتة نوعا ما، ولكن بمجرّد ظهور سلّة الفاكهة ظهرت إضاءة قويّة وهذا بقصد منه، حتى يجعل المشاهد أكثر انتباها هذا من جهة، ومن جهة أخرى جعل الموقف أكثر وضوحا للمشاهد.

المتتالية رقم07:

من خلال هذه المتتالية ظهرت السيّد ايليزابيت زوجة النبي زكريا (عليه السلام)، وهي في منزلها والنسوة من حولها يباركن لها عن حملها ويقدّمن لها الهدايا، فكانت ملابسهنّ جد محتشمة حيث طغت عليها الألوان الداكنة كالأخضر (الداكن) والأسود والبني، مما يدلّ على كرم وأصالة نسوة المنطقة أي منطقة الجليل (أين يسكن السيد زكريا)، وتمسّكهن بعادات وتقاليد منطقتهنّ، في حين تظهر السيّدة مريم العذراء مرتدية نفس ملابسها ذات اللونين الأبيض والأزرق، وهذا يشير الى تميّزها عن هؤلاء النسوة وتفضيلها عنهن.

ولنا أنشير أن العمران الذي تميّزت به هته المنطقة كان عبارة على منازل صغيرة وهشّة خاصة فيما يتعلّق بمنزل السيّد زكريا (عليه السلام)، مما يوحي إلى سوء وتدهور الظروف المعيشية لهؤلاء السكان والتي كانت نتيجة لسيطرة ونفوذ الكنيسة، مع العلم إن في تلك الفترة كانت الكنيسة هي التي تمتلك السلطة والحكم.

المتتالية رقم08:

يظهر من خلال هذه المتتالية قائد جيوش الروم المستقرّة في بلاد اليهود السيد "بريتلس" هو وعائلته الصغيرة (زوجته وابنته)، حيث كان يرتدي الملابس الخاصة بالجيش، أمّا عن زوجته "سرافينا" فهي فائقة الجمال تكاد تظهر كالحسناوا ت، كانت هي الأخرى ترتدي ملابس محتشمة بالرغم من أنها ملحدة أي لا

ديانة لها ـ مع العلم أن الروم في تلك الفترة كانوا ملحدون لا يؤمنون أبدا بوجود الإله ـ حيثطغى على ملابس السيدة سرافينا اللون الأبيض، وكانت تجلس في عربة حصان هي وابنتها الصغيرة، مما يدلّ على الرفاهية والنعيم الذي كانت تتمتّع به هذه العائلة، لأنّ ركوب العربة آنذاك كان مقتصر فقط على العائلات الغنية، ومع كل هذا إلا السيدة سرافينا كانت تبدو في ملامح شخصيتها البساطة والتواضع وهذا انطلاقا من طريقة كلامها وتعاملها مع السيّدة مريم، على عكس زوجها "بريتلس" الذي تظاهر بالقوة والنفوذ.

أما عن السيّدة مريم فكان يغلب على ملابسها اللون الأبيض والأخضر الداكن، مع العلم أن من دلالات اللون الأبيض أنّه يشير إلى الرعاية الصحية فيما يتعلّق بالأطباء والممرضين كما يشير كذلك الى الخير، وبالتالي فهو يعبّر من خلال هذه المتتالية على حكمة السيّدة مريم العذراء في اشفاء المرضى وتقديمها يد العون والمساعدة للمحتاجين، في حين يشير اللون الأخضر الداكن على ثبات إيمانها بالله سبحانه وتعالى وأن الشفاء بيده وحده بالرغم من حكمتها في ذلك، إضافة الى ألوان الطبيعة كاللون الأخضر الذي بدا واضحا في لون الأشجار والنباتات المحيطة بالمكان واللون الأزرق الذي تجلّى في السماء.

المتتالية رقم09:

تظهر السيّدة مريم من خلال هذه المتتالية وهي في محرابها الذي كان عبارة عن غرفة صغيرة من الخشب موجودة على مستوى المعبد، أين كانت تعيش فيها السيدة مريم وتتعبّد، حيث كانت تبدو الغرفة مظلمة وهذا لانخفاض الإضاءة فيها، والذي كان بقصد من المخرج وهذا من أجل إبراز طريقة العيش في تلك الفترة التاريخية حيث لم تكن توجد إنارة بل كانوا يعتمدون فقط على ضوء القمر والشمع... وغيرها من الوسائل البدائية.

المتتالية رقم10:

تبدو السيّدة مريم في مكان منفرد وهي تتعبّد، وملامح الخوف والرهبة تطغى على وجهها وهذا بسبب رؤيتها للمك جبريل، حيث لم يكشف المخرج عن الشخصية المجسّدة لشخص الملك جبريل، وإنما تمّ تغطية كامل جسم هذه الشخصية بهالة من نور تصدر منها أشعّة ضوئية حادّة حيث عمّت المكان بالكامل، فلم يظهر من جسم هذا الشخص سوى اليد اليسرى له، وهذا للحفاظ على حرمة الشخصيات المقدّسة كالملائكة .

المتتالية رقم11:

من خلال هذه المتتالية تظهر السيّدة مريم بنفس الملابس المعتادة ذات اللونين الأبيض والأخضر الداكن، وهي تمشي في الخلاء حيث لا يوجد إنسان ولا نبات ولا حيوان إلا أرض قاحلة وشمس ساطعة، وتبدوفي مشيتها ملامح التعب والمرض والخوف وهذا نتيجة للحمل ومشّقة السير، وبعد ما قطعت مسافة طويلة مشيا على رجليها فإذا بها تنحني على جذع نخلة يكاد يحترق من شدّة حرّ الشمس وجفاف الأرض، ووجها يتصبّب عرقا من شدّة الحمل ممّا يدلّ على أعراض الولادة عند المرأة.

وفي منتصف المتتالية ظهرت السيّدة مريم جالسة أمام جذع النخلة والمسيح عيسى(عليه السلام) بين ذراعيها وهو في هيئة طفل رضيع ملفوف في قطعة قماش ذات لون أزرق فاتح حيث يشير هذا اللون على الأمل والسلام وبالتالي فهو يوحي على أنّ هذا الطفل هو الأمل الموعود لبني إسرائيل لأنّه سوف يسدل الستار على الذل والاستهانة باليهود، ضف إلى ذلك أنّه لم يظهر وجهه وإنما غطّي بهالة من نور وهذا احتراما لقداسته ورمزيته، ولنا أن نشير كذلك انه بعد ولادة السيّدة مريم وفي برهة من الزمن تغيّر كل شيء من حولها، حيث اختفت الشمس وعمّت الغيوم السماء، ونبعت الأرض من تحتها ماء، وأثمرت النخلة رطبا حتى امتلأت الأغصان وتساقطت حبات الرطب على السيّدة مريم، مما يشير الى أنّ كل عسر يتبعه يسر وكلّ كرب يتبعه فرج، حكمة في خلقه.

المتتالية رقم12:

تعود السيّدة مريم إلى المدينة (أورشليم) وهي تحمل رضيعها وملامح الخوف تبدو بشكل واضح على وجهها، وإذ بها تجد كلّ سكان المدينة بما فيهم الكهنة مجتمعون أمام المعبد وهم ينتظرون عودتها، وبمجرّد أن ظهرت السيّدة مريم بدأ الكل يحدّق بها وبنظرات حادّة.

تجدر بنا الإشارة هنا أنّ كل الشخصيات التي ظهرت من خلال هذه المتتالية سواء الشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الثانوية كانت بنفس اللباس التي ظهرت به في المتتاليات السابقة، مما يشير إلى تركيز المخرج وبشكل خاص على الأفعال التي قامت بها هذه الشخصيات والتي تجلّت في طريقة حديثهم مع السيّدة مريم ونظراتهم الحادة لها...، أكثر من تركيزه على المظهر الخارجي لهم، كما أنّ كل سكان مدينة أورشليم ظهروا دفعة واحدة وهم يتشاركون في اللباس والألوان، فكان لباسهم لباسا محتشما ذو ألوان داكنة كاللون الأسود والبني والرمادي والأخضر الداكن، يوحي بتمسّكهم بعادات وتقاليد منطقتهم بل واحترامهم للشريعة اليهودية وثباتهم عليها، ظهر هذا من خلال معاملتهم السيئة للسيّدة مريم وإجماعهم على حرقها ظنا منهم أنها جلبت إليهم العار والفضيحة، أمّا فيما يخص كهنة المعبد فهم كالعادة بلباسهم المميّز ذو اللونين الأسود والأبيض.

6 ـ2ـ قراءة البنية الإيحائية للمتتاليات:

المتتالية رقم01:

تجدر بنا الإشارة إلى أنه في هذه المتتالية كانت مريم العذراء طفلة رضيعة وبالتالي لم تظهر ملامح شخصيتها، فهي لم تعبّر لم تتكلّم ولم تقم بأي فعل يذكر سوى البكاء كأي طفل رضيع، إلا أنّه تمّ التركيز هنا أكثر على طبيعة تعامل كبار رجال الدين(كهنة المعبد) آنذاك مع المرأة بصفة عامة، فكانت تشكّل عارا وفضيحة بالنسبة للرجل بل وللمجتمع اليهودي بأكمله، هذا ما ظهر أثناء ولادة السيّدة حنّة زوجة النبي عمران عليه السلام، أين ثارت ضجّة كبيرة لدى بني إسرائيل عندما عرفوا أنّ المولود أنثى وليست بولد، ومن الأقوال التي عبّرت عن هذا الموقف نذكر "في الواقع أنّ ولادة الأنثى تعتبر أمرا مخجلا في مجتمعنا اليهودي" وكذلك قول السيّد يربعام: "لم يبقى من كرامة أسرتي هذه من شيء... عليك أن تشاهد هذا العار بنفسك... أي مصيبة حلّت علينا..."، ليس هذا فحسب بل وحرّموا عليها دخول المعبد والأماكن المقدّسة، واعتبروا ذلك فضيحة وتدنيسا لحرمة المعبد، حيث بدا هذا واضحا في خطاب السيّد صدقيا ـ وهو أحد كهنة المعبد ـ مع السيّدة حنّة وهي تدخل إلى المعبد لتضع طفلتها الرضيعة مريم، قائلا: "... دخول النساء الى المعبد حرام، ألا تعلمين ذلك؟... أيّ محرّم ترتكبين؟ ".

إذن فالديانات غير الإسلامية كالديانة اليهودية وغيرها كانت تضع المرأة موضع ذلّ واحتقار واهانة، حيث كانت تقتل الأنثى حين ولادتها للتخلص من العار والفضيحة، على عكس الدين الإسلامي الذي جاء ليحررّها من كل هذه القيود، فعمل على تكريمها والحفاظ على حرمتها بل وجعل من الجنس الآخر(الذكر) مصدرا لحمايتها، هذا جاء في الرواية الإسلامية عن أمّنا حواء أنها خلقت من ضلع سيّدنا آدم ـ عليه السلام ـ حتّى تكون تحت حمايته ورعايته وكفالته، كما تجدر الإشارة هنا كذلك إلى أنّ التاريخ الإسلامي حافل الروايات التي جاءت في مجال الحفاظ على المرأة، ولنا في هذا حديث النبي صلى الله عليه وسلّم أثناء حجّة الوداع وهو يوصي الصحابة بالنساء حين قال: "استوصوا بالنساء خير"(رواه الترميذي وابن ماجة)، كما جاء

كذلك في قوله صلى الله عليه وسام: "لا تضربوا إماء الله"(رواه أبو داود وابن ماجة)، وهو يريد بذلك النهي عن ضرب النساء، أمّا فيما يخص دخول المرأة إلى المساجد فقد أباح الإسلام ذلك حيث قال النبي صلى الله عليه وسلّم : "لا تمنعوا إماء الله مساجد الله" (رواه بخاري ومسلم)... وغيرها من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي أنزلت فيما يخص حسن معاملة المرأة والرفق بها.

المتتالية رقم02:

نشأت مريم العذراء في بني إسرائيل نشأة عظيمة، وترعرعت على يد النبي زكريا ـ عليه السلام ـ فكانت إحدى العابدات الناسكات المشهورات بالعبادة العظيمة والتبتل إلى الله منذ طفولتها، فقد ظهرت من خلال هذه المتتالية في هيئة طفلة ذات الست(06) سنوات وهو ما يؤهلها لأن تكون خادمة للمعبد، وهي تمشي في التلال تتأمل الطبيعة وتدعو الرب ليتقبّلها خادمة في المعبد ـ مسجد بيت المقدس ـ وليمنحها القوّة لتحمّل فراق أمّها، فكانت تردد في دعائها قائلة: "الهي أرزقني القوّة أنا خادمتك، لا أستطيع تحمّل فراق أمي..."، فبالرغم من صغر سنّها استطاعت أن تستوفي نذر أمّها: "إذ قالت امرأت عمران رب إني نذرت لك ما في بطني محرّرا فتقبّل مني أنت السميع العليم"(الآية 35 من سورة آل عمران)، وتلتحق بالمعبد لتكون خادمة له عابدة فيه، لا وبل بالرغم من أنوثتها "فلمّا وضعتها قالت رب إني وضعتها أنثى والله أعلم بما وضعت وليس الذكر كالأنثى..." (الآية 36من سورة آل عمران)، مع العلم أنّه لم يكن يتولّى آنذاك خدمة المعبد سوى الذكور، أمّا الإناث فقد حرّم عليهنّ ذلك واعتبر اهانة وتدنيسا لحرمة المعبد.

فبالرغم من تشديد الكهنة في رفضهم للطفلة مريم كخادمة للمعبد، إلا أنّ الله قبل بنذر زوجة عمران وتقبّل الطفلة مريم، حيث أوحى إلى بذلك إلى النبي زكريا ـ عليه السلام ـ في قوله تعالى: "فتقبّلها ربّها بقبول حسن وأنبتها نباتا حسنا..."(الأية37 من سورة آل عمران).

هذا فيما يخصّ ملامح شخصية الطفلة مريم وصفاتها، ومدى التناسق الموجود بين الصورة الذهنية المجسّدة من خلال هذه المتتالية والصورة الحقيقية التي نصّ عليها القرآن الكريم، أمّا عن الموسيقى

المستخدمة هنا فهي موسيقى ذات إيقاع يوحي بالعزم والاستعداد، يتماشى ويتلاءم مع موقف الطفلة مريم وهي تستعد لخدمة المعبد ولتحمّل فراق أمّها وتدعو الرب أن يرزقها القوة والصبر للقيام بذلك.

المتتالية رقم03:

حان وقت التحاق الطفلة مريم بالمعبد، حيث تظهر من خلال هذه المتتالية وهي تودّع أمّها(السيّدة حنّة) وخالتها(زوجة النبي زكريا السيّدة ايليزابيت)، ثمّ ترحل من المنزل وبرفقه جدّها زكريا، الذي تولّى تربيتها ورعايتها منذ ولادتها. مع العلم أنّها ولدت يتيمة ـ كما تولّى كفالتها وهي في المعبد، وهذا بعد أن أجريت قرعة بين الكهنة وفاز فيها السيّد زكريا بمشيئة من الله أين استقرّ قلمه على الماء بينما كانت أقلام منافسيه من الكهنة قد تحركت في اتجاه الماء، فلقد تمّ اختياره من قبل الله عزّ وجلّ وهذا بمقتضى نبوّته وقرابته لها ـ أي أنّه كان زوج خالتها ايليزابيت وفي رواية أخرى قيل أنّه زوج أختها ـ، وبالتالي فهو أولى بكفالتها من غيره، وفي هذا جاء قوله تعالى: " وما كنت لديهم إذ يلقون أقلامهم أيّهم يكفل مريم وما كنت لديهم إذ يختصمون"(الآية رقم44 من سورة آل عمران)، وكذلك قوله تعالى: "وكفلها زكريا..."(الآية 37 من صورة آل عمران)، فكان للكهنة حين اقترعوا في شأن مريم رغبة في الأجر والثواب، مع العلم أنها "كانت ابنة إمامهم، حيث كان النبي عمران ـ عليه السلام ـ يؤمّهم في الصلاة"(تفسير ابن كثير، الجزء2، ص39)، لكن ومع هذا لم يشأ الله سبحانه وتعالى أن يجعلها تحت كفالتهم بل وجعلها في كفالة ورعاية السيّد زكريا ـ عليه السلام ـ، فهو نبي بني إسرائيل آنذاك وكبيرهم وسيّدهم وعالمهم وإمامهم الذي يرجعون إليه في دينهم.

فعلا كان السيد زكريا أحسن كفيل، حيث قام ببناء محراب للطفلة مريم في المعبد لكي تقيم فيه، كما كان شديد الحرص على تفقّدها وزيارتها، لا وبل على تدريسها وتعليمها أحكام الشريعة ـ الشريعة اليهودية ـ ولقد استمرّ في هذا حتّى بعد وفاة أمّها إلى أن أصبحت هي نفسها أمّل لنبي الله عيسى عليه السلام.

تضمّنت هذه المتتالية موسيقى ذات إيقاع يوحي بالحزن، وهذا تماشيا مع حزن كل من الطفلة مريم وأمّها السيدّة حنّة على فراق بعضهما البعض.

المتتالية رقم04:

باشرت الطفلة مريم حين التحاقها بالمعبد أداء عملها ووظيفتها المنوطة بها، فظهرت من خلال هذه المتتالية وهي تنظّف ساحة المعبد وبجوارها أحد الكهنة وهو يدرّس طلبة المعبد، وإذ به يطلب منها أن توضّح للطلبة بعض الأحكام الشرعية، حيث سألها قائلا: "هل تستطيعين التحدث عن حلّية اللحوم وحرمتها؟"، ظنا منه أنها لا تستطيع ذلك، لكنها في المقابل أبهرته بل وأبهرت جميع الطلبة بإجابتها المفصّلة والدقيقة لهته الأحكام، فأجابت قائلة: "تريدني أن أفعل؟... إن كلّ حيوان مشقوق الحافر وأيضا مجتر فهو حلال ما خلى الجمل والأرنب لأنّها مجترة لكنها ليست مشقوقة الحافر، إما الخنزير نجس فهو مشقوق الحافر لكنّه غير مجتر"، فبالرغم من صغر سنّها إلا أنّها كانت تعتبر مرجع في الشريعة ودليل ذلك قوله تعالى: "وأنبتها نباتا حسنا" أي أنّها نشأت نشأة عظيمة وعرفت بالعبادة والصلاح والزهاد، ويرجع الفضل في ذلك الى جدّها زكريا ـ عليه السلام ـ الذي قام بتعليمها وتلقينها أصول وأحكام الشريعة والعلوم الدينية والكتاب المقدّس الذي ينزّل عليه، لأنه نبي الله وبالتالي هو وحده الذي يستطيع بيان أحكام الشريعة، كما جاء في إحدى الروايات الإسلامية"أن النبي زكريا ـ عليه السلام ـ هو أحد ذرية سيدنا يعقوب وورثته، حيث كانت وراثته علما" (تفسير ابن كثير، ج4، ص439).

كما لنا أن نشير أن في إجابة الطفلة مريم حين قالت: "أما الخنزير فهو نجس" دلالة على أن حتّى اليهود لا يأكلون لحم الخنزير بل وانّه محرّم في شريعتهم ودليل هذا ما جاء في أسفار الديانة اليهودية: "كلّم الرب موسى وهارون قائلا لهما... هذه هي الحيوانات التي لا تأكلونها الخنزير... هو نجس لكم، من لحمها لا تأكلوا، وجثّتها لا تلمسوا" (أسفار اللاويين1:11-8)، وذلك لما لهو من عدّة مخاطر على جسم الإنسان.

أمّا فيما يخص الموسيقى فانّ مضمون هذه المتتالية لم يحتوي على موسيقى، وكان هذا قصدا من المخرج حتّى يجعل المشاهد أكثر تركيزا في مجريات الحوار التي تمّت بين الطفلة مريم والمعلم والطلبة.

المتتالية رقم05:

بعد مرور مدّة من الزمن تشتاق الطفلة مريم إلى والدتها، حيث تبدو على وجهها ملامح الحزن والاشتياق، فهي لم تغادر المعبد منذ دخولها إليه، وبينما هي جالسة في ساحة المعبد شاردة الذهن وإذ بالسيد زكريا يجيء في زيارة لها ويبدو أنّه سيخبرها بشيء ما، فجلس بجانبها وتبادل معها أطراف الحديث ثمّ سألها قائلا: "فيما تفكّرين يا ابنتي؟"، فأجابته قائلة: "انقضت ستة أشهر وسبعة عشر يوما منذ قدومي إلى المعبد... ولم تأتي أبدا، إن ذلك يصيبنا بالغمّ وبشعور غريب"، فمن الواضح أنّ قدوم السيد زكريا إلى المعبد كان من أجل أن يخبر الطفلة مريم عن وفاة والدتها غير أنه لم يستطيع إخبارها، فقرّر أن يروي لها قصّة وفاة والدته هو الآخر وكيف كانت ردّة فعله تجاه هذا الموقف، لكن بذكاء الطفلة وفطنتها أدركت أنّه سيخبرها شيئا ما عن والدتها فسألته: "هل تريد أن تقول لي شيئا يا جدّي؟ أهو شيء يتعلّق بوالدتي؟"، فلم يستطيع السيد زكريا أن يجيبها وبقي صامتا ثمّ انفجر بالبكاء، حينها أدركت الطفلة أنّ والدتها قد توفّيت ولهذا لم تأتي لزيارتها، فانفجرت هي الأخرى بالبكاء.

إذن فمن خلال هذه المتتالية ظهرت في شخصية الطفلة مريم ملامح أخرى، وبغض النظر عن الملامح التي ظهرت في المتتاليات السابقة، حيث تجلّت في:

- ذكائها وفطنتها حيث ظهر هذا من خلال حديثها مع جدّها زكريا.
- صبرها على مفارقتها لأمها بالرغم من شدّة تعلّقها بها حبّها لها.
- احتسابها في أمرها لله وحده لا لغيره.

كانت هذه المتتالية مرفقة بموسيقى ذات إيقاع حزين، حيث كان جدّ ملائم ومعبّر عن حالة الطفلة مريم، أي عن اشتياقها لرؤية أمّها ثمّ عن حزنها خاصة بعدما علمت بوفاتها.

المتتالية رقم06:

أصبحت الطفلة مريم شابة حيث بلغت من العمر ستة عشر(16) سنة، فهي تظهر من خلال هذه المتتاليات في محرابها وفجأة يغمى عليها من شدّة الجوع والعطش، علما أنها كانت كثيرة الصيام والقيام فتصوم النهار وتقوم الليل، ضف إلى ذلك أنها كانت كثيرة الصدقة حيث تتصدّق بكلّ طعامها للفقراء والمحتاجين، فجزاءا لعملها الصالح هذا أهداها رب السماوات والأرض رزقا أي فاكهة متنوعة في غير موسمها، وفي هذا جاء قوله تعالى: "... كلّما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا، قال: يا مريم أنى لك هذا، قالت: هو من عند الله إن الله يرزق من يشاء بغير حساب"(الآية رقم37 من سورة آل عمران)، فرأى النبي زكريا عليه السلام من الكرامات الهائلة التي أنزلت على السيّدة مريم ما أبهره، حيث كان يجد عندها فاكهة الشتاء في الصيف وفاكهة الصيف في الشتاء، وهذا من رحمة الله بعباده الصالحين وحكمته وحجّته البالغة، إذن فملامح شخصية السيّدة مريم من خلال هذه المتتالية تتجلى في أنّها كانت إحدى الصائمات القائمات والمتصدقات.

مما يلاحظ على مضمون هذه المتتالية أنّه اقتصر فقط على الموسيقى حيث لم يوجد حوار أو حديث، ممّا يدل على أنّ الموقف الذي تمّ في هذه المتتالية كان جد واضح وبالتالي فهو لا يقتضي وجود كلام، ضف إلى ذلك أنّ الموسيقى التي تمّ اختيارها لهذا الموقف كانت جدّ ملائمة وهي تتكون من إيقاعين: الأول كان في بداية المتتالية حيث أثار تشويقا لدى المشاهد، وبمجرّد سماعه يدرك المستمع بأنّ شيئا ما سيحدث، أمّا الإيقاع الثاني فهو يعبّر على الانبهار بشيء ما، وهو انبهار السيّدة مريم بحكمة وقدرة الخالق عزّ وجل.

المتتالية رقم07:

تظهر من خلال هذه المتتالية زوجة سيّدنا زكريا ـ عليه السلام ـ السيّدة ايليزابيت، علما أنها خالة السيدة مريم (وفي رواية أخرى يقال بأنها أختها)، وهي محاطة بمجموعة من نسوة يباركن لها بمناسبة حملها بالنبي يحيى ـ عليه السلام ـ، ولأول مرّة تحمل السيدة ايليزابيت علما أنها كانت عاقر من أوّل عمرها، حيث

لم يحدث هذا مع العواقر من قبل، ضف إلى ذلك أنها كانت في سن متأخرة أي في مرحلة الكهولة، ليست هي فحسب بل حتى زوجها السيد زكريا قد كبر وعتا وابيضّ رأسه بالشيب بمعنى أنّه: "عسا عظمه ونحل ولم يبقى فيه لا لقاح ولا جماع" (تفسير ابن كثير،ج 4،ص440)، ودليل هذا الموقف قوله تعالى: "يا زكريا إنا نبشّرك بغلام اسمه يحيى لم نجعل له من قبل سميا(7)، قال رب أنّى يكون لي غلام وكانت امرأتي عاقرا وقد بلغت من الكبر عتيا(8)" (سورة مريم)، فبعدما كانت هذه المرأة منبوذة من طرف مجتمعها حيث لقّبوها بالعاقر أصبح مرحّب بها إذ أقبل عليها جميع النسوة وهنّ يقدّمن لها التهاني والهدايا.

وفي منتصف المتتالية تظهر السيّدة مريم وهي خارج المعبد لأول مرّة منذ التحاقها به، حيث كرّست حياتها منذ الصغر لخدمة المعبد وعبادة الرب، أتت السيدة مريم لتبارك لخالتها بمناسبة الحمل، وقيل في إحدى الروايات أن في هذه الفترة تماما كانت السيدة مريم هي الأخرى بالحمل، "فدخلت عليها مريم، فقامت إليها فعانقتها وقالت: أشعرت يا مريم إني حبلى؟ فقالت لها مريم: وهل علمت أيضا أني حبلى، وذكرت لها شأنها وما كان من خبرها، ثمّ كانت امرأة زكريا بعد ذلك إذا واجهت مريم تجد الذي في بطنها يسجد للذي في بطن مريم، أي يعظّمه ويخضع له" (تفسير ابن كثير، ج4، ص447)، وفي هذه اللحظة دهشت جميع النسوة بخروج السيّدة مريم من المعبد لأوّل مرة ومنذ مدّة ليست بالقصيرة حيث ردّدن قائلات: "أهذه هي مريم؟ إنها حقا مريم" وفي هذا القول دلالة على أنّ النسوة لا يعرفن السيّدة مريم وهذا بسبب اعتكافها المطوّل في المعبد، فهن لا يعرفن حتّى شكلها، حيث رحن يطلبن منها البركة والدعاء لهنّ وناديها بالقديّسة مريم، وهو لقب لم يسبق وأن أطلق على امرأة من قبل، هذا ما يدلّ على تميّزها واختلافها عن بقيّة النسوة، مما جعلها تكتسب محبّة الناس وولائهم وظهر هذا من خلال الأقوال التالية: "ادع لنا يا مريم... أيتها القديسة مريم، أنت ملجؤنا أيتها القديسة... أرجو أن تدعي لنا... أنت أملنا الوحيد يا مريم القديسة فنحن بحاجة إلى أشياء كثيرة..."، في حين ظهرت السيدة ايستير ـ زوجة يسكار وهو كبير الكهنة ـ وابنتها قولدا وهما مشمئزّتان من هذا الموقف حيث رددّت ايستير قائلة: "إنهن يركعن لفتاة في عمر السادس عشر".

لنا أن نشير أنّ السيّدة مريم في عمر جدّ قصير استطاعت أن تكسب قلوب الناس وأن تكون نموذج يحتذى به في الدين والأخلاق والمعاملة، حيث ظهر هذا حين سألتها أحد الفتيات قائلة: "يا مريم استطيع أن أكون مثلك وأكرّس حياتي لعبادة الرب"، فقد كانت السيّدة مريم في قمّة الذكاء واللطف والحكمة حيث أجابتها قائلة:" الرب سبحانه قد اختار لي مصيري وحياتي".

أمّا عن الموسيقى التي تضمّنتها هذه المتتالية فكانت موسيقى ذات إيقاع يوحي بالفرح، حيث كان هذا في منتصف المتتالية، إذ عبّر عن فرح السيّدة ايليزابيت برؤية ابنة أختها السيّدة مريم، وكذلك وفرح السيّدة مريم بحمل ايليزابيت.

المتتالية رقم08:

فالسيّدة مريم لم يهبها الله سبحانه وتعالى الطعام فحسب وإنما رزقها الكثير من الهبات والكرامات، كحكمتها البالغة في اشفاء المرضى وذلك بمجرّد الدعاء لهم، هذا ما ظهر من خلال هذه المتتالية، فكان يأتيها الناس من كلّ مكان ـ أي من بعيد أو قريب ـ وباختلاف مستوياتهم، سواء ذوي المكانات المرموقة في المجتمع اليهودي آنذاك أو البسطاء منهم، وأبرز موقف عن هذا هو عندما جاءها السيد "بريتلس" ـ وهو قائد جيوش الروم المستقرّة في بلاد اليهود ـ وزوجته "سرافينا" ليطلبا منها أن تشفي ابنتهما الصغيرة "يا مريم يا ابنة عمران أرجوك اشفها"مقابل عشرة أكياس من الذهب ممّا يدّل على غنى هته العائلة، إلا أنّ السيدّة مريم رفضت هذا العرض وذلك لصلاح شخصها وقداستها، فهي لم تستغل هذه الحكمة التي وهبها الله إياها في احتكار أموال وثروات الناس وإنما استغلّتها لمساعدتهم في وجه الله، وبالرغم من هذه الاهانة التي تعرّضت لها من قبل القائد "بريتلس" الذي كان يظنّ أنه سيغويها بماله وبمكانته العظيمة، إلا أنّها كانت في قمّة اللطف والحكمة والذكاء في معاملتها لهته العائلة، حيث ظهر هذا من خلال حديثها لهم قائلة: "أنا لا أستطيع فعل شيء أعذراني... أنا لا أستطيع عمل شيء، وما يحصل متعلّق بأمر وإرادة الرب اله العالمين والله على كل شيء قدير، إن شفائنا جميعا هو بيد الله"، فهي تشير لهم بذلك إلى أنّ الشفاء ليس بيدها وإنما هو بيد

الله سبحانه وتعالى القادر على كل شيء، فهي لا تستطيع فعل شيء سوى الدعاء لهم: "ولذلك سوف أدعو لها الرب لشفائها العاجل".

كانت السيّدة مريم وككلّ مرّة في قمّة اللطف والاحترام والتواضعوالبساطة في معاملتها لأفراد مجتمعها ـ بنو إسرائيل ـ وبغض النظر عن مستوياتهم ومكاناتهم الاجتماعية بل وبغض النظر حتى عن دياناتهم ومعتقداتهم، علما أن القائد بريتلس وزوجته ليسوا من بني إسرائيلبل كانوا ينتمون إلى شعب الروم الملحدين أي الذين لا يؤمنون بوجود الله، على عكس السيّدة مريم التي هي ابنة النبي عمران ـ عليه السلام ـ نبي بنو اسرئيل شعب الله المختار آنذاك.

تمثلت الضوضاء التي تضمّنتها هذه المتتالية في أصوات طبيعية كتغريد العصافير مثلا، فهي لم تكن بقصد من المخرج وإنما كانت طبيعية، لأنّ تصوير هذا المشهد تمّ في فضاء خارجي محاط بالأشجار والنباتات والعصافير...الخ، أمّا عن الموسيقى التي تمّ اختيارها هنا كانت موسيقى توحي بالفرح والاستجابة، حيث عبّرت عن استجابة السيّدة مريم للدعاء بالشفاء للطفلة الصغيرة، كما عبّرت عن فرح القائد بريتلس وزوجته.

المتتالية رقم09:

نلاحظ من خلال هذه المتتالية نزول الملائكة على السيّدة مريم وهي في محرابها، حيث كان نزولهم بأمر من الله، وأين بشّروها بأن الله سبحانه وتعالى قد اصطفاها أي اختارها وفضّلها لكثرة عبادتها وقداستها وطهارتها من الوساوس، واصطفاها مرّة ثانية لجلالتها على نساء العالمين، حيث ظهر هذا في خطاب الملائكة حين قالت: "يا مريم... هذا خطاب ربّك يا مريم، إن الربّ اصطفاك وطهّرك واختارك من بين كلّ النساء لأمره العظيم..."، وهذا تماما ما عبّرت عنه الآيات القرآنية التالية، بعد قوله تعالى: "وإذ قالت الملائكة يا مريم إن الله اصطفاك وطهّرك واصطفاك على نساء العالمين" (الآية رقم 42 من سورة آل عمران)، بل

وجاء في الحديث النبوي الشريف أن رسول الله صلى الله عليه وسلّم قال: "حسبك من نساء العالمين مريم ابنة عمران..." (تفرّد به الترميذي وصححّه ـ تفسير ابن كثير، ج2، ص37).

كما أخبرتها الملائكة كذلك بأن الله أمرها بكثرة العبادة والخشوع والركوع والسجود والدأب في العمل، لما يريد الله بها من هذا الأمر الرفعة في الدارين، حيث قالت الملائكة: "... يا مريم اقنتي لربّك واسجدي واركعي مع الراكعين..."، فعلا هذا ما ورد في القرآن الكريم حيث قال تعالى: "... يا مريم اقنتي لربّك واسجدي واركعي مع الراكعين" (الآية 43 من سورة آل عمران).

المتتالية رقم10:

كانت السيّدة مريم إذا أرادت أن تتعبّد وتدعو الرب تذهب الى مكان بعيد عن الخلق حتى تكون في أتّم الخشوع ولا تنشغل بغير العبادة، وفي يوم من الأيام وهي معتكفة في نفس المكان وإذ بالملك جبريل ينزل عليها وهو على هيئة بشر، فارتعشت السيّدة مريم من شدّة الخوف لأنها لم تدرك بأنه الملك جبريل وخاصة عندما ظهر لها في صورة إنسان، فخافت وظنّت أنّه يريد بها سوءا، فردّدت قائلة: "إني أعوذ بالرحمن منك أن كنت تقيا" (الآية 18 من سورة مريم)، أي إن كنت تخاف الله تذكيرا له بالله، فخوّفته أولا بالله عزّ وجلّ، فخاطبها الملك جبريل مجيبا لها ومزيلا لما حصل لها من الخوف على نفسا، فقال: "لا تخافي يا مريم فأنا جبرائيل، إنما أنا رسول ربّك"، أي لست مما تظنين ولكنّي رسول ربّك، بعثني الله إليك، ويقال: "أنها لمّا ذكرت الرحمن انتفض جبريل فرقا وعاد الى هيئته" (تفسير ابن كثير، ج4، ص445).

فمن خلال هذا الوحي أراد الله تعالى بحكمته وحجّته البالغة أن يرزق السيدة مريم بنوع أخر من الكرامات، أي أراد أن يهبها جنينا في بطنها من غير أب، فلمّا سمعت خطاب الملك جبريل وهو يقول: "إنما أنا رسول ربّك لأهبك غلاما زكيا"، تعجّبت وقالت: كيف يكون لي غلام؟ أي على أيّ أساس يوجد هذا الغلام منّي وأنا لست بذات زوج ولا يتصوّر منّي الفجور، هذا ما أشارت إليه الآية(20) من سورة مريم في قوله تعالى: "قالت أنّى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا"، أي أنها ليست بمتزوّجة ولا بزانية، ومعنى

البغي في هذه الآية يشير الى الزانية، فأجابها الملك جبريل قائلا: "قال كذلك قال ربّك هو علي هيّن، إن الله يفعل ما يشاء، وإنما أمره للشيء أن يقول له كن فيكون"، أي أنّ الله قال أنّه سيوجد منك غلاما وان لم يكن لك بعل ولا يوجد منك فاحشة، فانّه على ما يشاء قادر، " فهذه علامة ودلالة للناس على قدرة بارئهم وخالقهم الذي نوّع في خلقهم فخلق أباهم آدم من غير ذكر ولا أنثى، وخلق حواء من ذكر بلا أنثى، وخلق بقيّة الذرية من ذكر وأنثى، إلا عيسى ـ عليه السلام ـ فانّه أوجده من أنثى بلا ذكر، فقد تمّت هذه القسمة الرباعية للدلالة على كمال قدرته وعظيم سلطانه فلا اله غيره ولا ربّ سواه" (تفسير ابن كثير، ج4، ص446).

تستمرّ السيّدة مريم في صمتها ودهشتها والملك جبريل يخاطبها، إذ يبشّرها كذلك فيقول: "إن الله يبشّرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى ابن مريم وجيها في الدنيا والآخرة ومن المقرّبين"، فهذه بشارة من الله الى مريم بأنه سيوجد منها ولد عظيم له شأن كبير حيث يكون بكلمة من الله، أي يقول له: كن فيكون،ويكون مشهورا في الدنيا ومعروفا لدى المؤمنون بذلك، "وسميّ بالمسيح لكثرة تسبيحه كما قال بعض السلف، وقيل: لأنه كان مسيح القدمين، وقيل: لأنّه كان إذا مسح أحدا من ذوي العاهات برئ بإذن الله تعال" (تفسير ابن كثير، ج2، ص40).

وفي قوله: "عيسى ابن مريم" أي نسبة إلى أمّه حيث لا أب له، أمّم في قوله: "وجيها في الدنيا والآخرة ومن المقرّبين" أي له وجاهة ومكانة عند الله في الدنيا بما يوحيه الله إليه من الشريعة وينزّله عليه من الكتاب وغير ذلك ممّا منحه الله به، وفي الآخرة يشفع عند الله فيمن يأذن له فيه.

إذن فأحداث هذه المتتالية نصّت تماما على ما جاء في القرآن الكريم من سورة آل عمران، حيث جاء في قوله تعالى: "إذ قالت الملائكة يا مريم إن الله يبشّرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى ابن مريم وجيها في الدنيا والآخرة ومن المقرّبين(45)، ويكلّم الناس في المهد وكهلا ومن الصالحين(46)، قالت رب أنّى يكون لي ولد ولم يمسسني بشرا قال كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون(47)"، لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ الصورة الذهنية المجسّدة للوحي تمثّلت في الملك جبريل بينما الصورة الحقيقية

للوحي والتي نصّ عليها القرآن الكريم تمثّلت في مجموعة من الملائكة "إذ قالت الملائكة"، وبالتالي فهذا هو الاختلاف الملحوظ من خلال هذه المتتالية، والذي هو ناتج عن الاختلاف في الروايات والتفاسير.

أمّا فيما يخص الموسيقى المعتمدة في هذه المتتالية فهي نفسها الموسيقى المعتمدة من قبل، إلا أنّها كانت توحي بالخوف والتوتر من حدوث شيء ما وكان هذا مع بداية المتتالية، ثمّ في منتصف المتتالية انخفض مستوى الموسيقى وهذا عندما بدأ خطاب الملك جبريل للسيّدة مريم، ومع نهاية المتتالية زال صوت الموسيقى باختفاء الملك جبريل، إذن فاختيار المخرج لهذه الموسيقى وبهذه الوتيرة كان متزامن مع أحداث المتتالية.

المتتالية رقم11:

مع اقتراب ولادة السيّدة مريم ومع ظهور أعراض الولادة عليها ـ أي أصابها ما يصيب الحامل ـ، ومع استشعارها أن قومها اتهموها بالفاحشة، اتخذت مكانا بعيدا عن قومها لئلّا تراهم ولا يروها، لأنها كانت على علم بأنهم لن يصدّقوها فيما ستخبرهم به، غير أنّها أفشت سرّها فقط لخالتها ايليزابيت، وذلك أثناء زيارتها لها في المنزل لتبارك لها على حملها بالنبي يحيى ـ عليه السلام ـ، حيث قالت لها: "وهل علمت أيضا أني حبلى، وذكرت لها شأنها وما كان من خبرها..." (تفسير ابن كثير، ج4،ص447).

فبعدما قطعت مسافة طويلة مشيا على قدميها، وتحمّلت مشقّة التعب والحمل، اضطرّتها الولادة أمام جذع نخلة، فتنحّت جالسة أمامه ووجها يتصببّ عرقا من شدّة الحمل، وهي تردد قائلة: "يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيا منسيا..."، أي عرفت أنّها ستبتلى وتمتحن بهذا المولود، وأنّ الناس من حولها لا يصدّقونها عن خبرها هذا مهما قالت ومهما عملت، فبعدما كانت عندهم عابدة ناسكة، تصبح عندهم فيما يظنون عاهرة زانية.

وبينما هي جالسة أمام جذع النخلة والطفل عيسى بين ذراعيها ـ وهو في هيئة مولود جديد ـ، وإذ بالملك جبريل يناديها "يا مريم، يا مريم، أيتها السيّدة مريم" ويسألها قائلا: "مما تشتكي؟ الجوع، العطش،

أنظري إلى الأرض تحت قدمك، لقد فجّر لك الرب تحتكي عينا، أترين يا مريم كيف لم ينسك ربك، والآن اشربي منها حتّى ترتوين"، في حين ورد في قوله تعالى: "فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربّك تحتك سريا(24)" (سورة مريم)، والسري هو نهر صغير، ويقال كذلك السري هو: ربيع الماء أو جدول المياه، وبالتالي فهو النهر الذي أخرجه الله تحت مريم لتشرب منه وتعوّض ما فقدت من ماء جسمها أثناء الإجهاض والمخاض وخصوصا أنّها مشت مسافات بعيدة حتّى جفّ ريقها، أمّا عن الذي خاطب السيّدة مريم في هذا الموقف فقد اختلفت فيه الروايات، ففي رواية قيل أن الملك جبريل هو من خاطبها وهذا ما ظهر من خلال هذه المتتالية، وفي رواية أخرى قيل أن من خاطبها هو ابنها عيسى، لكن ما هو متعارف عليه في الرواية الإسلامية أنّ النبي عيسى لم يتكلّم حتى أتت به مريم قومها.

ويستمرّ الملك جبريل في مخاطبة السيّدة مريم حيث يأمرها قائلا: "هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"، وفعلا قامت السيّدة مريم بضرب جذع النخلة حتى تساقطت عليها ثمار التمر،علما أنّ الرطب يكون متشبّث في عناقيد النخل ويحتاج لجهد كبير حتى ينتزع من عناقيده، لكن رحمة الله الواسعة جعلت الرطب يتساقط بمجرّد أن وضعت السيّدة مريم يدها على جذع النخلة، علما أنّ جذع النخلة هو أقوى جذوع الشجر، لكنّها معجزة من هذه النخلة العظيمة المباركة المطيعة لأمر الله جلّ وعلا، فباشرت السيّدة مريم بأكل حبات الرطب حتى تستطيع إرضاع ابنها (عيسى عليه السلام)، وهذا بأمر من الله على لسان الملك جبريل حين قال: "كلي يا مريم وقرّي عينا، فانّ عليك أن ترضعي المسيح، كلي أكثر فانّ أمامك طريق طويلة، عليك العودة إلى أورشليم"، كما أمرها كذلك الملك جبريل بالعودة إلى أهلها وألا تكلم أحد منهم، أي أنّه أمرها بالصيام عن الكلام، مع العلم أنّ بنو اسرئيل كانوا إذا صاموا في شريعتهم يحرّم عليهم الطعام والكلام.

وفعلا كل هذه الأحداث التي جرت من خلال هذه المتتالية نصّ عليها القرآن الكريم في قوله تعال: "فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربّك تحتك سريا(24)، وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا

جنيا(25)، فكلي واشربي وقرّي عينا فإما تريّن من البشر احد فقولي إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلّم اليوم انسيا(26)" (سورة مريم).

أمّا عن الموسيقى التي تمّ اختيارها لهذه المتتالية، فكانت في البداية موسيقى حزينة مصاحبة لحزن السيّدة مريم وبكائها من شدّة الحمل والتعب والابتلاء، ثمّ ارتفع مستواها في منتصف المتتالية ليتماشى مع صراخ الطفل وهو بخرج من بطن أمّه، وبصدور صوت الملك جبريل تغيّر إيقاع الموسيقى حيث كان يوحي بعظمة وقدرة الخالق وهو يفجر تحت السيّدة مريم نهر من المياه، ويجعل النخلة محمّلة بأغصان الرطب، فهذا التنويع في الإيقاع الموسيقى هو الآخر لعب دور في التعبير عن أحداث هذه المتتالية.

المتتالية رقم12:

بعد عودة السيّدة مريم إلى أهلها بنو إسرائيل لأمر من الله، وإذ بها تجدهم جميعا بما فيهم الكهنة وهم في انتظار عودتها"لقد عادت، لقد عادت"، حيث تظهر من خلال هذه المتتالية وهي تحمل رضيعها عيسى عليه السلام وتقف أمام المعبد والناس مجتمعون من حولها، وإذ بكبير الكهنة (السيد يسكار) يسألها قائلا: "هل هذا الطفل لكي؟"، ففعلا كانت السيّدة مريم مطيعة لأمر ربّها فلم تتكلّم وأجابته فقط بإشارة من رأسها "نعم هو لي"، ممّا جعل الناس من حولها يثورون وهم يرددون: "مريم لما قمت بهذا كنّا نعقد آمالنا بكي... ما هذا العار يا مريم فلتقرّ عين زكريا... لقد أتيت بالعار لك وللجميع يا مريم أنت مذنبة... ما لذي أراه يا مريم؟ كيف أصدّق عيني؟... العار لك"، واستمرّ بنو إسرائيل في اهانتها وذمّها وهي صامتة لا تستطيع الكلام، الى أن جاء السيّد زكريا وهو الآخر يسألها: "مريم! أين كنت؟" لكنّها لا تزال صامتة، في حين يخاطبها السيّد يربعام ـ وهو أحد كهنة المعبد ـ قائلا: "ما كان أبوك رجل سوء ولا أمّك امرأة بغاء يا مريم، ما هذا العار الذي جلبته؟" وهو يريد من ذلك أنها كانت من بيت طيّب طاهر معروف بالصلاح والعبادة والزهاد، فكيف يصدر منها كل هذا؟

وبعد حيث طويل أجمع الكهنة على حرق السيّدة مريم نتيجة لما فعلت، أين طلب منها السيّد زكريا أن تتكلّم وتدافع عن نفسها "يا مريم تكلّمي ودافعي عن نفسك"، إلا أنّها لم تتكلّم واستمرّت في صمتها وكأنّها صائمة، حيث قال عن هذا أحد الكهنة: "ألا تنظر إليها لا تجيبنا وكأنّها صائمة"، وعندما طلب منها أن تتكلّم وتقطع صيامها أشارت إلى ابنها، فسخروا منها الكهنة حيث ظنّوا أنّها تزدري بهم وتلعب بهم بل وظنّوا أنّها فقدت صوابها وهم يتساءلون: "كيف نكّلم من كان في المهد صبيا؟" أي من هو موجود في مهده في حال صباه وصغره كيف له أن يتكلّم؟، وفعلا نطق الطفل وعرّف عن نفسه: "أنا المسيح عبد الله" وهو أوّل شيء نطق به ليثبت لهم ولنفسه العبودية لربّه، "آتاني الكتاب وجعلني نبيا"، أي أنّ الله قضى أن يؤتيني الكتاب، وفي هذا قال أنس بن مالك ـ رضي الله عنه ـ: "كان عيسى بن مريم قد درس التورات وأحكامها وهو في بطن أمّه" (تفسير ابن كثير، ج 4، ص454)، وقوله: "جعلني مباركا أينما كنت"، أي جعله معلّما للخير ونافعا للغير، والبركة هنا تعني: "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أينما كان" /(تفسير ابن كثير، ج 4، ص454)، وقوله: "وأوصاني بالصلاة والزكاة مادمت حيا"، أي أنّ الله أمره بايقام الصلاة وإيتاء الزكاة إلى أن يموت، وقوله: "وبرّا بوالدتي" أي أمره بطاعة والدته بعد طاعة ربّه، وقوله: "ولم يجعلني جبارا عصيا" أي لم يجعله جبارا مستكبرا عن عبادته وطاعته وبرّ والدته حتى لا يشقى بذلك، وقد ورد في قول بعض السلف مايلي: "لا تجد أحدا عاقا لوالديه إلا وجدته جبارا شقيا" /(تفسير ابن كثير، ج4، ص455)، ثمّ قال: "والسلام عليا يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا" أي أنه يريد من أن يثبت لهم عبوديته لله عز وجل، وأنّه مخلوق كسائر الخلق يحيى ويموت ويبعث كغيره من الخلق، فبنطقه ـ عليه السلام ـ حقّق النصر لوالدته حيث خلّصها من كلّ التهم والجرائم التي ارتكبت في حقّها، بل وجعل الكل يسجد لها ويعترف بطهارتها وقداستها، علما أنّه السجود كان في ملّتهم عند السلام مشروعا وجائزا، كما سجد ليوسف أبواه وإخوته، وكما أمر الله الملائكة أن يسجدوا لآدم عليه السلام، في حين يحرّم في ملّتنا هذه ـ الإسلام ـ لتعظيم عزّة وجلالة الله سبحانه وتعالى.

إذن فالطفل عيسى هو من بين الثلاثة أطفال الذين نطقوا وهم في المهد، علما أنّ هناك اختلاف بين العلماء والمفسّرين في هذا الأمر، فمنهم من يقول أنّ من نطقوا في المهد هم ثلاثة أطفال، ودليل ذلك ما جاء به البخاري ومسلم في صحيحيهما عن أبي هريرة ـ رضي الله عنه ـ عن النبي صلى الله عليه وسلّم، قال: "لم يتكلّم في المهد إلا ثلاثة: عيسى، وكان في بني إسرائيل رجل يقال له جريج كان يصلّي، فجاءته أمّه فدعته فقال: أجيبها أو أصلّي؟ فقالت: اللهم لا تمته حتّى تريه وجوه المومسات، وكان جريج في صومعته فتعرّضت له امرأة وكلّمته، فأبى فأتت راعيا فأمكنته من نفسها، فولدت غلاما، فقالت: من جريج، فأتوه فكسروا صومعته وأنزلوه وسبّوه، فتوضّأ وصلّى، ثمّ أتى الغلام فقال: من أبوك يا غلام؟ قال: الراعي، قالوا: نبني صومعتك من ذهب، قال: لا إلا من طين، وكانت امرأة ترضع ابنا لها من بني إسرائيل، فمرّ بها رجل راكب ذو شارة فقالت: اللهم اجعل ابني مثله، فترك ثديها واقبل على الراكب فقال: اللهم لا تجعلني مثله، ثمّ اقبل على ثديها يمصّه ـ قال أبو هريرة: كأني أنظر الى النبي(صلى الله عليه وسلّم) يمصّ إصبعه، ثمّ مرّ بأمة فقالت: اللهم لا تجعل ابني مثل هذه، فترك ثديها فقال: اللهم اجعلني مثلها، فقالت: لم ذاك؟ فقال: الراكب جبّار من الجبابرة، وهذه الأمة يقولون: سرقت زنيت، ولم تفعل" (أخرجه البخاري ومسلم).

ومنهم من يقول أنّ من تكلّم في المهد هم أكثر من ثلاثة أطفال، وفي هذا قال ابن كثير: "... فهؤلاء ثلاثة تكلّموا في المهد: عيسى ابن مريم، وصاحب جريج الراهب ابن البغي من الراعي كما سمعت واسمه(يابوس)، كما ورد مصرّحا به في صحيح البخاري، والثالث ابن المرأة التي كانت ترضعه، وقد ورد فيمن تكلّم في المهد أيضا شاهد يوسف كما تقدّم، وابن ماشطة آل فرعون، والله أعلم"، إذن فهته المعجزة أي معجزة الخالق في نطق هؤلاء الأطفال وهم في المهد كانت من أجل إحقاق الحق وإبطال الباطل.

وأخيرا تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الأحداث التي تمّت في هذه المتتالية كانت بناءا على النص القرآني من سورة مريم، في قوله تعالى: "فأتت به قومها تحمله قالوا يا مريم لقد جئت شيئا فريا(27)، يا أخت هارون ما كان أبوك امرأ سوء وما كانت أمّك بغيا(28)، فأشارت إليه قالوا كيف نكلّم من كان في المهد صبيا(29)،

قال إني عبد الله أتاني الكتاب وجعلني نبيا(30)، وجعلني مباركا أين ما كنت وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيّا(31)، وبرّا بوالدتي ولم يجعلني جبارا شقيا(32)، والسلام عليّا يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا(33)" صدق الله العظيم، غير أنّ هناك خطأ ملحوظ في المتتالية، وهو يكمن في النص التالي: "وبراّ بوالدتي ولم يجعلني جبارا عصيا"، فالأصل في هذه الآية(32) أنّها تنتهي بكلمة "شقيا" وليست "عصيا"، وبالتالي فهذا الخطأ ناتج عن التشابه الكبير بين الآيتين (14) و(32) من سورة مريم، حيث ورد في الآية(14) بعد قوله تعالى: "وبراّ بوالديه ولم يكن جبارا عصيا" والمراد هنا هو النبي يحيى ـ عليه السلام ـ وهذا انطلاقا من كلمة(والديه)، حيث ذكر الله عزّ وجلّ طاعته لوالديه وبرّه لهما، ومجانبته عقوقهما قولا وفعلا، أمرا ونهيا، ولهذا قال: "لم يكن جبارا عصيا"، في حين ورد في الآية(32) بعد قوله تعالى: "وبراّ بوالدتي ولم يجعلني جبارا شقيا" والمراد منها هو النبي عيسى عليه السلام وهذا انطلاقا من كلمة(والدتي)، حيث ذكر الله عزّ وجلّ طاعته لوالدته وبرّه لها أزالت عليه شقاء الدنيا وجبروته، وبالتالي فهذا الخطأ كن نتيجة التشابه الكبير بين الآيتين بل وحتى المفردتين (عصيا وشقيا) كانتا على نفس الوزن ممّا ساعد على الوقوع في الخطأ.

7ـ النتائج:

1/ يعتبر العنصر الزمكاني من العناصر الأساسية التي يتشكّل منها أي سرد سينمائي، لأن من خلاله يتمّ تحديد الفترة الزمنية لوقوع الحدث أو سلسلة الأحداث الفيلمية، حيث نلاحظ في هذه السلسلة السينمائية "مريم المقدّسة" أنها تضمّنت مجموعة من الأحداث التاريخية، أي الأحداث التي وقعت في الزمن الماضي البعيد (قبل ظهور المسيحية)، ومع ذلك قد نجح المخرج في إعادة إنتاجه لهته الأحداث الى درجة أنّه جعل المشاهد وكأنّه يعيش تلك الفترة أو يشاهد بثا مباشرا لها، وهذا كلّه كان بفضل حسن اختياره للعناصر المادية المكوّنة لهته الأحداث، والتي تجلّت في: اللباس، الألوان، الديكور، الإضاءة، طبيعة المناخ، العمران، المكان(البيئة)... الخ، هذا ما يشير في الأخير إلى خبرة المخرج "شهريار بحراني" وتمكّنه من صناعة وإنتاج مثل هذا النوع من المضامين السينمائية (التاريخية).

ومن هنا نستنتج بأنّ نجاح الصناعة السينمائية الإيرانية وتفوقها ناتج عن تراكم الخبرات وامتلاكها العديد من القدرات والمؤهلات والرصيد الثقافي الكبير، إضافة إلى البيئة التراثية المناسبة التي تتمتّع بها الحضارة الإيرانية، هذا ما أتاح لها التميّز والإبداع في مجال الأعمال السينمائية التي تتناول أحداث وشخصيات تاريخية هامّة جدا.

2/ يتكوّن البناء القصصي لهذه السلسلة السينمائية "مريم المقدّسة" من قصة رئيسية تتمثل في سيرة السيّدة مريم العذراء، والتي يندرج من ضمنها مجموعة من المواضيع الثانوية الأخرى تتمثّل في:

- احتلال بلاد اليهود (بنو إسرائيل) آنذاك من قبل جيش الروم.
- احتقار واهانة العنصر النسوي
- مولد النبي يحيى عليه السلام.
- سيطرة ونفوض رجال الين (الكنيسة).

3/ قدّمت هذه السلسلة "مريم المقدّسة" سيرة السيّدة مريم العذراء في مختلف مراحل حياتها، أي منذ ولادتها إلى إنجابها للسيد المسيح، إذ تتمثّل هذه المراحل التاريخية فيما يلي:

المرحلة الأولى: في هذه المرحلة كانت مريم العذراء طفلة ذات الست(6) سنوات، حيث كانت تستعد للالتحاق بخدمة المعبد، وتستوفي نذر أمّها السيّدة حنّة، هذا رغم كل الظروف التي كانت تقف في وجهها، وقد قدّم هذا الدور من طرف الممثلة الصغيرة "مريم رضوي".

المرحلة الثانية: في هذه المرحلة كانت السيدة مريم العذراء شابة ذات السادس عشر(16) سنة، أين خاطبها الله سبحانه وتعالى عدّة مرّات وذلك عن طريق الوحي، الذي تمثّل في:

- خطاب الملائكة أين بشّروها بأنّ الله اصطفاها وطهّرها، واصطفاها على نساء العالمين.
- خطاب الملك جبريل أين بشّرها بأنّ الله رزقها بطفل من غير أب(عيسى عليه السلام).
- الملك جبريل أين خطابها أثناء ولادتها عند جذع النخلة وأمرها بالصيام عن الكلام.

4/ كان لحركات الكاميرا وزواياها ولنوعية اللقطات التي اعتمدها المخرج "شهريار بحراني" دورا كبيرا وهاما في عملية إبراز وضعية السيّدة مريم العذراء في هذه السلسة السينمائية، حيث ركّز أثناء عملية التصوير على اعتماد أنواع محددة من اللقطات كاللقطة المقرّبة(الصدرية) واللقطة الكبيرة، هذا من أجل إبراز ملامح الشخصية بشكل واضح، وبالتالي القدرة على قراءة الإشارات والإيماءات التي كانت تقوم بها الشخصية أثناء عملية التصوير، هذا فيما يخص الشخصية الرئيسية أمّا عن الشخصيات الثانوية فقد اعتمد المخرج في تصويرها على مختلف أنواع اللقطات كاللقطة الجامعة والنصف الجامعة، اللقطة المقرّبة بنوعيها (الصدرية، الخاصة بالقامة)، اللقطة الكبيرة والكبيرة جدّا، وحتى لقطة الحصر، وها تماشيا مع طبيعة الأحداث والمواقف التي قامت بها هذه الشخصيات، وكذلك حسب طبيعة الأدوار.

ومن هنا نستنتج إن تنقل الكاميرا لم يكن اعتباطيا في التقاطها للمشاهد، وإنما كانت كلّ حركة مقصودة وتحمل رسالة ضمنية تعكس المقاصد الخفية التي كان يسعى إليها المخرج.

5/ كما تعتبر الموسيقى هي الأخرى أحد المكونات الأساسية التي تتشكّل منها البنية الفيلمية، وبناءا على هذا اعتمد المخرج على صنف واحد من الموسيقى حيث عرف بـ: (ترانيم الكنيسة)، وبالرغم من أن هذه الموسيقى كانت معتمدة في كلّ المتتاليات إلا أن معناها كان يختلف باختلاف مضمون كلّ متتالية، بل وباختلاف الحالات النفسية التي مرّت بها السيّدة مريم، فقد عبّرت عن خوفها وعن حزنها وألمها وفرحها...وغيرها من الحالات الأخرى، فهي موسيقى واحدة ذات إيقاعات متعددة بتعدد المعاني والدلالات.

ثم تمّ مزج هذه الموسيقى مع مجريات الحوار ومع أصوات طبيعية كصوت تغريد العصافير وهمسات النساء وضحكاتهن وصراخ الأطفال... الخ، فهذه البنية الجزئية الشاملة للموسيقى والأصوات الطبيعية والحوارات شكّلت شريطا صوتيا يتطابق مع الصورة وتحرّكاتها ليشكّل في الأخير بنية كلّية ـ والتي تعرف بالمتتالية أو الوحدة ـ والتي يتكون من مجموعها البناء العام للمضمون السينمائي.

6/ بما أنّ هذه السلسلة السينمائية "مريم المقدّسة" هي سلسلة تاريخية ذات طابع ديني حيث تناولت سيرة أفضل نساء العالم مريم العذراء من منظور إسلامي، فإنها تضمّنت بعض الشخصيات المقدّسة كالنبي زكريا والنبي يحيى والنبي عيسى ـ سلام الله عليهم ـ وكذلك الملك جبريل، فلم يظهر المخرج وجوه هذه الشخصيات وإنما تعمّد تغطيتها بهالة من نور، وهذا احتراما لقداستهم.

من هنا نستنتج أن السينما الإيرانية من خلال ما تقدّمه من مضامين سينمائية حول التاريخ الديني، فهي تحافظ على حرمة الشخصيات المقدّسة والرموز الدينية كالأنبياء والرسل والملائكة، وهذا بعدم إظهارهم على الشاشة (الكبيرة) بل ووضع هالة نور على وجوههم وأجسادهم.

7/ إن الأحداث والمواقف التي تضمّنتها سيرة السيّدة مريم العذراء من خلا هذه السلسلة السينمائية كلّها كانت مطابقة للأحداث الحقيقية التي نصّ عليها القرآن الكريم (سورة مريم وآل عمران) والروايات الإسلامية، وانطلاقا من هذا نستنتج أنّ السينما الإيرانية تسعى إلى عرض سير وقصص الأنبياء والتابعين في إطار ما

تنصّه الشريعة الإسلامية، فهي بذلك تروّج للتاريخ الإسلامي من منظور إسلامي بحت، وبصرف النظر عن اختلاف وتعدد مذاهبه وطوائفه.

8/ بما أن السينما تعتبر من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تستعمل لغرض تمرير خطابات إيديولوجية ضمنية، فانّ المضمون السينمائي لـ "مريم المقدّسة" يعتبر مرآة عاكسة للتوجه الإيديولوجي للسينما الإيرانية، وبالتالي فهذا الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي تضمّنه الخطاب السينمائي الإيراني هو خطاب ديني عقائدي (إسلامي) بالدرجة الأولى.

9/ وأخيرا نستنتج بأن السينما الإيرانية تهدف من خلال عرضها لهذا النوع من المضامين السينمائية (المضامين التاريخية ذات الصبغة الدينية) والذي يطرح سير وقصص الأنبياء والمرسلين والصحابة والتابعين،إلى نشر الوعي الديني والاهتمام بالتراث الإسلامي، هذا وفق ما يتماشى مع الشريعة الإسلامية السمحة.

الفوتوغرامات:

1-1

2-1

3-1

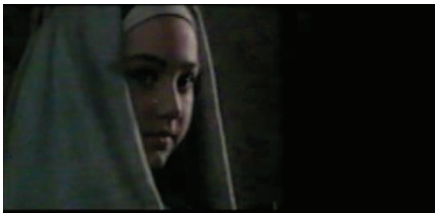
1-2

2-2

3-2

1-3

2-3



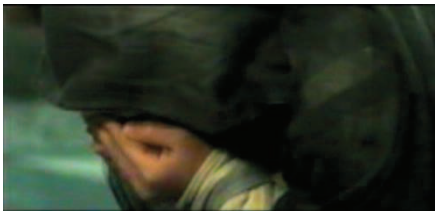
3-3

1-4

2-4

3-4

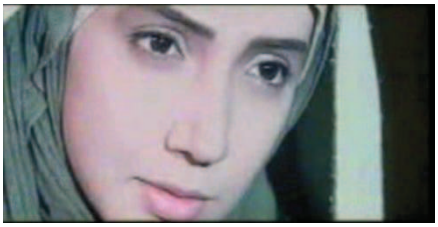
1-5



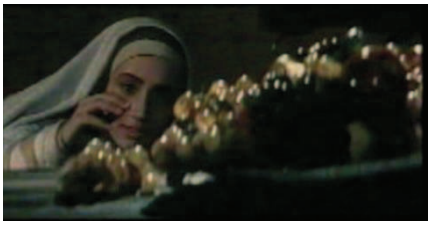
2-5

3-5

1-6



2-6



3-6

1-7

2-7

3-7

3-8

2-8

1-8

3-9

2-9

1-9

3-10

2-10

1-10

3-11

2-11

1-11

3-12

2-12

1-12

4-12

خاتمة:

انطلاقا من النتائج التي توصّلن إليها من خلال هذه الدراسة، وجدنا أنّ السينما الإيرانية عملت على تقديم صورة سيّدة نساء العالم "مريم المقدّسة" في قالب فني يشكّل مرآة عاكسة لما جاء في القرآن الكريم والروايات الإسلامية، حيث عبّر عن كمال السيّدة "مريم العذراء" وفضيلتها وصدّيقيتها بل وتخييرها من بين جميع نساء العالم بداية من حواء الى آخر امرأة تقوم عليها الساعة، ولقد وردت العديد من الروايات والأحاديث النبوية لإثبات هذا، حيث جاء في رواية مسلم عن أبي موسى عن النبي صلى الله عليه وسلّم، قال: "كمل من الرجال كثير ولم يكمل من النساء غير مريم بنت عمران وآسية امرأة فرعون وانّ فضل عائشة على النساء كفضل الثريد على سائر الطعام" /(تفسير القرطبي، ص 55)، في حين جاء حديث ابن العباس عن النبي صلى الله عليه وسلّم قال: "أفضل نساء أهل الجنّة خديجة بنت خويلد وفاطمة بنت محمد ومريم بنت عمران وآسية بنت مزاحم امرأ فرعون"، وفي طريق آخر عنه: "سيدّة نساء أهل الجنة بعد مريم فاطمة وخديجة" /(تفسير القرطبي، ص55).

فالمراد من هذه الأحاديث هو تبيان أنّ "مريم العذراء" هي أفضل من كلّ النساء الأولين والآخرين مطلقا، ثمّ تأتي بعدها في الفضيلة فاطمة ثمّ خديجة ثمّ آسية ـ رضوان الله عليهن ـ، وهذا طبقا لقوله صلى الله عليه وسلّم: "سيّدة نساء العالمين مريم ثمّ فاطمة ثمّ خديجة ثمّ آسية"/(تفسير القرطبي،ص55).

إلا أنّ السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل تشكّل هذه الصورة الذهنية المجسدة عن "مريم العذراء" مرآة عاكسة للصورة الواقعية لها؟

إذن ففي الإجابة عن هذا السؤال نجد أنّه بالرغم من اعتماد المخرج "شهريار بحراني" على ما جاء في القرآن الكريم والروايات الإسلامية، في تجسيده لهذه الصورة الذهنية على أرض الواقع، إلا انه لم يتمكن من نقل الصورة الحقيقية كما كانت عليه في الواقع وإنما تمكن فقط من تقريبها للمشاهد، هذا لأن هذه الصورة السينمائية لم تنطلق من واقع معاش بقدر ما انطلقت من فكر ذهني، وبالتالي فهي تبقى حبيسة فكر خاص لأنها تعبر عن وجهة نظر خاصة، لكن مع كلّ هذا كان الخطاب السينمائي الإيراني "مريم المقدّسة" خطابا

ناجحا من منطلق أن مضمونه كان يصبّ في مضمون الغاية التي سعى المخرج للوصول إليها، والتي تجلّت في نشر الوعي الديني والحفاظ على التراث الإسلامي.

غير أن هذا النجاح لم يغطي الجوانب السلبية لهذا الخطاب السينمائي، والتي تمثّلت في تجسيد الأنبياء(النبي زكريا ويحيى وعيسى) والملائكة(الملك جبريل) من طرف ممثلين، مع العلم أنّ الثقافة الإسلامية ترفض تجسيد الأنبياء والرسل، ذلك لأن مقامهم يفوق التجسيد وهو أعلى من أن يخضع لعمليات التقمص الدرامي، ضف الى ذلك أنّ عملية التجسيد هذه يراها الفقهاء (أئمة الأزهر الشريف) بأنّها تلحق الأذى بعظمة الأنبياء، وبالتالي أقل ما يمكن أن تقوم به هذه الأعمال هو تشويش المخيال الديني.

قائمة المراجع والمصادر:

1ـ القرآن الكريم.

القواميس والمعاجم:

2 ـ ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

3 ـ الخليفي طارق سيد احمد ، **معجم مصطلحات الإعلام**، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2008.

4 ـ كرم شلبي، **معجم المصطلحات الإعلامية** (انجليزي . عربي)، دار الجيل، بيروت، ط2، 1994.

5 ـ الفار محمد جمال ، **المعجم الإعلامي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

الكتب:

6 ـ بن مرسلي أحمد، **مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 2010

7 ـ البوهي فارق شوقي، **أساليب ومناهج البحث في التربية وعلم النفس**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،ط1، 2011.

8 ـ حجاب محمد منير، **السينما وقضايا المجتمع العربي ـ رؤية تحليلية نقدية ـ**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.

9 ـ داليو فضيل، **أسس البحث العلمي وتقنياته في العلوم الاجتماعية**، دار المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 1997.

10 ـ رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، **مدخل إلى السينما والتلفزيون**، دار جنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

11 ـ روم ميخائيل، تر: مدانات عدنان، **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2007.

12 ـ صالح سليمان، **وسائل الإعلام وصناعة الصورة الذهنية**، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2005.

13 ـ منصور احمد رجب صقر، **ثقافة الصورة في الفنون** (مؤتمر فيلادلفيا الدولي 12)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

14 ـ موريس أنجرس ، **منهجية البحث في العلوم الإنسانية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2006.

15 ـ مؤنس كاظم، **خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ب ط، 2008.

16 ـ عالمي سعاد، **مفهوم الصورة عند رجيس دوبري**، إفريقيا الشرق، المغرب، ب ط، 2004.

17 ـ عبد الحميد محمد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتب، القاهرة، ب ط، 2000

18 ـ عبد الله ثاني قدور، **سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

19 ـ عطاء الله محمود سامي، **السينما وفنون التلفزيون**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ب ط، 1997.

20 ـ القرشي الدمشقي إسماعيل بن كثير ، **تفسير ابن كثير**(الجزء2)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، طبعة جديدة مصححة.

21 ـ القرشي الدمشقي إسماعيل بن كثير ، **تفسير ابن كثير**(الجزء4)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، طبعة جديدة مصححة.

الرسائل الجامعية:

22ـ بداني حفيظة، **صورة النظام الإسرائيلي في الدراما التركية المعاصرة** (تحليل نظام نصي لمسلسلي "صرخة حجر" و"وادي الذئاب ج6")، جامعة مستغانم، 2013.

23ـ برحيل سمية، **تداعيات العنف في الصورة الإخبارية** (مقاربة سيميائية لصورة من حرب لبنان 2006)، جامعة وهران، 2006.

24ـ بوشحيط مراد، **هوليوود والحلم الأمريكي** (تجلّيات الإيديولوجية في السينما الأمريكية ـ سينما الرئيس تطبيقا ـ)، جامعة الجزائر، 2005.

25ـ زراري عواطف، **صورة المرأة في السينما الجزائرية** (تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و"نوبة نساء جبل شنوة")، جامعة الجزائر، 2001.

المواقع الالكترونية:

26 ـ تفاسير وتراجم القرآن ـ القرآن الكريم ـ، موقع الإسلام، تمّ التحميل من الرابط: www.al-islam.com.

27 ـ الصمادي فاطمة، **السينما الإيرانية ـ ثلاثون عاما من التحليق بأجنحة مقيّدة ـ** طهران، تمّ التحميل من الرابط: Doc.aljazeera.net.

28 ـ نظرية الألوان للمصممين، 1ـ معاني الألوان، تمّ التحميل من الرابط: www.fwast.com/colore theory for designer –part1: colore meaning

الملاحق