



مذكرة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د.  
تخصص: تقنيات التلقي في فنون العرض

## الآليات السيميائية في تلقي الفيلم السينمائي فيلم الرسالة أنموذجا

إشراف :

أ.د. / حيفري نوال

إعداد الطالب :

أحمد قزيم

### لجنة المناقشة

| الاسم واللقب      | الدرجة العلمية  | الجامعة الأصلية                   | الصفة      |
|-------------------|-----------------|-----------------------------------|------------|
| أ.د. مكاوي خيرة   | أستاذ           | جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم | رئيسا      |
| أ.د. نوال حيفري   | أستاذة          | جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم | مشرفا مقرر |
| د. بومسلوك خديجة  | أستاذ محاضر - أ | جامعة مستغانم                     | مناقشا     |
| د. محمد خطاب      | أستاذ محاضر - أ | جامعة مستغانم                     | مناقشا     |
| أ.د. زويرة عياد   | أستاذ           | المركز الجامعي غيليزان            | مناقشا     |
| أ.د. سمير بوعناني | أستاذ           | جامعة أحمد بن بلة 1 وهران         | مناقشا     |

السنة الجامعية : 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# إِهْدَاء

إلى الذين تربيت في كنفهما وتعلمت أولى الخطى وبجوارهما نطقت سلاسة أولى الكلمات  
إلى والدي الفقيه والمربي والعالم بكتاب الله.

إلى والدتي نبع الحنان وسر تفوقي وإلهامي.

إلى زوجتي وابنتاي شهرة و لينا وأبنائي محمد ياسين و مصطفى أيوب والكتكوت يوسف  
عبد الحكيم.

إلى إخوتي و أخواتي كل باسمه.

إلى كل زملائي الأساتذة والمفتشين والمدراء وكل من عرفتهم في قطاع التربية والتعليم  
على مدى سبعة وأربعين سنة من الدراسة و التدريس.

إلى زملائي الطلبة والأساتذة في جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم و جامعة زيان  
عاشور بالجلفة و بومرداس.

إلى زملائي اساتذة مادة الفيزياء والكيمياء.

إلى كل من التقيت بهم في حياتي ولو لطرفة عين وكان لهم فضل علي ولو بقطرة ندى.

إلى كل معلمي و أساتذتي من الابتدائي إلى هذه اللحظة من مصر والعراق وسوريا  
وفلسطين و الجزائر الحبيبة غرة عيني.

أهدي عملي هذا المتواضع وكلّي أمل على أن يكون بمثابة اللبنة الأولى لأعمال مماثلة  
وأكثر رجاحة وتأثيرا على مستقبل الجيل الواعد.

قرنم أحمد

# شكر ونفلة

الحمد لله رب العالمين ،الذي اختار لنا هذا الطريق فثبتنا ثم زاد في توفقنا ،وأعاننا فيسر ويسر لنا فأعاننا ، الحمد لله أولا و أخيرا على كرمه وفضله على نعمة الاختيار ونعمة النجاح ونعمة التوفيق ونعمته في البحث والتقصي الحمد لله الذي عرفنا على اساتذة كرام كانوا لنا نعم السند وأستاذات فضليات كن نعمى الدليل وعلى رأسهم الأستاذة الدكتورة "حيفري نوال التي كانت نعم الرفيق طيلة أيام الدراسة و التكوين فلها منا جزيل الشكر والمنة والعرفان والتقدير، والتي احتضنت هذه الأطروحة بكل صدر رحب بداية من العنوان إلى غاية وضع اللمسات الأخيرة، فلها منا ألف ألف تحية ، كما لا تفوتني أن أرفع أسمى و أنبل التحيا و التقدير للبروفيسور زويرة عياد الذي قبل دعوة مؤطرتي للانضمام للجنة المناقشة برفقة البروفيسور مكاوي خيرة التي أخذت على عاتقها مسؤولية إدارة النقاش اللاحق بعد الإطلاع و الفحص و التدوين .

كما لا يفوتني أن أرفع آيات الشكر و العرفان للسيدة الدكتورة بومسلوك خديجة و البروفيسور بوعناني سمير و الدكتور محمد خطاب الذين أخذوا موضوع تخرجي الأخذ الجميل و حملوه محمل الجد فألف شكر و ألف تحية لهم .

كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساهم وكان سببا في إنجاز هذه الأطروحة بشكل أو آخر وعلى رأسهم الدكتور بالمسعود العربي أستاذ السيميائيات المنتمين إلى المخبر الجامعي بجامعة وهران والأستاذ الدكتور خويلد محمد الأمين مدير مخبر المخطوط.

وأخيرا أتوجه بالشكر الخالص إلى كل من وقفوا معي وشجعوني وآزروني ولم يتخلوا عني في أحلك الأوقات وأصعبها .

قرنم أحمد

## قائمة المحتويات

| الترقيم     | الموضوع                    | الصفحة |
|-------------|----------------------------|--------|
|             | الاهداء                    |        |
|             | الشكر و التقدير            |        |
|             | قائمة المحتويات            |        |
| تقديم البحث |                            |        |
|             | المقدمة                    | أ      |
|             | الهدف الرئيسي              | ب      |
|             | الاشكالية                  | ت      |
|             | فرضيات البحث               | ت      |
|             | دراسات سابقة               | ث      |
|             | اهمية البحث                | ث      |
|             | اسباب اخيار موضوع البحث    | ج      |
|             | السبب الموضوعي             | ج      |
|             | منهج البحث                 | ج      |
|             | صعوبات البحث               | ح      |
|             | هيكل البحث                 | ح      |
|             | <b>الفصل الاول</b>         | 08     |
|             | لغة الاتصال المرئي         | 10     |
|             | لغة الصورة الفورنوغرافيا   | 13     |
|             | لغة الإيهـــــــــــــــام | 14     |
|             | بناء المعنى                | 19     |
|             | التحكم في المستوى الدلالي  | 25     |
|             | الدال و المدلول            | 26     |
|             | عمل الشفرات ( المدونات )   | 27     |
|             | لغة الدراما الخلاقة        | 28     |
|             | الفكرة                     | 31     |

|    |                                                     |  |
|----|-----------------------------------------------------|--|
| 32 | لغة الصورة                                          |  |
| 35 | لغة الصورة الفورية                                  |  |
| 36 | قوة تأثير الصورة الفورية على المتلقي                |  |
| 37 | أهمية الصورة                                        |  |
| 37 | تركيب الصورة                                        |  |
| 37 | لغة العين الوظيفية                                  |  |
| 41 | لغة المؤثرات البصرية على المتلقي في السينما الرقمية |  |
| 43 | السينما الرقمية                                     |  |
| 43 | المؤثرات الرقمية البصرية على المشاهد المتلقي        |  |
| 44 | المؤثر البصري الرقمي و المتلقي                      |  |
| 45 | الآليات التقنية للمؤثرات البصرية                    |  |
| 47 | المتلقي و المؤثر                                    |  |
| 48 | سيمائية التلقي و المؤثرات البصرية                   |  |
| 48 | المتلقي بين المؤثرات البصرية الرقمية و الكلاسيكية   |  |
| 51 | أنواع الكاميرة الرقمية                              |  |
| 51 | فوائد المؤثرات البصرية الرقمية                      |  |
| 53 | لغة عين المتلقي                                     |  |
| 56 | لغة الأذن الوظيفية                                  |  |
| 60 | لغة اللقطة سيميائيا                                 |  |
| 61 | أنواع اللقطة                                        |  |
| 63 | عمق الزاوية العادية                                 |  |
| 64 | عمق المجال و المجال المعاكس                         |  |
| 64 | حركات الكاميرة و دلالتها                            |  |
| 65 | لغة المونتاج                                        |  |
| 74 | لغة الموسيقى                                        |  |
| 76 | تأثير الموسيقى التصويرية على المتلقي                |  |
| 77 | تأثير الموسيقى التصويرية على العقل                  |  |
| 79 | التحفيز                                             |  |

|     |                                                  |  |
|-----|--------------------------------------------------|--|
| 84  | لغة السينوغرافيا                                 |  |
| 86  | لغة التكثيف و المتلقي                            |  |
| 89  | <b>الفصل الثاني</b>                              |  |
| 91  | التحليل السيميولوجي للفلم من الوجهة التأويلية    |  |
| 91  | النظرية التأويلية لغداماير                       |  |
| 92  | الربط بين الواقع والخيال الافتراضي               |  |
| 93  | التحليل السيميولوجي من الوجهة التداولية          |  |
| 94  | النظرية السردية                                  |  |
| 95  | النظرية السيميائية التداولية                     |  |
| 96  | الفلمزوفي                                        |  |
| 103 | مواصفات المؤثرات الصوتية                         |  |
| 103 | الصوت و علاقته بالموضوع للفلم                    |  |
| 103 | موقع الصوت                                       |  |
| 103 | حركة الصوت و الوسط                               |  |
| 105 | تأثير أفلام القنوات الفضائية على المتلقي         |  |
| 108 | التأثيرات الخطيرة و الخفية                       |  |
| 109 | الهندسة البشرية                                  |  |
| 111 | الإحترام                                         |  |
| 111 | المصادقية                                        |  |
| 112 | العدالة في وسط المشاهدين                         |  |
| 112 | الشراكة الضمنية بين المتلقي و القائمين على العرض |  |
| 112 | السيادة                                          |  |
| 113 | تصميم المكان (هندسة القاعة)                      |  |
| 115 | الهندسة المعمارية                                |  |
| 115 | الإضاءة                                          |  |
| 115 | الأشغال المجاورة                                 |  |
| 116 | الخبير النفسي                                    |  |

|     |                                                            |  |
|-----|------------------------------------------------------------|--|
| 116 | الخبير الأرغومي                                            |  |
| 117 | المراقب الصحي                                              |  |
| 118 | الديكور                                                    |  |
| 118 | الحرائق                                                    |  |
| 119 | المخاطر التي من شأنها التأثير على المتلقي                  |  |
| 121 | كيفية تجنب حوادث العمل داخل القاعة                         |  |
| 123 | الوسيط و العرض                                             |  |
| 125 | الطاقة و التهوية                                           |  |
| 126 | انواع القاعات السينمائية و تأثيرها على المتلقي             |  |
| 132 | تحقيق قمة المشاهدة                                         |  |
| 134 | السينما و سلطة القرار                                      |  |
| 141 | التذكرة                                                    |  |
| 142 | لغة الأفلام الظاهرية                                       |  |
| 143 | تأثير سينما الساعة ( السينما المعاصرة ) في المشاهد المتلقي |  |
| 144 | تأثير الدعاية في الأفلام                                   |  |
| 152 | جوائز الأوسكار                                             |  |
| 159 | سينما الثورة و تأثيرها على المتلقي                         |  |
| 172 | هوليوود و الصراع العربي                                    |  |
| 174 | ممثلون عرب في هوليوود                                      |  |
| 176 | تأثير الأفلام التجارية أو سينما المال                      |  |
| 177 | تأثير الأفلام على المتعاملين أنفسهم                        |  |
| 178 | المشاهد المتلقي بين السينما و الواقع                       |  |
| 180 | <b>الفصل الثالث</b>                                        |  |
| 181 | اللغة السينمائية                                           |  |
| 182 | سيمائية فلم الرسالة                                        |  |
| 183 | بطاقة تقنية لفلم الرسالة                                   |  |
| 185 | معلومات مهمة ( لمحة حول فلم الرسالة )                      |  |

|         |                                                             |  |
|---------|-------------------------------------------------------------|--|
| 186     | إنتقاء الفاعلين                                             |  |
| 186     | النسخة الإنجليزية                                           |  |
| 187     | النسخة العربية                                              |  |
| 158     | مولد فكرة فلم الرسالة و تحقيقها                             |  |
| 198     | التحليل السيميائي لفلم الرسالة                              |  |
| 199     | التحليل السيميائي المختصر لفلم الرسالة                      |  |
| 216     | الآثار السيميائية لأشهر لقطة في فلم الرسالة                 |  |
| 229     | جدول تحليلي سيميائي للمشهد الذي يحتوي على لطم حمزة لأبي لهب |  |
| 233     | التحليل السيميائي لثاني أشهر مشهد في فلم الرسالة            |  |
| 235     | التحليل السيميائي لثالث أشهر مشهد في فلم الرسالة            |  |
| 238     | الخاتمة                                                     |  |
| 239     | أهم نتائج البحث                                             |  |
| 240     | ملاحظات ختامية                                              |  |
| 267-241 | الملاحق                                                     |  |
| 268     | الببليوغرافيا                                               |  |





مُقَلَّمَتَا

الفيلم السينمائي له عوامل من شأنها التأثير على ذهنية المتلقي وبالتالي المساهمة في تغيير الكثير من الأيديولوجيات سواء بالسلب أو بالإيجاب على مستوى المجتمع خصوصا وأن العنصر الذي يتلقى الرسائل الصريحة و المبيتة هو الإنسان بكامل كينونته، هذه الرسائل بنوعها المقصودة وغير المقصودة.

لذا لابد من إعطاء أهمية كبيرة للمتلقي وآليات التلقي لصناعة الفيلم الجيد والمثير الذي يحقق أرباحا مادية و معنوية كبيرة ، دون الإغفال عن إشباع رغبات المتلقي بكم هائل من عناصر الفرجة المبنية على جماليات التلقي وإيصال الدلائل الرمزية إليه في الوقت والمكان المناسبين ، والوصول به إلى قمة المشاهدة وقد قسمنا هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول؛ الفصل الأول : **سيمائية الفيلم السينمائي بين التلقي والإرسال** و يدور حول أيقونات ورموز وعلامات ودلائل الفيلم ودورها في القيم الأخلاقية انطلاقا من متعة العرض .

أما الفصل الثاني فهو بعنوان **التلقي ولغة الفيلم السينمائي وبلاغة التعبير** وفيه يتم التطرق إلى مدى التواصل بين المتلقي واللغة الناتجة عن سيميائية الفيلم السينمائي وأيضا إلى مدى التأثير والتأثر بينهما؛ وفي الفصل الثالث والأخير اخترنا فيلم الرسالة نموذجا لهذه الدراسة و هو فيلم عالمي، وذلك على قدر توفر المعلومات المكتوبة والمسجلة والمؤلفات وحتى الشهادات الحية وكل ذلك لإبراز مكانة المتلقي ومكانة اللغة السينمائية فيه ومدى تأثيرها على حاضر ومستقبل المجتمع المتلقي.

### الهدف الرئيسي:

يهدف هذا العمل لإبراز القدرة السحرية للفيلم السينمائي على تغيير ذهنية المتلقي ، وكيف أن للفيلم قدرة عجيبة على الغوص في العقل الباطن للمتلقي، أيا كان وبنسب متفاوتة مع مراعاة الظروف المحيطة ومن ثم استخلاص الأدوات المساعدة في البناء الفيلمي الذي من شأنه تحقيق الأهداف والوصول إلى الغايات ، كما تهدف هذه الدراسة إلى كشف النقاب عن الكثير من الخفايا التي تجعل من السينما قنبلة موقوتة، كما قد تجعلها جسرا متينا لتحقيق الأحلام والرقى بالأمم إلى مصاف الريادة وتحقيق الرخاء والريادة .

## الإشكالية

لقد تطرقت دراسات كثيرة إلى جمهور المسرح وجمهور الإذاعة وجمهور التلفزيون وبإسهاب ولم يتم التطرق إلى جمهور السينما إلا في مواطن قليلة ومعزولة لا تكاد تعطي المتلقي السينمائي حقه ولم توليه أهمية تليق بمقامه باعتباره دعامة أساسية في نجاح الفيلم السينمائي.

كما نجد أن الكثير من جمهور السينما لا يدرك المغزى من الأيقونات والدلائل الرمزية في الفيلم السينمائي رغم تأثيرها عليه بعدة أشكال دون أن يعي بذلك، لهذا نجد السؤال الذي يطرح نفسه وبقوة:

- لماذا وجدت السينما؟ وماذا قدمت؟
- وماذا ستقدم للمتلقي باعتبارها ينبوع من ينابيع الحياة والتي باتت تفرض نفسها وبقوة ودون سابقة؟
- كما أن السؤال الكبير الذي يطرح نفسه:

- ما الذي يجعل السينما ممهدة للأحداث العالمية المستقبلية وكأنها مفسرة لأحلام من الجانب الجمالي للمتلقي ؟

فرضيات البحث:

بناء على ما تقدم من إشكالية فإننا نخلص إلى بعض الفرضيات التي من شأنها شد هيكل البحث وإخراجه في أحسن صورة:

- اللغة السينمائية أداة وصل واتصال بين الموضوع والمتلقي.
- البناء اللغوي ضرورة حتمية انطلاقاً من الفكرة إلى غاية نهاية العرض التجريبي.
- الفيلم المؤثر على المتلقي يقوم على عناصر الدراما المحكمة.
- القنوات التلفزيونية وسيط لنقل الأفلام إلى المتلقي ومرافقته والتأثير عليه.
- تدخلات التلقي كالعين والأذن وحتى سطح الجلد يسهم في ترجمة اللغة الفيلمية.
- تقديم وتأخير اللقطات يقدم ويؤثر في المعاني والدلالات .
- الموسيقى تعمل على استحضار التغذية الراجعة للمتلقي وإعادة توظيفها من جديد.

- الفلسفة السينمائية يتم تجسيدها من خلال سيميائية العرض .
- تأثر المتلقي ببنية قاعة العرض أرغونوميا قبل العرض وأثناء العرض للوصول إلى ذروة المتابعة والتمتع .
- الفيلم السينمائي مورد مالي مهم ، كما أنه عامل فتاك وهدام للقيم والمبادئ والأخلاق .
- يمكن جعل الفيلم السينمائي أداة للسيطرة على عقول الجمهور المتلقي بفعل جيش الخبراء الذين يعملون في الخفاء.

#### دراسات سابقة:

أما عن الدراسات السابقة التي تطرقت إلى لغة السينما والتلقي في الفيلم السينمائي شحيحة جدا والموجودة منها ما لم تتطرق إليها بالشكل الصريح الذي تناولناه، حيث أن الدراسات السابقة لم تتطرق إلى أدوات وآليات بناء الفيلم والتي تجعل منه مؤثرا وبامتياز، كما أنها لم تنظر للفيلم كقوة اقتصادية تجمع بين السلطة والمال ومن ثم النفوذ والهيمنة، وتغيير منحنيات الحياة وبشكل عجيب.

#### أهمية البحث:

تكمن أهمية الدراسة في مدى أهمية المتلقي وأهمية البناء الفيلمي الناجح وفق غايات ومقاصد معينة ومدرسة تقوم على ثنائية حتمية وهي المتلقي ولغة الفيلم السينمائي انطلاقا من لغة الاتصال والتوصل وكيفية بناء المعنى عن طريق عنصري الإيهام واللاإيهام مروراً بأساسيات الدراما من الفكرة إلى الشخصيات وأنواع وكيفية بناء الحوار بينها للوصول إلى قمة مشاهدة مؤثرة من خلال مدخلات العقل كالعين والأذن وحتى سطح الجلد وفق تغيرات اللقطة بأنواعها لما تحتويه من مؤثرات طبيعية وصناعية وما تحتويه كذلك من ألوان وأضواء وعلامات ورموز وأيقونات.

كما أن أهمية هذه الدراسة تكمن في التطرق إلى الجانب الخفي الذي يسعى إليه المنتجون وهو إيجاد المتلقي لنفسه داخل العرض، والغوص في أعماقه بالتحليل والنقد على لسان العديد من الفلاسفة والمفكرين والمخرجين، كما أن هذه الدراسة تبين إلى حد ما مدى ارتباط تحصيل وتأثر المتلقي بالفيلم السينمائي وعلاقته بدور السينما ككتلة هندسية للوصول إلى قمة المتعة

والمشاهدة، كما تبرز هذه الدراسة استغلال الغرب للسينما بصفة عامة ولل فيلم السينمائي بصفة خاصة للسيطرة والنفوذ والتمهيد للاستعمار اللامسبوق ومن خلال ذلك ملأ الخزائن بملايير الدولارات \*

### أسباب اختيار موضوع البحث:

يعود اختيارنا لهذا الموضوع إلى اطلاعنا على الكثير من المؤشرات والدلائل التي توحى بأن الدول الصانعة للأفلام الجيدة هي دول متقدمة ومتحضرة وبمعنى أدق وأكثر تصويبا أن للفيلم السينمائي فضل كبير في تطور الأمم الصانعة للفيلم السينمائي وذبوع صيتها بين الأمم، كما رغبتنا في الكشف عن كينونة السينما الخفية والتي أرى بأن هذه الكينونة تجعل السينما سلاحا فتاكا يغزو الأمم ومن ثم عقول الجمهور المتلقي .

### السبب الموضوعي:

أما السبب الموضوعي فيعود إلى عدم إعطاء المتلقي أهمية تليق بمقامه من قبل صناع السينما العالمية أي تهيمش جمهور السينما خاصة في العالمين الثالث والعربي على حد سواء.

### منهج البحث:

يرتبط المنهج المستعمل في أي رسالة بطبيعة البحث وبطبيعة الباحث نفسه الذي يخضع إلى الظاهرة أو المشكلة موضوع البحث و إلى طبيعته الراجعة كمتلقي ومحرر ومرسل في نفس الوقت، حيث يعمل على إنتاج أنساق في شكل رسائل لها دلائل محددة ، هذه الرسائل تحمل في طياتها معاني ضمنية وأخرى ظاهرة لمجرات وملامسة المطلع كمتلقي، ومن ثم فك كل ما هو غامض وركوب المعاني والمفاهيم للوصول إلى الهدف المنشود من هذا العمل ، و بالنظر إلى أهمية و تشعب موضوع البحث فإنه توجب علينا استعمال أكثر من منبع بالتداول أحيانا و بالتداخل أحيانا أخرى لخدمة الموضوع و استغلال التباين بين الدلائل و المعاني .

## صعوبات البحث:

صعوبة البحث في هذا الميدان لا تخفى على أحد إذ لا تتوفر المراجع والمصادر الكافية بالنظر إلى أهمية الموضوع وتأصله ، كما أن طريقة تناولنا للموضوع طريقة كانت مفتوحة على عدة جبهات بغية الإحاطة والإلمام به مما جعلنا في صراع متنامي مع الزمن، كما الكتب التي تناولت المخرج العربي مصطفى العقاد بصيغة الأفراد معدومة تماما وحتى فيلم الرسالة لم يتطرق إليه أي كتاب ، وكل هذه العوامل لم تنثني من عزيمنتنا بقدر ما دفعتنا للمضي قدما للكشف والتفتيب على كل ما يتعلق بفيلم الرسالة هذا الفيلم الذي يعتبر أيقونة السينما الهوليودية بحكم أنه يجمع بين التقنية الغربية والفكر العربي والإسلامي.

## هيكل البحث :

تم تقسيم البحث الى جانبين جانب منهجي وجانب تطبيقي ، الجانب المنهجي قسم إلى فصلين يكمل أحدهما الآخر ، حيث أن الجانب المنهجي يبرز إشكالية البحث حول هذه الدراسة والهدف منها ذاتيا وموضوعيا ، كما يبرز الجانب المنهجي الفرضيات والتساؤلات التي تقوم عليه الدراسة والأهمية المتوخاة من الأطروحة ككل بالإضافة إلى تحديد المناهج السابقة مع تحديد هيكل البحث دون الإغفال عن التلميح إلى الدراسات السابقة.

وقد جاء للفصل الأول لغة وبلاغة التعبير في الفيلم السينمائي تجمع بين لغة الفيلم وآليات الاتصال المرئي ولغة الإيهام واللاإيهام من خلال بناء المعنى انطلاقا من الدال والمدلول وصولا إلى لغة درامية قوية بتوظيف الصورة و الصورة الفورية وكل المؤثرات البصرية، مع إبراز مدخلات التلقي من العين إلى الأذن وعلاقتها بلغة اللقطة ولغة المونتاج ولغة الموسيقى لنصل في الأخير إلى لغة التكثيف التي تجمع وتربط وتنظم جميع ما تقدم في الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان سيميائية الفيلم السينمائي بين التلقي والإرسال بعدد من الصفحات ما يقرب ثمانية و ثمانون صفحة والذي يدور في مجمله حول سيميائية الفيلم السينمائي انطلاقا من التطرق إلى بعض النظريات وصولا إلى الآليات السيميائية المنتهجة من قبل صناع سينما هوليوود مروراً بفلسفة السينما و كينونة مكان العرض والحياة التصوير ومدى تأثيرها على المتلقي بغية تحقيق لذة المتعة بالإضافة إلى أهمية المهرجانات العالمية والدولية

والجوائز التي ترصد فيها وعلاقتها بالمتلقي وما تخفيه ورائها من سلطة ونفوذ وسطوة على العالم ماليا وثقافيا وعسكريا ومن هنا كان لزاما علينا أن نعرض على الأفلام الثورية ومدى تأثيرها على المتلقي.

وكان الفصل الثالث بعنوان فيلم الرسالة وآلياته السيميائية ليجمع بين الفصلين الأولين شكلا ومضمونا والتطرق فيه إلى كل ما جاء فيهما بشكل مباشر وشكل غير مباشر من سيميائية فيلم الرسالة إلى توظيف آلياتها من خلال اختيار العقاد للممثلين والعمل باجتهاد على الحفاظ على لغة الممثلين والاجتهاد كذلك في مخاطبة المتلقي باللغة العالمية وهو ما جعل المخرج ينتج نسختين بالتوازي بالعربية كلغة أم وبالإنجليزية كلغة عالمية.

كما تطرقنا في هذه الأطروحة إلى أهمية الفيلم وتأثيره على الجمهور المتلقي وذلك من خلال المعاناة التي تلقاها العقاد من الأطراف المعارضة لهذا العمل التاريخي الإنساني الضخم، هذا العمل الذي كانت التيارات المعارضة ترى فيه قوة مؤثرة على المتلقي ومن شأنها تغيير ذهنيته و إيديولوجيته ومن ثم نشر ما فيه ، وقد وقفنا في هذا الفصل التطبيقي على سيمياء الفيلم من خلال لغة الصورة واللغة المونتايج وكل ما من شأنه بناء معاني درامية قوية ومؤثرة وصولا إلى قناعة أن الفيلم السينمائي يمكنه أن يجمع بين تغيير الذهنيات و الأيديولوجيات من الناحيتين السلبية والإيجابية مع إمكانية جمع ثروات هائلة وفي أوقات قياسية .

# الفصل الأول

لغة وبلاغة التعبير في  
الفيلم السينمائي



يمكن القول أن النص الفيلمي هو إثبات للغة الفكرية التي يبني عليها الفيلم وهو بذلك آلية حية لمعرفة واستخلاص الدوافع المحركة لمعرفة سببية، ترابط هذه القوى والوقوف على أدوات التعبير سواء كانت مرئية من خلال الصورة أو مسموعة من خلال الصوت وهذا الاستخلاص يحدد مفردات الدلالة بشكل جلي ويجعلنا نلم بمدى العمل السينمائي الذي هو بمثابة وثيقة هوية للمجتمع لما فيه من نمطية مهما تجاوزها الزمن نظرا لتجانس الدلالات والرموز.

فالنص الفيلمي أساس العمل الفيلمي لأنه يحمل فكر الكاتب وأدواته الأسلوبية والتعبيرية، النص يحمل اعتبارات مهمة تسهل من تفاعل المتلقي مع المضمون عند تجسيدها بفعل تتابع اللقطات والمشاهد وهي الحقيقة التي لا يمكن أن تخرج عن المؤلف على قدر تنقل عين المتلقي بين مكونات العرض وفق خريطة ثلاثية الأبعاد على أن تجاري حركة العين للمتلقي حركة الكاميرا ، " وفق كورونولوجيا متسلسلة ومنطقية ومريحة ، ومهما تطورت السيناريوهات والكتاب ومصادر الاقباس والمخرجين فإن أحداث الفيلم السينمائي متعلقة بأحداث القصة الحقيقية " (1) و"محمولة على لغة سينمائية متواترة كما ان اللغة السينمائية تصل قوة تأثيرها الى جعل القومية تتجاوز حدود الواقع في السينما بفعل بصمة المخرجين الذين يسعون لإظهار الجنود وإبراز تفانيهم أثناء المعارك بل قد يتجاوزون أوامر قادتهم باتخاذ قرارات ارتجالية لإعطاء دلائل ورموز مفتوحة التأويل مثل التي تمت في الفيلم الأمريكي **معركة لوس** حيث نجد الرقيب مايكل يظهر برابطة الجأش والحكمة" (2) باتخاذ قرارات منفردة وعفوية من أجل بلاده أمريكا وذلك بالقفز من الطائرة للوصول إلى الآلية الحربية التي توزع الطاقة، ليتبعه بقية الجنود تباعا ومن ثم يصل المخرج إلى تحقيق عنصري الإبهار والسيطرة.

وقد لجأ نوابغ المخرجين إلى تغيير لغة السينما إلى لغة أكثر توغلا وأكثر تأثيرا حيث استبدلت سينما الواقع وأزيحت باسم الحداثة بكويكبات مجهولة، لنقل المعاناة البشرية، ليتمتع صناع السينما بعدوى السخرية والجنون الهستيري، وتكمن هذه السخرية في تجلي لغة العنف من خلال سيمفونية كاملة أو بعض مقاطعها ويكون ذلك مخفيا بين أحداث الفيلم حيث تخفي أحداث ثورة" (3) على حد قول "شومان" ودون أن تنتبه الرقابة لذلك مرسخة بذلك اللغة البديلة والغير مرغوب فيها.

(1) - محمد ابراقن ، التحليل السيميولوجي للفيلم ، ت : الدكتور احمد مرسللي ، ديوان المطبوعات الجامعية 2005-2006 ، ص: 74

(2) - سليمان الحقيوي ، سحر الصورة السينمائية ، دار الراية للنشر والاشهار ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2015 ، ص 9 ، 28.

(3) - جوليوس بور تنوي ، ت : فؤاد زكريا ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 2004 ، ص: 310

"اللغة السينمائية مضاعفات للحقائق المنقولة بأحد شقيها الضمني أو الشكلي أو بكلاهما معا وفق آليات ميكانيكية تجمع بين الدال والمدلول لمعطيات الصورة" (1) وجميع مواصفاتها من متشابهات ومتناقضات.

### لغة الاتصال المرئي :

"إن الاتصال المرئي قديم قدم البشرية و لا يمكن الاستغناء عنه أو التقليل من أهميته مهما كان نوعه اللفظي أو السمعي أو بالقراءة و ما يلحقها من قراءة أو الاستماع دون الكلام أو كلاهما معا وتنسى اللغة بين طرفين على الأقل ويكون احد الطرفين على الأقل يملك القدرة على الاتصال" (2) بشكل من أشكال الاتصال السيميولوجي الحيواني و لا يتوقف الاتصال في عالم السينما على الفرد بذاته بل يتعداه إلى عيش الفرد حياة التداول و لعب أدوار الممثلين و الكلام على ألسنتهم أو النظر بأعينهم أو تفكيك الرموز و إيجاد الحلول بدلا منهم هذا داخل عمق المتلقي في صورة مشاركة داخل العرض و حتما يستقل خاصة الاتصال إلى الجمهور المتلقي لنقله بصفة متواترة إلى أشخاص آخرين.

و هذا ما يجعل المخرج يسعى إلى إيجاد آليات تحفز المتلقي لعيش هذه الأدوار ليس لمجرد العيش و كفى و إنما لتحقيق مبدأ الترسيع و تضمين المضامين الناتجة عنه، هذا التأثير بحسب "بورديو" pierre bourdieu يختلف بحسب موقع الفرد المتلقي جغرافيا (3) فابن الريف يحمل البراءة والاستقامة والبساطة والقناعة والسذاجة، بعكس ابن المدينة أو بمعنى آخر ذلك الذي يحتك بالآخرين كتاجر الأغنام الذي يتصف على عكس الأول بالخبث والشح والطمع، مما يجعل درجة التأثير تجد طريقها بطريقة مختلفة إلى كل منهما وبشكل مميز .

و لا أحد ينكر مدى صعوبة تحديد الرسائل بدقة للوصول إلى تأثيرات معينة مهما تحكنا في القنوات الناقلة لهذه الرسائل بفعل العوامل المتعددة و المتنوعة و المتجددة في نفس الوقت المتداخلة و بشكل معقد في عملية الاتصال، و مهما يكن فإنه على المخرج أو كاتب السيناريو

(1) - محمود ابراقن التحليل السيميولوجي للفيلم ، مرجع سابق ، ص: 16

(2) - اوجنيو باربا واخرون ، ت: سهير الجمل مقالات في أنثروبولوجيا المسرح مركز اللغات والترجمة : اكااديمية الفنون ع: 32؛ 1986: ص: 15

(3) revue actes de la recherché en sciences - Pierre Bourdieu, La fabriques de l' habitus économique ,n150 ;5/2013,p63

قبله أن يسعى لجعل المتلقي يشعر بالحاجة إلى بعض المعارف الجديدة حيث أن ما يأتي به هذا يمثل كل ماتراه العين في العرض ولكنه مدون وبدقة على الورق <sup>(1)</sup> بطريقة فنية.

تشمل تلك الطريقة على كل جزئيات الدراما و إن يشعر بشكل إيهامي أن من خلال تقبله لبعض المعارف أنه على قدرة تامة في توصيل معارف جديدة للممثل نفسه الموجود داخل العرض و ذلك بدفع المخرج للمتلقي إلى ترقب وتوقع ظواهر جديدة يشعر أن الممثل لم يكن ليعرفها لولا توقعه لحصولها و هنا يصعب الوقوف عند هذه الحقيقة ، لكن الأمر يغدو ضرب من ضروب الخيال عند عجز الناقد أو المتلقي الناقد نفسه على تصديق حقيقته .

و قد يكون المتلقي هنا على طرف كبير من الصدق بالنظر إلى التعريفات العديدة التي تعطي صفة العمومية أو الشيوخ للاتصال بمعنى وصول المضمون المحمول أيا كان نوعه إلى أكبر قدر من الجمهور المتلقي، و هذا ما يتوفر في العرض السينمائي أو بمعنى آخر هذا الذي كان يجب أن يتوفر في الجمهور المتلقي الجالس أمام شاشة السينما و الذي يأتي عادة خصيصا لذلك.

و يعود كذلك إلى الاهتمام و مدى الارتباط العقدي بالمشروط بين الجمهور المتلقي و المخرج قبل بداية العرض و في أثائه و حتى بعد نهايته و بصفة تكون جماعية ، بفعل تواجدهم في مكان واحد و في نفس الوقت و يتحقق هذا الجمع بفعل رابط زمني منظم و مضبوط دخولا وخروجاً، وهو ما يضمن أكبر قدر من أصول الرسائل التي تحقق صفة العمومية و الشمولية لتضع آثارها بصفة التوزيع العادل و المشترك و هو ما يعطى حتما للجمهور صفة التكتل أو التفكير المشترك حيال موضوع العرض بفعل تلاقي و جهات النظر التي في الحقيقة جاءت من خلال مجهود المخرج الذي سعى لتحقيق ذلك .

وهذا ما يجعلنا ندرك تمام الإدراك أن الاتصال عملية مشتركة و لكن بمقادير متباينة لا تخضع لتساوي في معظم أحوالها ، مهما كانت المعاني و الرموز و الدلائل ، وهذا التباين يجعل درجات التأثير مختلفة كما و كيفاً مما يجعل السلوك الفردي و من ثم الجماعي أمام تغير نسبي في الخبرات الناتجة من خلال تغيير المعارف في حد ذاتها الناتجة عن التلقي هذا بالنظر إلى

(1)- عدي عطا، اثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو ،دار البداية ناشرون وموزعون ،عمان ،الأردن ،ط1، 2013، ص181.

العرض الواحد و في مرتبته الأولى لما تحمله من كم هائل من المنطوق و غير المنطوق بما في ذلك الأصوات الغير المسموعة في ظاهرها من موسيقى و حوار و كذلك من الصور المخفية بفعل مقصود أو غير مقصود ناهيك عن بعض الأشياء التي تمر عليها الكاميرا مرور الكرام من أشكال صغيرة و ألوان خافتة أو ذات مساحات صغيرة جدا و هذه المتراكبة تفعل فعلتها في جعل الاتصال كاملا، مكونة بذلك ثنائية الاتصال اللفظي و الإيصال غير اللفظي، مهما كانت العلامة التي يحملها الاتصال ومهما كان نوع الاتصال لأن العلامة المرسلّة إلى المتلقي استدلال طبيعي.<sup>(1)</sup>

وهي إشارة واضحة تمكنا من استنتاج أمر خفي، لأن المتلقي قدرته على التلقي لا تخرج عن طبيعته، كما يستحسن أن تكون هذه المواضيع مألوفة لدي المتلقي على شكل رسائل من خلال الاستعانة بموضوعات القراءة المكتسبة سابقا بما في ذلك النشاط الثقافي والرياضي والموسيقي، لأجل اقتناء ما يمكن اقتناؤه حتى تحقق الرسائل أكبر قدر معرفي ممكن دون الإغفال النواحي الأخرى<sup>(2)</sup>، بعيدا عن المتاهات والولوج في الخيال الذي يقتل الاتصال والتواصل الفكري.

فإذا نظرنا إلى الفيلم نجده مليء بالأشياء و الإشارات و الحركات و الأفعال التي تمثل جسور التواصل في الاتصال اللفظي و هذه الكوكبة تبقى منقوصة ما تدعمها في العرض نفسه و بشكل رتيب متداخل و بشكل تناغمي لتوحي في معظمها بما يصعب الوقوف عنده من الاتصال اللفظي لما لها من كينونة إشارية توحي بما لا يمكن الانتباه إليه بقصد أو غير قصد، و لعل الاتصال المرئي من خلال العين يعين على تقبل الاتصال السابقين اللفظي و الغير اللفظي لدرجة أن التغذية الراجعة و تسمح و تسهم و تساعد المتلقي على مشاهدة بعض الحركات دون أصوات إلى استرداد الأصوات المرافقة لها و إعادتها بشكل خيالي متخيل في عقل المتلقي اللاواعي مما تجعله يتوهم وجودها و هي غير موجودة أصلا.

و من خلال العين يمكننا الوقوف عند الصورة الكاملة أو الصورة الرمزية التي تكمل بعضها البعض بحسب ما يتصوره المتلقي الواحد و قد يقع نفس الشيء بالنسبة لمتلقي آخر يصف له

(1) - السيميائية وفلسفة اللغة ، مرجع سابق ، ص: 46

<sup>2</sup> - محمد عبد الفتاح أبو المعال، في مسرح الطفل، دار الشروق للنشر و الإشهار و التوزيع، عمان، الأردن، 1984، ص: 11

المتلقي الأول ما وصل إليه من فهم و دراية من العرض الأول مما يجعل هذا التواتر يسير في اتجاه التأكيد أو النفي أو التأكيد و النفي معا ، كما يجب أن تكون جميع المواضيع المختارة منطلقة من الجلي الواضح الزاهي إلى المجرد، العميق و لا تخرج عن كونها دروس تربوية لأحداث تاريخية و دينية و اللغوية والعلمية<sup>1</sup> هذا في حال التقاط العين للصور المتحركة و المتلاحقة أو متعاقبة المعاني .

أما في حال الصورة غير المتحركة و التي تظهر حال الفيلم أو في نفسه لتستقر عند العين لحظات معينة أو حال في حال الصورة المتحركة لحد أن الصور المتكررة تعطي لواحق الصورة و ما ينقصها في كل مرة تعرض فيها نفس الصورة لتصبح بذلك بمثابة الصورة الثابتة أما أن للوحات الإشهارية نفس الحالة خاصة تلك التي تم إضافتها في مداخل قاعات العرض .

#### لغة الصورة الفوتوغرافية :

لعل الاتصال المرئي يتحدد في ذهنية المتلقي بتحديد الصورة المفردة و يزداد عمقا و تطورا بتشكل الصور المتلاحقة المشكلة للقطعة الواحدة تتغير الصورة في السينما (2) دون أن تحل محل الصورة السابقة على عكس الصورة الفوتوغرافية أو الصورة المشكلة للفضاء المسرحي ، كما أنها لا تبتعد عن سينوغرافيا العرض المسرحي من حيث الحركة والتكوين و منه المشهد الواحد و يعود ذلك رأسا إلى كون الصورة الحالية و ما هي عليه من تطور مذهل و كيف أنها لم تكن وليدة الصدفة بل جاءت بعد تعاقب و تواتر أفكار متنوعة بسيطة وأخرى رائدة من هنا و هناك على يد أشخاص ربما لم يذكر التاريخ الكثير منهم.

و لهذا يمكننا القول أن المتلقي أثناء العرض يمكنه أن يرقى إلى صفة هؤلاء الذين لم يذكرهم التاريخ عن طريق عقله اللاواعي و يحقق أثرا خاصا به التواصل بمثابة تطور للصورة و الصورة المتحركة لتطورها دون الإفصاح عنه و قد ينتقل هذا الأثر إلى بعض الأفراد الآخرين نتيجة التواصل و لكن بصفة مختلفة بالزيادة أو بالنقصان بحسب التغذية

<sup>1</sup> - وينفرد وارد، مسرح الطفل، ت. محمد شاهين دار المصرية للتأليف القاهرة، 1966، ص: 208.  
(2) - دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ،أكاديمية الفنون وحدة الاصدار سينما ع: 7مركز اللغات والترجمة ،مطابع المجلس الاعلى للآثار 1984 ص 12.

الراجعة بالمتلقي الثاني و قد يأخذ التأثير في الفيلم منحى آخر كوسيلة غير ظاهرة أو تؤدي فعلها بشكل غير مباشر لا ينتبه إليها الكثير من الجمهور المتلقي و هي أن يحمل المخرج رسائل التأثير على إحدى قناة السبق الصحفي أو الصحافة المرئية الضمنية أو حتى المكتوبة وذلك من خلال نشاط صحفي مدمج في الفيلم لتكملة ما يدعو إليه و إعادة ترتيب الرسائل المتلاحقة إلى ذهن المتلقي.

و قد يكون هذا النشاط الصحفي بوتقة للتأثير لإعادة السهر على الدلائل و الرموز و الخروج بأخرى جديدة بناء على نمطية الدال و المدلول؛ و قد يكون هذا النشاط الصحفي مكتوب و كثيرا ما يكون مصحوبا بصورة ترتيب قائمة على التغذية الراجعة لدى المتلقي مناصفة مع الممثل ليلعب المتلقي دور المعين و المساعد للممثل و هو جالس على كرسيه أمام العرض و يظهر هذا التأثير عند تغير حالته من خلال تأوه أو الحركة الاندفاعية أو حتى القيام من مكانه و هذه الطريقة تزيد من الفسحة لدى المخرج للعب بعواطف الجمهور المتلقي و تزيد كذلك من فرصة تجسيد و تحقيق ما يصبو إليه من أفكار و ترسيخها في عقل المتلقي الواعي و اللاواعي و في المكان و الوقت المناسبين.

### لغة الإيهام :

الفن بصفة عامة يسعى إلى تلميع كل ما هو مجرد من الإنسانية و تسخيرها للحياة الإنسانية وذلك بفرض عنصر الإيهام بعيدا عن الإيهام الكامل الذي يدعو إليه " بريخت " و الذي يقوم على واقعية العمل الفني في حد ذاته سواء كان مسرحا أو عملا سينمائيا و قد تذهب به كذلك إلى التحقيق في المجالات الفنية الأخرى من نحت و تشكيل.

و هذا الإيهام يكاد يكون بمثابة العقد الاتفاقي بين المتلقي و المخرج أو حتى بين المتلقي و الممثل نظرا لتجاوب المتلقي بشكل كبير و بشكل يدعو إلى التأثير المفرط الذي يصحبه عامل التوتر و النرفزة أحيانا و الفرحة و الانشراح و السعادة أحيانا أخرى، رغم أن المتلقي على علم يكاد يكون تام أن ما يعرض أمامه مجرد تمثيل و لا يرقى إلى نقل الواقع نقلا كاملا بحواسه و تأثيراته.

و هو ما يجعلنا نؤكد أن المتلقي في اتفاق ضمني ودون شرط مسبق مع صاحب العرض و الشيء الجميل الذي يحمله العرض الواهم و الذي يبعد كل البعد عن الحقيقة هو تلك الشخص و التي تحركها الشخصيات التي تبادل الأدوار بينها أو تلك الأصوات المنبثقة عنها و المعبرة عن الخلجات و الأحاسيس الافتراضية في شكل إيهام لا أساس له من الواقع و كذلك نجد المتلقي سيأنس بحركة الأضواء و تتابع الألوان لشده إلى الواقع الافتراضي في العرض، و بمجرد نهاية العرض ينقل الأثر الافتراضي الذي يبعد خطوات على المتلقي إلى أثر محسوس يسكن حينها عقل وروح المتلقي نتيجة انتقال المعنى الضمني و المعنى الدلالي للدال و المدلول و بسياق رتيب مميز يتوقف على التغذية الراجعة للمتلقي و هذا المعنى ما هو إلى دلائل و إشارة وليدة العرض.

"وهذا العرض الذي قد يصل أحيانا إلى مخادعة المتلقي و الوصول به إلى حد التصديق الزائف المبهر الذي يسحر العقل و العين و الأذن و هو ما يسعى إليه المخرج وخاصة المخرج الفذ الذي دائما يتلذذ بتحقيق هذه النقلة و جعل المتلقي يشعر بالمتعة الزائفة و الراحة و الاسترخاء و الولوج في عالم العرض و ممارسة طقوس ، و تزداد تأثيرات هذه الطقوس كلما تحققت قوة الفلم على أرض الواقع بجعل الإقبال ينتقل من الإقبال الفردي إلى الإقبال الأسري على دور السينما، لتصبح السينما عائلية بامتياز" (1)

"مما يعمل على زيادة عنصر الإيهام المشترك لقرب المشاهد المتلقي فكريا كأفراد عائلة واحدة تحمل ما تحمل من عادات وخصائص مشتركة ويتحقق الإيهام هنا للعظمة و العزة و الولاء و الركون إلى زاوية الغموض داخل المشهد نتيجة الانبهار أو الخوف الشديد و هذه الخصائص تزيد من التقليل من المسافة بين المتلقي و المخرج و تزيد من حجم مسافة التلاعب به طولا و عرضا دون شعور المتلقي بل تجعله بمثابة العبد تحت هيمنة العواطف و الأحاسيس التي تكون تحت رحمة المخرج و يوجهها كيف و متى يشاء رغم أن نجوم السينما يفرضون أنفسهم على المنتجين" (2) والمخرجين مما جعلهم يتقاضون أجور خيالية و يحضون بمعاملة خاصة في الأفلام والأدهى والأمر أن ذلك يطغى على حريتهم في الأداء بالنظر إلى

(1) - مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والاعلام، مقامات لنشر والاشهار ، ط1، الجزائر ، 2011 ، ص:84  
(2) - دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، أكاديمية الفنون وحدة الاصدار سينما ع: 7مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الاعلى للآثار 1984 ص 175

خبرتهم ومدى قبولهم عند المتلقي من خلال حركاتهم وسكناتهم كنوع من أنواع الإيهام الصريح.

و الغير متوقع في الإيهام هو الجانب الآخر الذي يمثل اللإيهام و الذي يجعل المخرج المبدع أمام مفترق الطرق و أمام طريقين تفصل بينهما شفرة الإبداع ، حيث يمكن أن يتحول الإيهام إلى اللإيهام بفعل جودة نقل الواقع من الألوان والأضواء و الأشخاص و الأصوات و المؤثرات و الموسيقى لجعل اللاواقع يفوق جودة و صفاء و تجسيد الواقع الحقيقي في عين المتلقي الذي لا يجد الوقت الكافي لتقصي الحقيقة من الخيال و هذا ما يجعل فسحة كبيرة أمام المخرج للتلاعب بعواطف المتلقي و التحكم فيها و دفعها في الاتجاه المناسب و بالقوة المناسبة وفق أهداف و غايات يجهلها المتلقي و قد لا يفكر فيها أصلا.

و هذا ما جعلنا نؤكد أن الفيلم الوظيفي و المؤثر هو ذلك الفيلم الذي يجمع بين عنصري الإيهام و اللإيهام و جعلهما كوحدة موحدة تقوم على هاتين الثنائيتين و بتناوب سلس يذخ كتلته وتوازنه المخرج الذي يجلس أمام شاشة العرض لمجال يكون قد شاهد مشاهد مشابهة لتلك التي شاهدها في الواقع و هو ما يحرك الذاكرة الحسية و بعواطفها الجياشة سواء بالبكاء أو الفرح كخبرة لتغذية راجعة أو إن هذه المشاهد تكون كأرضية جزئية لما سيلاحظه مستقبلا و هذا ما يجعل المتلقي يتأرجح بين الإيهام و اللإيهام فكثيرة هي المشاهد المماثلة لمشاهد و ظواهر في الواقع كتلك التي تستدعي تصرفا معينا لا يستحق التأجيل بفعل تأجج العواطف و الأحاسيس سواء بنصرة الموقد أو الحد منه على أرض الواقع

و هذا ما يجعل المتلقي أمام العرض الافتراضي المماثل و يشعر نفس الشعور إلا أنه لا يحرك ساكنا لأنه يدرك تمام الإدراك عدم جدوى تحركه و أن الأمر لا يستحق العناء و المكابدة كما لو كان في أرض الواقع و في كلتا الحالتين يشعر المتلقي بالرضى إزاء تموقعه كشريك في العمل على الحد من الوقائع ، إلا أن الحالة الافتراضية سرعان ما تضحل و تقنى معالمها و ما يبقى إلا الأثر الناتج عن الإيهام و يمكن للمتلقي أن يترجم هذا الأثر و الاستعانة به في الأحداث المماثلة لإبداعها من جديد في حالتها الإيجابية أو دحضها و دفعها أو الابتعاد عنها في حالتها السيئة.



و إذا أردنا من خلال المخرج طبعاً أن نجعل الفيلم السينمائي أكثر جودة و تأثيراً علينا أن نبعد الإيهام و ذلك بتحقيق نقيضه تماماً و هو ما يجعل المتلقي يقف عند الاثنين معا و بصفة مكثفة تجعل المتلقي يقر بفعل العقد الاتفاقي الغير مشروط و لا ملموس بينه و بين المخرج و الذي يجعله يجرم أنه مجرد عرض عابر.

إلا أن التغذية الراجعة و الإفرازات الغددية و ما ينتج عنها من هرمونات نتيجة التوتر و الصراع الدائر في مغاور الذات البشرية للمتلقي تجعله شريكا في العرض و هدفا سهلا و على مرمى حجر من المخرج ، الذي هدفه الوحيد و الأسمى هو إدخال المتلقي في دوامة الصراع و التأثير و التأثير و جعله تحت سيطرته أثناء العرض و إبقائه على مقربة من الأفكار و الإيديولوجيات المتوخاة من العمل السينمائي.

لأن الأعمال السينمائية بصفة عامة و الأفلام الموجهة بصفة خاصة ليست عفوية و لا اعتباطية و أنها تحمل دلالات و رموز تؤثر على المتلقي بعد ترسخها في عقله اللاواعي نتيجة دخولها إليه دون إذن منه و بدون شرط يذكر لأن المتلقي ببساطة بمجرد بداية العرض يستحيل أن يلتزم الحياد أو أن يبقى خارج إطار العرض طيلة مدة العرض، قد يقاوم للحظات أو دقائق و يلزم الحياد في أوقات مستقطعة لكنه في هذه الفترات التي يرى نفسه في معزل عن العرض لا يستطيع منع الولوج بعض المؤثرات التي تنساب كالصوت أو الموسيقى و إن كانت خافتة أو بعض الصور التي تلتقطها العين أو حتى تلك التغيرات في وميض الضوء الذي يربت على جلد المتلقي من حين إلى آخر، و هذه المؤثرات بأنواعها تمثل لمسات سحرية تضاف إلى الفيلم بعد الإحاطة بشكله النهائي<sup>(1)</sup>، وعادة تقوم الحواسيب على يد التقنيين والخبراء بهذه المهمة والدقيقة والمؤثرة في نفس الوقت على المتلقي .

و يرى الكثير من النقاد "أن العمل الفني الذي يغلب عليه الجانب الجمالي المحض و يفقد إلى التعقيد و مركبي الإيهام و اللاإيهام لا يجذب المتلقي و يجعله يقف في معزل يعاني من الفراغ و الملل و الهروب من حيثيات العرض و لا يمكنه أن يتأثر بأي حال من الأحوال ، و لعل التعقيد لا يتوقف على مكونات الصورة أو الحوار بل يتعداه إلى التلاعب في عملية التقديم

(1)- د. ناجي فوزي، أفاق الفن السينمائي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، مدينة النصر، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 138

و التأخير في الصور و المشاهد و تغير الزوايا و تسليط الإنارة أو عدسة الكامرة على بقعة معينة أو جزء معين من الصورة أو عن شخصية من شخصيات المشهد السينمائي و يتم ذلك باستعمال أحد أنواع المونتاج المعروفة أو جعل المشاهد و اللقطات تتغير وفق توقع المتلقي، بفعل مساييرة عينه لعين الكامرة فهذه الاخيرة تعمل عمل العين وتنقلها ال عالم الجزئيات دون ان ينقل المتلقي<sup>(1)</sup> لتأكيد خبايا المكان.

ذلك باللعب على مساييرة النفس البشرية و مواكبة تغيراتها و الوقوف عند ردود أفعالها بفعل عدسة الكاميرا أو تحرك الذراع الذي يحملها و في الاتجاه الذي يسهم في تحقيق مضمون معين و جعله ضمنيا في نفس الوقت تحقيق توقعات المتلقي التي لا تحقق الواقعية أبدا بل إشراك المتلقي و تأكيد عنصر الرقابة الذي بيديه اتجاه العمل الفني و تأكيد وجدانية و حضور في العرض لجعله يشرب الأثر الفني الذي يجمع بين الإيهام و الإيهام في معادلة متذبذبة بينهما دون إعدام أحدهما بالمطلق و لا يمكن للأخرى أن تحي بدون أختها .

و هذا البناء المذهل في الفيلم لا يمكن أن يكون ترفيها أبدا بالنظر إلى أعماقه و استحواده على الفنون الأخرى و تسري الوقوف عليها و العمل على إثباتها و تحقيقها و ربطها بواقع الحياة ، ورغم إدراك المتلقي لعمل الآلة السينمائية و الوقوف على مكوناتها و طريقة عملها إلا أنه يتجرد من كل ذلك عند بداية كل عرض للعيش في نتاج هذه الآلة دون تذكر الآلة نفسها و بفعل تذوق العمل الفني نفسه و النظر إليه كغذاء داخل إناء فما حاجة الإناء دون الغذاء و الوقوف عند التجربة التخيلية التي تجمع بين حركة الممثلين و الصوت الافتراضي الموزع داخل القاعة في نقاط مختلفة و بدرجات تناسب المسافة بين شاشة العرض و كل نقطة و بتوافق تام بين حركة الشفاه و الكلمات شأنها في ذلك شأن جميع الأصوات في الفيلم.

و بقاء المتلقي رابضا في مكانه دون تحرك اتجاه التغير يوحى بمدى تقبله للعرض كما هو بعيدا عن الواقعية و أي حركة و لو جزئية أو في لحظة عابرة تدل على أنه فقط الوهم الضروري لمجاراة العرض ، و هذا لا يقلل من الهدف المنشود اتجاه العرض بل يزيد في مركبة التعقيد لدى باقي المتلقين الذي يعيدون الترتيب ما قد شاهدوه لحظة تدخل هذا المتلقي

(1)- ادوارد هانسليك ،ت :غزوان الزركلي ،الجميل في فن النغم ،الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق، 2009  
ص: 11

الملفت بحركة أو تأوه أو تصفيق أو تفسير يغير من نسق التلقي و بالتالي يغير من درجة التأثير .

### بناء المعنى:

"يعتمد بناء المعنى على معرفة المتلقي" (1) ونقصد هنا المتلقي الموجه اليه العرض وذلك بحسب مستواه الثقافي وخبراته في الحياة ومحيطه وقدراته الذاتية وعواطفه وانفعالاته عند بناء المعنى السينمائي في الفيلم نعتد كثيرا على النظرية البنوية بفعل ترابطها الوظيفي بالسيمولوجيا و لقدرتها على إضفاء الكثير عليها من خلال المفاهيم اللسانية و التي أعطت للمعنى السينمائي القوة و التميز و الفعالية و الجاذبية و القدرة على إضفاء الكثير عليها من خلال المفاهيم اللسانية و التي أعطت للمعنى السيميائي القوة و التميز و الفعالية و الجاذبية.

و من ثم جعل المعاني المركبة و البسيطة الظاهرة و الباطنة قادرة و بشكل سحري على إقناع المتلقي و جعله يتجاوب مع العرض المرئي و المسموع و دون عناء وربما دون استئذان منه، و هذا على الرغم من عدم تقبل الصورة كلمة و المشهد جملة بفعل ما تحمله.

"فالصورة كونها دلائل و قرائن و معان و ببتوع مصادر الصوت و زوايا الرؤية و تحرك الكاميرا و الألوان و الأضواء و اللقطات ، و هذه الخصائص يمكن التحكم فيها لإعادة صياغة العمل و بشكل مختلف لإعطاء معاني موازية أو مخالفة أو ذات قوة مختلفة عن طريق المونتاج مع أضاء ببعض التغيرات إطالة زمن اللقطات و المشاهد و من خلال ما تقدم يمكننا الكشف عن آليات التلقي في الفلم السينمائي و ذلك بمعرفة سبل إنتاج المعنى لها و السعي إلى كيفية تطبيقها على أحسن وجه و لا يتأتى ذلك إلا يتفكك المعاني الأم التي تدعوا إليها البنوية نفسها و مهما ابتعدنا فإننا لا نخرج عن كون البنوية تعتمد على مركبتي الكلام و اللسان و لا يمكن لهذا المركبة أن تتفصل و لكنها قد تصل إلى مرحلة ثبات إحدى المركبتين على الأخرى و هذا التباين لا يحقق صفة الديمومة لما له من ارتباط وثيق بالمحيط الاجتماعي و الثقافي و الإنساني و ما له بالتغذية الراجعة للفرد الواحد دون غيره رغم أن الفرد لا يمكن أن يتصف ببناء المعنى

(1) عدي عطا، اثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو ،دار البداية ناشرون وموزعون ،عمان ،الاردن ،ط1، 2013، ص341.

ما لم يعمل كوحدة مع باقي أقرانه، وإذا وقفنا عندا الماركسية والوجدانية نجدهما يختلفان في تأكيد قيمة الفرد" (1)

وما ينتجه اتجاه الظاهرة الوظيفية عندا كل عرض أو عمل فني وفق عالمه الخاص والمدرّك من حوله رغم اتفاقهما على ابعاد المتعة الجمالية المسببة لذلك أو الناتجة عنه .

للفيلم بناء معقد بالنظر إلى تعدد الرموز والإشارات سواء كانت سمعية أو بصرية (2) حيث تتكون الرموز والإشارات من لغة وتوابعها مثل الكلام المنطوق والمعنى وكذلك لغة الموسيقى بما فيها من معنى ومؤثرات صوتية.

و بما أن الإنسان في تزايد و تطور و في بناء علاقات متنامية مع العالم الآخر فإن طبيعة الكلام في تطور أسرع من اللسان بالرجوع إلى التفاعل الباطن للعقل اللاوعي للفرد بصفة مستقلة ، إلا أن هذه الاستقلالية لها دوافع و حوافز خارجية مصدرها الفرد المقابل أو العرض المقابل التي يتمثل في العمل السينمائي بصفة عامة و الفيلم بصفة خاصة و بما أن المعاني تولد و تنشأ و تحيى و تموت بصفة تفاعلية نحو انسياب لفظي متجدد و بصفة متنامية فإن السيميائية لا تقف عند معنى معين بل نجد في حالة دؤوبة لتحديد المعاني و تحقيق صفة السبق لوضع لمساتها في بناء حلقة ذات معاني جديدة وفق إيديولوجيات العمل و مدى توجه وقوة الجهات الحاملة له.

وهذا فوق مركبة ثنائية أخرى تجمع بين التزامن و التعاقب حيث أن العمل عليهما عمل تداولي يكاد يفرض نفسه بفعل كرونولوجية الأحداث في جميع أطوار و مراحل العمل السينمائي من بداية الفكرة إلى كتابها سينمائيا إلى إخراجها إلى تجربتها إلى عرضها و حتى عملية النقد البناء لا تخلو من الاستشهاد بطرفي هذه المركبة الثنائية .

وذلك بسبب الرجوع إلى ماضي المعنى و مدلولاته الظاهرية و الباطنية و جعلها كلبنة أساسية لتفكيك و إعادة بناء المعنى الجديد ، وقد لا يلقي السيميائيون لذلك أهمية و لكنهم في الواقع لا يجدون مفرا منها و دون قصد منهم لأنهم في كل مرة يعتمد على خبرتهم التي هي في

(1) محمد عباس عبد الواحد، قراءات النص وجمالية التأويل (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي ) ، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1996، ص:63

(2) نسمة البطريق، مرجع سابق، ص: 47

الأصل منه على خبرة الذين سبقوهم و هكذا فإن للعملة برمتها أصول و مرجعية حتمية فكل ما هو سابق يلعب صفة الدال و هو حاضر أو سيحضر يستحوذ على صفة المدلول ، و قد يقع العكس بالنظر لأهمية المدلول و تعدد معانيه لدى المتلقي الواحد تعدد المعاني و الدلائل لحظة مشاهدة العرض لأول مرة و قد يجد لذلك المدلول معنى آخر عند مشاهدة العرض للمرة الثانية بحكم تراكمية المعلومات اللحظة المؤيدة للمعنى أو الرفض له أو المتجاهلة له.

كما أن جملة المشاهد المتلقي أثناء العرض الواحد و في الوقت نفسه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقف عند المعنى الواحد نفسه بفعل ما لدي كواحد منهم من الكلام و ما ينجر عنها من مخرجات اللسان التي لا تخرج عن فلسفة الفرد و فلسفة المجتمع و التجارب المتباينة التي يمرر بها الفرد و من ثم المجتمع ككتلة بنيوية و هذه التجارب قد تخرج عن ذاتية الفرد إلى مظهره الفردي و مظهر المجتمع الذي ينتمي إليه.

ولإعطاء معاني كتبرير نمط المعيشة و المكانة الاجتماعية و الدينية و الثقافية و حتى البدنية من خلال اللباس و نوع الطعام و اللهجة و معاني الكلمات وحتى عددها و هو ما يجعل بناء المعنى في العرض السينمائي يقوم أساسا و بشكل يكاد يكون إلزامي على إدراك الواقع الذي تقع فيه الأحداث و واقع القصة الأم سواء كانت حقيقية أو نسيج من ضرب خيال الكاتب لتسهيل تمرير الرسائل الموجهة للمتلقي الذي يجب كذلك أن يكون على معرفة مسبقة و لو بالنزر من وقائع الأحداث أو شبيهاها و هو ما يسمح و ييسر إلى توجيه المتلقي من خلال ما يملكه من تغذية راجعة و جعله أمام تفكيك المعاني و استخلاص علامات جديدة من خلال الدلائل.

و القرائن التي يراها وفق ما تملي عليه خبرته الفردية في انتظار تنميتها بالاحتكاك و التفاعل مع أفراد مجتمعه و قد يسبق ذلك الحراك المتناغم و ما فيه من تكرار من خلال العرض نفسه و هذا كأمر مستعجل و هو في الحقيقة ما يصب إليه جميع المخرجين لأنهم يتسارعون في تحقيق التأثير الفعلي و في أقرب وقت و على أكبر شريحة من الجمهور المتلقي.

و ذلك يعود إلى تناغم المعاني و مساهمتها للمتلقي و حاجاته و رغبته و هو ما يؤدي إلى ذوبانها في سلوكه و إعادة تركيب و ترتيب مدلولات تغذيته الراجعة و كلما اقتربت درجة الفهم

و توحيد المعاني في ذهنية المتلقي كلما أصبح التأثير واضحا و العكس صحيح تماما و هذا الاقتراب في الفهم لا يكون مشهرا لدى الجمهور المتلقي بل يكون ضمنيا، و لا أحد يقف عند حقيقته إلا النقاد و المخرجين و خبراء النفس و الاجتماع و الفلسفة أي أن التأثير سيسلك مجراه دون وعي الفرد حتى و إن تغير الدال و ما دامت العلامات نفسها؛ لأن الدال و المدلول يعملان بصفة تكاملية لترجيح قيم المعاني الجديدة ووضع حدود متجددة لها.

فكلما تغير الفاعل المادي أو المعنوي مقابل التجربة الشخصية للمتلقي تغير المدلول ليعطى بدوره إنتاج معنى بتغير الأحداث المواقبة للعرض لحظيا بشكل فوري و مستقبلي بشكل لاحق و قد تختلف مدة التأثير بحسب قوة المعاني و الظرف الذي يتم فيه العرض من شتى النواحي و كما يعود ذلك إلى قوة عناصر العرض المقحمة فيه بشكل معين بذاتها و لذاتها و مالها من سمة مشتركة بشكل كلي أو جزئي على جمهور المتلقين كبوابة من بوابات التضمين الموجه الذي لا مفر منه .

في الجهة المقابلة اختلاف مكتسبات المتلقي عن متلقي آخر من حيث الغزارة أو الندرة يجعل صفة التأويل المختلف أو المتباين قائمة و بشكل ملفت تظهر ظهور آليات في صورة تجاوب الجمهور أو التصفيق عند نهاية العرض أو أكثر الحديث بعد فترة من الزمن خارج أوقات العرض .

و كلما كان تقارب المعنى لدى المتلقي مع التضمين الذي يتوخاه المخرج في الفيلم السينمائي كلما زادت إمكانية التضمين و انتقلت إلى مرحلة الترسخ و التأثير اللامشروط نتيجة تضمين التضمين و هذه الظاهرة نجدها في الأفلام العالمية التي تروي قصصا عالمية و ستسهم في ذلك ثقافة المتلقي و ظروف العرض و كذلك نوعية الممثلين و ما يحمله كل ممثل من خبرة؛ ناهيك عن لمسة المخرج التي ترسخ المعاني و الدال و المدلول بفعل السيمفونية المتناغمة بين كل جزئيات العرض و العزف على أوتار المتلقي ووضع اليد على حاجياته و التلاعب بها و جعله يسعى و بنمط المتحرر للبحث عن المعنى و بنائها و قد يصل به الأمر إلى بنائه من جديد في سبيل المتعة و التحسين .

و ما يجعل المعنى وفير في العرض السينمائي هو الكم الهائل الذي تدعو إليه السيمفونية أو بمعنى آخر تبنى عليه السيمولوجيا نفسها من خلال موضوع العرض الإجمالي و جزئياته من حياة شخصية للممثلين داخل العرض و حتى خارج العرض و لكن بشكل ثانوي لأن هذا الأمر لا يتأتى لجميع المتلقين و كذلك يتوقف إنتاج المعنى من وراء ذلك إلى الثقافة المحيطة بالجمهور المتلقي والتي قد يكون لوسائل الإعلام دور في تنميتها كالإذاعة التي تعتني بتقديم الثقافة و الإشادة بالتنقيف السينمائي (1) .

ولعل تنوع السياق الذي يحمل المعنى يجعل المجال غير محدود لتقبل استعمال الدال و الوصول من خلاله إلى المدلول و يزداد ذلك توسعا بتنوع مكان الحدث الذي يبرز في العرض مع تغير زمن الأحداث التي تجري الأحداث وكذلك زمن العرض الفعلي الذي يعيشه الجمهور المتلقي خارج العرض .

كما لا يتوقف النسق الناقل للخطاب الذي يحتضن الدال و المدلول على حد معين، بل يتعداه إلى مفهوم شاسع و واسع فعل البناء الذي يقوم عليه من أفعال اللسانية و غير اللسانية و بتنوعاتها المكثفة و ما لها من خصائص العمومية و ابتعادها بذلك عن صفة الذاتية المحدودة و المحصورة .

حتى و إن وقف على حقيقة المعاني و مدى تجسيدها وفق ثنائية الدال و المدلول فإن النسق الحامل لهما يجعلها تعود إلى المرجعية التي استعملها الكاتب و قبل السيناريست و يمكننا الوصول إلى المنهجية التي استعملها و لو بطريقة غير مقصودة تارة و دون استئذان مسبق لها و من هنا عند تكرار العروض و كثرة البحث في الظواهر و الأحداث لفك معاني المعاني عند المتلقي الحاذق و استخلاصه و تمييزه للدال من المدلول ، تجعل المتلقي نفسه يقف أقرب ما يقرب الباحث السينمائي بالنظر إلى تلك الموهبة المتنامية لديه .

و مما تقدم نستخلص أن بناء المعاني له هدف سامي، هو جعل قمة المعاني و جوهرها تعمل على ترسيخ الاتصال و جعله مؤثرا بشكل إيجابي من وجهتين حيث قد يكون إيجابي

(1) Samuel , l ,Becker,Diovsclering ,mess communication , usa ,1984 p78

بالنسبة للمخرج و غير ذلك بالنسبة للمتلقي و قد يكون إيجابيا بالنسبة لهما معا انطلاقا من فك الرموز إلى إعادة بنائها و تضمينها بغية النفعية بالدرجة الأولى.

وبناء المعنى يتخذ محورين أساسيين على أساس العلاقات المترابطة لإنتاج المعنى في الحياة العامة و في وسائل الإعلام و الاتصال و على رأسها السينما لما لها من تأثير .

#### أ - العلاقات الاستبدالية :

علاقات مترامية الأطراف و مترابطة المعاني إذ يمكن للرسالة الواحدة الموجهة للمتلقي أن تستبدل في كل مرة من خلال المشهد الواحد أو المشاهد المتعاقبة مثل تكرار المعنى و ذلك لترسيخه و زيادة تأثيره و جعله جسرا للمعاني اللاحقة.

#### ب - العلاقات التركيبية:

هي علاقات تحمل رسائل متوافقة تكاد تكون متلازمة لزيادة قوة المعنى و إعادة بناءه بناء لحظيا بطريقة تجديدية قد تؤدي إلى تغيير المعنى و لكن بنفس الأدوات و الكلمات بنية إيصال الرسائل المقصودة .

#### بناء المعنى الفلمي :

إن السينما تكمن قوتها في قوة أدواتها المتجددة التي لا يكاد المتلقي يدركها و يدرك عملها حتى تأتي بصفة متجددة تجعل من المتلقي يقف أمام الجديد وفق المندesh حيث العلاقات الاستبدالية، التي تأخذ منحى التجديد بفعل احتكاك السينما و صانعيها بثقافات العالم الواسع .

فإذا عدنا إلى الدور الذي تلعبه العلاقات الاستبدالية في السينما و مدى تأثيرها فإننا نجد ذات تأثير بالغ الأهمية و ذلك لتوسع ارتباط الرسائل الموجهة في الفلم الواحد و العناصر المحيطة و غير الموجودة بهذه الرسائل و التي تعمل على تكتلها و الزيادة في توضيحها و العمل على ترسخها من خلال ما تحمله هذه الأخيرة من دلالات و معاني.

حيث أن صورة السينما لا تأخذ معناها من صورة سينمائية أخرى بل من مجموعة صور تجسد العالم الواقعي الذي يخرج عن نطاق المتلقي بمعنى أنه لا يعيشه فعليا و تكاد تحقق مبدأ



الإيهام و مبدأ ألإيهام في نفس الوقت و إعادة ما يكون البناء الفيلمي سابق لأوانه من خلال النص المجسد أو الفلم المكتوب و يمكن أن يكون حتى قبله من خلال السيناريو لهذا فإن العلاقات الاستبدالية في اللغة السينمائية عبارة عن تراكيب موجهة ذات سياق محدد .

و في الجهة المقابلة نجد أن العلاقات التركيبية مخالفة تماما للعلاقات الاستبدالية في عالم السينما لأنها تظهر بصفة واضحة و بشكل متعاقب و لحظي أو متعاقب لاحق من خلال الصور و ما فيها من أصوات و مؤثرات و موسيقى و حتى الكتابة و بشكل نمطي يجسد الحوار و يكمل معناه بما يحيطه من بناء جمالي رمزي و دلالي و تناوب في الصور و اللقطات و مع تغير في الزوايا و المسافات .

كما يمكن للعلاقات التركيبية أن تنحصر و بشكل يحده المكان الواحد مع انحصار المعاني في رسالة واحدة مثل الأثر الذي تتركه الصورة الواحدة ، ويمكن أن تتوسع هذه العلاقة إلى المشهد الواحد عندما تتوقف المعاني على رسالة واحدة سواء كان الأمر يتعلق بالحركة أو الألوان أو الأصوات حيث تتعدد الحركة و تتداخل الألوان و كما تتداخل أيضا الأصوات المختلفة في ذات المشهد .

### التحكم في المستوى الدلالي :

إن المستوى الدلالي يتوقف على إيديولوجية صانعي الفيلم انطلاقا من الكاتب إلى المخرج مروراً بكل المساهمين فيه وصولاً إلى المتلقي لأن الفيلم السينمائي إعادة للواقع عن طريق الورق وبشكل يكاد يكون عشوائي لكنه ذا لغة لها دلائل مبنية على قواعد<sup>(1)</sup> تعمل على ضبط الأحداث وفق مستوى دلالي .

و هذا المستوى يتأرجح بين قيمته التعبيرية و قيمة الشكلية و هما بمثابة طرفي ثنائية متكاملة و لا يمكن تحقيق المدلول إلا بتضمين المعنى الذي يحمله أو يدلل عليه من خلال الرسالة الحاملة للمعنى و ذلك من خلال الاحتكاك و مجازاة و مكملات العرض من شخصيات و أشياء جامدة و أخرى متحركة أو من خلال أضدادها و التي عادة ما تدل على رموز و

(1) د. محمد إبراهيم، التحليل السيميولوجي للفلم، ت. د. أحمد مرسل، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005-2006، ص: 7.

دلالات أو تكون هي في حد ذاتها الرموز و الدلالات و التي تعمل على شد المتلقي بقدر إدراكه الذي يتوقف على فنته العمرية و على ثقافته الشخصية و علاقته بالمجتمع الذي يعيش فيه ، كما يتوقف المستوى الدلالي على قدرة الشخص في تمييز الأشياء و العناصر المكونة للعرض و حتى المكمل له.

### الدال و المدلول :

تبنى المعاني في الفيلم على " الرسائل الظاهرة و الباطنة و مما تحمله من دال و مدلول إن يعمل الدال على بناء و كشف ما تحمله الصورة أو الصوت أو كلاهما كوحدة موحدة مكمل لبعضها البعض و لكنها قابلة في ذات الوقت على الفصل و التفكيك في ذهن المتلقي لما تحمله من خاصية استدلالية كثيرا ما يجعل المخرج يساهم في تحقيقها من حيث تنويع الصوت حفظا و رفعة، قيمة و جوهر أو تقديم الصور أو تأخيرها أو إبطائها أو تسريعها ، وهنا نجد أن الدلالة الفكرية تميز الفترة التي صممت و وجدت لأجلها ، لأن لكل فترة زمنية أدوات تعبيرية تتأكد بمدى تتابع التسلسل النظامي للأفكار في شتى المجالات، ويمكن أن يختصر الدال و المدلول في القوة على التأثير من خلال الاثر الذي يكون رسم او جزء منه او فيما تبقى منه" (1)

أو "هيئة في شكل شخص أو موضوع و كل ذلك من أجل الوصول إلى المدلول يظهر مدى تفاعل المتلقي و تجاوبه في شكل عواطف و أحاسيس و أفكار مقابل الدال المحفز لها ، و التي تكمن في ضمنية مضمون الفلم و طريقة معالجته لموضوع القصة و التي تحمل قضية معينة أو جملة من القضايا المترابطة و لتحقيق الدال و المدلول ويعتبر الرمز الدعامية الأساسية في اللغة السينمائية ، هذه اللغة تأكدت منذ البدايات الأولى لسينما لأنها ذات لغة خاصة" (2)

و "إحياءات كافية ودالة وذات تنوع رهيب وسريع التنامي والتأثير بفعل مدلولها وقدرتها على الإحياء وفق التغذية الراجعة المتلقي التي تسمح له بالوقوف على المعاني الظاهرة و الباطنة و مكمل له من خلال الإيجاز الذي يستعمله ويستغله المخرج ويمكن لهذا الأخير ان

(1) طاهر عبد مسلم ،عبقريّة الصورة والمكان دار الشروق لنشر والتوزيع ،عمان ،الاردن ،ط1، 2002، ص 149:

(2) طاهر شاكر ،سينمائيّات طرائف وحكايات ،عربية لطباعة والنشر ،مدينة نصر القاهرة ،مصر ،ط1، 2012، ص : 7

يتلاعب بعواطف المتلقي والعمل على استفزازه و إثارة عواطفه وتشويقه من خلال جعل مضمون الصورة غير ظاهر" (1).

وهذا ما يجعل المعاني أقوى ومن هنا فإن الرمز الدلالي مفتاح في يد المتلقي للولوج داخل أغوار العرض و بشكل سريع بقدر الحاجة إلى ذلك لابد من اتباع منهج أو طريقة معينة تكون بمثابة الشفرة لتحقيق فهم سريع من قبل المتلقي لأغلب المدلولات من خلال أقل الدلائل سواء كانت هذه الشفرات سيميائية محضة موجه للمتلقي المتعود و المثقف سينمائيا أو العامة الموجه إلى عامة الجمهور المتلقي خاصة الجمهور الهاوي أو الذي نادر التوجه إلى قاعات السينما و لا يحضر إلى القليل من العروض .

### عمل الشفرات ( المدونات ):

بعض "الشفرات تبرز أشكال الجانب الجمالي لمجaraة الأشياء التي تبد عليها لإدراك المعاني و البعض الآخر من الشفرات يبرز مدى خطاب الفيلم و جوهره لأن الفلم ينبغي أن يكون مبني على نمط مكررة بصيغ غير ظاهرة وبشكل مكرر وسلس وغير مما حتى يكون بمثابة الكلمات المفتاحية لترجمة الفيلم وفق التغذية الراجعة للمتلقي وجعل العرض يتقدم نحو الأمام والعمل على إثراء الوعي الجماعي" (2)

من خلال الإحاطة به أمام الشفرات الأكثر تأثيرا فهي تلك التي تهتم بمضامين الفيلم أو حتى مضامين الفيلم بكل ما في حركات و سكنات و مكونات حية و جامدة و ما تحمله هذه العناصر من خلفيات ثقافية و تاريخية إنسانية و غيرها و" تتجسد هذه الأيقونات في ذهن المتلقي من خلال عقله الواعي و عقله اللاواعي دون تقصير بشكل كلي عملية ماسحة للصورة من جهة و من خلال المعاني و الإيحاءات من خلال التحكم و حجم الصورة و البعد عنها و تغيير الزوايا و اتجاه الكاميرا من أخرى و هاتين الطريقتين تضمنان بينهما مدى التحكم في تتابع الصورة و التقديم و التأخير بنفس القدر مع الصوت و الموسيقى و المؤثرات السينمائية المتنوعة، وتكمن أهمية المعاني في تطور نظرية "شاري فلمور" Charles j.fillmore لتي

(1) عدي عطا، اثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو ،دار البداية ناشرون وموزعون ،عمان ،الاردن ،ط1  
2013، ص 339

(2) د . حمدي النورج ،السيناريو الصناعة الخطرة من التحليل الى البناء، ص: 223

تري أن تحليل اللغة في الأعمال الفنية في عمومها تلجأ بدرجة كبيرة إلى فك المعاني<sup>(1)</sup> وتوضيحها.

### لغة الدراما الخلاقة :

إن أسباب تعلق "المتلقي بالفيلم أي كان هو سعيه لتحقيق ما ينقصه و هذا ما يبحث عنه المخرج حيث يسعى جاهدا إلى خلق واقع رمزي مشابه إن لم نقل مرآة عاكسة للمتلقي لجعله يجد كل ما يبحث عنه فيه و ما يحدث للممثل نفسه يحدث بينه و بين بقية الممثلين ولأن الممثل أكبر من الحياة الفنية"<sup>(2)</sup> والكاميرا مجهر لها.

حيث أن كاميرا السينما تعتمد علي تكبير الشاشة وتشويه النسب وتعبيرية الممثلين على حد قول نيكولاس راي nichlas ray الشأن نفسه مع المتلقي و لكن بدرجات متفاوتة حيث يسعى جاهدا إلى خلق واقع رمزي و متناقل و متواتر بين الممثلين و الجمهور المتلقي.

و كأن "الممثل يريد أن يخبر الجمهور المتلقي عن خبراته في الحياة و نقل تجاربه الخاصة إليهم و هو ما يجعل المشاهد على أتم الاستعداد لتقبل و تقليد و إدراك ما يريد أن يوصله الممثل و هذا بفعل محاكاة الفعل الذي تتميز به الدراما ، المسألة الكبرى للدراما هي تنوعها بين الدراما الحزينة و الدراما السعيدة و قد تجتمع الخاصيتين في فيلم واحد و برتابته المتواترة لخدمة العرض و العمل على الترسيخ في ذهن المتلقي من خلال محاكاة الواقع عن طريق الفعل، لأن الفعل أوسع إذ يعبر عن حيثيات المشهد بكل ما هو موجود في الصورة و لا يمكن عزل ما هو في الصورة عن الفعل الضيق نفسه أو الحوار الدائر في مراحل العمل الفيلمي وهذا ما توصل إليه "باتريس بافيس"التعبير الدرامي تعبير لكل تعبير"<sup>(3)</sup>.

وهو يستعمل لإظهار معنى عميق أو عناصر خفية، و ما يشد المتلقي هو تلك الثغرات التي لا يستطيع أن يعبر عنها أو يعبر عنها بطريقة تجعل المتلقي يقف على الواقع بشكل مغاير عن الواقع الذي يريده المخرج مما يجعله مع نفسه و داخل عقله مبدعا و مبتكرا و هنا نجد

(1) فردينان دي سوسور، ت: د. بونيل يوسف عزيز ، علم اللغة العام ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية ، ج3 الاعظمية ، بغداد ، العراق ، 1985 ، ص : 12

(2) دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، أكاديمية الفنون وحدة الاصدار سينما ع: 7 مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الاعلى للآثار 1984 ص 179

(3) اوجنيو باربا واخرون، ت: سهير الجمل مقالات في أنثروبولوجيا المسرح مركز اللغات والترجمة ، ص: 3

المخرج الفذ الحاذق الذي يعيد المتلقي إلى رشاده بإعادة برمجته و توجيهه من خلال رتابة العرض و دون شعور و لكن دون تجريده من خاصية التأويل للأحداث.

لأن المتلقي يلعب دور مهم في الاستجابة لما يعرض حوله من خلال ما يشاهده و يستقيه و يستنبطه من أساليب و مميزات إنسانية يكون المخرج قد حدد معاملها عن طريق توزيع الأدوار و الشخصيات و توزيع الأدوار بينها و تكمن الفسحة أو الفجوة التي يتحرك فيها المتلقي و يبدع نتيجة الصراع و تناميته خلال مراحل الفيلم شكلا و مضمونا من خلال التنوع الفعال بين الصورة و الصوت و اللون و حركة الممثلين و حركة الكاميرا و يعود سبب الدراما في الوصول إلى المتلقي هو ذلك الطابع الترفيهي الذي يبحث عنه المتلقي و الذي يتقلب المتلقي و هو ما يجعله يبحث عن حاجياته في الفيلم عموما مزاجا بين التراجيديا و الكوميديا .

حيث أن التراجيديا في عمومها تجعل المتلقي بين رحمتي الشفقة و الخوف وفق التغذية الراجعة التي تحفز بفعل الأحزان و المآسي التي يتعرض لها الفيلم ، و هذه العواطف الجياشة لا يتحكم و لا يسيطر عليها المتلقي بل تكون خارج سيطرته و هو ما يجعل المتلقي ينساق وراء الأحداث لما لها من نبل و جدية طويلة أزمنة تتخللها متعة فعلية تثار فيها أحاسيس و عواطف المتلقي و تحمل الدراما صورا عدة لجعل المتلقي أمام عدة خيارات فنجد البعد يتجه إلى الدراما التي يملؤها الترفيه و الموسيقى و لكنها جادة إلى حد ما و تملؤها الصدمات و التضحيات و الأحزان.

و المهم فيها هو تلك النهاية السعيدة التي تخفف من ضغط المتلقي و تجعله يستأنس بما يرى في العرض دون تشويش أو توتر مما يجعل الرسائل الموجهة تصل إلى عقله اللاواعي و دون مقاومة منه و قد يجد المتلقي ضالته بآتم معنى الكلمة في الكوميديا باحثا في مراحل العرض عن كل ما ينقصه ماديا و معنويا بشكل صارخ يمس بأخذ جدليه من عيوب الناس و ما فيهم من نقائص و يتجاوب المتلقي بشكل هستيري مع فصول العرض لما يحدث فيه من فسحة للهروب من الضغوط اليومية و كسر حدود الممنوعات و المحرمات.

و يرى المتلقي هنا أنه "يغيب كل من دفعه أو يحاول دفعه إلى عدم فعل ما يراه و هو ما يجعله على مقربة من فعل ذلك دون شعور في الحياة اليومية و بكيفيات يصعب التراجع عنها أو

تصليح الأخطاء التي تسببت فيها و هنا يكون التمرد و العصيان على نسق جماعي نتيجة التجاوب المتماثل و المتبادل بين الجمهور المتلقي كالصفيير أو التصنيف أو تعالي الأصوات أو التهذات أو النظر إلى بعضهم البعض تعبيرا على أنهم مهتمين أو النظر إلى بعضهم لقياس درجة التأثير في ملامح غيرهم ،وأصبحت الدراما تمهد بل تحمل اهداف اعلامية بحكم انها متعددة الأبعاد والتصورات وحتى المشارب مع ما يكتنفها غموض " (1) وتعقيد.

كما أن الكوميديا تمزج حاضرا خوف و القلق و الوقوف أمام كل ما يخيفنا و لا سلاح لدى المتلقي سوى الضحك و مهما يكن فإن الكوميديا تناولت سلوكيات وعادات معينة دون النظر لأصحابها و قد يقع العكس تماما حيث يتعلق الأمر لسلوك شخص و محدد و في كل الأحوال في الكوميديا تحمل ورائها رموز و دلائل يلتقطها العقل اللاواعي ويعمل على إعادة ترجمتها على أرض الواقع و في عموم قد يتوقف على مضمون الفيلم و أهميته يتوقف على مضمونه و بشكل قد يطغى فيه الجانب المسيطر كأن يتسم الفيلم بمعالجته و تطرقه إلى جانب تاريخي محض أو جانب ديني أو سياسي.

و قد يتسم "الفيلم بسمة المعالجة و الخوض في حل المشاكل إذ نجده يجاري الواقع و ينطلق منه مهما كانت أبعاد و قد يخوض الفلم في الواقع بصفة مخالفة و ذلك بناء غير واقعي لكنه يسقط على الواقع لمحاكاته و التطرق إليه بشكل جذاب و ممتع تغلب عليه الرمزية و هناك أفلام تسعى لحل المشكلات بشكل يتزاوج بين الخيال و الواقع و هذا النوع أكثر تأثيرا على المتلقي لأنه يشد أصحاب الخيال إلى الواقع المعاش ويشد أصحاب الواقع إلى الخيال الجامع الذي يداعب واقعهم من زوايا و من منظور موجه و دقيق و في هذا المجال لا يفوتنا الإشارة إلى أن بعض الأفلام تكاد تنحصر بل و تختص في توجيه إيديولوجيات لإحياء القومية أو دحرها والقضاء عليها وذلك بتجسيد آليات معينة وفق فنون العرض في شكل حوار " (2) لأنه قادر لمفرده في نظر " hans robert jauss هانس روبرت على تقديم الكثير من المعطيات والإجابات .

(1) مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ص:10  
(2) محمد عباس عبد الواحد، قراءات النص وجماليات التلقي، ص: 30

إلى فئة معينة من المشاهدين كالأفلام الموجهة للأطفال ، إلا أن هذه الأفلام الموجهة إلى فئة عمرية لا يمكن التحكم في طبيعة المتلقيين و ما يقدم إليهم لأن بعض الأفكار قد لا تناسب مع قدراتهم الذهنية و تصوراتهم و معتقداتهم مما يجعل القائمين على إيديولوجيات الفلم أمام نتائج لا يتم التحكم في عواقبها ، و يمكن لتأثير أن يكون أشد وطناً إذا تم استعمال لغة تواصل لفظية تناسب فئة الجمهور المتلقي سواء كانت لغة فصحي أو دارجة المهم أن يفي بتناول أكبر عدد من المشاهدين مما يجعلنا نؤكد أن الفلم له نسبة إيصال الرسائل الصريحة و المشفرة كثيرة إذا كانت لغة الفيلم المنطوقة هي لغة المتلقي.

لأن ما يسمعه المشاهد بالتوافق مع تغيرات أحداث الفيلم أسهل من أن يسمع لغة مخالفة حتى و إن كانت الصورة مصحوبة بترجمة فورية مكتوبة و أكثر من ذلك وجد أن الدبلجة إلى لغة المتلقي على لسان مدبلجين من الناطقين بلغته بصفة خاصة و بلهجة بصفة عامة لا يحقق العرض و يقلل من مدى التجاوب المتلقي و تأثره بمضمون الفيلم و ما يحدث فيه و لا يمكن للأعمال فيلم التأثير في التلقي مهما كان مضمونه و طريقة تناوله للأحداث و بأي لغة فإن نجاحه محدود ما لم تتوفر فيه قواعد تهتم بكل حيثيات الفلم بداية من الفكرة إلى الشخصيات و الصراع و الحبكة و كيفية الوصول إلى الحلول و من ثم النهاية .

### الفكرة:

تعتبر الفكرة اللبنة الأولى و حجر الأساس للانطلاق في إنتاج أي فلم مهما كان الموضوع و مهما كان الهدف و مهما كان تواتر الأحداث فيه وتكون الفكرة عندما تكتمل بأحد الفنون الستة <sup>(1)</sup> المعروفة الى جانب الاحداث كالعمارة والرسم والنحت والموسيقى والرقص والشعر.

حيث يجب أن تعمل الفكرة على إثارة العواطف و أن تتناول قضية معينة تحاكي واقع المتلقي بشيء بالواقعية و إن كانت هذه الواقعية نسبية و قد تكون حقيقية و إن تكون ذات بعد إنساني متشعب حتى تروق للأكبر عدد من الجمهور المتلقي و يجب أن تكون الفكرة مترنة بين الواقعية و القوة حتى يتم شد انتباه المتلقي دون شعور بالملل أو الإرهاق أو الجموح و أهم ما يشده هو ظهور الشخصيات و تداولها على الظهور و تكون قوة تأثير هذه الشخصيات على

(1) د. ناجي فوزي، افاق الفن السينمائي ، ص:6

المتلقي في صفتها و تركزها في الصورة بين شخصية فعالة رئيسة وصفة ثانوية مساعدة و هنا على المخرج أن يكون ذكيا و لبقا و ذا بعد استراتيجي .

### لغة الصورة :

إن الصورة هي اللبنة الأولى التي تحمل دلالات و رموز الفيلم و يبقى مفهومها رهينة كل الاختلافات و التضاربات لعوامل كثيرة سوف نتطرق إليها لاحقا وذلك يعود إلى عدم تحديد مفهومها لما تحمله من ثوابت و متغيرات تعمل كوحدة تكاملية لإضفاء الجمال التدقيقي، الصورة فيزيولوجية و فليست صوتية <sup>(1)</sup> لأنها تترك أثرا حسيا و هذا نظرا لتلاقي الجسم و الصورة في المخ بما يعرف بدائرة الكلام لذا نجد الخبراء يسعون لاختيار الصور و منها المشاهد التي تترك انطبعا و أثارا معينة لدى المتلقي و بشكل دقيق و مدروس و له أبعاد إيديولوجية رهيبية ولا أحد ينكر أنها المادة الأولية لأي عمل كان.

على حد قول " مارسال مارتن " marcelle martin "رغم تعقيدها و لا يمكن أن تحيى هذه الصورة إلا بتعاقبها مع مثيلاتها من الصور وفق نشاط ثنائي يجمع بين الآلة و الصورة وفق اتجاه محدد يتحكم فيه المخرج مكانيا وزمانيا لإعادة الواقع لأنها حجر الأساس لتعبير كلغة سينمائية مهمة تعمل على الإثارة لكشف الإحساس و إثارتها و تزيد من القدرة على تقريب الأفكار بفعل الإيجاد الذي ينقب عنها مما يجعل المتلقي أذن صاغية و عين مفتوحة و عقل جاهز لها مهما كانت صفة المتلقي المتعلم أو المتلقي الجاهل ، كبيرا أو صغيرا ، هاوي أو محترف و هو ما يجعل الصورة الهيكل الذي يحمل الكلمة المنطوقة و تعمل على إيصالها و تزيد من خلجاتها و توغلها و تغلغلها إلى أعماق المتلقي لأن الصورة المتحركة" <sup>(2)</sup> تعد المدخل الرئيسي الذي من خلاله نؤثر على المتلقي.

وعندما نقول الصورة فإننا نعني جميع مكملاتها ومكوناتها والعناصر المساهمة في تحقيقها و يمكن ان تسيطر الصورة على مقاطع و مشاهد كاملة دون كلمة واحدة و بقوة إيحائية بالغة و مؤدية لمعاني مختصرة لكنها مفتوحة القراءات و التأويلات و الدلائل بقدر ما يحمله المتلقي

(1) فرديناند دي سوسور ، ت.د. بؤيل يوسف عزيز، آفاق عربية ، ج3 ، الاعظمية، بغداد، العراق ، 1985، ص:

(2) سمية البطريق، مرجع سابق، ص: 220



من تغذية راجعة و كلما كانت هذه الصورة تحتوي على عناصر الإمتاع و التشويق و الموضوعية كلما كانت أقرب للواقع و هذه العناصر يمكن بها أن تجعل الصورة أكثر قابلية من خلال توظيف لجعلها قادرة على حمل المشاعر و بثها و المساهمة في تناقلها بين الجمهور المتلقي أثناء العرض و بعده.

و كلما كانت "الصورة غير ذاتية أي مفتوحة على أكثر من وجه و أكثر موضوعية و أكثر ديناميكية و حركية كانت أكثر توضيحا و تفسيراً لما حدث و يحدث في العرض الموجه و ما قبل العرض لأن العلاقة هنا متعددة تقبل التواتر و نقل الأثر الجسدي و العاطفي مهما كانت الفئات العمرية و لكن بدرجات متفاوتة لأن تواتر الأفكار الناتج عن نقل الصورة المتعاقبة أساسه العين التي هي المدخل الرئيسي للصورة المؤدية إلى ذلك و من ثم توليد الخيال التراكمي و الذي يتحدد يتجدد الصور اللاحقة مع إضافة دلالات انفعالية و تفاعلية يكون المفهوم الحسي و المشهد المرئي جديد نتيجة تكامل الصور المتتابعة و كأنها إضافات جديدة مثل اللغة التي تنتج كلمات بين السطور و من هنا تحت المتلقي على تواصل تام مع ما تبرزه الصور المتلاحقة بشكل خاص و الصورة الواحدة بشكل عام و ليس العكس و جعل المتلقي على مشارف نافذة مفتوحة اجتماعيا للاطلاع على المجتمعات الأخرى مهما كانت تعقيدات الصورة وهما أن عمر وجنس المتلقي يعود سر تأثير الصورة فيه إلى كونه جزء لا يتجزأ من اللغة"<sup>(1)</sup>

نظرا لما تمثله من واقع حقيقي و ما تحتوي من عناصر و مراكز قوة و اتزان و خطوط و وحدة و تضاد و تأثير نفسي و سيكولوجي و دلائل و رموز و علامات و غيرها فالخطوط التي تشكل الصورة و إن كانت بسيطة سينمائية فإنها تشكل روح الصورة الأم نتيجة توزيعها مشكلة نسيج متغير شكلا و ثابت مضمونا لا يخرج عن إطار ماهية التعبير المرجو من ورائها وبحسب "اللينز" فإن الصورة <sup>(2)</sup> مبدعة و خلاقة لعالم موازي ونظير للحقيقة :

و تكون عادة محورية بشكل تناضري لكن هذا لا يمنع أن تكون غير ذلك إلا أنه قد يطغى على المشهد آلام بشيء من التعقيد بفعل عدم تناضره مما يجعل المتلقي أمام رسائل مشتتة تزيد

(1) سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، دار النشر افريقيا الوسطى، الدار البيضاء، المغرب ط1 2004، ص: 5

(2) سعاد عالمي، المرجع السابق، ص: 30

من قوة تركيز العقل و إرهابه في نفس الوقت إلا أنها في واقع الأمر تعمل على تدريبه و جعل العقل اللاواعي يسعى إلى تسجيل هذه المتفرقات من أشياء و ألوان و أصوات و لإعادة ترتيبها من جديد و في ظرف قياسي وفق ما لديه من تغذية راجعة.

و يمكن للمخرج أن يعمل على تسهيل ذلك على المتلقي و هو ما أثبتته الدراسات الحديثة بحيث يكون التركيز على موضوعات الصورة وفق التفسير العمودي و الأفقي و اتخاذ نقاط تلاقي كمراكز اهتمام و جعلها مركز قوة و تضمينها كل ما هو مهم من أساسيات الرسائل الموجهة إلى المتلقي الذي نجده من خلال حركة العين ينجذب إلى هذه المراكز دون غيرها و هذا بدافع ميكانيكي يوافق مواضع العينين داخل مقلتيهما يضمن تطابق الصور الآنية الناتجة عنهما في المخ و بشكل تام و متزن .

و لا يتوقف المخرج عند نقاط القوة في الصورة بل يجب أن يهتم بما حول هذه النقاط كتتنظيم داخلي يحافظ على توازن الصورة المفردة التي تشكل المشهد العام و جعلها متزنة شكلا و مضمونا و هذا التنظيم الداخلي يضيف للصورة جمالية أكبر و لا تتم العناية بهذا النسق بشكل انفرادي يحضى كل جزء من الصورة، بل يجب أن يحظى هذا التماثل و التوازن بتنسيق و بترباط محكم يضمن الرتابة و الإنسانية مهما كانت مساحة الصورة لشدة العين بشكل محوري مع محور الارتكاز لكل نقطة من نقاط القوة أثناء حركة العين الماسحة للمشهد العام.

و العين البشرية بطبيعتها تتحرك بأمر من الدماغ للبحث عن مراكز الاتزان في المشهد مما يحتم على المخرج أخذ حركة عين المتلقي بعين الاعتبار و جعل كل ما هو مثير و مهم و فعال أو يحمل رسالة معينة على نسق بعدي و بمسافات محسوبة تسمح للعين بالحركة و التجول بينها بإيقاع يضمن رتابة التلقي الفعال، وفق الرسائل الموجهة من خلال الأشكال و الألوان و ترباطها مع الممثلين، و من ثم استخلاص الإيحاءات المنوطة بها من وراء ذلك.

"لأن الصورة كائن حي صامت لا يتحرك إلا عندما تنتظر إليه، ولا نقول أن ما في كينونة"<sup>(1)</sup> "الصورة ناقص أو قليل لأن ما يفهمه المتلقي ويؤوله كثير وغير محدود قبل الإشارة أو بعدها، وهو ما يجعل المخرج إلى إثارة اهتمام المتلقي باللجوء إلى مبدأ التضاد كأن نتعمد في جعل

(1) حمدي النورج، السيناريو الصناعة الخطرة، من التحليل إلى البناء، ص : 11

بعض السطوح أكثر جاذبة و بشكل براق أو عاتم أو إضافة شكل غير مألوف لم تألفه العين و لم يقع عليه من قبل مما يزيد من لفت نظر المتلقي إليها وجعله يهتئ لذروة غير مرتقبة حيث يتم تحديد مصير الأحداث النهائي أو يقترب فيها تحديد ذلك المصير المتوقع" (1) إلى ما هو غير متوقع أو أكثر شدا لانتباه و هذا ما يعرف بتقني الأثر و الوصول إلى ما يجاور مركز الاهتمام في الصورة ، و تخضع هذه العملية للمسح الطبيعي للعين التي تجري في طبيعتها الطبيعة الأم و كأن المشاهد الثلاثية الأبعاد، إذ تحول العين البحث عن نقطة التلاشي لتعقب تفاصيل الصورة و إعطاء الأبعاد و الأشكال و الألوان و التدرجات اللونية حقها و الاعتماد عليها في ذات الوقت كعملية عكسية لتحديد المسافات و الأبعاد و يرى معظم المخرجين أن نقاط التلاشي المتغيرة تتغير بتغير حركة الكاميرا و أبعادها عن مركز الصورة و وضعها فوق إحدى مراكز الاهتمام في الصورة الواحدة، و من ثم المشهد ككل.

لقد أصبحت الصورة في عمومها والصورة السينمائية في خصوصها ذات بعد لا تحده حدود فهو تجاري الأهداف التربوية والثقافية التي من شأنها البناء والهدم في نفس الوقت ولا تقف عند هذين الحدين بل تتنازع كل المناحي التي يبنى عليها المجتمع من قيم ومعتقدات وما يدور حولها من تحولات وتغيرات، ومن هنا نجزم أن الصورة هي أداة تأثير قوية و حساسة و فعالة وآنية لما تحمله من متعة وترفيه وقدرة على التوغل وشد الانتباه بفعل تنوع وتلون الرموز السيميائية التي تحوزها وقدرتها على مجازاة الحياة اليومية .

### لغة الصورة الفورية :

إن الصورة الفورية أكثر تأثيرا ومدلولا وعمقا لأنها بمثابة الترياق الذي يوافق زحف السم الذي يجري مجرى الدم ليصل إلى هدفه دون مانع أو حائل أو معيق، الصورة الفورية تزداد قوتها عندما تكون الصورة لاحقة مباشرة أو متزامنة في حدث أو ظاهرة وليدة الساعة أو هي بمثابة الحديث أو الجدل القائم، وهو ما يجعل الصورة تؤكد أو تنفي الخبر، كما أن الصورة هنا تكون أبلغ عندما تكون وفق نسق جمالي مريح للعين مع رتابة في الوقع والتناول وكل ما تحمله كذلك من بناء جمالي من حيث التصميم و الديكور وفق آلية النسبة و التناسب المواكبة لطبيعة الأشياء .

(1) عدي عطا، اثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو ،مرجع سابق ،ص 339

## قوة تأثير الصورة الفورية على المتلقي :

تكمن قوة الصورة الفورية بحسب مركبتها الإنسانية والتكنولوجية حيث يمكن تفكيك رموز الصورة بحسب النسق الداخلي إلا برموز تكنولوجية ورموز إنسانية <sup>(1)</sup> بشكل تحليلي رجوعاً إلى أساسيات النقد الأدبي برؤية ثنائية للظواهر على حد مبدأ "دي سوسير" frendinand de Saussure في عدة عناصر منها.

### 1 - التطهير:

إن الصورة الفورية التي تصاحب الألم والآلام النفسية والاجتماعية لشخصيات الفيلم تجعل المتلقي يقع تحت التأثير المباشر لدرجة التأوه والتحسر والتحريك وحتى البكاء وهذا نتيجة الحالة النفسية التي يعيشها المتلقي.

### 2 - اللذة:

قد تتخذ اللذة هنا البعد المعهود لتصل لما يعرف بالتلصيص وهو التلذذ إلى درجة التأثير السريع بكل ما هو مثير ولو بالعين المجردة نتيجة الشاعرية الجمالية المصاحبة للحدث المعروض أو الشخصيات نفسها.

### 3 - الاستفزاز:

إن الصورة الغير معهودة والمفاجئة و المتجاوزة حدود المشاهدة بين الجمهور المتلقي بفعل التناقض المثير بين ما يعرض و ما هو عليه في الواقع من خلاف وزيف، وقد يكون الاستفزاز بنوع العمل الذي يخالف ما عرف به المخرج أو المنتج أو حتى بعد الإنتاج مهما كان العرض دينيا أو سياسيا أو اجتماعيا.

### 4 - ترويج الافكار:

إن الصورة لدى المختصين توحى بصاحبها وتوجهاته السلبية والإيجابية كالتركيز و التهميش على بعض مكونات الصورة وخاصة الجانب البشري الذي يعتبر الجوهر الأم للعرض.

(1) د. نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيوني عصر العولمة، مرجع سابق، ص: 194

## 5 - الأيدولوجيا :

إن الصورة التي تقبل الاستئناس والقبول ببعض ما فيها أوكل ما فيها حتما تحمل إيديولوجية معينة لها القدرة على التأثير بقدرة ما فيها من معاني ورموز ودلالات.

### أهمية الصورة :

- إثارة العواطف لدى المتلقي.
- جلب الانتباه وتحقيق عنصر المتعة.
- التوضيح والتفسير والكشف والتعريف.

### تركيب الصورة :

- التكوين التركيبي الاختياري.
- التركيب التكويني وفق التصميم.
- التكوين التركيبي الترتيبي.

### لغة العين الوظيفية :

العين "وسيلة التقاط و نقل إلى المخ ولأن المخ نجده كذلك يعمل على تكملة المشاهد أو بالأحرى بعض أجزائها بطريقة سيكولوجية نتيجة الحركة الواهمة غير الفعلية و يتوقف ذلك على الطريقة الراجعة للمتلقى نفسه و خاصة إذا كانت الصورة الواحدة و الجزئية من المشهد العام على كفاية من الوحدة الموضوعية التي تضمن النسق و التدافع و التدفق الهائل من الدلائل و الإشارات لمحاكاة الفعل الموضوع لأجله و بشكل كامل و تام مهما كان التداخل فيها لأنها تعمل بشكل تناغمي رتيب غني بالرسائل الجزئية و الرسالة الكاملة و هو ما يزيد من البنية الجمالية و يجعل المتلقي لا يمر على القنوات الناقلة لهذه الرسائل مرور الكرام حتى و إن تم التلاعب في الأشكال من خلال التحكم في الألوان و تدرجاتها لإعادة نسيج أشكال المتغيرات في الصورة بفعل تغير مجال الرؤية التي تحددها الكاميرا من خلال موقعها وزاوية التقاطها"<sup>(1)</sup>.

(1)- Millerson ,geraid ,tv camera)media manual( focal ,London 1978 ,p 105

لأن الأمر لا يتعلق بما هو داخل إطار الصورة بل يتعداه إلى عمل المخ من خلال حركة العين لها، وإمكانية الإدراك البصري، ومع إعادة الكرة تصبح العين مدربة، وللتدريب أهمية كبرى في تطوير عملية الإدراك وهذا بحسب قول العالم الاجتماعي "أبراهام مواز" حيث نجد أن العين عند الإدراك ترى النقاط والأشياء المألوفة، ثم تتدرج إلى الأقل ألفة في حالة واعية أكثر منها فحال الصور المتتابعة بشكل أسرع بمعدل 10 لمحات على الأقل bits/s لحسين لعملية إدراك المعاني علاقة كبيرة بالعين والمركز البصري ومدى استعدادها وتوافقها مع الجهاز الحسي، وما يراه "دوبري" regis debray يؤكد على أن للصورة تماثلات ذهنية . (1)

و تلك الرموز و التماثلات يمكن للمتلقي فكها و التوغل في البنية الجمالية لهاو منه مساهمة المتلقي في تحديد معانيها و قيمتها بقدر ما يملكه من التغذية الراجعة سواء تعلق الأمر بمكان الانتماء أو العمر أو التذوق أو الرؤية و غيرها ليساهم بذلك في كشف الثقل السيكولوجي للصورة و المساهمة في إعادة ترتيب أجزائه و يتوقف تنوع الأشكال الواهم على لون الشكل من خلال الهوية ذاتها أو النصوع و الإضاءة أو الكثافة.

ولا أحد ينكر لما "للألوان اليوم من توجه سيكولوجي عبر العالم و آثار سيكولوجية في نفس الوقت مما لها من أثر سيكولوجي من الصورة الواحدة و جعلها وحدة متناسقة و متألفة وفق نسق انسيابي فاعل و مثير يجعل المتلقي يشعر عندها بالراحة و الاطمئنان و الاستحسان و تشرب ما يعرض في الفيلم ككل مهما كانت عناصر الصورة التي بدورها تسهم في حقيقتها و بشكل ديناميكي في آثار المشهد الدرامي و من ثم شد انتباه المتلقي و المساهمة في كل التأجيجات و الانفعالات العاطفية و الوقوف على جماليات المشهد الدرامي لهذا نجد أن إمكانية المونتاج إمكانية خداعية تساهم في عمل العين في التقديم والتأخير وحفاظ الصورة في العين التي تتراوح 10\1 إلى 20\1 من الثانية والعمل على تجسيد الصورة الإرتسامية" (2) على حد قول د. يوسف مراد youssef murad .

(1) - كاظم مؤنس ، قواعد اساسية في فن الاخراج ، ص 3:

(2) - دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، مرجع سابق ، ص 15

وهنا يمكننا اعتبار المونتاج حركة مدركة حسيا عند توفر التقنية، إن مضمون الصورة بضاعة تنمو وتزدهر من حيث الأثر والتأثر بناء على الطلب وفق الجهة والاتجاه، ولا يمكن الوقوف عند مفاصلها في الوقت المناسب ولا يتأتى ذلك إلا بعد فوات الأوان لأنها الحرب، حب الرؤية (1) على حد قول "دوبري".

و هناك ارتباط قوي بين ما تراه العين و عمل الدماغ و بصفة خاصة الجملة العصبية المكونة للمخ فكما للعين أبعاد و خلائط زجاجية تحمل قرائن انكسار زجاجية و مائية و بؤرة للرؤيا محددة لمكونات الصورة و أبعادها و المنظور و بنسب معينة طبيعية توافق العين ذات التصميم الرباني و قد وجد رابط قوي بين الأشياء خاصة بين العين و ما تراه العين و هذه الخاصية هي سر جماليات المشهد الدرامي بل جماليات كل ما تراه العين الرابط هو العدد النسبي المعروف بالعدد الذهبي، أن كل ما تستحسنه العين المدربة و العين الناقدة هو فن و هذا ما يسعى صانعي الأفلام إلى تحقيقه حتى يصبح فن (2) تحكمه مقاييس الجمال.

"إن بوابة المتلقي مدخل للمؤثرات المرئية حيث ترى العين، و من خلال هذا المنفذ الضيق الذي يمكن أن يتسع لدخول العالم المرئي في شكل صور ثابتة و أخرى متحركة يمكن أن يسحر المتلقي" (3) و يبهره.

ومما تقدم نجد أن الصورة السينمائية إسقاط لصور يعرفها المتلقي أو مشابهة لها وبمعنى آخر مكملة لها وهذا ينبع من الأصل الذي سعى إليه كاتب النص (4) أو المجسد له بحسب "سوزان لانكر" Susanne langer والذي لا يكتمل إلا بنقل الموس من المجرد وفق دلالات ورموز توحى بترابط وتداخل وتباين الاعتبار المختلفة المميزة للمجتمع وهذا ينطبق كذلك على ما جاء به " جونز " حيث يرى أن السينما هي استذكار للأماكن أو العودة إليها أو إعادتها بشكل يراه العقل وفق النص المكتوب أو النص المعد للإخراج، وهو ما يجعلنا نقول أن

(1) - سعاد عالمي ، مرجع سابق ، ص : 76

(2) - د. ناجي فوزي ، أفاق اللن السينمائي ، ص : 74

(3) - سعاد عالمي ، مرجع سابق ص 87

(4) - طاهر عبد السلام : مرجع سابق ، ص : 113

الدلالات الناتجة في السينما هي فكر بكل أشكاله <sup>(1)</sup> وله علاقة وطيدة بالصورة دون غض النظر عن الوسط الذي ولدت فيه .

إن عين المتلقي تنتظر إلى المشهد السينمائي بجميع مكوناته بعين تجاري الرؤية الحقيقية التي يرى بها المخرج أثناء التصوير و يتم هذا دون شعور المتلقي لهذا نجد المخرج يجتهد في تحقيق المشاهد و اللقطات بشكل تواتري وفق الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي وفق نمط رتيب يحقق الإحساس بالأثر المتوخى من عناصر العرض و الوقوف عند الوصلات الإبداعية مهما كانت بساطة زاوية التصوير ، و خاصة و أن أي عمل فني ينطلق من فطرة الإحساس بفعل يتباين فيه الإحساس بين الأفراد <sup>(2)</sup> و قدراتهم الإدراكية.

و من ثم إعادة صياغة الأحداث أو بمعنى توجيهها بشكل فني وفق حركة افتراضية لعين المتلقي بين أبعاد الصورة الافتراضية لأن المتلقي فنان ذات لا يستطيع أن يفسح على مدى تشكيله للعرض الشخصي عن طريق المتعة فهو يشبه الفنان الأصلي الذي يكون قد ساعده في هذا التشكيل و الذي لا يستطيع أن يفسح عنه أو يجسده من جديد و هذا بالنظر إلى القاعدة التي تنص على المكان الفني بالنظر إلى تساوي المكان الهندسي أو غير الهندسي مضافا إليه زاوية رؤية الفنان ومعالجته للمشهد .

حتى أن تغير مستويات الرؤية في حالة الأبعاد الثلاثية أو الافتراضية التي تظهر على

الشاشة المسطحة توحى إلى المتلقي بشعور يختلف ويتغير بتغير المكان ( مستوى الرؤية ) و هذا ناتج عن سطوع الألوان نتيجة انعكاس الضوء و تسببه في التدرج اللوني للون الأشياء الثابتة و المتحركة و هو ما يؤكد نظرية أن الفنان المتلقي فنان ذاتي يتعرف على الأشياء بعد التكثيف معها.

و هو ما ينطبق مع قول " جون ديوي " john dewey و لا يتعلق بخواص الأشياء في جوهرها كما أن العين تستوصف المشاعر التي تعترئها <sup>(3)</sup> أثناء التلقي عند حضور الأذن التي

(1) - سعاد عالمي ، مرجع سابق ، ص: 48

(2) - طاهر عبد مسلم ، المرجع السابق ، ص: 28 - 29

(3) إدوارد هانسيك ت : د. غزوان الزركلي ، الجميل في فن النغم، ص : 11 .



تتذوق الموسيقى و التي تزيد من تذوق المتلقي نتيجة حثها على كل ما هو مرئي بالتوازي مع الموجات المرئية ، لأن حجم و ارتفاع و شكل الأشياء يتوقف على بعد الجسم عن العين (1)، و لا يتوقف اللون عند الدلالة الرمزية كمكمل للجسم الذي يميزه أو يدخل في تمييزه بل يتعداه إلى إضفاء الانفعالات و الإفرازات التي تعمل على تنمية العواطف الجياشة (2)

### لغة المؤثرات البصرية على المتلقي في السينما الرقمية :

صحيح أن السينما الرقمية لم تكن موجودة أيام الأفلام الكلاسيكية الأولى و خاصة فلم الرسالة إلا أن المرور بها في هذا البحث قد يساعد في تأكيد أو تفنيد بعض القضايا الجوهرية التي من شأنها بناء التلقي الصحيح لدى المتلقي ، حيث تكمن قوة السينما الرقمية في المؤثرات البصرية والتي جعلت منها ثورة عارمة لا تعرف حدود و لا تثبطها عراقيل وهي في تنامي و تطور مسرعين بفعل النقلة النوعية التي تشهدها منابع السينما الرقمية والتي جعلها في الأساس قوة دلالية بفعل ثورة المؤثرات البصرية والتي تحمل بدورها دلائل خالصة سيميائية إلا أنها تخفف من وتيرة النمط الكلاسيكي الذي يعتمد بشكل كبير على النمط الدلالي الحركي . (3)

وفي عموم السينما الرقمية تشهد تغير إيجابي مذهل في كاميرات التصوير من حيث الحجم و الوزن و التقنية و انخفاض السعر و الوفرة و التنوع و الأداء الذي يظهر على المؤثرات البصرية في الكاميرا الرقمية محققا جدلية " غاستون باشلار " caston bachelard و التي تجمع بين العلم ( العقل ) و الفن ( الخيال ) إذ يصل الإبداع المتخيل إلى إعادة الواقع مع إضفاء أجزاء و متغيرات مكمله له (4)

و هو ما جعل هذا التنوع يحظى بالقبول اللامسبوق ناهيك عن تحقيق مبدأ العمل السينمائي الكلاسيكي الذي يستحق تكاليف كبيرة و مكلفة و معدات غالبة و نادرة أحيانا و مجهودات

- 
- (1) طاهر عبد مسلم ، المرجع السابق ، ص : 161 .  
 (2) فؤاد شاكر، سيميائيات طرائف و حكايات ، العربية للطباعة و النشر ، مدينة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص : 6  
 (3) برنار توسان، ماهي السيميولوجيا ، ت: محمد نظيف ، بيروت ، لبنان ، افريقيا الوسطى ط1 2000 ، ص 28  
 (4) جاستان باشلار ، جماليات الصورة ت : غادة الإمام ، بيروت ، لبنان التنوير للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 2010 ، ص 390

بشرية و تقنية كبيرة و مضنية، فهي على العكس تماما ، إذ يمكن إنتاج فيلم سينمائي رقمي بتوفر كاميرا رقمية مقبولة الأداء و التقنية مثل "سوني" أو "جي في سي" مع توفر حاسوب يشمل برامج للمونتاج و الميكساج و غيرها مع الرابط الرقمي **USB** بين الكاميرا و الحاسوب .

تكلفة السينما الرقمية قليلة مقارنة مع السينما الكلاسيكية فهي لا تحتاج إلى الكاميرات ذات البكرات الباهظة الثمن و لا للأشرطة المغطاة بمواد كيميائية تحتاج فقط إلى آلة رقمية تحتوي على رقاقة أو رقائق بها خيط **USB** رقمية معقدة لكنها خفيفة و رخيصة و آمنة و ليست بالخطيرة تعمل بنظام المنطق الرياضي فلا تحتاج إلى استديوهات التحميص و لا إلى خبراء فيه و يتم فيها جميع العمليات تقريبا و بصفة تكاد تكون لحظية و بدقة متناهية و تحفظ للعمل السينمائي الرقمي جودته .

إلا أن الكاميرات الرقمية التي تستعمل بموازاة الكاميرات الكلاسيكية ليست بالكاميرات العادية إذ تعمل وفق نظام 1 ، 0 ، بيت بايت و هي مجموعة أرقام ثنائية تحافظ على جودتها كما و كيفا في نسختها الأصلية و تبقى المؤثرات فيها كما هي إلى حين نهاية العملية الإنتاجية و يقوم مبدأ عملها على التحليل الضوئي الأحمر و الأخضر و الأزرق (1)

و هي مليئة بالبيكسلات التي تتحكم في جودة الكاميرا و هي عبارة عن خلايا رقمية صغيرة حيث كلما كانت أصغر في الحجم و أكبر في الكمية كلما كانت جودة الصورة أكبر التي يتوفر عليها العديد من الناس بفعل الجودة من حيث الألوان و الإضاءة و الدقة في التقاط الصور و إعادة معالجتها من الجديد بالإضافة إلى التحكم في عدد الصور في الثانية 24/ثا على خلاف الكاميرات الرقمية 30/ثا كما تكمن قوة هذه الثورة السينما الرقمية في كونها قادرة على اختزال المسافة و الزمن و التكلفة التي كانت تعاني منها السينما الكلاسيكية حيث يمكن التقاط الصور و من ثم تحقيق المشاهد دون اللجوء إلى عملية التحميص في ظرف قياسي ، كما يتم التحكم في اختيار اللقطات و بألوان مكيفة وفق الضرورة من حيث اللون و الإضاءة و الصوت وكل ما يتعلق بالفيلم السينمائي ، كما يمكن تسجيل هذه الأفلام في أقرص من نوع **dvd** -

(1) <https://youtu.be/KY6p8bIEvKc> 10h 10min 13/04/2019

**CD - DGR** أو عن الذاكرة العامة <sup>(1)</sup> ومن ثم يسهل نشرها و عرضها و تحقيق إرادات كبيرة من خلالها .

### السينما الرقمية :

إن سهولة التعامل مع السينما الرقمية من خلال المعدات المستعملة و سهولة حفظها و حملها و نشرها و زهد أسعار أفلامهما جعلها تغزو العالم و تكاد تصل كل البيوت و بمبالغ معقولة ناهيك عن تميزها الاستقلالية إذ يمكن لأي شخص أن يشاهد الفيلم الذي يريده و في الوقت الذي يريد و بعيد عن زحمة الجمهور و مشاركته له في العرض.

### المؤثرات البصرية الرقمية على المشاهد المتلقي :

إن المؤثرات البصرية الرقمية <sup>(2)</sup> يقصد بها إنتاج مشاهد لا يمكن تحقيقها في أرض الواقع لسبب أو لآخر ، و ذلك بدمج مشاهد أو صور صناعية مع أخرى صناعية أو مع مشاهد طبيعية و كل ذلك من أجل خلق حالة من التناغم الحسي للتأثير على المتلقي ، و يمكن إدخال المؤثرات البصرية على الفيلم في أي وقت من عملية الإنتاج بعد التخطيط لها قبل الشروع في الإنتاج و للتخطيط المسبق أهمية كبيرة و مهمة و خاصة قبل الشروع في الإنتاج و ذلك لضبط ميكانيزمات و محددات من شأنها تقليل التكلفة و التسريع في إنهاء الفيلم كما قد تكون في نهاية الإنتاج تماما لإضفاء بعض التحسينات و سد بعض الثغرات.

إن السينما الرقمية استلهمت عناصر عملها و المبادئ التي تقوم عليها من السينما الكلاسيكية الأم كالمونتاج و زوايا التصوير و توجيه الإنارة و حركة الكاميرا و إدخال بعض المؤثرات كما أنها اختزلت الكثير منها في رقاقت حيث يتم التحكم في المونتاج لإعطاء إيقاع سريع يوحي بالتوتر و العكس صحيح <sup>(3)</sup>

(1) المرجع نفسه.

(2) -http://ar.m.wikipedia.org 23h 45 min 13/04/2019

(3) كيف دانسا إيجر ، ت : أحمد يوسف تقنية المونتاج و الفيديو ، إعداد الهيئة العامة لدار الكتب و الوثائق ، دار الشؤون الفنية ، العدد 1689 ، ط1 ، 2011 الجزيرة القاهرة ، ص 511 .

و يتراوح هذا المونتاج بين نظام " الهارد وير " إلى نظام " السوفت وير"، كما يمكن تخزين صورة و الحوادث و التغيرات الطبيعية كالبرق و الرعد و العواصف والأمطار و الفيضانات و الأمواج العاتية و التحكم فيها من حيث الكم و کیف و دمجها في الصور و المشاهد بدقة متناهية وفق قواعد حسابية حساسة ، يكاد العقل البشري يعجز في تصديقها، إنها افتراضية بفعل تناعمها مع الواقع على قدر الحكمة التي يسهل تحقيقها في المؤثرات الرقمية و العمل على زيادة ذروتها و الزيادة في ترابط المتلقي و المشاهد و اللقطات على أساس السبب و النتيجة (1).

### المؤثر البصري الرقمي و المتلقي :

قد أشار " آرنهيلم رودولف " rndolf aruheim إلا أن لكل شخص ثقافة بصرية تجعله قادرا على معالجة ما تقع عليه عينيه مهما كان ثابتا أو متغيرا لأن الأشياء في نموها أو علاقتها مع بعضها البعض عبارة عن علامات بل وكل جزء منها يمثل علامة قابلة للتفكيك (2) وفق الدالة الراجعة للمتلقي و هذا يتوقف كذلك على ثقافة المصمم للمؤثر البصري و الواضع له و المخرج و قد يجتمع هؤلاء جميعهم لاختيار المؤثر المناسب و الأكثر تأثيرا على المتلقي على اعتبار أن المؤثر يوحي بدلالات و علامات و رموز قابلة للتقدير و القياس و التخزين و الاسترجاع .

و على حد تعبير " جوردن بيترسون " jordan peterson فإن كل ما يتلقاه المتلقي هو بصري محض فالصورة المرئية اللحظية أو المسترجعة تشكل تخيلا مكملًا للصور السابقة و اللاحقة سواء كانت مسموعة أو مكملة لتلك المسموعة فكلها بصرية و بامتياز و لكن الأمر يتوقف كذلك على التغذية الراجعة لثقافة المتلقي و مدى قدرة المصمم و المخرج على اختيار الأنسب منها و في الوقت المناسب و جعله يتلقاها بعقله الواعي أو عقله اللاواعي أو عقله معا و يعود اختيار الوقت المناسب إلى مدى ترابط المعلومات البصرية و ترتيبها و تناسقها و سرعتها و العمل على جعل المتلقي في حالة تأهب و اقتناص غير مشروط للمؤثر بحسب الموقف الدرامي .

(1) لينداج كاوغيل ، ت : د . محمد منير الأصبحي ، منشورات المؤسسة العامة للسينما وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا العدد ، 233 ، 2013 ، ص 65 .  
(2) برنار توسان ، المرجع السابق ص 93

## الآليات التقنية للمؤثرات البصرية (1):

هناك العديد من التقنيات المستعملة لتجسيد المؤثرات البصرية على أحسن وجه، و تتوقف جودة هذه التقنيات على التغذية الراجعة للمصمم و مدى اطلاعه على المبادئ العلمية و الفنية و العملية و كذلك على مدى اطلاعه على طبيعة المتلقي و مدى استجابته لمؤثر دون آخر و لعل أهم هذه التقنيات.

### أ - الستار الأخضر ( الكر وما ):

و هو ما يعرف باللوح الأخضر إذ يوضع هذا الستار كخلفية وراء بعض المشاهد أو بعض اللقطات أو بعض الصور لأجل استغلال هذه المشاهد و اللقطات و الصور في تناغم جديد بعد حذف الستار الأخضر و الاستغناء عنه تماما بإضافة خلفية أخرى قد تكون ساكنة أو متحركة بالنسبة للقطات و الصور المأخوذة قبل نزع الستار، و يستعمل هذا الستار لنزع أو حذف بعض الأجزاء من الصورة أو المشهد و دمجها مع أخرى كما يمكن أن تصل هذه الطريقة إلى حد كبير من التعقيد إذ يمكن استعمال طريقة الستار أكثر من مرة بشكل شامل كخلفية لأكثر من مرة و لنفس المشهد لمضاعفة التأثير مثل ما يحدث في أفلام الخيال.

### ب - التصوير الثلاثي البعد ( تقليد عمل العينين ):

إن عمل العينين متزامن بحيث يتم التركيز على الشيء المرئي من زاويتين مختلفتين وفق تصميم العينين الرباني إذ تقع بؤرة العين على الشيء المرئي بشكل مناظر للعين الأخرى لدرجة أن الصورة التي تلتقطها كل عين مختلفة قليلا عن الأخرى و عند وصول الصورتين إلى المخ يقوم بترجمتها بحيث يشعر المتلقي أنه ينظر إلى صورة ثلاثية الأبعاد ، ناهيك عن تلاحق الصور الناتج عن العينين بفارق زمني بسيط نتيجة الفارق البسيط في طول الأعصاب القحفية الواصلة بين المخ و العينين .

و قد أستلهم مصمم المؤثرات البصرية انطلاقا من المكان نفسه لأنه يترجم أبنية النص (2)

(1) <http://ar.m.wikipedia.org> 23h 45 min 13/04/2019

(2) توفيق الحكيم ، عصام الدين ابو العلاء ، اليات التلقي في الدراما ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 1 ، 2007 ، ص 104

الأصلي لتدعيم البناء المكمل لتغذية الراجعة لدى المتلقي ففي وجود تقنيات جديدة تجعله يشعر بالأبعاد الثلاثية للصورة و الصوت رغم أن الصورة المرئية نابعة عن شاشة مسطحة و هذه التقنية تم تطبيقها على الشاشات نفسها أو بالاستعمال نظارات ثلاثية الأبعاد أو باستغلال المحيط الذي يجلس فيه المتلقي عند المشاهدة من تحريك و إثارة للصوت و إصدار بعض الروائح المؤثرة و المكمل للمشهد .

#### ج - إلتقاط الحركة:

يمكن إنتاج حركة صناعية وهمية تحاكي الواقع الذي يدركه الإنسان و ذلك بتجسيد مبدأ انتقال السيالات العصبية و الإلكترونات الكهربائية حيث يتم استعمال ملابس خاصة بها مجسات كهربائية تربطها أقطاب و نواقل مربوطة بحاسوب بشكل سلبي أو لا سلبي حيث يتم تحويل هذه النبضات الحركية إلى حركة ثم إلى مفاتيح حركية وفق برنامج معين يعرف بالبرنامج الجرافيك.

#### د - تكرار الصورة:

يمكن إثارة حافظة المتلقي و جعله يتيه في عمق صورة واحدة نتيجة تكرارها بشكل إيحائي باستعمال مبدأ المرايا المتقابلة و هذا ما يظهر عادة في أفلام الصراع و التركيز و البحث عن الذات لإشراك المتلقي في البحث و التركيز و فك الرموز كطرف افتراضي في حيثيات العرض .

#### هـ - الضغط و التمدد:

بفعل التحكم في الأبعاد الثلاثية و تأثيرها على بيكسلات الكاميرا الملتقطة للصورة و بيكسلات شاشة العرض أصبح بالإمكان تكبير هذه البيكسلات و تصغيرها بشكل واهم و افتراضي مخادع للمتلقي (1) .

#### و - مبدأ المرايا المحدبة و المقعرة :

يمكن استغلال نظرية الإسقاط الضوئي على السطوح العاكسة الكروية نحو الخارج و الكروية نحو الداخل كتطبيق وأهم لإثارة عواطف و أحاسيس المتلقي و العمل على التحكم في توتره و قلقه و خوفه و ذلك بتغيير المشهد الحقيقي لجعله مقعرا نحو الداخل أو الخارج.

### المتلقي و المؤثر:

إن المتلقي ليس كتلة جامدة بل تتحكم فيه عوامل و دوافع داخلية و أخرى خارجية:

أ - **العوامل الداخلية :** هي عوامل تميز الشخص المتلقي عن غيره بصفته كائن حي يؤثر و يتأثر، و قد يمكن للمخرج الوقوف عند هذه الخصائص للتأثير عليها و قد لا يستطيع ذلك إلا أن هناك عوامل داخلية تطغى و بشكل مشترك على الجمهور المتلقي من حيث الحالة الذهنية و الحالة المزاجية و التركيبية السوسيو فيزيولوجية التي تربطه بعالمه الخارجي الذي يؤثر على دواخله و أغواره في شكل إفرازات هرمونية تسير التغيرات العاطفية و النفسية تسهم في تقبله لإيديولوجيات معينة كما قد تتوقف أيضا هذه الهرمونات على النوع و الكم و على النوع الجنسي.

### ب - العوامل الخارجية:

هي عوامل تتعلق بالمؤثر البصري في حد ذاته كما تتعلق بمحيطه و محيط المتلقي إذ نجد أن نوع المؤثر البصري و لحظة تأثيره و كيفية ظهوره كمثير لها تأثير بالغ على المتلقي بفعل الميكانيزم المتواتر بين الحركة و السكون و الصوت و الصمت و العتمة و الوضوح ناهيك عن موقع المؤثر البصري في المشهد و المسافة بينه و بين المؤثر عليه في المشهد نفسه بعيدا عن المتلقي و كذلك مدى تناغم المسافة بين المؤثر البصري و بين المتلقي، بما في ذلك حركة الكاميرا <sup>(1)</sup> فلا ينبغي أن تكون أسرع من المتحركات أثناء التصوير كما لا ينبغي أن تكون أبطئ.

(1) Samuelsson ,David ,w ,motion picture camera technique ,focal press ;2001, ,pp 113-114 ,

### سيمائية التلقي والمؤثرات البصرية :

إن المؤثرات البصرية دال ومدلول على حد قول صلاح فضل اذ تقوم على نظام للرمزية والإشارات الدالة<sup>(1)</sup> وتقوم المؤثرات الضوئية كذلك على علامات خارج العضوية الانسانية<sup>(2)</sup> كالملابس والإشارات الصريحة ومكملاتها كالأصوات الموحية للعلامات الرمزية وعلى حد قول ايزر تحتاج المؤثرات البصرية الى فكرة ضمنية تتعلق بالمتلقي وتحتاج تجسيد مدروس يضع المتلقي في موقع المرسل إليه<sup>(3)</sup> ليفهم الرسالة وفق سببية معينة وبعلاقة معينة، يدعمه في ذلك حوار باطني يزيد من وتيرة الحوار الدرامي الذي يجب أن يرتفع وبتفنن<sup>(4)</sup> وبصفة أكثر من العادي.

### المتلقي بين المؤثرات البصرية الرقمية و الكلاسيكية :

إن المؤثرات البصرية الكلاسيكية مرت بمراحل عديدة و متنوعة بداية بالطقوس الدينية إلى المشاهد السحرية إلى ألعاب خفة اليد و كانت تتأرجح بين طويلة العرض و بين قصيرة العرض و بين المبدعة و المملة و بين تلك التي يتسابق إليها المشاهدين و تلك التي كان يحشد أمامها الجمهور المتلقي تحت طائلة القداسة و الترويع ، و قد اعتمد في هذه المؤثرات البصرية خطط محكمة تجمع بين الفيزياء و الكيمياء التي عرفته قديما بالخيمياء.

يوم كانت هذه العلوم حكرا على السحرة و المنجمين حيث نجد أن حركة الأجسام تستعمل فيها نوابض و حبال غير ظاهرة و العديد من البكرات المتنوعة للجمع بين الاتجاهات الحركية و رفع و إنزال الأثقال الكبيرة كما تم استعمال حركة الصلصلة و الجلجلة و القرع و الطرق و المزج بينها للحصول على أصوات مناسبة مع إضفاء بعض الحركات الهوائية بفعل تدوير العنفات و المراوح الكبيرة غير الظاهرة.

كما تم الاستعانة بالتفاعلات الكيميائية المتنوعة للحصول على التوهج أو الحرائق أو مزج بعض المواد الاخرى للحصول على الانفجارات العنيفة أو بعض الفرقعات و ما يصاحبها من

(1) عصام خلف كامل الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر دار فرحة للنشر والتوزيع 2003 ، ص 33

(2) مبارك حنون دروس في السيميائيات دار توبقال للنشر المغرب ط 1 ، 1987 ، ص 45-47

(3) د عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياكوس وايزر ، دار النهضة العربية ، ط 1 ، 2002 ، ص 53.

(4) توفيق الحكيم عصام الدين ابو العلاء ، اليات التلقي في الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1 ، 2007 ، ص 102



خراب و دمار و انشطار و تطاير و الكل في حوار حيث أن المؤثرات البصرية تأتي بعد حوار حميم مع الطبيعة و يبقى مستمرا حتى مرحلة التنفيذ مع المصمم للمؤثرات البصرية و لا يتم ذلك إلا بارتباطه معه نتيجة العلاقة المألوفة المباشرة أو الغير مباشرة تمهيدا للمتلقى للاستئناس بها من حيث انتهى الفنان المصمم للمؤثر البصري<sup>(1)</sup>

و كانت هذه المؤثرات مكلفة نتيجة كلفة المواد اللازمة لتحقيق هذه المؤثرات من حيث الكم و الكيف بالإضافة إلى الأخطاء و المخاطر التي قد تترتب عنها، كما أن فشل تحقيق هذه العروض التي تعد خصبًا لتحقيق رسائل و دلائل معينة لتبليغ معنى مكمل لأحداث الفيلم قد يؤدي إلى اضطرار إعادتها من جديد دون ضمان نجاحها .

أما المؤثرات البصرية الرقمية فرغم تطور الطرق و السبل و التقنيات التي تعمل على تحقيقها إلا أنها في الواقع نتاج صريح لتلك المؤثرات التقليدية نتيجة للتسجيل لها مع التكرار و إعادتها وفق الحاجة، و من هنا برزت فكرة تحسين طريقة الحفاظ على هذه المؤثرات و تحسين أدائها و العمل على تكيفها و فق طبيعة الفيلم المراد إنتاجه مع مجارة أيديولوجيته.

بعد التحسين المذهل من حيث الدقة و السرعة أصبح للمؤثرات مبدأ عملها مميز و في متناول المختصين على شكل برامج رقمية منها الميكانيكية ومنها الكيميائية و منها المعدلة للألوان و الأضواء و الأصوات و الحركة وفق اليات دقيقة تعمل بقياسات حسابية تقارب الواقع أحيانا وتفوقه أحيانا أخرى لتبلغ عنان الخيال و هذا التلاعب بالمؤثرات البصرية يتوقف على إبداع المخرج وهو ذلك الشخص الذي يضع لمستته الأخيرة على تجسيد هذه المؤثرات وفق ما تراه مخيلته إذ يمكن إيجاد علاقة بين الصورة و مرجعيتها الواقعية بفعل الكم الهائل من المخزون الرقمي لمشابهات الصورة<sup>(2)</sup> و التلاعب بها و إعطائها نفس البصمة الأيقونية على حد قول " إيز نشتاين ". serguer eisentien

(1) جاستان باشلار ت : عادة الإمام ، جماليات الصورة . ص 390  
(2) - فران فينتورا ، ت : علاء شنانة ، الخطاب السينمائي ( لغة الصورة ) ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، العدد 217 ، منشورات وزارة الثقافة بالمؤسسة العامة للنشر ، 2012 ، ص 23 .

وكلتا الطريقتين تؤثر على المتلقي وتؤديان نفس الغرض لان العقل اللاواعي يلتقط الرموز والدلالات والعلامات إذ نجد أن الكاميرة الرقمية تؤثر بشكل مذهل بفعل توفر الأشعة الغير مرئية و التي تبلغ نسبة 95 بالمئة من الأشعة التي تراها العين (1) .

و بالتالي يمكن تمرير رموز و دلالات إلى العقل اللاواعي دون أن يعيقها عقل المتلقي ويعيد ترتيبها وترجمتها وفق التغذية الراجعة الا ان التنافس الشديد ومحاولة التميز السريع والعنيف باتت هم كل مبدع لتسموا هذه المؤثرات البصرية الى درجة الخيال المجنح الذي اصبح يرهق كاهل المتلقي ويسبق تصوره ويختزل الازمنة والأمكنة تارة ويعمل على تمديدها وتوسيعها تارة اخرى ليجد المتلقي نفسه بين التكذيب والتصديق عندا كل مشهد لهول و غرابة بعض الافلام وخروجها عن العالم المنقول الكلاسيكي اي الواقع الافتراضي المشابه للواقع الحقيقي بشكل جمالي ونجد ان هذه المؤثرات غير مكلفة وسهلة التجسيد والتحقيق و في اماكن قد لا تتعدى حجم حجرة صغيرة مما يجعل العمل سهل وأكثر تنسيقا ودون احداث جلبة او اخطاء او اضرار مع توفير المال الكثير كما يمكن الاستعانة ببعض المكملات البصرية وإعادة رقميتها من جديد باستعمال مجسات إلكترونية ضوئية وفق ابعاد محددة (2) ومدرسة.

و ذلك بفعل إمكانية الكاميرا الرقمية التقاط صور تقدم وجهات نظر المتلقي و تكون مخفية بإحكام بفعل خفتها و صغر حجمها و حتى سهولة التحكم فيها لتجسيد بعض الأجسام الثابتة كالجبال والنباتات والأشجار وبعض الحركات المصاحبة لحركة الكائنات الحية كالإنسان والحيوان وحتى بعض الآليات لإعادة برمجتها من جديد بإحدى الطريقتين طريقة التصغير أو طريقة التكبير وضبط سرعتها واتجاهها على حسب الرتم الحركي للفيلم.

(1)- فوغل ، ت : أمين صالح ، القاهرة ، دار الكنوز الأدبية ، ط1 ، 1964 ، ص 6  
(2) - آلان كاسبيار ، ت وداد عبد الله ، التذوق السينمائي ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1989، ص17

## أنواع الكاميرا الرقمية :

هناك العديد من أنواع الكاميرا الرقمية وهي في تطور مستمر مواكب لتحديث المؤثرات البصرية و هذه الكاميرات تقارب إلى حد ما الكاميرات الكلاسيكية بل و تلعب دورها إلا أن الألوان المستعملة فيها غير طبيعية و هي صناعية تماما بمعنى الكلمة إذ يتم طبع الألوان الأخضر و الأحمر و الأزرق على بعضها وفق السقوط الضوئي المنعكس عن الأجسام المصورة.

### 1 - أشهر البرامج :

هناك العديد من البرامج الرقمية <sup>(1)</sup> المستعملة لتجسيد و تطوير المؤثرات البصرية و هي في تطور سريع و دقيق و غير مسبوق و يمكن لهذه البرامج أن تعمل مستقلة عن بعضها البعض لكن نجد أن بعض المخرجين و بعض القائمين على تجسيد و تحقيق هذه المؤثرات قد يلجؤون إلى استعمال أكثر من برنامج و ذلك لإثارة المتعة و التميز و تحقيق السبق و جعل العمل في المؤثر السينمائي الرقمي من حيث الأداء غامضا و يصعب فكاه و الوصول إليه و من هذه البرامج:

**Autodesk 3D studio Max -**

**Autodesk Maya -**

**Softi mage -**

**Houdinis -**

**Foundry Nuke -**

**- أدوبي أفتر إكس**

فوائد المؤثرات البصرية الرقمية و مدى تأثيرها :

- تحسين الواقع ومجاراته لسهولة المزج و التدرج و تغيير الحجم ووضع الجسم أو استبعاده أو التركيب أو التلبيس (1) لمسايرة التغذية الراجعة للمتلقي .
- تقليل التكلفة المالية والتحكم فيها.
- الحكم في طريقة التقليد باستعمال المجسات.
- مطابقة الصورة مع الصوت وبدقة.
- خلق واقع افتراضي سريالي .
- التحكم في الألوان والظلال والأضواء.
- الاقتناء والاطلاع والمشاهدة وفق ما يشاء المتلقي .
- تحميل الأفلام في رقائق cd dvd .
- تنوع شريط الديجيتل .
- معايشة الأحداث بوجدانية على طريقة ال 9d .
- العرض يكون مستمرسل ومضمون وبشكل متواصل.
- الفيلم لا يتأثر بالتغير الحراري.
- الفيلم لا يتأثر بالغبار والضوء.
- توفير ووقت التحميض والطبع والنسخ.
- مراقبة الجودة بشكل لحظي أثناء التصوير .
- يمكن إعادة العرض أو توقيفه أو تسجيله بسهولة .
- يمكن إعادة المشاهد كما يمكن حذف المشاهد الغير مرغوب فيها.
- ألوان شوت مفتوح الزمن بشكل غير محدود.

#### السينما الرقمية و سيطرتها على المتلقي :

السينما الرقمية فوائد جما لا يمكن حصرها وهي في تطور يومي كسرعة الإنتاج وتوفير المال والدقة في العمل ونسخ المنتج وتوزيعه والحفاظ عليه ولا تحتاج هذه السينما إلى حشد الجمهور داخل القاعات الكبرى الراقية وإنما يمكن عرضه داخل قاعات صغيرة مطابقة لمواصفات القاعات الكبيرة بها عدد كراسي محدود لكن جودتها اعلى يتم فيها العرض الثلاثي

(1)- آلان كاسبيار ، المرجع السابق ، ص40

باستعمال ثلاث كاميرات تعرض ثلاث صور في وقت واحد باستعمال صوت مجسم و هو ما يعطي للمتلقي انطباع و كأنه محاط بالأصوات .

كما تتميز بعضها بالحجز السري إذ يمكن للمتلقي أن يحجز الفيلم عن طريق التواصل في الشبكة العنكبوتية لتحديد مكان وزمان العرض مع تحديد الفيلم نفسه والسعر المقابل له ولم تتوقف السينما الرقمية هنا بل ذهبت إلى أبعد من ذلك إذ أصبح في إمكان المتلقي حجز الفيلم على الشبكة العنكبوتية دون الخروج من المنزل ومشاهدته في المنزل دون غيره مقابل دفع قسط من المال .

و رغم تطور السينما الرقمية إلا أنها أصبحت في متناول الجميع حيث أن الكل أصبح بإمكانه التصوير و لا يهمه في ذلك سوى أخذ اللقطات التي يراها جميلة غافلا عن الاستعمال الحقيقي للمؤثرات والتحكم في الجودة والانعكاسات الصوتية والضوئية والتقنية والرتابة وهو ما جعل ويجعل السينما الرقمية تبتعد عن السينما الكلاسيكية من حيث الجودة ومهما يكن فإن السينما الرقمية بصفة عامة والمؤثرات البصرية بصفة خاصة تحتاج فنان بارع ومتمرس يجمع بين السينما الكلاسيكية والسينما الرقمية وله إمكانية التميز ومسابقة الزمن في كل عمل يقوم به مع الاطلاع على مبادئ عمل الكاميرات الرقمية والوقوف على كل ما هو جديد و محاولة استحداث طرق سرية لتحقيق سبق لبناء برامج من خلال توصيل بعض المعدات الرقمية بشكل مستحدث وذاتي يميز القائم عليه سواء كان مصمم المؤثرات البصرية أو المخرج أو حتى السينارست في بعض الأحيان.

### لغة عين المتلقي :

العين جهاز بصري مثل الكاميرا ، لأن الكاميرا مستوحاة أساسا من شكل العين و كيفية عملها وفق مبدأ الحصول على صور، و وجد أن العين بها جزء حساس و مركز يعرف بشبكية العين و رغم صغره إلا أنه مليء بالخلايا المخروطية و العصي 107 مليون عصية حساسة للضوء و الألوان حيث تسقط عليها الصورة بشكلها المصغر و تعدلها بفعل الانتشار الضوئي الذي يحدث بفعل الأوساط الزجاجية و المائية الموجودة في العين و هذه الأوساط عبارة عن

عدسات آلية الحركة وفق رسائل يبعثها المخ و أخرى يستقبلها لتعديل الصورة و التعرف عليها و التعامل معها ، (اللطخة الصفراء ، النقطة العمياء ) .

كما أنها تستطيع تعديل و النقاط شيء آخر في نفس الوقت و تنظم درجة الإضاءة الداخلية بتغير الأشياء التي أمامها أو الأشياء الافتراضية من خلال الصور و المشاهد و ذلك بتغير زاوية الرؤية و تغير البعد البؤري الذي يقارب 22 ملم و يبلغ دقته 576 ميغا بكسل و مبدأ مزج الألوان الأساسية 3D بسرعة 600 000 .. ثانية و تعمل بنظام ثلاثي الأبعاد، ورغم هذا الميكانيزم الباني الهائل إلا أن العين تستشف المعاني والدلالات مما تراه بعيدا عن اللغة الرافقة، لأن الصورة تعبير صامت (1)

و في الحقيقة الصورة الحاصلة هي ناتجة عن تركيب الصورة لعينين و ليس لعين RGB واحدة فقط و يمكنها التقاط 1000 صورة في الثانية .

و حتى يكون تأثير المتلقي يجري الواقع يجب النظر إلى سرعة الأشعة الضوئية الصادرة من الشاشة و التي تبني شكل و لون الجسم و سرعة نفس الشعاع ، كما لو كان الجسم حقيقيا و مجسما فعليا من سقوط الضوء عليه حتى ارتداده على العين ، و كلما كانت النتيجة متقاربة بين الإثنين كلما وقع المتلقي في فخ التصديق و التوهم بأن ما يراه على مقربة منه و لا يفصل بينه و بينما يراه سوى مسافة الكاميرا على الجسم و المصور و يعود هذا التعقيد لكون العين أصغر عضو و أكثر تعقيدا و بما أن العين تختلف على الكاميرا لاحتوائها المستقبلات اللونية على مساحة الشبكية بتوزيع منتظم فهي بذلك أكثر قدرة على التأثر بالألوان و بمعنى آخر هي تؤكد الدقة التي لا تصل إلى أجهزة الإضاءة و الألوان المنعكسة.

بما أن الرؤية لا تتم في العين تماما رغم أن الرسائل تقع على الشبكية أولا و تذهب إلى الدماغ لترجمتها فإننا باختصار نرى بعقولنا ، و هو ما يجعل كل ما يقع على العين يسجل في العقل الباطن و يصبح رصيد حي يعود في كل لحظة من جديد خبرة عقلية ، ومهما كانت الصور و الألوان و الحركات التي تتعاقب أمام العين و مهما كان بعدها أو سرعتها فإن العين

(1) - سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند روجيسور ، ص : 18

تلتقطها لتصبح جزءا من رصيد العقل، لأن عين المتلقي<sup>(1)</sup> تأخذ منحى واتجاه حركة الكاميرا وكأنها محمولة عليها عند صعودها أو نزولها أثناء التصوير و العكس صحيح تماما بالنظر إلى حركة الكاميرا ، لهذا نجد أن الأفلام الدعائية الخيالية أو العلمية أو تلك التي تحمل أيولوجية معينة يمكنها أن تمرر رسائل مشفرة غير ظاهرة ليس للعقل الواعي أن يميزها أو حتى أن يقف عندها حتى بفعل تواجدها بشكل دقيق جدا بين بكسلات الشاشة و بشكل سريع قد يكون في صورة من أربعة و عشرون صورة.

و هو ما لا يمكن كشفه أو مراقبته بسهولة و لا يتم الخوض في معرفة هذه الرموز بأمر من هيئة التحقيق و التي عادة ما تتم عند فك خصومة قضائية حول حق الملكية حول عمل فني أو سينمائي إذا ما أثبت المدعي أنه قد ضمن في العمل إشارة معينة من هذا القبيل و التي يكون قد وضعها لهذا الغرض فقط وفق ما ينص عليه القانون .

ثم أن الصورة الاحترافية أو بمعنى آخر السينمائي المحترف يعي جيدا أن المتلقي لا يمكن إدخال الصورة إلى عقله بوعيه إلا من خلال العين لذا كان لزاما عليه أن ندرك ماهية هذه العين و كيفية عملها شكلا و مضمونا من خلال مكوناتها و حركتها

فبالإضافة إلى ما تقدم نجد أن العين لا تقوم بعملها على أحسن وجه إلا بوجود العين الأخرى المجاورة لها ، تكون الرؤيا فضائية وفق ثلاثة أبعاد فهذا ما يسعى المخرج لمواكبته و العمل على تسهيل الرؤيا للمتلقي من خلال توزيع الألوان و الأشكال و الحركات في اللقطة و المشهد، و كأقل تقدير للسعي لجعل المتلقي يجلس أكبر وقت أمام العرض و لا يصاب بالملل أو السأم و التشنيت في الانتباه.

كما أن المخرج يجب أن يساير حركة العينين و يسجل حركة الصورة متسلسلة و مسايرة لها، لجعل التلقي للصور على مستوى الشبكة لا يقل و لا يزيد عن منسوب الصور الفعال و الذي يجب أن يكون موافقا أي عدد الصور في الثانية هذا بالإضافة إلى وجود ثلاثة نقاط مهمة على مستوى شبكة العين فهناك نقطة غنية بالخلايا الحساسة لدرجة أن العين تسعى بتحريكها لجعل الصور و المواقع و الأشياء الملفتة و المهمة تقع عليها.

(1) د. ناجي فوزي، افاق الفن السينمائي ، ص: 74

و هو أمر لا بد أن يفكر فيه المخرج بقدر كبير لجعل مركز الانتباه في الصورة أو اللقطة أو المشهد في الموقع الذي لا تتعب العين في الوصول إليه و هناك نقطة أخرى تعمل عكس ذلك و التي قد يفهم البعض أنها فعالة بفعل ذلك التجمع الهائل للخلايا، إلا أنها في الواقع تقدم كل ما يقع عليها و يطلق عليها النقطة العمياء لأن كل ما يقع عليها من صور أو أنوار و غيرها لا يمكن رؤيته ما لم تتحرك العين في مقلتها للحصول على رؤية ما خفي عنها.

و هو ما يجب أن يتفطن المخرج إليه خاصة عند اطلاعه على أبعاد قاعة السينما التي يستعرض فيها فيلمه السينمائي و مواقع الكراسي و بعد عروض الصور على لوح العرض الأمامي (شاشة العرض) لجعل مراكز الصور و المشاهد و اللقطات لا تقع في النقطة العمياء بقدر الإمكان و جعل العين تتحرك بطريقة أو أخرى لضمان سقوط مراكز الانتباه الصادرة بعيدا عن النقطة العمياء، ولعلّ هذا التشابه والآلية المشتركة بين بني البشر تجعلنا ندرك تمام الإدراك، أن الإحساس فعل تبايني بفعل اختلاف التغذية الراجعة للأفراد <sup>(1)</sup> وقدراتهم الإدراكية؛ و من ثم فإن إعادة صياغة الأحداث أو بمعنى ترجمتها بشكل فني بالنسبة لكل قدر أمر مختلف.

### لغة الأذن الوظيفية :

الأذن هي عضو حساس يمكننا من خلاله السمع، و من خلاله يمكننا التفاهم و التفاعل مع غيرنا، كما أنه يستعمل عند الكثير من الكائنات الأخرى كأداة لاستشعار الصوت و لا أحد ينكر أن عملية السمع عملية معقدة تعيد مكونات الأذن البشرية و لا تتوقف وظيفة الأذن عند حاسة السمع بل لها وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن السمع و هي حفظ التوازن.

حيث توجد في كل أذن وسادة هوائية يوجد أعلاها كريات صغيرة متماثلة تسبح في الهواء بشكل أفقي وبشكل متجاور مشكلة نشاط بساط متموج وظيفتها إعطاء المعلومات اللحظية للدماغ عن وضعية الرأس و توازن الجسم أثناء الحركة و الجلوس و العمل والسير و في جميع الوضعيات و هو أمر مهم في عملية التلقي و فهم الصورة و الصوت كما أن لصوان الأذن الغضروفي و شكله دور كبير في عملية تلقي و فهم الصورة و الصوت .

(1) - طاهر عبد مسلم ، عبقرية الصورة والمكان ، ص:28-30



و قدرة الأذن في التلقي الصوتي تعود إلى شكلها و ما تحتويه من خلايا الشعرية التي توجد داخل القوقعة المكونة من عضو ( كورتي ) و التي يزيد عددها 15 ألف خلية في كل أذن هذه بالإضافة إلى الوسادة الهوائية التي تسعى دائما إلى تعديل الصوت و إعادة توازن و تصحيح التوازن في حال بقاء الجسم المائل أو بقاء الجسم المرئي مائلا من شاشة العرض السينمائي.

و بما أن الصوت المنبعث من شاشة العرض عبارة عن ذبذبات تنتقل في الهواء و ترتد على جدران قاعة العرض أو تنتقل فيها على سطح الأرض فإن مصمم قاعة العرض يسعى إلى جعل السطوح المحيطة بالمتلقي ماصة للأصوات الجانبية التي من شأنها التشويش على سمع المتلقي نتيجة تداخل الموجات الصوتية بين الموجات المنبعثة من العرض و الحاملة للرسائل الصوتية مع تلك الموجات الدخيلة ، كما أن لتوزيع الصوت داخل قاعة العرض دور كبير من حيث القوة و السرعة لضمان تناسب الحركة و الصور الساقطة على العين و الصوت الواصل للأذن و هذا ليس بالأمر الهين لأن العين و الأذن تعملان بتوافق كبير .

كما أن توازن الصورة الظاهرة في العرض بشكل يجري الواقع و تغير المستوى الأفقي الذي قد يؤول أحيانا إلى الميلان أثر كبير على دقة التلقي لأن العقل الباطن يسعى في هذه اللحظات إلى تصحيح المشهد بفعل الأمر الذي تصدره الكريات التي تسبح فوق الوسادة الهوائية داخل الأذن الوسطى ومن هنا يجب على المخرج أن يتجنب هذا الخطأ وذلك بجعل الكاميرا مرافقة للمستوى الحركي لإراحة عين المتلقي و الحيلولة دون تشتيت انتباهه، وهذا ما نلاحظه في أرض الواقع.

إذ نجد المتلقي للوهلة الأولى عند تحرك البطل وفق مسار صاعد أو نازل عموديا أو بشكل مائل لا يستهجن ذلك بسهولة مما يجعله يميل برأسه لمجاراة الحركة و بطريقة عفوية ، كما أن لوجود الأذنين و بشكل متناظر في طرفي الرأس و اتجاهها إلى الأمام سر عظيم في عملية التلقي، فأى اختلال في منبع الصوت المصاحب المرافق للعرض يجعل المتلقي و بطريقة آلية لا إرادية يسعى و بحركات بطيئة و غير ظاهرة وذلك بتحريك رأسه و كأنه يبحث عن الصوت برأسه.

لأن دور الأذنين هو التقاط الصوت من جهتين متناظرين و اختلال المسافة بين إحدى الأذنين عن مصدر الصوت بشكل مخالف عن الأخرى يجعل الصوت غير موحد في المخ أي أنه متلاحق و يشبه إلى حد ما الصوت المكرر مرتين و هو يشكل تداخلا يؤثر على مستوى التلقي و يؤثر بشكل كبير على العقل الباطن ، لذا يستوجب أن يكون الصوت المنبعث من شاشة العرض نابعا من مخارج تحقق وصول الصوت إلى الأذنين معا و في وقت واحد .

كما أن لقوة الصوت و التي تقاس بالديسبل أثر كبير على تلقي الصوت عند الإنسان لأن للإنسان مدى معين في تلقي الصوت لا يقل عن الصفر و لا يزيد عن 140 ديسبل و عند الصفر لا يسمع أبدا وإذا تجاوز 140 ديسبال قد يصاب بالصمم لذا يجب على مهندس الصوت أثناء تركيب الفيلم أو مهندس الصوت المكلف بالقاعة أو مصمم أي جهاز عارض أن يكون على دراية تامة بالتردد المناسب للصوت المستعمل و الذي يحترم نقل الوسائل المنقولة إلى المتلقي.

رغم أن للأذن قدرة إلهية في خفض الصوت المرتفع ورفع الصوت المنخفض و قد توصل العلم الحديث إلا أن نصفي الكرة الدماغية غير متماثلين من حيث الوظائف و هو ما يجعلنا نقول أن الأذنين كذلك غير متماثلتين، و هذا ما أثبت بالفعل حيث أن الأذن اليسرى تميز و تنجذب إلى الأصوات الموسيقية أكثر من الأذن اليمنى و هو ما يجعلنا نؤكد أن توزيع الصوت عبر قاعة العرض يجب أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الخاصية لما لها من أهمية لدى المتلقي .

و كلما كانت الرموز و الدلائل موافقة لطبيعة و كل ما قد ألفه المتلقي من أصوات كلما كان التقبل فاعلا و راسخا في العقل الواعي و العقل الباطن فلا يمكن أن يكون صوت حركة النمل أعلى من وقع الحصان مثلا أو إسماع المتلقي صوت العود مع ظهور آلة الكمان ، كما أن سماع صوت ما يجب أن يعقبه دليل على مصدر الصور كمفهوم المصدر نفسه أو إظهار علامة تدل على مروره أو مقارنته بشيء أو كان يشبهه سماع صوت الطائرة يعقبه ظهور الطائرة نفسها أو ظهور على ما يدل حطام ناتج عن تدمير أو تصوير مشهد لمطار، أو حقائب مسافرين.

و قد يكون المعنى رمزياً إظهار طائر في السماء أو طائر نائم في عشه حتي لا يقع اختلال بين الدال و المدلول و الرسالة التي بينهما كل ذلك يخضع إلى المتلقي نفسه و ما لديه من مكتسبات قبلية، ويمكن للتأثير ان يبلغ مداه عندما يلبي حاجة فكر المجموعات حيث يرى "بيردو" أن كل تجمع من الاشخاص يؤمنون ببعض الأفكار ويعملون على انتصارها وتحقيقها وتعد هذه البنية من أهم أدوات التنشئة وفي كل المجالات ، ويتأتى ذلك من خلال جمع آخر من جمهور المتلقي (1) ونجد أن هذا الجمهور يتجسد في المخرج وفريقه.

و لو قرأنا العين بالأذن لو وجدنا أن الأذن ذكرت في 20 موقعا في القرآن الكريم قبل العين ( أي السمع قبل البصر ) كما أن الأذن تشكلت في الحياة قبل العين و أن الجنين يسمع قبل أن يرى طبعا فهو يتحسس دقات قلب أمه و حركات أمعائها و حتى بعض الأصوات خارج جسمها.

و المعجزة الكبرى في الأذن أنها لا تنام بدليل (....على آذانهم في الكهف سنين عددا ) 11 الآية سورة الكهف و هو ما يجعل الأذن تتلقى كل ما يقع عليها من أصوات حتى و إن كان المتلقي نائما فما بالنا و المتلقي يجلس أمام عرض معين حتى و إن كان مشتمت الذهن.

فهنا نجد المخرج يحفز المتلقي ببعض الأصوات و النبرات للربط بمشاهد معينة بين تارة و أخرى و إذا عندنا حقيقة إلى السمع نجده يحتل درجات ثلاث معروفة في وظائف الأعضاء و هي مذكورة في كتاب الله تعالى أو لها الإحساس بالصوت دون فهم و ذلك مثل الأنعام و الأطفال التي لا تفقه ما يقال بمعنى أنه يحس بالصوت و لا يدركه كنهه و الدرجة الثانية هي الإحساس بالصوت مع الفهم و الدرجة الثالثة هي الإحساس بالصوت مع الفهم بالإضافة إلى الاقتناع و الإيمان و الطاعة و هي أعلى درجات الفهم.

مما تقدم في أنواع الصوت التي تميز العين نجد أن الغرب اهتموا إلى توزيع الأفلام إلى العالم الثالث و المتكلف باللغات التي يفهمها العامة و هي ما تؤثر سلبا على المتلقي و بتداعيات ذات عواقب غير محمودة فنجد المتلقي يعيش حالة من القلق أثناء العرض مع من يحيطه و بعد

(1) Jean Charlot , les partis politiques ? Librairie Armand colin 103, boulevard saint Michel paris, 1976, p48

العرض في كل ما يتعلق بالعرض و ما يلاقه من ظواهر و متغيرات تجاري ما قد شاهده في الفيلم.

أما النوع الثاني فهو الإحساس بالصوت مع الفهم حيث نجد المتلقي على درجة كبيرة من التفاعل مع ما يسمع نتيجة فهمه لما يسمع، إلا أنه سرعان ما يكيف ما يسمع وفق مفهوم مخالف لواقع العرض بغرض إرضاء الغير لسبب أو لآخر و هو على دراية تامة أنه عمد إلى تحريف ذلك و هي غاية في الواقع قد باتت تخرج عن إرادة المتلقي دون شعور منه لأنه مدفوع لفعل ذلك و هو أمر مبيت و مقصود يجعل هذه الرغبة تزداد لدى المتلقي و تتنامى و تؤثر على المحيطين به و تنتقل بينهم انتقال النار في الهشيم مما يسهل اختراق المجتمعات و جعلها عجيبة لينة في يد صناع الأفلام و بأيديولوجيات موجهة.

أما النوع الثالث فهو الإحساس بالصوت مع الفهم و الطاعة و الإقتناع و هنا نجد أن المتلقي في أعلى درجات الفهم و هذه الفئة قليلة جدا و عادة ما توجه إليها الأفكار الصريحة و لا تجد هذه الفئة صعوبة في فك الرموز و العلامات و الدلائل الموجهة إليها ، و تكون درجة الإقناع قوية و لا رجعة فيها و تعمل عادة على نشر ثقافات غربية تظهر و غالبا ما هو جميل لدى الغرب على حساب ثقافات و أخلاقيات و أديان و توجهات المتلقي المغلوب على أمره و المخدوع على الرغم مما لديه من قناعات .

### لغة اللقطة سيميائيا :

اللقطة هي خلية الفيلم ووحدته الأساسية و هي تبدأ من لحظة بدأ عمل الكاميرا دون انقطاع إلى غاية توقف التصوير أو الانتقال إلى لقطة أخرى و هي جزء لا يتجزأ من الفيلم و تزيد قوة اللقطة بتنوع ما فيها من إحياءات أو جعلها بمثابة حلقة من سلسلة حلقات المكملة إلى بعضها البعض ، و تحدد آليا و ميدانية من خلال " الكلاكييت " صوتا و ما يحمله من معلومات كتابية ، وتعتبر اللقطة عن قوام الوحدات الصغيرة التي تبرز النمط الفكري الاجتماعي من خلال الفيلم السينمائي (1)

(1)بسمه البطريق ،الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ،ص:32

و يكمن جوهر اللقطة في موقعها في الفيلم أو عمق مجالها و زاوية و مدة التقاطها و يتم التحكم في اللقطات و في تأثيرها المعنوي و مدى بناء المعنى له من خلال حركة الكاميرا أو ثباتها ولا يمكن التطرق إلى اللقطة المفردة باعتبارها كوحدة جزئية دون المرور على الوحدة الكلية التي تتمثل في النص الفيلمي والتي تمثل في مجملها الفكر المطروح كأيدولوجية للفيلم (1) وقد تتوالى اللقطات بشكل سيمفوني حركي رتيب مثل الذي جسده المخرجة الفرنسية (2) جيرمين دولاك germaine dulac في عشرينات القرن الماضي .

### أنواع اللقطة:

#### Dlan Fernal (ل،ع) أو (ل،ب) اللقطة العامة:

هي لقطة تعطي انطباع عام للمتلقى للموضوع الحامل لرسالة محددة، وتشمل ديكور منظر طبيعي كامل، ولكنه ليس كبير جدا.

#### ( اللقطة الجامعة (البعيدة جدا) : (ل،ع، ج )

هي لقطة تعطي انطباعا عام شامل يكشف للمتلقى من خلال أجواء الحدث مكانيا و زمنيا مع إيجاد طبقة الشخصيات و كثيرا ما تكون اللقطة هنا متحركة إلى الأمام نحو العمل، وهي اللقطة التي يجري تصويرها عن بعد كبير جدا، وتظهر الأشياء والأجسام الصغيرة جدا و بشكل ممتد (3)

#### اللقطة الصغيرة:

هي نقطة صغيرة تسهل للمتلقى معرفة الشخصيات و تميزها معرفة الحركات الدائرة بينها.

(1) المرجع السابق، ص: 45

(2) طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان، ص: 155

(3) أشرف فهمي خوجة ص: 17

### اللقطة المتوسطة القريبة ( ل، م، ق ):

هي اللقطة التي تجعل المتلقي يشعر بمدى قربهِ للشخصيات المصورة لأنها تظهرها بشكل كامل ويظهر فيها الشخص أكثر وضوحاً<sup>(1)</sup> مما يجعل المتلقي يشعر بواقعية الشخصيات و مدى تشابهها معه.

### اللقطة الأمريكية:

هذه اللقطة تميز جملة كثيرة من حركات الممثل وردات فعله لأنها تشمل  $\frac{3}{4}$  الجسم وتبدأ من أعلى الركبة حتى نهاية الرأس.

### اللقطة المقربة : ( ل، ق ) او ( ل، ك )

و هي اللقطة الأكثر توضيحاً و تركيزاً على جزء معين من الجسم لإظهار بعض التفاصيل لخدمة المشهد و لفت انتباه المتلقي و جعله أكثر حضوراً، بمعنى أن المنظر يكون بين الوضع المنصف بين المتوسط والقريب جداً وقد تطرق "ايزنشتاين" إلى أن هذا النوع من الكادر بأنه معجزة الوجود الحقيقي و قد تكون نصف مقربة حيث تبدأ من الخصر حتى نهاية الرأس أو تكون مقربة إذ تشمل منتصف الصدر إلى غاية نهاية الرأس

### اللقطة القريبة ( ل، ق ):

هي اللقطة الأكثر درامية حيث تشمل الوجه كاملاً لإظهار ملامحه و جعل المتلقي على دراية التامة بما يريد المخرج منه .

### اللقطة القريبة جداً ( ل، ق، ج ) :

هي لقطة مشابهة للقطّة القريبة و لكنها لا تهتم بالوجه فقط بل يمكن من خلالها شد انتباه المتلقي إلى أي جزء من الجسم و بشكل مركز لغاية درامية و ليس الجسم فحسب بل أي جزء مكبر من صورة أو قطعة ديكور و قد تكون هذه اللقطة القريبة جداً ثابتة أو متحركة أو بشكل دخول إلى العمق أو الخروج منه ، بحسب درجة الإثارة ،ويطلق على هذه اللقطة سينمائياً

(1) اشرف فهمي خوجة ص:200

بالقطة المضاعفة (1) كما يمكن إثارة و شد انتباه المتلقي ورفع و خفض منسوب التوتر لدى المتلقي من خلال تحريك زاوية التصوير .

### عمق الزاوية العادية :

هي زاوية موضوعية لا تعقيد فيها تكون الكامرة فيها أفقية مع الجزء المراد تصويره و هنا يكون المتلقي من خلال ما يرى على مستوى واحد مع المجموعة بشكل معنوي لا يوحي بالإحساس التحريضي، وهو اق الانواع دراماتيكية (2) أي أن هذه الطريقة تجعله يشعر بذلك و أن علت شاشة العرض عنه .

### الزاوية الغاطسة:

هنا الكاميرا تكون أعلى لحصر الصورة و ما تحتها لجعل المتلقي يشعر باحتقار الشخصيات و الهيمنة عليها و استصغارها و القهر (3) و جعلها تحت السيطرة و الخضوع، وتعرف كذلك بعين الطائر.

### الزاوية التصاعدية:

و هي عكس الزاوية الغاطسة تماما شكلا ومضمونا كل ما فيها و جعل المتلقي يشعر بتعظيم الشخصيات و جعلها متحررة و إعطائها قيمة معنوية معتبرة.

### الزاوية المجال و مقابل المجال :

هنا يتم استعمال أكثر من كاميرا واحدة لربح الوقت و ضمان تسلسل الأحداث و الحوار، و يمكن استعمال كاميرا واحدة و لكن هنا الأمر مكلف و سيتوجب دقة عالية و صبر شديد و هذه الطريقة تجعل المتلقي يعيش أدوار الممثلين بشكل عفوي كما تجعل المتلقي يتقمص دور أحد المتحاورين و بشكل تام و هو جالس في مقعده .

(1) فائزة يخلف ،خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظلال الانفتاح الاقتصادي ، دراسة تحليلية سيميولوجية ، اطروحة دكتوراه في الإعلام والاتصال،الجزائر 2006، ص : 24 ص: 90

(2) كاظم مؤنس ، مرجع سابق ، ص: 80-90

(3) كاظم مؤنس المرجع نفسه ، ص : 94

## عمق المجال و المجال المعاكس :

هذه الطريقة تجعل المتلقي على مقربة من أي جزء في الصورة بشكل امتداد الصورة و بعيدة عن بدايتها و هذا العمل يؤثر على المتلقي و يجعله يقف على دلالة اللقطة بسواء بالغوص في العمق أو الخروج منه.

## حركات الكاميرا ودلالاتها :

### البانوراما :

هذه الحركة تعمل على الإيحاء بحيث تبقى الكاميرا في مكانها تدور حول محور أفقي أو عمودي هذا الحامل مثبت يعمل على جعل المتلقي يكتشف ما حولها بطريقة تدريجية و هو ما يثير فضول المتلقي و ربما يزيد من قلقه و قد يجعل المتلقي يقف على تضاد من مكونات المعنى الدرامي الصاعد أو النازل كما تزيد هذه الطريقة من العمل على زيادة قلق المتلقي أو ترده أو إثارة عنصر الشك لديه لما يدور حول العرض .

### التنقل:

التنقل هنا تنقل الكاميرا بكل ما يعنيه التنقل سواء كانت الكاميرا محمولة باليد أو على الكتف أو على عربة أو طائرة صغيرة أو حبل أو على جدار صاعد نازل أو مائل أو غيرها و كفى كذلك تنقل الأبعاد زيادة و نقصانا بفعل تغير محرق للعدسة .

## 1 - التنقل إلى الخلف :

هو يشبه الانسلاخ إلى الوراء أو بمعنى التراجع و هنا يشعر المتلقي بالعجز و اليأس و العزلة و التغريب و الانفصال و الابتعاد و التيهان و غيرها و ذلك نتيجة فعل العدسة إذ تظهر في البداية قريبة لتؤول بعد ذلك إلى عامة و بشكل تدريجي .

## 2 - التنقل الأمامي:

عكس التنقل الخلفي يشعر فيه المتلقي بالثقة و الانتصار و القدرة على تحقيق معرفة أجزاء المشهد بشكل تدريجي بسبب رؤيتها نتيجة تقدم الكاميرا بشكل تدريجي.



### 3 - التنقل الجانبي:

تتحرك فيه الكاميرا لمجaraة حركة متحرك في بدأ التصوير و مرافقته و هو ما يجعل المتلقي يشعر بالاطمئنان و مجaraة الأحداث.

### 4 - التنقل العمودي:

يكون على محور حامل لعدسة الكامرة تتحرك لمرافقته بشيء متحرك أو شخصية معينة بشكل صاعد أو نازل .

### 5 - التنقل البصري:

هذا التنقل يكاد يكون تقليدي بفعل ثبات الكامرة التصوير في مكانها مع تغير البعد البؤري للعدسة و تغير مركزها المحوري فقط و هي تجعل المتلقي يشعر بتسريع الحركة أو تباطؤها .

### 6 - التنقل البانورامي :

هنا يكمن مرتبط الفرس حيث يتم الجمع بين نوعين من نقل الحركة أو بمعنى الجمع بين تقنيتين مختلفين لوضع المتلقي أمام أمر غامض أو جعله يشعر بالمأساة و الحزن.

### لغة المونتاج:

المونتاج إطار إبداعي وفني <sup>(1)</sup> يحدد عمل الكاتب قبل المخرج ويرتب آلية عمله وفق متتالية فكرية تؤكد عمل الكاتب عندما يتبناها المخرج محولا إياها إلى نسق لغوي وفني حي على أرض الواقع في ثوب درامي، لأن المونتاج يجعل الكاتب يضع كرة النص أمام مرمى المشاهد داخل ملعب الإبداع، لما يحمله من ملامح واقعية أو جوهريّة من خلال وحدات أو جزئيات البناء الفكري لمضمون النص.

لغة فنية تحتوي على العديد من السيميائيات التي من شأنها إيصال الكثير من و الرسائل الكثيرة المتنوعة ظاهرة و باطنة و يتوقف هذا التنوع على المخرج نفسه و هو ما يجعلنا نؤكد

(1) نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون، ص: 271

أن المونتاج عمل فني قابل للتطور و التنوع ، ويعتبر المونتاج الضلع الثالث <sup>(1)</sup> الذي يشكل الفيلم الروائي من حيث الكيان الفني إلى جانب السيناريو وموقع التصوير وهو عملية توليف وربط وتنسيق اللقطات .

و هو بالفعل يتطور بشكل تصاعدي طردي مع تطور السينما، لدرجة أننا أصبحنا نرى الكثير من المشاهد المصورة تظهر برتابة واحدة و كأنها قد صورة بعشرات الكاميرات و بلمسة تصويرية واحدة و بإيقاع واحد و بشعور واحد و بفعل العمل الهائل الذي يحققه أشخاص يقفون وراء التوليف و هذا ما يجعلنا نجزم أن المونتاج أحدهم الوسائل التي تتكيف و تكيف بحسب إيديولوجية المخرج و كذلك بحسب إيديولوجية الهدف من وراء الفيلم المعروض مع الأخذ و بشكل جدي إيديولوجيات الجمهور المتلقي.

حتى أن المونتاج نفسه لا يغفل عن الممثل الذي هو عجينة المخرج لأن المونتاج بمثابة المنبه لعمل الممثل و المساهمة في تغيير تموضعه في العرض و تموضع مكملات العرض من أشكال و ألوان و إضاءة و موسيقى و بزائوية و حركة مختلفة و هذا ما يجعلنا نقف أمام تنوع المونتاج بتنوع الأفلام بشكل لا مفر منه لما تحمله هذه الأفلام من مضامين و آليات و أهداف متباينة لا تخرج في مجملها عن الفيلم الروائي و العلمي و الوثائقي و التسجيل.

و قد بدأ المونتاج متأخرا كأحد أيقونات السينما سنة 1924 أو 1927 في منهجه المعروف و قد كانت الصورة و بفعل ما تحمله بديلا قويا له رغم أنه لم يظهر قبل ذلك التاريخ و منذ ظهور المونتاج تباينة أنواعه و أقطابه و مؤسسيه وبرزت العديد من النظريات و اشتهر المنظرين " سيرقاي أيزنشتاين " بنظرية المونتاج الجديد و الذي سيطر من خلالها على المساحة السينمائية حيث برع و نظر الأنواع الخمسة التي لم يسبقه إليها أحد كالمونتاج الرمزي و المونتاج المتوالي .

و إذا اعتبرنا أن المونتاج عملية قص و لصق فهذا لا يختلف فيه اثنان و لكن ذلك يعيد الحياة إلى هذه الأجزاء و اللقطات و مشاهد الحياة وللمونتاج مدارس ومناهج حيث نجده قليل

(1) ناجي فوزي، افاق الفن السينمائي ، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع ، ص :129

جدا (1) في أفلام السينما الأمريكية مقارنة مع نظيرتها السينما الفرنسية بفعل تتابع الحوار مع اللقطات والمشاهد والنص والإرشادات.

حتى وإن كان البعض منها في معزل عن كافة الأجزاء المقطوعة والتي لم يتم لصقها وذلك لكونها الأجزاء التي لها القابلية للمونتاج بفعل احتواءها على جزئيات الإحساس والاستمرارية و بطرق مختلفة حيث يمكننا تقطيع و لصق فيلم واحد بأكثر من طريقة و باستعمال مادة خام واحدة من الصور و اللقطات و هذا لما للمونتاج من ليونة و مرونة و قابلية للتأخير و التقدم و تمديد و تقليص و ضغط في المشاهد، بفعل عامل التحكم في الزمن و تحويله من زمن حقيقي إلى زمن اصطلاحي و لمجرد اجتهد العمل و خلوصه إلى حالة التميز تظهر عليه بؤادر الاستقلالية و الانفصال عن صاحبه لم يحمله و خاصة في نظر المتلقي و الناقد و لكن بدرجات متفاوتة جدا .

لأن هذا العمل أصبح له حياة مستقلة تجوب حول المتلقي و تحوم حوله و تغازل أفكاره و تجهل المتلقي مجبر أمام هالة و من الأفكار و الطاقة و التغيرات مليئة بالرموز و العلامات و الأيقونات ليس له سبيل في التخلص منها و تزداد قوة القيود التي تكبل أفكار المتلقي نتيجة لذلك كلما تفاعل مع العرض الفيلمي.

مهما تعددت و تنوعت الصور و اللقطات و المشاهد التي يختارها المخرج فإنها ستصبح مستقلة لا محال في ذلك خارج حدود عمله و توجهه و أفكاره و تصبح على مقربة من حياة المتلقي و قد تجعله تحت رحمتها بشكل مباشر أو غير مباشر نتيجة قوة العمل الفيلمي و ما يحمله من تأثير و يكمن هذا التأثير في لمسة و دهاء المخرج و تحكمه في الزمن الحقيقي و الزمن الاصطلاحي الظاهر في العرض و الزمن لأخير هو الذي يعيد الحياة المشاهد و برؤية من المتلقي و أثناء عناصر التشويق و الرغبة و الخوف و الغوص في حياة الغير من خلال السفر بإحساس حيوي أو إعادة بعض الإحساس بعد خموله أو جنوحه هذا إذا حدث حضور بين ما يريده المخرج و يتوقعه من المتلقي من جهة و تجاوب المتلقي بالسلب أو الإيجاب أما في حال حدوث قطيعة بين المتلقي و العرض فإن الأحاسيس تصل إلى المتلقي ظاهريا أما على

(1) دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، ص 132

مستوى العقل الباطن فقد يحدث العكس لأن الانقطاع في جوهره فهم جزء من القضية، يمكن تغيير المعنى (1) بتغيير الخلفية دون تغيير الموضوع وهذا ما أشار إليه أحد رواد السينما العالمية "كوليثوف" وهذه العملية لها قدرة كبيرة على الإحياء للمتلقى وجعله يرى العرض بناء على خلفية مضافة للموضوع الأم ، وهذه الخلفية قد تعمل على إبراز الفكر الموجه

وكما تلعب العين لدى الإنسان قدرة كبيرة في التقاط الصور و المشاهد وفق رغبة المتلقي في الحياة العادية لحظة مشاهدته لأي مظهر أو منظر ثلاثي الأبعاد أو صورة و ليس هذا وحسب بل نجد التركيز قد يقف عند زاوية معينة أو شكل معين أو لون معين و بمواقيت متفاوتة لتعود من جديد وفق سمفونية حركية تراقص العين و هذا ما اقتناه المبدعين في المونتاج و زاد من إلهامهم و جعلهم يستعبرون وظيفة العين و تجسيدها باستعمال آلات حديدية قابلة للتطور و التطوير يوما بعد يوم بفعل تنامي التكنولوجيا المذهل و السريع و هو ما جعل فن المونتاج لغة و فكر يزداد رونقه بترابط و تفاعل الآلة و التقنية.

و هو ما يجعل المونتاج يذهب الى أبعد الحدود و تأثير على أغوار المتلقي لما يكسبه للمشاهد بعد التركيب على اليد كل مبدع واعي و كثيرا ما تظهر قدرات المركب في الهالة العاطفية التي تطغى على البناء الكلي للفلم الذي يكمل الترتيب السردى للقصة أو النص المكتوب و يكتمل أكثر في تعيين و توجيه حركة الممثل بعد الأداء نتيجة تعدد الكاميرات و زوايا الالتقاط صور و حركات الممثل و هذه الدقة تجعل المتلقي يبحث عن نفسه في العرض من البداية حتى النهاية تارة في صورة البطل و أخرى في سورة المساعد له و تارة كأنه عين الكاميرا و أخرى كناقذ وقد يأخذ من هذه و من تلك لتجده في الأخير المتلقي المتشبع و المتأثر الأول بما يعرض وفق إيديولوجية المخرج و الإيديولوجية المبتغاة من العمل الفني نفسه .

و يعود هذا التأثير الذي يكاد يكون مضمون و لا مفر منه بفعل ديكتاتورية المخرج المطلقة و هيمنتها أثناء العرض على الشاشة، أن المونتاج هو الملاذ الوحيد الذي يخرج من خلاله الفنان من روتين التقليد (2) إلى الإبداع والجنوح في عالم الخيال وإعادة اكتشافه في كل

(1) نسمة البطريق، مرجع سابق ص: 16

(2) طاهر عبد مسلم ، مرجع سابق، ص: 30

مرة من جديد و القائم على المونتاج كلقائم على تركيب الفسيفساء تماما حيث يجمع القطع الصغيرة و بعنايته و دقة متناهية للحصول على عمل متميز و متكامل .

و إذا عدنا للأصل فإن المعنى و المغزى الذي يأتي من وراء البدايات الأولى للمونتاج فهو يعنى جمع لقطتين أو أكثر لاستعمال المعنى بالحصول على معنى جديد لا يظهر في اللقطتين بعد تجميعها وفق إيقاع معين يخدم القصة، و يكون بالغ الأثر على المتلقي، بفعل قوته وسلامته وقدرته على الانسجام والتناغم الإيقاع (1) بين ثوابت ومتغيرات العرض، بل ويؤثر كذلك على النفس البشرية للمتلقي مما يحقق أهداف وأيديولوجيات الفيلم.

و تكمن قدرة المونتاج في التأثير على المتلقي في كون المشهد و اللقطة بمثابة العجينة في يد صانع المونتاج فتقدم صورة أو مشهد أو خفض صوت أو رفعه أو إدخال مؤثر قد يغير من فهم المتلقي و يجعل رأيه مختلف إلى حد كبير و هو ما ينعكس حتما على عقله اللاواعي .

فتجربة المخرج الروسي " ليف كوليشوف " lev kuleshov خير دليل على ذلك عندما يربط لقطة وجهه رجل عبوس أو وجهه رجل لا يحتوي على أدنى تعبير و يلحقها بلقطة حساء ساخن ، نجد أن المتلقي الذي يشاهد هاتين اللقطتين المتلاحقتين يرى أن الأمر فيه جوع أو عزوف عن الحساء.

أما إذا ربط نفس لقطة الوجه بلقطة بها جسد المرأة ميتة فإن المتلقي أول ما يخطر على باله هو أن الرجل الذي ظهر في الصورة هو المجرم الذي قتل هذه السيدة أو أنه يعرف من القاتل أو أنه هو من يتساءل عن القاتل أو ان المرأة زوجته وقد ماتت في غيابه كما أن المونتاج في نظر المخرج الروسي الآخر الشهير " أندري أرسيني تاركوفسكي " arseniy tarkovsky بمثابة النحت في الزمن ذلك باقتباس الزمن و إعادة الوقائع لعملية سحب الزمن و بنائه من جديد وفق إيقاع تناغمي يجعل المتلقي أمام أحداث قابلة للتصديق بفعل تجربته و مكتسباته القبلية المخزنة في عقله اللاواعي و التي نشأة بفعل تراكمية الأحداث المتنوعة بتنوع المكان و الزمان .

(1) جيولوسس بورتتوي ، ت: فؤاد زكريا، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ص: 41

و يساعد المركب في بناء أفكار المتلقي الناتجة عن العرض بتوصيل اللقطات ببعضها لتسهيل عملية التقبل و ذلك بمزج الصورة التي تعقبها أو إخفاء الأولى تدريجيا لتظهر الثانية تدريجيا دون انفصال أو مسح الصورة لتظهر الثانية و لكل حالة دور و أثر يجعل المتلقي يسعى لتهيئة نفسه رغم قصر الوقت الذي يفصل بين لب الصورتين أو المشهدين، أما المزج فهو يساهم في جر المتلقي لاستنباط و الاستنتاج و الوقوف على فكرة جديدة من خلال فكرة أخرى سابقة لها أو جعل المتلقي ينتقل بسلاسة و دون إجهاد من مشهد إلى آخر دون انقطاع أو تشتت ذهني ، و المزج نفسه دور الاختفاء و الظهور حال الانتقال من مشهد إلى آخر .

و قد يتم استعمال هاتين الطريقتين معا في نفس العرض بالتناوب لكسر الملل و لتضمين غايات معينة كما تكمن قوة التأثير على المتلقي جعله يرى بعكس ما كان ينبغي أن يراه وفق ما تعود عليه ووفق ما تقضيه تجاربه السابقة سواء بإخفاء أجزاء أو صور أو أماكن أو إعادة تصحيح أو إضافة أجزاء أو صور أو حتى أماكن للصور أو المشهد بعكس ما هي عليه في الواقع أو حتى إضافة مؤثرات تحاكي ما يقع تحت عيني المتلقي كأرضية لتثبيت ما يراه من موسيقى أو أصوات أخرى أو إضاءة أو غيرها ، بل والأكثر من ذلك أن المونتاج قد يصنع من بعض الصور التي لها نسق فاعل مشاهد متناغمة عددها يقل بقليل أو يساوي عدد من هذه الصورة وهو ما وصل إليه اب البناء في توليد بنيات كثيرة (1) من بنية لغوية لها أربعة أجزاء و هو ما يجعل المتلقي حقا يعيش حالة من الإثارة و التشويق .

كما يوجد في فن الخطابة قيم لفظية توجه وفق توزيع نحو المجتمع المتلقي أو قيم لفظية اتجاه المتلقي الواحد فإن المونتاج لا بد أن يسعى المعد له و المركب في العمل جعله يحقق الأهداف الموجودة من ورائه و ذلك بمعرفة الفئة المستقبلة للرسائل التي يحملها العمل الذي تم وفق التركيب في شكله النهائي، و لا يمكن أن يكون هذا للتركيب اعتباطيا بل ينبغي أن يكون مساهرا للعمل الفني و مساعدا على تجسيده فقد يكون هذا التركيب بسيطا و غير معقد و يسير في اتجاه واحد بشكل تتابعي تظهر في اللقطات المتسلسلة و وفق كرونولوجيا تجسد الاتصال الخطي من بداية القصة إلى وسطها إلى نهايتها دون تداخل و خلط بشكل كلاسيكي تقبله عين

(1) محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 46

المشاهد و ينساب إلى عقله بشكل سلس لأنه لا يحمل بأي حال من الأحوال إلى حدثا واحد فقط و مرة واحدة فالأثر فيه بدون علة و لا سبب بدون " و هو ما يجعل العرض الذي يقوم **jacques aumont** أثر على حد قول " جاك أوبو " عليه ضيقا و هو أشبه ما يشبه العرض على خشبة المسرح لحظة العرض فقط.

ورغم أن هذا النوع فن فقير إلا أن له فلسفة قوية اتجاه المتلقي، قد وافق على هذا الأمر العديد من الفلاسفة كـ " يولدا شايف " و هذا التحديد يجعل المتلقي يستقبل الرسائل وفق آليات بسيطة مقارنة مع أنواع المونتاج الآخر و تكون التغذية الراجعة لدى المتلقي فيه حاضرة و سريعة التحفيز و تكاد تكون مباشرة أما المونتاج العكسي فهو عكس التوليف الخطي تماما لأنه لا يحترم كرونولوجيا الأحداث مما يجعل أمام نموذج " جريماس " بين ثانية مرسل و المساعد و ثنائية الفاعل و المفعول به و المرسل إليه و المعيق.

و ذلك بفعل الخلطة التي تربك الأحداث نتيجة التداخل الكرونولوجي فيها فتقديم الماضي على المستقبل لا يعيق السرد الفيلمي في العرض و لا نقل المتلقي بعيدا في مشاهد مقلقة يعيق السرد الفيلمي و في الحالتين نجد أن هذا النوع يعمل على تقريب العلامات و الدلائل إلى المتلقي وفق منظور " باتريس بافيس " بكامل ما تنص عليه التداولية، حيث نجد أن التقديم و التأخير يهيئ المتلقي للربط بين ما حدث و ما سيحدث و يقف عند المسببات و ذلك بربط ظواهر الأحداث بعلامات تكون قد لاحت للأفق أمامه أو أن هذه العلامات ستظهر كنوع من تأكيد الحدث أو توضيح فكرة أو فهم شخصية .

و كربط بين التوليفين السابقين تظهر التوليف المتوازي مكسرا العزلة و المحدودية و جعل التوليف أكثر قدرة على التعبير بشكل سري ع و بإمكانيات تفسيرية و توضيحية أعلى من المونتاج المعكوس، إذ تجعل خاصية التغذية الراجعة على قدر أعلى لدى المتلقي.

فهنا يمكن للمتلقي أن يلتقط الرسائل الموجهة إليه من أكثر من مكان وفق الترتيب الزمني للعرض بعيدا عن سيرورة الزمن الحقيقي بنفس الوسيلة الناقلة للرسالة و لكن بزوايا و شدات إضاءة و ألوان قد تكون مختلفة بحسب الهدف الموجه نحوه ، و بحسب الأمكنة و الأزمنة التي تجري فيها الأحداث المنفصلة كتلك التي تصاحب الممثل عند شعوره بأحداث بعيدة عنه و التي

يطلق عليها ظاهرة التخاطر أو ذلك الإحساس الذي يصاحب توأمين يعيش كل منهما بعيدا عن الآخر و هذا المونتاج يعمل على الزيادة في قوة و يجعل المتلقي يعيش أحداث العرض بأبعاد مختلفة و متزامنة.

وتهدف الأحداث في عمومها إلى مقارنة ما يحدث في إحدى الطرفين بالطرف الآخر أو بالأطراف الأخرى التي تتجلى في نفس الزمن و تكمن أيضا أهميته في إسقاط الأحداث على بعضها البعض في صور المقابلة أو الكناية و من خلال هذا المونتاج الواسع يحمل المتلقي أمام إمكانية إعادة ترتيب الأحداث آليا ، وفق التغذية الراجعة و جعله مشاركا في العرض و على مقربة من العرض نفسه .

و قد يقوم المونتاج على لب التواتر و التوتر الذي يصاحب الفيلم و يتحول إلى إيقاع ، هذا الإيقاع يتحكم فيه المخرج وفق طول اللقطات و المشاهد من حيث السرعة و البطء أو التناوب بينهما أو بين كل نوع منهما أو بشكل مختلط و يكون ذلك وفق ما تمليه طبيعة الحدث هو ما أشار إليه " أيزشتاين " في كون الأمر يتعلق بالطول المناسب للقطعة و يجب أن يكون عليه المشاهد للحصول على سرد يتوافق مع من يرغب فيه المتلقي أو ما يحقق في ذات المتلقي الداخلية.

وهذا ما يجعلنا نتطرق إلى نوع أبلغ من المونتاج الإيديولوجي و الذي يسعى المركب من ورائه إلى إقناع المتلقي بفكر معين أو وجهة نظر لمغازلة التغذية الراجعة له و إثارة أحاسيس و عواطف المتلقي بغية تمرير رسالة معينة و تكون الوسيلة هنا تقريب اللقطات من بعضها البعض.

و تزداد قوة هذا المونتاج عند ربط ما هو غير موجود بما يألّفه المتلقي أو يكون قد ألفه في الماضي و قد حاول " برتملي أيماغيال " Barthlemy Ameugual ، تحقيق ذلك من خلال إنتاج أفكار جديدة لا تظهر فيما يشاهده المتلقي لكنها تصبح حقيقة نتيجة التشابه أو التضاد فمثلا ظهور طائر للإحياء بطائرة أو العكس أما التضاد فيجلي فيما يدركه العامة و بشكل واسع و منتشر كظهور شخصية متسول بعد ثراء يعني تورط أو انحطاط .



و هذا النوع قد عرفه و حققه "أيزشتاين" بجعل المتلقي يخلص إلى ما هو باطن و غير باطن من خلال ما هو ظاهر وفق ما عهده و ألفه و وفق ما هو رائج و متفق عليه فعندما يظهر في الصورة باب أيا كان نوعه و شكله مع ظهور أذن بشرية أو حيوانية يعنى أن في الأمر سمع أو استماع أو تجسس و عند إظهار صورة لعين و في نفس الوقت صورة بها ماء جاري أو ساخن فإن الأمر يعني البكاء أما إذا تم تكرار صورة مشهد معين بأي نوع من المونتاج كان و هي تحمل مضمونا معينا فهي تأكيد لسياق من ورائه إرادة مبيتة و تحمل دلالة معينة لتعبر عن وجهة نظر على شكل دعاية و هذا المونتاج يعرف بالمونتاج وفق اللازمة أي أنه شرطي و كثيرا ما نجده في الأعمال التي تحمل الدعاية السياسية أو الأفلام الكوميدية .

أما إذا كان المونتاج يظهر لقطات مختلفة و بشكل متنوع لبلورة فكرة واحدة في شكل تحليل فإنه بالضرورة مونتاج تحليلي و يتم استعماله لإضفاء الشمولية و الدقة و التوضيح لوضعية معينة من خلال فعل مصور ، و مع كل الأنواع من المونتاج فإن للمخرج الحق في اختيار أي نوع من الأنواع و هذه الحرية تخضع إلى ثقافة المخرج و المدى المرجو من وراء المونتاج و تأثيره على المتلقي هذا لحرية قد تجعل المخرج يعتمد على تكديس اللقطات و ربطها بعضها البعض بشكل قد يترأى للبعض أنه فوضوي لكنه في الواقع رؤية جمالية للمخرج وفق ظروف معينة، و قد يغدو المونتاج وفق العرض نفسه لإضفاء النسق المريح للمتلقي و برواية رتيبة لا تشتت الرؤية و لا المعنى لتناوب الصورة بين شخصيتين متقابلين و هنا المونتاج يطلق عليه المونتاج وفق المجال و المجال المضاد و يكون فيه التكرار بحسب الحوار و التأثير و التأثير، وحتى يفعل المونتاج مفعوله في التلقي لابد من التعامل بأساليب المزج بحكمة مع الحفاظ على مبدأ الأولويات.

إذا كانت الحركة في حالة المزج تحتاج الى وقت طويل، يجب ان يكون المزج<sup>(1)</sup> في منتصف الحركة كأفضل حال.

- يكون المزج من اللقطة البعيدة إلى اللقطة القريبة في حال الحركة البطيئة.

- لا يتم المزج إلا عند الضرورة التقنية والجمالية.

(1)reisz ,k,et millar ;g.the technique of film editing ,focal press ,London p95

- لا يتم المزج عند تحريك الكاميرة حتى و إن كانت رقمية.

- تضمين مزج معنى درامي معين للحفاظ على الدلالات الناقلة للرسائل.

و يقوم المونتاج في كل الأحوال على مبدأ التركيز و التكثيف وذلك باختيار الصور و اللقطات التي تشكل المشهد و من ثم ربط المشاهد ببعضها البعض دون تناقض وبشكل مترابط و سري متصل يجد طريقه إلى عقل المتلقي الواعي و عقله اللاواعي شكلا و مضمونا من حيث الإضاءة و الألوان و الصوت و الملابس و الشخص و المؤثر و كل مكونات المشهد .

كما قد يلتقي المونتاج من حيث الرتبة مع الموسيقى شعوريا فنجد الانتقال بين المشاهد يأخذ ما يأخذ النغم الموسيقى على السلم الموسيقي من حيث الفترة الزمنية أن المونتاج القياسي أقرب ما يقرب إلى ذلك ففيه يتم تجنب المضمون مقارنة مع المدة الزمنية المستغرقة للقطعة أو المشهد بعيدا عن محتواها الفني و قد يغدوا نغميا إذا تغير المشهد بعيدا عن محتواها الفني و قد يغدو نغميا إذا تغير المشهد بشكل تماثلي مع الموسيقى للإظهار الإحسان و الأفراح على شاكلة تنوع المقامات زمانيا و مكانيا و كما سبق و إن قلنا أن للمخرج الحق في الاختيار أو المزج و يمكن أن نحصل على لون معين كالذي يحدث عند مزج المونتاج الإيقاعي و المونتاج الفيلمي مع المونتاج النغمي .

### لغة الموسيقى :

تسهم الموسيقى في إنماء السينما كما تسهم السينما في إنماء الموسيقى وهي ليست حرة تشارك الحوار، أول من نجح في التلاعب بعواطف الجمهور هو " ماكس ستينر " max stener هو أول موسيقي ينجح في ربط الصورة بالمتفرج لأن للموسيقى أثر كبير في نفسية المتلقي منذ كان طفلا، لأن الطفل قد تعود عليها وهو في بدايات تكوينه وهو لا يزال جنينا في بطن أمه، وهو ما جعله يميز الصوت قبل الصورة لما يحمله من إيقاع ونغم وقوة وشدة<sup>(1)</sup>.

1 محمد عبد الفتاح أبو معال: في مسرح الأطفال، ص 11

ونحن نعلم ذلك ، كما أن يمكن يلتحم المتلقي مهما كانت فئته العمرية مع الموسيقى بالعزف والحن أثناء العرض و تحولت هذه الموسيقى بعد الحرب العالمية إلى إيقاع أخف بعد ما كانت ثقيلة على شكل سيمفوني وهذه الموسيقى الخفيفة نشرها فنانون مشاهير.

وفرقه " بيتلز " و "الفيش برسلي" وكليف " ريتشلرد " ritchard مما جعل الموسيقى "جون باري" john barry يبدع في أفلام " جيمس بوند " james bond لتليها الأفلام الراقصة التي كانت موسيقاها المفتاح السري في ظهور الأفلام الخيالية الغير مسبقة بفعل الموسيقى المميزة التي أبدع فيها الملحن و المؤلف "جون وليامز" joh h wiams وهو ما أدى بإدخال الموسيقى العالم الإلكتروني بفعل الدقة التي وصل إليها هذا الملحن.

لأن بعض المقاطع يصعب تكرارها في الأوقات المحددة وبالدقة المطلوبة ، مما جعل الملحنين والمؤلفين يستجدون بالتأليف الإلكتروني الذي عرف بالدقة والسرعة والتنوع وسهولة الاختيار عند توفر عبقرية المؤلف وهذا سبق برز في أفلام "هوليوود" كفيلم التيتانيك و القلب الشجاع ( عقل جميل ) و قد ترتبط شهرة الفيلم بالموسيقى و ملحنها أو يرتبط اللحن و موسيقاه بالفيلم، ففيلم ( سيد الخواتم ) يكافئ الملحن " هوارد شود " howiard shmd و الملحن " نينو روتا" nino rota يذكرنا بفيلم ( العراب ) و فيلم الرسالة الذي تظهر فيه بصمة الملحن "موريس جار "

و نجاح السينما يكمن في نجاح الموسيقى المؤثرة في مرافقة هذه الأفلام ، لأن الموسيقى شرط سابق للغة (الحوار) و هو ما جاء في كتاب مولد التراجيديا للفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشة" و أن الحوار مهما كانت صفة العرض فيه إيجابية أو سلبية لا يخلو من صفة تأييد خلق معين أو التحفيز للوصول إلى تحقيقه مما يؤكد قول أفلاطون " الموسيقى قانون أخلاقي "fnidrch nietzsche و إذا عدنا إلى سر نجاح الموسيقى في الرفع من مستوى الأفلام.

نجده في كون الملحن الموسيقي بمثابة البناء الذي يضع اللمسات الأخيرة على العمارة أو بمثابة الدهان الذي يحدد الألوان و يحدد مكان وضعها في اللوحة أو البناء فالملحن لا يكتب اللحن إلا بعد الوقوف على العرض النهائي للعمل السينمائي ليحدد مناطق القوة و مناطق

الضعف في العمل ليعيد التوازن و يعطيها الرتبة التي تسمح بتوغلها الى الذات البشرية محققا قول " شوبنهاور " الذي يرى أن الموسيقى أكثر انسيابية في اختراق الذات أكثر من غيرها من المؤثرات الخارجية لتوفرها على الرتبة مما يزيد روتقا و جمالا مما جعل هذا القول لا يتعارض مع " كانط " Arthur haues الذي يرى كذلك جمال الموسيقى كامنا في تركيبها المرتبة .

كما أن الموسيقى أثناء العرض لا تخلو من التكرار في بعض المقاطع التي ترافق المشاهد و هذا ما يجعل

التكرار الموسيقى أداة توكيد تعمل عملها في ترسيخ المشاهد في العقل اللاواعي و هذا بفعل الدور الذي يجاري بطول الفيلم و لا يقل أهمية عن البطل إلا إذا لم نقل أنه يفوقه أو يمثله في جوانب قد لا تظهر للعيان مما يجعلنا نتأكد و دون شك أن الموسيقى الفعالة و القوية تمثل نصف العمل الناتج و دون منازع بفعل إبرازها للمعنى<sup>(1)</sup> شأنها في ذلك شأن الألوان.

#### تأثير الموسيقى التصويرية على المتلقي :

الموسيقى التصويرية تحمل موجات صوتية لها وهج موجي يوسع كامل الجسم<sup>(2)</sup> من خلال سيرانها في الأعصاب مثل سيران التيار الكهربائي في النواقل، توحى بالكلمات و المشاهد المرافقة لها وهذه الموسيقى تعود إلى الذاكرة بنفس الطاقة و بنفس الذبذبات لسهولة تغلغلها و برمجتها بنسبة تقارب 20% مقارنة مع المشاهد الموسيقية الضعيفة أو الخالية من الموسيقى ، وقد وجد أن الموسيقى الساقطة أو الدنيئة أو بمعنى تلك الموسيقى التي رافقت أو ترافقت الكلمات المنحطة إنما ذات تحفيز قوي للعقل الباطن من حيث ترسيخ المشاهد السينمائية و خاصة إذا تم تكرار هذه الموسيقى في فترات غير متباعدة.

مما يجعل المغزى من هذه المشاهد يبرمج آليا في العقل اللاواعي ودون دراية من المتلقي و السر في ذلك أن العقل اللاواعي لا يفرق بين الحقيقة و الخيال و يسجل الموسيقى المسموعة و الخفيفة مع المشاهد التي تقع عليها العين لتتكرر في العقل من جديد كذاكرات وهو

(1) دومينيك قيلان ت: شحات صادق، الكادراج السينمائي ، ص 13

(2) إدوارد هانسليك، ت: د. غزوان الزركلي ، ص: 56-57

ما يجعل العقل يصدقها وكأنها حقيقة قد عاشها وخاصة إذا كانت هذه الذكريات جيدة في نظر المتلقي وتكون هنا أسرع للترسيخ بكثير بفعل الحساسية العالية التي تنتاب المتلقي عند العرض والمشاهدة، ويمكن ذلك في كون كل ما يستحسنه المشاهد يجعله يركز عليه أكثر دون غيره مما يجعله يزداد ويكثر ويكتف في العقل اللاواعي وهو ما يزيد من خيال العقل ويزيد جموحا.

### تأثير الموسيقى على العقل :

كل كلمة تعود بنفس الطاقة من جديد ونفس الذبذبات والطاقة.

سرعة البرمجة من الأغاني 10 إلى 20.

### أضرار الموسيقى العالية:

- الحاجة إلى رفع الصوت دائما.
- مطالبة الآخرين إلى إعادة ما قالوه.
- الشكوى من تصفير الأذن دائما.
- تدمير الشعيرات الصغيرة الموجودة في الاذن وهي المسؤولة عن إرسال الصوت.

### التأثير:

- الأفلام تؤدي إلى توكيدات تؤثر على الشفرات الوراثية DNA
- من تغيير الحالة إلى حالة موجهة تساهم في تغيير الحالة النفسية والجسمية.
- ومن ثم الاجتماعية وكل ذلك نتيجة التخاطر بين التفكير والخلايا أساسا.

تشكل الخلايا من جديد وهذا ما عرف عليه التأثير حاليا علميا ، نتيجة فرض لحظات الارتخاء في العرض الواحد فلو دخلنا إلى الحمض النووي لوجدنا أن لحظات السعادة تنتشر فيها الخلايا و تعطي شكلا جيدا، أما عندما تكون لحظات الخوف والاكتئاب والحزن فإن الخلايا تكون بشكل غير جيد التأثير لما يكون أقرب لطبيعته يكون أكثر تناغما وتأثيرا ، عندما يخضع الإنسان إلى إيقاع لا يتوافق مع رغبته فإنه يشكل حفظا و جهدا و إرهاقا و هو على الجسم و تبدأ الآثار السلبية في الظهور و هو ما يظهر في الأداء و العمل و صنع القرار، لأن

تأثير الموسيقى في قيمتها (1) لأنها في الواقع تعمل على إحداث استجابات معينة تعمل على ترسيخ خبايا ومغازي وضعت لأجلها على عكس ما يظنه الكثير واعتقادهم أن الموسيقى تنحصر قيمتها في إحداث الأصوات والإيقاعات ، كما أنها تحدث وتحقق تجربة جمالية.

و قد أشار "بارت فيبين Barth phybin" بروفيصور علم النفس الإكلينيكي أن الموسيقى الصاخبة تسبب أضرارا إلى الجسم قد تؤدي إلى الموت و يوضح البروفيسور " بارت بلينجر Barth Bélanger " حيث أن أي ألم يشعر به الجسم ينبه به الدماغ إلى إفراز هرمون طبيعي مسكن لهذا الألم(هرمون إندروفينز) و هو يعمل عمل المخدر هو ما يجعل الإنسان عندما يشعر بالتعب بنشوة تشبه النشوة الناتجة عند تعاطي الدواء المخدر، و الموسيقى لا تدخل عن طريق حاسة السمع فقط بل تخترق الجسم كذلك نحو كل عضو من أعضائه الداخلية فيستقبلها الجسم على أنها خطر محقق فيفرز هرمونات مضادة كـ"الأدرينالين " و " الكورتيزون " فيرتفع ضغط الدم و دقات القلب و الكولسترول و هذا ما يؤكد أن الضرر يصل إلى خلايا الجسم خلية و هو ما يجعل الشباب يستحسن الموسيقى الصاخبة لاحقا مع رفع الصوت المميت كنوع من المخدر دون شعور .

وبحسب (2)، فاجنر "Wagner richard" تعتبر الموسيقى ظاهرة تعبيرية ليست مطلقة لأن بإمكانها أن تجعل المتلقي يكتسب تعبيرية نسبية خاصة به بفعل تعبيرها عن الانفعالات والحب والمشاعر.

- و بحسب دراسة ألمانية فإن الذاكرة تضعف من 15% إلى 60 % عند عشاق الموسيقى الصاخبة.

- كما أن الموسيقى الصاخبة تعمل على إصابة المشاهد المتلقي و تقلل من نسبة الإستماع لديه بشكل جيد ، و يقول الدكتور " روبرت سبولسكي Robert sapolsky " أنه في حالة توتر في الهرمونات المدافعة توجه سكر الدم نحو الخلايا و هو ما يقلل الدم في المخ و يظهر هذا التأثير عند المراهقين من 14 الى 24 سنة ، و ليس هذا فقط بل نجد

(1) جوليوس ،ت: فؤاد زكريا ،مرجع سابق ص: 293  
(2) أوجنيو باربا وآخرون ،ت: سهير الجمل مقالات في أنثروبولوجيا المسرح مركز اللغات والترجمة ص:12.

التأثير يكون بالغاً عند الحوامل حيث تكون أشد خطورة على الجنين حيث تؤثر على المخ مباشرة و بشكل فتاك.

#### التحفيز:

الموسيقى تستطيع تحفيز العديد من المناطق في الدماغ من بينها المناطق التي تسيطر فعلى الذاكرة طويلة المدى وهنا نجد أنها تساعد على التحليل المكاني بشكل دقيق للصور والزوايا وبشكل دقيق خاصة البيانو، فالموسيقى الخفيفة تخفف من هرمون التوتر "الكورتيزون" أكثر من استعمال العقاقير المخصصة لذلك .

كما تؤثر الموسيقى بشكل جلي و قوي على النفوس و تهيمن على الأرواح بدرجات مختلفة بقدر تنوع النغمات وحدودها ، و هو ما يجعل هذا التأثير يتغير و يغير في الحالة النفسية و يظهر الحالة الوجدانية للأشخاص من البؤس إلى اليأس وصولاً إلى الشجاعة و البطولة و النصر، كما يساعد على إبراز الكثير من التغيرات و إبراز العلامات و الدلائل لدي الممثل و إرسال ما ينبغي إرساله إلى المتلقي من حزن و فرح و غيرها و تعود هذه التقسيمات إلى وضع حدود أمام المتلقي ليميز بين الجرأة عن طريق النغم " الهبودرياني " و بين حالات الإغراء و الجاذبية عن طريق النغم الأيوني .

و يمكن لبعض الأفلام خاصة الأفلام الجادة أو الأفلام التربوية أن تغرس ما هو جميل في نفس الطفل و تعمل على تهذيب روحه عن طريق الموسيقى لأن تأثيرها ساحر على جميع الحواس و عندما يكون التوزيع الموسيقي يحاذي الموسيقى المحلية أو الوطنية فإنه يزيد في حب الوطن و الأمل و التمسك بالعادات و التقاليد حتى و إن كانت هذه الأفلام أجنبية على المتلقي ، مما يجعلها محل شك بفعل جذب المتلقي أو الجمهور المتلقي و ربطه بعلاقة ما مع السلطة التي تحكمه و زيادة الرباط بين الحاكم و المحكومين و قد كان ذلك سابقاً مألوفاً و على قدر كبير من الفعالية لدي اليونان لكونهم اهتموا إلى الموسيقى كمثير للعواطف الجياشة عند الرعية و جعلهم على استعداد تام و دون قيد أو شرط لمناصرة القادة و إعلان الولاء للحكام و الأمراء و

الملوك ، كما أن الموسيقى تثير السيالة العصبية و تجعلها أكثر سرعة مما يزيد الاستلهم لدي المتلقي : ليصبح مثل الآلة الموسيقية حتى يتسنى للمخرج (1).

أن يعزف عليه بمؤثراته ويظهر ذلك من خلال الضغط والتوتر وما يصاحبهما لربط وجدان المتلقي بالذاكرة العاطفية و الروحية و يتحقق ذلك بفعل التغذية الراجعة التي تعيد ترتيب الأحداث في عقل المتلقي الواعي و اللاواعي في ذات الوقت و دفعها من جديد للخروج بمفاهيم جديدة معظمها موجه و مقصود ، فعندما يقترب اللحن الموسيقي في الفيلم مع مضمون النص وتجارب المتلقي مع اللحن والمضمون ، عندها يلقي العمل الفني نجاحا باهرا لا نظير له ، لان تدرج العمل الموسيقي له دلالات تاريخية (2) تجاري كرونولوجية النص الموافق للفلم ، وهو ما يجعل الفيلم أكثر توافقا وتكاملا.

و هذا التأثير مدروس و محسوب و بدقة متناهية وفق مقياس تجاري طبيعة المتلقي و تأثيره بموسيقى الطبيعة و المؤثرات الصوتية المكمل لها ، فالإنسان لا يمكنه أن يؤلف أو يستحسن الأصوات الموسيقية ما لم تكن موروثاته ADN على علاقة بها أو شبيهاتها و نجد أن الموسيقي يولي أهمية كبيرة لترتيب و تعاقب و تداخل الأصوات الموسيقية و بدرجات متناسقة و متناغمة تقبلها الأذن و تستمتع بها و لا يمكن أن يحدث ذلك خارج قانون الطبيعة فلقوة الصوت حدود ، حدود دنيا و حدود قصوى فلا ينبغي أن يكون الإهتزاز أكثر من 32 هزة يمكن سماع صوت الموسيقى أين كان مصدره طبيعي أو آلي أو حيواني أو مجهول المصدر أو له مصدر يصعب تحديده بحكمك التنوع الذي يشوبه.

و إذا رد المكلف بالموسيقى و بالأحرى الأصوات أن يجعل المتلقي لا يميز و لا يعطي أهمية للصوت الموسيقي عمدا على رفع قوة الاهتداء بقدر يتراوح 76 - 82 هزة في الثانية الواحدة و يعود ذلك إلى تجاوز الصوت سعة السمع لدى الإنسان و يمكن للموسيقى أو القارئ على الصوت جلب المتلقي وربطه بالأحداث و إعطاء الأصوات و مصادرها أهمية قصوى تخضع للمقاييس العلمية من حيث القوة و الشدة و المصدر و الجنس فينبغي أن يساير

(1) ادوارد هانسليك ، ت: غزوان الزركلي ، ص : 89

(2) رولان روث ، ت : عبد السلام بنعبد العالي، درس السيميولوجيا ، دار توبقال لنشر ، ط4، الدار البيضاء المغرب، 2016 ، ص: 63



الصوت الطبيعي المشهد المناسب له و في اللحظة المناسبة دون تأثير أو تقديم بالدرجة التي تألفها اذن المتلقي حتى تربط الرسالة و المرسل إليه و هي محمولة على القناة المناسبة و دون تناقض كما يجب أن يناسب الصوت البشري ما يألّفه المتلقي فلا يمكن أن يكون صوت طفل و الشخص الذي يتكلم أو يحدث فرقة أو صغيراً لا يوحي بعمره أو بانتمائه الجغرافي أو اللغوي أو البكاء و الظاهر في المشهد ضحك الممثل.

فلا يمكن أبداً أن يغلب الصوت المرتفع لدى الأطفال أو الرضيع و هنا نجد أن صوت المجهول المصدر له صوت نشاز رفيع "سبورانو أول أو غليظ " "سوبرانو ثاني " فإن للمتلقي تجربة قبلية تجعله يعود إلى أعماق ذاكرته للبحث عن المنابع المشابهة لها و الخروج بقناعة إن صاحب صوت طفل ، أما إذا كان الأمر يتعلق بصوت امرأة أو صوت رجل فإن الأمر يتحكم فيه المخرج لجعل قوة اهتزاز صوت الرجل أقل بأربع مرات من صوت المرأة.

و هذه التقنيات ليست للمتعة أو الإستعراض أو التميز و إنما هي كما سبق أن قلت انها قيمة هائلة تسير خلفات الطبيعة و دواخل المتلقي في مراحلها كاملة و جعله يبحث عن كل ما ينقصه و امتطاء الحالة التي يريد لها المخرج و جعلها يتقمصها كالشجاعة و هذه الموسيقى تمهد الجريان السيلية العصبية بعد إرباك المخيلة البصرية نتيجة تقبل العقل الباطن للمتلقي لما يجب و هذه التقسيمات تجعل كل من الصانع للفيلم و المتلقي يسعيان كل بطريقته للحصول على حالة التشبع الجزئي أو التشبع الكامل بغية التكامل بين الرسالة و المرسل إليه وفق إحدى القنوات الناقلة للرسالة التي أشرنا إليها آنفاً، مما يولد حالة من التناغم و الإنسجام و التوافق بشكليته المادي و المعنوي و هذا كله يعمل على فسخ الطريق لمخيلة الصانع و المتلقي على حد سواء و إتساع زوايا الرؤيا لديهما الباطنية و بالتالي تحقيق المعامل المسموع لديهما بالتوافق مع المشهد السينمائي.

و من هنا نجد أن الموسيقى لها القدرة على تمرير أيّدولوجيات معينة بين الكلمات و بين الصور و من خلال المشهد العام من بداية العمل الفيلمي إلى نهاية لما تحمله و علامات و شفرات و دلائل ظاهرة و باطنة كاملة و مجزأة قصيرة المدى و طويلة المدى كما أن تأثيرها لا يشترط سماعها بشكل مفهوم بل تأثيرها يتوقف على مدى تأثيرها على العقل اللاواعي و هو بدوره يعيد ترتيبها لبناء إحساس و شعور جديدين و إعادة الكثير من الصور و المعتقدات لدى

المتلقي الحاضرة و الماضية للمساهمة في بناء مستقبل تصوري فكري جديد لدى المتلقي وفق ما يشاهده في الفلم و لعل أبلغ تأثير عندما يجري بناء الموسيقى المقامات .

التي تميز ثقافة المتلقي من مقام نهاوند و الحجازي و الرست و غيرها عند العرب مثلا ، كما أن تنوع الآلات و التوزيع الموسيقي في كل معزوفة لها دور كبير على المتلقي بشكل عام و أكيد لأنها الحقيقة لم تأتي من الفضاء بل تم استقائها و استخلاصها من أصوات الحيوان شكل عام و أصوات الطبيعة و لا يمكن أن يخرج بنائها على السلم الذي توصلت إليه آخر إبداعات الموسيقى الذي كان أول من وضع أساساته " فيثاغورس الهرمس " dythagoras fo samos حيث حدد أو وصول اللحن الأولى الذين يتميز بصفة عمومية و صفة ذاتية .

فالموسيقى تحملنا عند توفر السلامة و الإتقان من الجزئية المباشرة إلى العمومية بفعل التذوق الذي يملكه أو يكتسبه المتلقي في الفلم الواحد أو من خلال أعمال مماثلة أو متشابهة تكون قد وضعت قصدا أو بشكل عفوي لجعل المتلقي أكثر تذوقا و من أكثر تأثرا بالمشهد الفيلمي و بفعل الذاتية التي تميز بها كذلك تكون لها صفة النقل و التنقل بين اللازمة و أحياء الارتباطات الوثيقة التي تعاقبت عليها لما تحمله من أعماق ذات الإنسانية المتلاحقة و من هنا نجد أن المتلقي يعبر عن سلوكيات معينة حال تأثره بالموسيقى هذه السلوكيات قد لا تكون لحظية بل تكون لاحقة فيما بعد و كلما توفرت بالموسيقى التصويرية على الإيقاع و اللحن و التوافق اللحني كلما كانت ذات وقع رتيب و مؤثر .

فالإيقاع الموسيقي ينشئ عن التعاقب الموسيقي خلال الزمن العرض و ما يميزه هو التنسيق و التكرار الذي يؤكد بشكل غير ممل الصور و اللقطات المختلفة في ذهن المتلقي اللاواعي لما لها القدرة على الإنسجام مع تفاصيل العرض لأنها تساعد المخرج على تثبيت و دعم إيقاعات العرض التي يدورها تسهم في محاكاة العرض نفسه و يمكن لهذا الإيقاع أن يتغير منحاه اللحني وفق ما تقتضيه الضرورة و ما يراه المخرج لخدمة العرض إلى جانب المؤثرات الصوتية كقرع الطبول التي ترافق مشاهد الصيد و الحروب كما ظهر لاحقا في مشاهد الحروب كلما اقترب صوت الطبول المسموع أو حتى المتوهم بفعل العلاقة الوطيدة بين الدال و المدلول.

و كذلك بالنسبة لمشهد الصيد و حراك الفرسان و تتابع الكلاب و بروز الطيور المصايدة و البنادق أو السهام و النبال حيث يسهل على المتلقي سماع دق الخيول و نقر الأجراس من بين جلبة الخيول و صهيلها و عواء الكلاب و ربما زفير الرياح و حفيف أوراق الأشجار ، وعلى هذه الأصوات الطبيعية جعلت الأفلام لا تخلو من الموسيقى الكلاسيكية ، نظرا لقوة تأثيرها ومساهمتها في بناء الفكر الإنساني العميق <sup>(1)</sup> وتجدها بتقادم الزمن .

و هذا ليس بالعمل الهين بل يحتاج إلى خبرة المخرج و قدرته على إختبار المعزوفات و تصميم متلازم مع توتر المشاهد و توتر المنحنى الدرامي الناتج عن حركات وسكنات و رقصات العرض، لأن طبعة المكان تلعب دورا جوهريا في تحديد نبرة الصوت ولمسته السحرية، وهو ما يجعل الأصوات تتغير بتغير مكونات العرض وحتى في المجتمع نفسه ، وتبرز تلك اللكنة المميزة لشعب دون آخر و هو ما يؤكد الفيلسوف " ارخاطوس " <sup>(2)</sup> .

حيث أن الصوت لا ينتج إلا بآخر أو احتكاك شيء بشيء آخر ازاء الاصطدام به ، وألا تكون هذه الموسيقى و أن لا تكون مجرد إيهام أجوف لملئ الفراغ ، كما للموسيقى التصويرية خاصية التوافق الصوتي التي تنمي التذوق الفني للمتلقي و جعله يبحث بين مكونات العرض على مصادر الأصوات وفق طبيعتها ليصبح أحد أبعاد العرض المكمل .

و مهما بلغت الموسيقى في عمومها فإنها تخضع لنزعتين نزعة شكلية و نزعة تجريبية أما النزعة التجريبية فهي متلازمة متداولة بين المؤلف الموسيقى و المخرج كمنبع للإبداع ثانوي لما لعقله الباطن من قدرة على إعادة ترتيب المقطوعات و الألحان دون شعور منه و هذا يعود إلى قوة الإلهام لدى الأطراف الثلاثة السابقة الذكر و ما يؤكد النزعة التجريبية هو أنها ممكنة و قابلة للإعادة و النقل و التكرار و التوغل في العالم المحسوس.

كما أن هذه الإمكانية تجعل المتلقي ليسعى إلى التحرر و الاكتشاف و الولوج بين دواخل الطبيعة و ما يكتنفها من أحداث بقدر ما تمليه إمكانيات الفلم السينمائي و هذه النزعة التجريبية مفهوم محدد من الوقائع اللحنية لا تتفصل عن خاصية الإستطبيقا و لا يمكن أن تتواجد من دونها في بوتقة التذوق المجال الذي ينشأ و يتطور بين ثنائية الروح و التجربة الصوتية.

(1) ادوارد هانسليك ،ت: غزوان الزركلي ، ص : 7  
(2) ادوارد هانسليك ،ت: غزوان الزركلي ، ص : 265

و قد تجدد بفعل ردود الأفعال المتبادلة بين الشكل المضمون للنزعة التجريبية لما لها من مضمون تحت وطأة الإستيقا التي من شأنها جعل الألحان الموسيقية للمؤلف في تنامي و تصعيد و تجديد بفعل اكتشافه لتجربة صوتية و لعل النزعة الشكلية في الموسيقى يكون لها الكفة الراجعة لأن إنتاج اللحن أبلغ من اكتشاف المحسوس الذي فيه بفعل انفصالها و أهمية الأولى عن الثانية، وذلك لما للإنتاج الموسيقي من تطويع و ترويض الواقع و تحويل النمط اللحني بشكل مستمر بفرض إشكال جديدة و متجددة للموسيقى، وهذا تأكيد اهتمام الفلاسفة بالموسيقى وعلى رأسهم أفلاطون لإدراكهم قوة الموسيقى ومدى تأثيرها على النفس البشرية نتيجة الإيقاع<sup>(1)</sup> الذي تحدثه ودقة التوافق فيه .

### لغة السينوغرافيا :

السينوغرافيا علم قائم بذاته من الأسرار ما يجعلنا نقف عنده كثيرا بفعل ما للسينوغرافيا من تأثير على مستوى التلقي لدى المشاهد المتلقي فابتكار وسائل للتحايل وجذب المتلقي للعمل على تهيئته نفسيا أمر مهم و يتم ذلك بالكثير من الطرق و هو جعل المدخل الداخلي لقاعة العرض فضاء سينوغرافيا متغيرا يوحي بشكل مباشر و غير مباشر لما يحمله الفيلم من أبعاد بطريقة تكنولوجية فاعلة و غير مكلفة.

على أن لا تكون هذه المكونات في المستوى الذي يطغى على العرض نفسه و تجسد هذه السينوغرافيا بواسطة الألوان و الأضواء و تدرجاتها و حركاتها و هندسة بعض القطع المتغيرة وفق الفضاء المحدود و الموسيقى و ملابس القائمين على الزبائن و زخرفة المحيط الداخلي أو الناتجة عن تداخل الألوان الثابتة و المتحركة بزوايا محددة و مدروسة و كل هذه الوسائل التكنولوجية يجب أن تخضع لتصور المخرج و لا يمكن تشغيلها إلا بموافقة نظرا لما تحدثه في نفسية المتلقي و في عقله الباطن و كذلك لما تتركه من تقاطعات كبيرة مع أحداث الفيلم مهما كانت التجاوب و المتعة و كل ما سبق ذكره كمدخل في الإطار العام للتأثير على التكنولوجيا و المكمل للتكنولوجيا نفسها .

(1) جوليوس بورتوي ت : ، فؤاد زكريا ، ص : 299

و يمكن للمتلقى نفسه رسم خريطة مميزة و منفردة مختلفة عن غيره من الجمهور لحظة ولوجه قاعة العرض و ذلك يعود إلى تجربته الذوقية إذ نجده يهيم بين الألوان و الأضواء و قطع الديكور و الزخرفة و كأنه يعزف على أزرار البيانو ليجعلها تقف عند قول الدسوقي بأن مكملات العرض أو الممهدة هي عملية تشكيل بصري ضوئي لمساحة الأداء التي يشارك فيها المتلقي في تشكيلها بوجوده و خياله .

و السبب الذي يجعلنا نتأكد أن مسرحية مدخل التكنولوجيا إن صح التعبير ذا أهمية كبيرة هو كون السنوغرافيا ذات مرونة عالية و ممنهجة و بالتالي و ذلك كونها فن قائم بذاته و لا يمكن تحقيقها و تجسيدها إلا بأهل الاختصاص و لا غلو أن قلنا أن التضاد الذي قد يحدث بين المنهجية و المرونة يجعلها أكثر ثباتا و تحقيقا لما تحمله المرونة من كينونة مضادة للفن و منهجية تزرعها الأخلاق و تجنبها تحت شعار كل ما هو جديد و ملفت يعتبر إبداعا في نظر الفن.

للملابس لغة لا يستهان بها لأنها تحدد كرونولوجيا الأحداث و يمكن أن تكون لغة صامتة بين المتلقي و العرض ، لأنها وسيلة بصرية تبلور العلاقات بين عناصر العرض و تزيد في توضيحها و توضح البيئة التي تعيش فيها الشخصيات كما تبرز الرسائل المتواترة بين طبقات الشخصيات و تعمل على تحديد مستوياتهم المعرفية و الثقافية و الاجتماعية كما يمكن للملابس أن تضع حدد و فواصل الصراع بكل أنواعه و مدى التفاعل بين مكونات العرض و خاصة بين الشخصيات لما لها من دلالات و رموز في التعبير عن الشخصيات الرفيعة و البسيطة و المتوسطة .

و يكمن دور الملابس في إظهار الخط الفكري للعرض و يتراوح هذا الدور بين الصعوبة و السهولة، فكلما كان العرض بسيطا خفيفا كانت الصلة بين الشخصيات غير معقدة و هذا ما يجعل المصمم على قدر كبير من الإبداع و الابتكار و التلاعب في الوسائل البصرية بعيدا عن المتاهات الغامضة التي ترهق المتلقي.

و هذا ما يجعل تصميم الملابس جسرا له مقومات و دعائم و حدود تنطلق من الألوان ذاتها تخضع لمبدأ الرتابة و التوزيع و الحدة و التناسق لما يميزها من ألوان ساخنة و الباردة و

ما توحى به للمتلقى و تجعله يشعر بواقعية الأشياء و التغيرات الرمزية و كأنها واقعية بالإضافة إلى القوة التي يضيفها المخرج كدعامة عند تفاعل الشخصيات في شكل حراك ذا لغة مكتملة للغة الملابس لأن السيميائية تتفاعل مع عين المشاهد بشكل جذاب و غير مباشر .

### لغة التكثيف والمتلقي :

إن عملية التكثيف في عالم السينما تقوم على ربط بعض التراكمات المكانية و الزمنية لجعلها قابعة في ذهن المتلقي بعد نهاية العرض ويعرف <sup>1</sup> .شينكل أن التعبير ظاهرة وظيفية للأبنية التي تهدف إلى تحقيق بيولوجي (1).

والعمل على تنظيم الحياة الجماعية بفعل التأثير العاطفي لإحداث ردود أفعال مناسبة و هذا يعود إلى تلك التساؤلات التي يطرحها المتلقي عند تتالي الرسائل المسموعة و المرئية و حتى تلك الرسائل المكتملة بينها و تعود هذه التساؤلات الباطنية و التي لا يتحكم فيها المتلقي يدركها بعقله الباطن إلى التوقعات و الاحتمالات التي يترصدها المتلقي بما فيها من مفاجآت.

كما أن هذا التكثيف و الزج بالكثير من المتغير و الثوابت في العرض يزيد من نسبة احتمال التأثير على المشاهدين ككل و بصفة عامة بفعل الاختلاف الجوهرى بين العديد من المشاهدين نتيجة لتمييز الفرد من الناحية النفسية و الاجتماعية و مدى التقبل لدى كل فرد ، كما أن التكثيف يزيد من احتمالية تقاطع المتلقي و تلك اللحظة إن لم نقل اللحظات العابرة التي تربط بين المثير في العرض و قيمة الإحساس التي يمكن أن يولدها و يدفع في المتلقي و استعداد المتلقي لنفس القيمة عند تقاطعه مع لحظة مماثلة تماما لمثل هذا المثير.

و هو ما يسعى إليه المخرج دائما و لا يتأتى هذا إلا يتوفر دهاء و خبرة عاليتين لدى بعض المخرجين و كثير ما نجد هذه الميزة لدى المخرجين الأكاديميين الذين يطلعون على أغوار النفس البشرية أو مارسوا التمثيل على خشبة المسرح أو كانوا ممثلين أمام كاميرات السينما .

(1) أوجنيو باربا وآخرون ،ت: سهير الجمل مقالات في أنثروبولوجيا المسرح مركز اللغات والترجمة :ص:27

فالعرض المكثف بالمعنى السينمائي يجعل الارتباط بين عناصره أكثر حيوية و أكثر عضوية لما يتوفر عليه من جمالية تعجّله بدورها يتم داخل المتلقي أكثر من خارجه بفعل التجاوب و التفاعل و الاستفهامات التي تثير المتلقي و تجعل العرض يدور داخله ، كما تنتقل المتلقي في نفس الوقت للتنقل بخياله بين الممثلين و لعب أدوارهم بالتناوب ما يجعل وتيرة الصراع في تزايد مستمر طيلة المشهد أو المشاهد و كل ذلك سعيًا منه للوقوف على الحقائق بمنظوره و من زاوية نظره الخاصة و الضيقة.

و هذا ما يجد له المخرج وفق آليات معينة لتحكم في توجيه المتلقي و محاولة توجيهه و لو بشكل نسبي من خلال التصميم و جعل الحالة العقلية له الوجدانية المستهدفة حاضرة و مهيئة لتقبل كل الدلالات و الرموز و الأيقونات الظاهرة و الباطنة فتجول الكاميرا في الفراغ و إطالتها في الظلام مع بريق بعض السطوح أو الأجسام أو النقاط الخافتة أو الصوت المنقطع أو الآتي من بعيد تخلق الإحساس بالخوف و الرعب من لحظتها الأولى.

و تبقى عالقة في ذهن المتلقي في المشاهد الموالية كتغذية راجعة بفعل انتقال أدوات التصميم كممهدات إلى قوة تكثيف لحظة انتقال العناصر المجردة إلى إحساس مقابل للمثيرات المؤهلة لذلك و جعل العقل يعيش و يرقى إلى حالة وجدانية مناسبة للوسائل البصرية التي تعمد بها المخرج بغية الحصول على نفس الإحساس و جعله المتلقي بناء على هذا الإحساس يعيش ذروة الحدث و تجعله غير قادر على التخلص من تبعات العرض و لا حتى للتفكير في التخلص منه ، و هذا التبعات تزداد و تصنف كثافة الرسائل و تعاقبها و مدى قابلية المتلقي لها .

إن هذا التكثيف يجعل التلقي يقف على حقيقة المكان الذي تقع فيه الأحداث بالقدر الذي يوده مخرج العمل الفني و لا يتم كشف بيئة الحدث فجأة بل يكون ذلك من الوهلة الأولى و بشكل كرونولوجي بفعل معايشة المتلقي لأبعاد الحدث الظاهرة و الباطنة ، الثابتة و الساكنة ، كما أن صدق المتلقي يتوقف على درجة الأثر الذي ينتابه من خلال مؤثرات العرض و إلى مدى انتقال الأحداث إلى عقله و معايشته لأدوار الشخصيات فيه .

و قد يتجاهد المخرج بيئة الأحداث إلا أن عين المتلقي لها قدرة ماسحة بشكل لحظي لربط اللقطة بكل مكوناتها أو جزئياتها كتغذية راجعة في المشاهد اللاحقة أما لبعض الآخر بمخرجين

نحدد لهم يعلقون أو يشيرون في بداية الفيلم إلى مكان الأحداث في حالة إدراكهم لعدم قدرة المتلقي على معرفة مكان الأحداث بفعل تشابه مكان الأحداث مع أماكن أخرى أو مخافة تأويل المتلقي له و نسبه للمكان الخطأ أو بفعل غرابة أو حداثة المكان أو بفعل الإحاطة لتجنب كشف المتلقي للمكان الأصح و من ثم إيهامه بتسميات جديدة أو غريبة لأمر أو لآخر و يعود ذلك لتوجيه المخرج للمتلقي إلى هدف معين و جعله يتلقى ما يريد و على خلاف الواقع تماما لأنه يريد أن يضع المتلقي في بيئة على مقياسه وفق و جهة نظره أما البعض الآخر من المخرجين فيرون أن التكثيف في الأحداث مرهون بصدق المكان بحسب ما يألفه المتلقي كمصدر للإثارة و بناء أحاسيس فياضة تسير الجو العام للحدث و تتناغم مع الشخصيات حيث أن رغبة الممثل تتبع من أفعاله تقريبا <sup>(1)</sup> ومن توظيفه لحضوره الجسدي والمبادئ التي تقود أفعاله إلى تشكيل قواعد تجاري رغبته و ما يحيطه من أثاث و ألوان و رموز و دلائل لإعطاء نكهة التلقي صيغة جمالية .

و مما سبق فإن لغة الإتصال مرتبطة ببناء المعنى للتحكم في المستوى الدلالي إنطلاقا من الدال و المدلول و ما بينهما من شفرات لرسم لغة درامية خلاقة مركبة لسحر غين المتلقي سواء كانت هذه المعاني مبنية على الصورة الكلاسيكية أو الرقمية لضمان تأثير آلي و تقني على المتلقي و كل ذلك يتعلق بمدخلات المتلقي من العين إلى الأذن للتغذية الراجعة دون الإغفال عن صانع هذه الآليات و التقنيات إنطلاقا من الكامرة في حد ذاتها وصولا إلى ما تصنعه هذه الآلة مرورا بالإعدادات الموسيقي و المونتاج لضمان التكثيف الذي يحيط التلقي .

(1) أوجنيو باربا وآخرون، ت: سهير الجمل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح مركز اللغات والترجمة، ص: 53



## الفصل الثاني

سيمائية الفيلم السينمائي بين التلقي والإرسال

هناك العديد من النظريات السيمولوجية التي تسمح بتحليل السيميولوجي ، لأنه بداية يجب أن نذكر ماهية الفيلم السينمائي، الأمر الذي لا يختلف عليه إثنان هو أن الفيلم السينمائي ، عمل مركب لا يخلو من التعقيد و المفاهيم و المعاني، و في مجمله لا يخرج عن الظاهرة الاجتماعية و له لغة و سيمياء مثل الأدب ، فهذه اللغة و هذه السيمائية ، لا يفهما كل من يشاهد و يتلقى الفيلم:

#### - و إن كانت كذلك فما دورها ؟

و للوقوف عند الأصل نقوم بتحليل الفيلم انطلاقا من التركيز على هدف مرئي معين من أهداف النص الفيلمي (1) و الوقوف عند لغته السينمائية.

هذه اللغة التي الهدف منها إثارة استجابات محددة لدى المتفرج ، منها المقصودة و منها الغير مقصودة من أجل تطويعها و تطويع مفرداتها للسمو بالأعمال الفيلمية و جعلها تسمو بالفرد و بالتالي المجتمع .

لنلبي حاجياته أو التحكم فيه و توجيهه و هذه الأهمية جعلت العديد من الباحثين و المهتمين يساهمون في العديد من البحوث التي كانت بمثابة المخاض الذي تولد عنه الكثير من النظريات السيمائية و الكثير من الأدوات المنهجية لتحليل اللغة المركبة (لغة السينما) و دراسة جميع حيثياته و عناصرها التي تزيد من قوة التأثير و الإقناع، و كذلك الكشف على أحداث و مسيرتها أو محاولة تفاديها بناء على ما يقدمه الفيلم من بنى إنشائية و تعبيرية في شكل مفردات سمعية و بصرية، بما فيها من ترجمة ودبلجة المكتوبة (2)، إلا أن هذه تكاد تخلص الأفلام الفنية و التسجيلية .

هذه النظريات العديدة و المتجددة يغلب عليها الطابع السيميائي، الذي يعتبر الأساس الكاشف و المعين في الفيلم السينمائي وفهمه فهما يتقاطع مع أسباب نجاحه أو فشله و تأثيره في العديد من النقاط، علما أن المتلقي سلبي بحسب المدارس الأمريكية وأنه لا يتحكم في مقدار

(1) د. نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون، مرجع سابق، ص: 227

(2) مارسيل مارتن ، ت : فريد المزاوي ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سوريا ط1 ، 2009 ، ص: 182

التأثير الواقع عليه بل الأمر يتعلق بأدوات الفيلم وآلياته السينمائية والتي تملك قدرة التأثير على عليه <sup>(1)</sup> ودون أي شرط مسبق. .

## 1 - التحليل السيميائي لفلم من الوجهة التأويلية:

### - النظرية التأويلية ( لغدامير )

لو توقفنا عند كل صورة لمفردتها لوجدناها تحاكي النمط البنائي الذي يتميز بالكتلة و الفراغ عند الانتقال من صورة إلى التي تليها يكون الانتقال سلسا و بتواتر رتيب و هذا ما وقف عنده **هيجل جورج georg hegel** إعطائه مفهوم الازدواجية له ما يحدثه من المفارقات التي تسبب اضطرابات معينة لدى المتلقي.

وما إلى الصورة المفردة هنا من معنى فلسفي و جمالي <sup>(2)</sup> و من ثم دفعه إلى طرح العديد من التساؤلات التي تراوح بين الاقتراب و الابتعاد منه و هو ما يزيد من رغبة المتلقي بمسايرة الأحداث و مجاراتها، لكن هذا الحلم سريع أثناء العرض من حين إلى آخر وقد يتلاشى نهائيا في نهاية العرض مثل حكم ظاهري للمتلقي لكنه في حقيقة الأمر عكس ذلك تماما إذ يبقى التأثير ساريا في حياة المتلقي ومتداخلا مع شؤون حياته دون أن يعي ذلك المتلقي بشكل مباشر حيث نجد أن المخرج قد يلجأ لترميز الأحداث من خلال الحركات والسكنات والأشكال والألوان ونبرات الصوت في نفس الوقت للحد من حرية المتلقي في الفيلم و وتوجيهه بين الواقعية و الخيال و الحثيثة و السردية و الحالات الثابتة و المتغيرة و المحولة .

فمن حيث الحالة و التحول نحن نعلم أن الخطاب السردى لا يخرج عن السابق و اللاحق بحسب جوليان غريماس **julian grimas** <sup>(3)</sup> لأنه مبني على الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الموالية ، وهو ما يفسر النمط السيميائي للخط السردى و هذا لا يعني أن الانتقال في اتجاه حتمي نحو الأمام و إنما قد يوحى اللاحق إلى السابق بعد التحول سواء أكان بشكل دلالي أو بشكل ملفوظ.

(1) Francis balle ,médias et sociétés ,Ed mantchrstien,1999 ,p :144

(2) المرجع نفسه

(3) رشيد بن مالك ،السيميائيات السردية ، دار المجدلوي ، عمان ، الأردن ،ط1، 2009 ،ص:22

ففي هذا الفيلم يتجسد بحسب توالي الأحداث و تطويرها من حالة إلى أخرى بين النص المكتوب كنص والسيناريو والعمل الإخراجي الذي يجمع بين القصة في شكلها الخام الأصلي والفيلم المكتوب على شكل سيناريو لأظهر الممثل كفاعل لتحويل الحدث السردي حيث نجد أن فعل الممثل ناتج عن فعل مصحوب بأدوات وآليات ودلائل رمزية ينتجها حراك الممثل أو تكون هي نتاج أيقوني في شكل رسائل موجهة للمتلقي.

### الربط بين الواقع و الخيال الافتراضي :

تظهر هنا النظرية التأويلية ل(غادماير) أو ما يعرف الهيرمونيطيقا المتداخلة زمانية و مكانية ، على الشكل صراع تاريخي و جغرافي قيمي يربط بين الاحداث الحافلة للفيلم اثناء العرض. في شكل خطاب كولونيالي تديره هذه الاختلافات الزمكانية و التي تزيد من التباين الثقافي مما يخلق فيه السيطرة وفق استراتيجية تحد من مساحة الشعوب التي تعيش أحداث مشابهة لأحداث الفيلم المعروض و هو ما ينطبق مع قول "هوميك بابا homik bhabha" الذي يرى أن الأمر ينطبق تماما مع نظرة المستعمر الاحتقارية<sup>(1)</sup> و التي تمتد إلى الزمن الذي و لو بعد حين مؤثرا على المجتمع المتلقي ، أما المحيائية في الفيلم فهي تتوقف على الكم المعرفي الذي يملكه المتلقي لبناء تأويلاته و نقصد بالكم هنا الكم الدلالي .

أما السردية تظهر في السلوكيات المبرمجة لجميع مؤثرات الظاهرة بين أفعال الممثلين و فعل الممثل الرئيسي كشخصية رئيسية و البقعة الجغرافية (الخريطة) التي تقع فيها الأحداث و هو ما يفسر الدلالة السيمائية لحقيقة الصورة العاطفية و بناءها على الطريق المزج بين فنون تشكيلية و الإيقاع الموسيقي و أبرز جوهرها الضوئي المتناغم<sup>(2)</sup> ، من إدراك حسي و إدراك ثقافي مهما كانت نوايا المخرج سواء أكانت بزيادة أو بالنقصان في الأحداث.

كما لا يمكن الإغفال عن الاتصال الوظيفي بين الموضوع و الذات من تواصل بين المرسل و المرسل إليه و مدى تحقق الغايات مرورا بالمعوقات و المساعدات في شكل رغبات نحو التحرر بين الممثلين من حيث الحوار الدائر بينهم داخل العرض و بين المتلقي والغرض

<sup>1</sup> خديجة بومسلوك ، ثنائية الهوية و الاغتراب في سينما بوشارب مجلة جماليات ،مجلة دولية محكمة ، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ،الجزائر ، العدد الاول ،شتاء 2014 ص 159  
(2) د. عقيل مهدي يوسف ،جماليات الصورة السينمائية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 2001 ،ص:53

خارج العرض، حيث نجد في الفيلم أن المتلقي يسعى جاهدا للتحرر متفاعلا ومقلدا حركات و سكنات ابطال العرض داخليا ودون شروط مسبقة كما يمكن للعلامات والرموز أن تكون بمثابة المحرك لرغبة الظاهرة و الباطنة للمتلقي.

و تكمل أهمية المرسل في نسق الوظائف التي يعدها المخرج في العرض فنجد أن الغامض والمعقد هو المحفز و هو المؤدي (الفاعل) الحقيقي نظرا لحاجة المتلقي إلى كشفه وكشف اللثام عنه؛ و لا يكون المساعد إلا بعد المعيق، و قد لا تتوقف الإعاقة أو الحد من الحرية حتى في وجود المساعدات بل قد تزيد، و هو ما يظهر عند الحلول الظرفية التي يظن الممثل الرئيسي أنه سينجو عندما اللجوء إليها و خاصة و أنه قد أستنفذ في محاولات سابقة لها جهدا مماثلا فكريا أو عضليا من اجل النجاة او الظفر بأمر ما، كما يظهر في تطبيق نظرية الانفعال و التأويل — (ماركو دمارينيز marco di mariniz).

حيث تجمع الصورة بين حبس و حجز موضوعة و ليست معلقة و هي تحمل أكبر دلالة الربط الذي قد يثير و يحيي الانفعال في المتلقي عند الربط بين الدلالات والممثل صاحب القرار و تكون ناتجة على رؤية رومانسية ساذجة مبنية على قواعد نفسية و معرفية صحيحة التصور السيميومعرفي .

## 2 - التحليل السيميولوجي من الوجهة التداولية:

تظهر هذه النظرية التداولية في الأفلام التي لا يحتاج الى التعريف لما فيها من حقائق متواترة.

### نظرية تداولية (شارل ساندريس بيرس charles sandres peirce) :

تقوم هذه النظرية على احداث او حدث ظاهري يمكن تأسيسه و وفق نسق فلسفي ل(كانط Immanuel kant) و (هيجل) و ذلك عملا بنظرية المقولات حيث يسعى المتلقي الى محاولة ادراك في ما إذا كان إقدام الممثل على أمر مهم أو مباغت أو غريب اتجاها ممثلا آخر أمر صحيح أو خاطئ لترك المتلقي بين حقيقتين سكيولوجية و درامية لتظهر المؤثرات الفنية و

الضوئية و البصرية لتقوية المشهد و المحافظة على توازنه بشكل متناوب،<sup>(1)</sup> و تبرز هذه النظرية في تحقيق المقولات الثلاثة .

**الأولى:** قبل حدوث اقدم الممثل على فعلته بالشكل الذي لم يكن يتوقعه المتلقي و ذلك لما له من غرابة او استحالة و هذه الحادثة الظاهرآتية كينونة اولى و ليست سابقة و هي شيء لم يعرفه و لم يعهده المتلقي من أمثاله في العرض الافتراضي الي يجسد حقائق صادقة وموثقة تاريخيا

**الثانية:** فتظهر و تتأكد عند تكرار الظاهرة بشكل مادي و معنوي أو مادي ومعنوي معا في الظواهر الزمنية و المكانية التي تكون الفيصل خاصة على علو سلطة الحق و هذه مقولة الوجود أي دليل على الظاهرة الأولى.

**الثالثة :** أما المقولة الثالثة فهي تتحقق عند تدخل العقل الواعي كإمكانية للربط بين تصرف وأقدام الممثل على الأمر السابق بالنظر الى الطرف الواقع عليه الفعل على أنه يستحق أو حتى أنه يستحق أكثر من ذلك و هذه إمكانية كيفية مجردة قابلة لتحقيق و التكرار من جديد لإعلاء الحق على الباطل بمعنى الشجاعة المنطقية المؤهلة للفعل .

#### - النظرية السردية (غريماس)

تظهر هذه النظرية و مدى تطبيقها في سيرورة الأحداث و تواترها في الأفلام الأسطورية والدينية والحماسية والتاريخية و خاصة في المقاطع التي يتفرع فيها الحدث لشدة انتباه المتلقي وهنا تظهر حنكة وتجربة المخرج إذ نجده يساير التغذية الراجعة لدي المتلقي وذلك بفرض رتم ونظام وفق تركيب معين ، عندا انطلاق ، و ببعدين كل بعد مكمل للآخر كما أن الصورة تبين مدى سردية الحدث من حيث الإيقاع و الحركة في كامل الصور المتتالية ، هذا النسق المتغير له نسق بالغ الاثر على المتلقي خاصة الامي لأن ملكة العين أقوى من ملكة الأذن في الحركة الايقاع.<sup>(2)</sup>

(1) - مارتن مارسيل ، مرجع سابق ،ص: 181  
(2)نسمة البطريق ، مرجع سابق ،ص: 259

و إذا عدنا إلى رأي ( جيرار جينيت Gerard Genette ) في تأكيد النظرية السردية فإن أحداث أنواع الأفلام المسار إليها كثيرا ما تكون أحداث حقيقية و قد تم إبرازها عبر اللغة و بنسق متسلسل للأحداث مع تعدد الأشخاص الذين يؤدون هذه الأحداث مكانيا و زمانيا وفق كرونولوجيا مؤهلة لذلك و خاصة من حيث اللغة التي التي توحى بترسيمات أو كتابات تاريخية أو حتى آيات مقدسة.

### - النظرية السيميائية التوليدية :

لا تختلف هذه النظرية عن نظرية التداولية كثيرا لأنها تجتمع معها في تراتيب مقاولات التي يعمل عليها الخطاب الفيلمي في الأداء الحركي و الألفاظ المنطوقة و الغير المنطوقة من البسيط إلى المعقد و من المجرد إلى المجسد. (1)

و من النقيض إلى النقيض و من المجهول إلى المعلوم و كل ذلك وفق ما تقتضيه رتبة الفيلم المنتمية إلى البناءات الملفوظة أو التي تحيطها أثناء اللفظ .ونجد أن مثل هذه النظريات في الأفلام القوية و السريعة الرتم و عادة ما تكون تاريخية، و قد تكون السيرورة التوليدية صاعدة أو نازلة و ذلك من خلال التغيرات الزمنية وفق التجليات اللسانية و غير اللسانية التي عمل عليها المخرج؛ و هذا ما يظهر في الأفلام التاريخية حيث تتشكل دلالات بشكل تدريجي بنيوي خطابي لفظي و هذا ما بتولد عنه عناصر المفاجئات القوية و المضنية و في الأخير نخلص إلى أن السيميولوجية في عالم السينما عالم قائم لذاته و في مجملها عبارة عن نشاط متكامل ينطبق على أحداث و ممارسات متغيرة، و ثابتة، و جميع مشتقاتها و شتى مناحي الحياة سلوكيا و اجتماعيا و انفعاليا و نفسيا و ثقافيا و سياسيا .

كما أننا قد توقفنا عن أهم الأدوات و الأساليب السيميولوجية التي ينبني عليها النص المكتوب، و النص المصور من حيث التركيبات الظاهرة و التركيبات الباطنة، التي من شأنها أن يكتنفها بعض المفاهيم و الإشارات و العلامات، و محاولة تحديد مدى الارتباط القائم بينها، و أنه بحق عالم قائم بذاته ، إذ يمكن قلب المعطيات السمعية و البصرية من الناحية السيميائية بمجرد التوقف و التمعن في هذه البنى السيميائية من زوايا مختلفة و بمنظير جمالية تذوقية، و

(1) رشيد بن مالك ، مرجع سابق ، ص : 20

من هنا يمكننا القول أن التحليل السيميائي لعرض الفيلم قائم على المقارنة السيكلوجية و  
الفسولوجية .

### الفلمزوفي :

تتكلم فلسفة السينما و القوة الرابطة بينهما عن الدلالات الخفية ، كمحاولة اختصار المعاني  
وتعدد الشخصيات في العمل الفني الذي ينطوي على الكثير من الشخصيات والمواقف  
والاتجاهات وإن كان هذا في حقيقة الأمر أسوء من العمل البسيط <sup>(1)</sup> الذي يصل إلى هدفه  
مباشرة.

وهو ما جعل المهتمين و الباحثين في تزايد مستمر من الوجهة التاريخية أو القيمة الفاصلة  
كما سعى الأستاذ " دومينيك شاتو " إلى تلخيصه في فلسفة السينما أو في فلسفات السينما  
بشكل مختصر يبين فيه أهم المساهمات لبعض الفلاسفة في المجال السينمائي من أمثال " بونتي  
ميري " و " كافيل " و " شيفر " و " ميترو " و " بنيامين " و " ايزينشتاين " و " بازان " و  
" برغسون " ، كما أشار إلى مدى اقتراب الفيلسوف " دولوز " من السينما كظاهرة تاريخية  
مبنية و مرتبطة على الحداثة و التعبير في مجال محدد بعينه ، خاصة إذا علمنا أن التأمل  
الفلسفي مجرد وسيلة <sup>(2)</sup> وليست غاية.

ولأنه كذلك فهو لا ينقص من قيمة المجهود العلمي الذي يبذله المتأمل، كما يمكن أن يكون  
موضوع الفلسفة بحد ذاتها، حتى لا تخرج الاتجاهات الفلسفية الرئيسية في السينما عن كونها  
ظاهرية ، أو تحليلية ، أو تفكيكية ، أو دراسة مجتمع ما ، بقدر ما أنها تسهم في بناء تصوير  
فعال أو تطوير نظرية .

لأن الفلسفات السينمائية تبرز تأثير السينما الناتج عن تتابع الظواهر المتقطعة <sup>(3)</sup> وهي في  
حالة العرض على الشاشة لأن استمرار الصورة وسقوطها على شبكية العين يعمل على

(1) د . فؤاد زكريا ، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2004 ، ص :  
161

(2) عمر مهيبيل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط3  
، 2010/6 ، ص: 57

(3) دومينيك قیلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، مرجع سابق ، ص 68



اطلاعها على المخ ويخلق الإحساس بالحركة والإيهام لدى المتلقي التي تعتمد في أصلها و في أحسن أحوالها و بشكل ضمنى ، على و جهة النظر الجمالية في شقيها الذوقي و القيمي ومدى تأثيرها على المتلقي و مدى إظهار الفن كفن و كيف يعمل و كيف يتم العمل به و بأسلوب يتم التحكم فيه، من خلال المبدع موجهها (بفتح الجيم ) أمام بنيات أربعة<sup>(1)</sup>

أ- بنية ما قبلية

ب- بنية ما بعدية

ج- بنية عميقة

د - بنية سطحية

كما تتكلم الفلسفة عن جماليات السينما من وجهة نظر الاستقبال الفيلمي ، فمن المنطقي عند معالجة أي إحساس جمالي انطلاقا من الحقيقة، بحيث يجب الاعتماد على جذور هذه الكلمة إحساسا وإدراكا وبناءا على ذاتية المتلقي ، ومن ثم تطبيق الموضوعية اتجاه هذه القضية، هذا ليس جديدا بل كان رائجا منذ أن ولدت فكرة الانضباط الجمالي والتي أعاد صياغتها "بومغارتن" في القرن 18 حيث بحث عن حساسية الشعور انطلاقا من الفكر المنطقي إذ يرى أن الأصل في ذلك يعود للعقل، و هو ما يعني وجود نوعان من الحقيقة: الحقيقة الجمالية، و حقيقة المعرفة المميزة للواقع الذي يوافق التغذية الراجعة للمتلقي، والتي تقوم على الاكتشاف الرئيسي والأساسي لتجربة الجدلية التي هي في حد ذاتها اكتشاف يؤكد بأن الإنسان متأمل من طرف الأشياء.<sup>(2)</sup>

في الوقت ذاته الذي نجد فيه أن الأشياء نفسها متأملة من طرف الإنسان، حيث نتحدث الحقيقة الأولى للفلسفة عن وجهة نظر طبيعية، و هي المميز البديهي للعقل؛ أما الحقيقة الثانية فهي المميز للواقع الذي يواكب حضور المتلقي وجدانيا أثناء العرض، وارتباطه بطبيعة العرض نفسها، و قد بدأت هذه الفكرة سنة 1988.

(1) عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمخفي (اطروحات جدلية في الابداع والتلقي )، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2005/12، ص: 114

(2) عمر مهيبيل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، مرجع سابق، ص: 44

في حين تظهر حقيقة ثالثة و هي الأكثر جمالية نابعة من الذاتية المتلقي وخبراته ، لأن الذاتية وسيلة فنية موضوعية ، تميزنا عن غيرنا من الكائنات الأخرى من حيث البصر و اللمس و الحس و الصوت، على عكس الشخصية أي وجهة النظر، و يرى "فاليري" أن هناك من يفضلون الحديث عن الجماليات الفيلمية بدلا من جمالية النص، و قسم ذلك الى قسمين، النظرية الشعبية و النظرية الجمالية .

و من جهة أخرى لا تعد التقنيات الوسائط الوحيدة للإنتاج التي يبني عليه العرض الفني بل هناك وسائط أخرى بشرية مساعدة لإعطاء جماليات العرض وتضمن الدلائل التي يحملها إلى المتلقي، فما إذ عن فيلم معين بأساليب و أشكال إدراكية معينة ، و بطريقة تقديم معينة و ما إلى ذلك هذا بالنظر إلى الجانب الفلسفي ، ناهيك عن الصورة و الهندسة ، و ما يكتنفها من غموض شكلي و موضوعي، و هو ما جعل "سيرجي ايزنشتاين" **sergej ejzenstejn** " يعتمد على الجانب التقني الجمالي .

كما يرى "هيغل" أن الصورة الجيدة تجمع بين التمثيل و الروحانية و هذا من سمات الصورة الناجحة حتى و إن كانت مجرد رسم بسيط بفعل الآلة ( الكاميرا ، الميكروفون ، .... الخ ) التي تسجل الواقع من حيث المكان و الزمان في البعد الرابع و هي كاشف قوي و هذا ما يحقق نموذج " هيغل " ، و هذه النقطة ليست حقيقية فقط بل ذات طابع موضوعي للأشياء، و هو ما اعتمدته (هوليوود) من الصانع إلى المتلقي مروراً بعدسة الكاميرا، وقد يتم تمجيد الكاميرا لدرجة تمثيلها بالدماغ الميكانيكي الذي ينازع الدماغ البشرية .

و من هنا و بفعل هذا الامتياز الحساس في المنطق الفيلمي للفيلم يرى بعض المخرجين و المنظرين أنه بالإمكان الكتابة عن طريق السينما، و أن السينما هي الطريقة الجديدة للكتابة، حيث يرى "برغسون" أن الجمهور على استعداد كلي و دائم ليشعر قبل أن يفهم ، لأن الفيلم يبين و يفسر، و هذا ما يؤكد أنه لا يزال قائماً و من الضروري تحديده لأن الحس الجمالي لا يمكن تحديده بدقة، وهذا بالنظر إلى إدراك المعقول من الموضوع نفسه، بسبب الحرص المنطقي والمرشح للجمع بين الحساسية والفهم وما يقابل المنطقة من الحقيقة (الجمالية و

**المنطقة)** ومدى ربطها بالعلوم المنفصلة، دون الإغفال عن العلاقة بين الزمان والمكان، ويرى الفلاسفة (1) أن التطرق لأحدهما مرهون بالآخر.

فيها يتكلم " جيل دولوز " gilles delauze الموقف الجدلي للفيلم و لإبعاده لتحديد التركيز و تطوير مفهوم الصورة، كما يرى بأن المخرج يمكنه أن يحدد القياس المزدوج بين كل الخطوط و القيم الفيلمية من روى و تفاصيل و تحاليل، و لأن الرؤى من قريب ( رؤية المخرج ) تلعب دورا كاشفا و سريعا و لتسهيل الإختراق إلى جوهر الفيلم من كل النواحي ، و المخرج هو بمثابة المهندس الذي يستطيع فك و تركيب و تعريف الآلة نفسها ، و هذا التناقض الظاهر هو ما يجعل قوة الإدراك الجمالي للمتلقي في زيادة مباشرة و هو جانب تحليلي محض على عكس الظاهرة الفيلمية و هنا لا ينبغي الخلط بين الجانب الجمالي و الجانب المعرفي بحسب " ارشيبالد أليسون " هذا بالإضافة إلى وجود الموقف المعرفي و النقدي اتجاه الفيلم أو أي عمل فني آخر لتقدير قيمة العمل و مكوناته من صوت ، صورة ، لون .... الخ .

إذن الموقف المعرفي التاريخي ينجر عنه معرفة قيمة تزيد في الشعور بالمتعة و ذلك بتهيئة الحالة العقلية المناسبة للمتلقي بالاعتماد على الصفات العاطفية و الجمالية دون الإغفال عن أحلام اليقظة لتثبيت خصائص التحليل الجمالي التي من شأنها فيما بعد أن تجبر العين و تقلل من صفات الأذن ، حيث يقول " برغسون " أن الموقف الجمالي بدقة هو صناعة المقارنة، لأنه يتطلب صناعة العقل والآلام الجسم ، و محاولة التقليل من الاضطراب.

و يقول " كانط " أن ما يجعلنا نفكر ليس بضرورة أن يكون لغويا ، و يدعمه " شابلن " بقوله أن سوء فهم الأوبرا مثلا ، هو ما يجعل المتلقي يحاول التواصل أكثر في حلم ، و يستطرد قوله كانت بدايتي بالصدفة إذ لم أكن استهوى الدخول إلى قاعات الأوبرا عندما دخلت لم أفهم اللغة لأنها كانت بالألمانية، و لم أفهم حتى القصة، و لكن الشعور قد يكون أقوى عندما تتجسد الحركة و تتوحد مثلها يفعل الحجيح و هو ما يأجج الشعور و يجعل الدموع تنهمر، لأن بعض

(1) كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار مكتبة عدنان لطبع والنشر والتوزيع 99، بغداد ، العراق ، ط1 ، 2013 ، ص : 46

العلامات قد تكون ذات معنى وفي مجال محدود <sup>(1)</sup> ولها محتوى معرفي وما تحيل إليه ككائن شخصي وقائم لذاته .

أما ( إدوار بولوفانه ) يرى بأن الموقف الجمالي يأتي بعد الوصول إلى حالة نفسية متغيرة وهذا يظهر عند ظهور الاضطرابات الناتجة عن تأجج الصراع في الفيلم، وتتغير بتغير المتاعب اليومية الداخلية والخارجية، وهي في صالح الانتباه الطوعي للمتلقي نفسه، كما يتقارب " ادوارد " مع " كانط " في ذلك عندما يرى "كانط" أن نكران الذات يزيد من الموقف الجمالي دون الرغبة في الحصول على المكاسب الدينيوية أو الشخصية الضيقة.

فماهية الشيء تعني أبعاده عن المصالح العملية والمعرفية والتركيز على الموضوع نفسه، فعندما نشاهد فيلم معين فإننا نفكر في أشياء أخرى بدل التركيز الكلي على الفيلم، ولا نفكر في التحيز وأحيانا العكس وهذه المسافة نفسية متغيرة، وهنا باب الانتقادات للنقاد كما يتعلق الأمر نفسه بالفيلم من حيث الخصائص الداخلية والخارجية، وهذا ما يزيد من اتساع الأمر بفعل اختلاف الأفلام من فيلم إلى آخر من حيث الطرق والأساليب والوسائل والمهارات والتقنيات وحتى قاعات العرض وما يجاريها من الحياة الواقعية المحيطة بالفيلم بعيدا عن الخيال المظلم ، لأن الاندماج أو بمعنى التورط العاطفي في الفيلم يجعل المتلقي في حالة هلوسة متناقضة و يبدأ في الخلط السلبي .

أما " إدغار موران edgar morin " فنرى أن للمتلقي موقف جمالي مبني على الازدواجية نتيجة التناقضات الثنائية، كالمعاناة واليسر، والطمأنينة والرعب والأمن والخوف، والإعجاب والتذمر، لهذا كان ولا بد أن يهتم الفنان الحقيقي الذي يعرف ما يقلده بالحقائق لا بالمحاكات <sup>(2)</sup> أو أن يحرص على أن يخلف من وراءه آثار قوامها عدد كبير من الأعمال الرائعة، و ما إلى ذلك و هذا أمر حتمي، لأن المتلقي يجلس على كرسي سينمائي و له أن يستعد لرموز التي هي في الأصل تقدم إلى جانب التأويل للمطابقات <sup>(3)</sup> تفسيراً للمبدأ

(1) دوني فرنان ، ت : محمود اليعقوبي ، مدخل إلى فلسفة المنطق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2006/09، ص:68

(2) د . فؤاد زكريا ، جمهورية أفلاطون، ص : 509

(3) دوني فرنان ، مدخل إلى فلسفة المنطق ، ص:71

الأساسي الذي يقوم عليه الحساب النطقي الذي هو في الأساس مبدأ الاستبدال لكل المداخلات و المخرجات .

كثيرا ما نتأمل و نتصور و بشكل نظري أن تقارب الأصدقاء وهذا ناقص بحسب " جاك " لا يمكن تصوره بدون متعة، ويؤكد هذا القول اديسون بإضافة عنصري الملذات والخيال وما يجاريهما عند " كانط " في تحرير وانتخاب الشعور، ومنه فان كانت التحاليل والدراسات للقيم الجمالية تقلل من الضرر الجمالي و تتوقف على التقييم فإنه لا يمكن و بأي حال من الأحوال استيعاب مجالات التقدير الجماعي.

و هذا ما يخلص إليه " إدموند بيرك edmund burke " إذ يرى بأن التمسك أو الحكم الصارم لا يكون إلا باقتناص الصفات مهما كانت وفورا أي عند توفيرها أو الوقوف عليها أو استنباطها و خاصة المعروفة منها كالأشكال و الألوان و الأحجام و الملامس و التباين و التكرار و التناغم و مجارة الأصوات بشكل سردي ، بمساعدة عين الكاميرا .

أما أنصار " سيغموند فرويد sigmund freud " المختصين في علم النفس فإنهم لا ينكرون ذلك ، بل يذهبون إلى ما

هو الحد ، حيث يرون أن التغير في حالة الشعور يزيد في الازدواجية المشار إليها فيما سبق و هو ما يزيد من تغير الطاقة النفسية بين الإيهام و العصاب و التسامي و التصادم و الصراع ، لأن المتفرج هو جزء من اللعبة و شريك أساسي فيها ، و هو الحلقة من شأنها أن تزيد في قوة العملية السينمائية .

للفيلم وصانعه دور كبير في تحديد عنصر المتعة و الاستياء بل و تغليب إحداهما على الأخرى أو الموازنة بينهما و مدى نجاحهما معا ، هذا دون الإلتقال على رأي المتلقي أو بالأحرى المتفرجين ، لأن عملي الاستياء كثيرا ما تنمي توجه التقييم عادة بعد عملية توقف آلة العرض، و مهما كان فإن السعادة و لمتلقي بمقدر يتوقف على نوع و قيمة ذاكرته و أحلامه، بما في ذلك الذاكرة العاطفية حيث يرى "أرتو أنطونين antonin artaud " أن

المكان محفز للإحساس (1) بقدر ماهو مجال فني محض، وقد يتسع في السينما إلى مكان التصوير ، كما يؤثث في مكان العرض أثناء العرض على المتلقي.

و من هنا ، و مرة أخرى نجد أن الذاتية هي من يحقق البعد الجمالي في الفيلم أيا كان نوعه مادام الفيلم جماهيريا و ليس حكرا على فئة معينة ، و في كل الأحوال هو قابل للتحليل السيميائي بناء على معطيات تاريخية و اجتماعية و ثقافية و نفسية و حتى جنسية بالنظر إلى نوع المتلقي بالنظر فيما إذا كان رجلا أو امرأة من حيث المتعة و الاستياء داخل الفيلم كمتلئين و خارج الفيلم كمتفرجين أو نقاد ، و هو ما يعطي خصوصيات النجاح و الفشل .

و قد اعتبر جل هؤلاء أن الصورة ظاهرة تاريخية و لكن في قالب جمالي ظاهراتي، تحليلي، تفكيكي ، قابل للتنوع و التجديد و ذلك نتيجة النمو الذوقي لدى المتلقي، و كذلك نتيجة الإحساس الفني عند الصانع السينمائي و المتلقي وفق ضوابط يحكمها العقل .

و للحكم على أي عمل سينمائي، ينبغي التجرد من الذاتية المطلقة لضمان قوة العمل الفني الفيلمي ، و هنا فقط يمكننا استخدام الوسائل التقنية الحديثة و المتطورة جنبا إلى جنب، مع التحليل اللفظي السيميائي للفيلم ، مع إمكانية بنائه من جديد انطلاقا من النص الأدبي و صولا إلى المخرج و العملية الإخراجية مرورا بالسيناريو و السيناريست ، كما أن هذا الحكم من شأنه تحفيز و تحضير المتلقي المندمج و بالتالي معرفة الأفلام و كينونتها و إلى أي مدى يمكنها أن تؤثر في المتلقي و بالتالي تغيير الإيديولوجيات لدى الشعوب و الأمم و توجيهها ، مستغلين تطلعات المتلقي و تشعبات الخيال لديه مع إمكانية المتعة السمعية و البصرية أي إمتاع عين المتلقي و ترفيهه و قوفا عندا نظرية الاشتقاق ل"فوكو" والتي تعني أن المتلقي يجد نفسه أمام تفرعات متعددة ومتنوعة للمعنى إذا ما قيس هذا المعنى بالأصل (2) و من ثمة الولوج و التغلغل إلى أعماق دماغه الواعي و الباطن و السيطرة عليه .

(1) كريم رشيد ، مرجع سابق ، ص : 97

(2) عمر مهيب ،البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،مرجع سابق ،ص:77

## مواصفات المؤثرات الصوتية:

المواصفات الصوتية التي تؤثر على المتلقي لأحصر لها و لعل أهمها .

### الدقة:

ان الإنسان شديد الحساسية للأصوات المألوفة فإذا تعلق الأمر بالمتلقي لابد العناية بأصوات الممثلين التي يكون قد ألفها مع بداية كل عرض حتى نهايته كما يجب و المحافظة قدر الإمكان على نفس نبرة الممثل المشارك لأكثر من فيلم ، لأن أي نشاز أو تغير في النبرة يؤدي إلى نفور المتلقي .

## الصوت و علاقته بموضوع الفيلم :

هنا يعتمد التقني على المحافظة على خامة الصوت من حيث الوتيرة و التوتر بحسب طريقة و درجة الحوار، لأن الصوت البشري أي صوت الممثل له تأثير سيمفوني معبر ومميز إذ يعتبر بمثابة الآلة الموسيقية المتكاملة التي لا تستحق إلا تغيير (1) وهذا على حد تعبير الموسيقيين "باخ" و"بنيامين بريتن" .

### موقع الصوت :

إن تحديد منبع الصوت متلازمة هامة تعمل بشكل تناسبي توحى بالموقع الحقيقي الذي ينبعث منه الصوت لدرجة أن أي خلل يربك العقل اللاواعي متلقي و يعمل على تشتيت ذهنه و يجعله يفقد مصداقية ما يراه بفعل عدم توافق المنظور الصوتي مع الصورة الموافقة له .

## حركة الصوت و الوسط :

إن حركة الصوت تتوقف على حركة الأجسام التي ينبعث منها قريبا و بعدا و نبرة الصوت تحدد مكان المتحرك بفعل تغير حدثها كما أن هذه النبرة تتوقف كذلك على نوع الوسط الذي

(1) جوليوس بورتو، توفاد زكريا، الفيلسوف وفن مرجع سابق، ص: 279

تنتشر فيه فهي تختلف من الوسط البارد ، إلى الوسط الحار إلى الوسط المكتنز إلى الوسط الفارغ المجوف و ما إلى ذلك من الأوساط .

### الأصوات المبهمة:

إن بعض الأصوات يمكن وضعها دون أن تكون ظاهرة المعنى لتزيد من واقعية المكان دون التأثير على المتلقي و إجهاده عند تتبعه للحوار، و هذه الأصوات المضافة تلعب دورا مكملا يزيد في بناء المعنى.

### الصوت والرؤيا:

إن الصوت يساعد على تمعن الأشياء و تفحصها و تميزها بقدر ما للمتلقي من تغذية راجعة، كما يجعله يربط الأصوات المحيطة داخليا بعناصر المشهد حتى و إن كانت مصادر رسائلها غير ظاهرة أو بعيدة جدا و تقع تحت نظر المتلقي.

### الصوت و التأثير النفسي:

إن موسيقى الانتظار أو الترقب تجعل المتلقي أكثر استعدادا لما يجهله كذلك الموسيقى التي ترافق وقع الأقدام أو صليل السيوف أو صوت باب يفتح أو دخول كهف أو مغارة .

### الصوت و فترات الصمت:

إن الانتقال من صوت معين إلى حالة من الصمت أو الانتقال من حالة الصمت إلى صوت معين يحدث في نفسية المتلقي فجوة تزيد من أهمية المشهد السينمائي ، و هذا الإيحاء له دلائل عدة فعند التركيز على الأذن مع رفع الصوت دليل على أن المعنى لا يتكلم و عند التركيز على الشفاه مع اختفاء الصمت تدريجيا يعني أن المعنى لا يسمع ،ويصبح الإيهام مكتملا عند الوصول إلى تطابق الصوت مع الصورة (1)

مما يجعل مضمون مشهد من الفيلم أو الفيلم ككل أكثر حضورا وأكثر جاذبية وتأثير على المتلقي.

(1) فؤاد شاكر، سينمائيات طرائف وحكايات، مرجع سابق ، ص :6



## تأثير أفلام القنوات الفضائية على المتلقي :

إن العالم اليوم بات قرية صغيرة في حجم بيت صغير لا تحد غرفه سوي حواجز واهية سهلة الاختراق بفعل وسائل التواصل المتعددة بتعدد المشارب والأهداف والغايات وذلك نتيجة التطور التكنولوجي الدقيق والمذهل الذي لا يخلو من عنصري المتعة والتعقيد، وبات التعامل معها بشكل أو آخر ضرورة حتمية بفعل المتطلبات الحياتية التي يملها التطور الاجتماعي و تغيراته ،التغير الذي أثر في تطور هذه الوسائل من جهة و تأثر بها من جهة أخرى.

ومن أهم هذه الوسائل القنوات الفضائية التي تنمو كما ينمو الفطر في الظل ، والتي فاق عددها عدد الكواكب و النجوم حيث قربت المسافات بقدر ما أبعدتها ، ومزجت الثقافات بقدر ما فرقتهما و ووحدت و جهات النظر بقدر ما شتتها ،و فتحت الأبواب بقدر ما سدتها.

لقد فعلت الكثير و الكثير في شباب شعوب العالم الثالث عامة والشعوب العربية خاصة و على رأسها الشباب الجزائري حيث مست المفاهيم لديه و المعتقدات و أثارت الفتن و المفساد على حساب الأخلاق والقيم والعادات، إن الفضائيات الموجهة عن طريق الغرب إلينا ، أو بأفكار غربية تحمل إلينا ما يحمله الجبار المستبد الغاشم من سموم وأفكار تهدد الشباب وتعطله وستنزف خيراته وتجعله بمثابة العبد الذي يقلد دون إن يسأل أو يستفسر ولا تترك له فرصة التأمل أو النظر إلى الوراء أبدا.

فالقنوات الفضائية تؤثر من خلال برامج الأطفال والحصص الدرامية والأغاني والبرامج السياسية والرياضية وحتى التعليمية ، وكلها مفخخة ملئها الإثارة والحدق والسخرية لنخر القيم والأخلاق تحت مسميات التعددية والحرية والانفتاح والعولمة والموضة وغيرها.

ولا نكاد نجد مجتمع في عالمنا اليوم يخلو من نشاط هذه القنوات ومن ثمة توظيفها في حياته اليومية بشكل أو بآخر مباشر أو غير مباشر بنوعها القمرية و العنكبوتية و إن صح التعبير التي ترافق الإنسان في حله وفي ترحاله لتتحكم في القيم والأذواق والإيديولوجيات متجاوزة جميع الحدود وحتى المحطات الأرضية بفعل السرعة والفعالية وبأقل التكاليف واكبر العوائد والفوائد الاستراتيجية التي تصب في خزائن الغرب وتزيد في قوتهم و جبروتهم ، وهذا

ما اسال لعاب الإمبراطوريات التقليدية في التوسع بشكل حديث وممنهج وسعيهم في بذل الغالي والنفيس لبسط نفوذهم وزيادة قوة قبضتهم على خيرات العالم المتأخر الثالث والعربي.

### التأثير السلبي الناتج عن أفلام القنوات الفضائية على المتلقي:

علاقة المتلقي بالقنوات الفضائية قوية جدا ومرتبطة بالتواصل الكتلي للمجتمع ، إذ أن المتلقي لا يمكن عزله عن الأحداث والبرامج والأفلام التي تبثها القنوات خاصة القنوات الفضائية وتأثيراتها السلبية نظرا لمحدودية وسائل التتبع والمعاينة والمراقبة، وهذه التأثيرات السلبية عديدة و متنوعة يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

1- قولبة السلوك و تنميط الذوق و تكريس نوع معين من الاستهلاك الفكري و الغذائي والتكنولوجي (1)

2- إنهاء الصفة النموذجية للأب و التفريق بينه و بين ابنه(2)

3-تسويق القيم الأخلاقية و المبادئ و السلوكيات التي تتنافى مع قيمنا المحلية .

4- تحويل المتلقي العربي إلى مرسل وجعله يتكلم فيما يعلم وفيما لا يعلم.

5-تغيير مفهوم السيادة التقليدي(3) و ذلك باختراق الحدود دون عناء و التمكن من إحداث أضرار نتيجة الغزو الثقافي و بأقل الخسائر الممكنة.

6- إلهاء المتلقي عن نشاطه الاجتماعي بفعل التسلية الممزوجة بالمسرة و السعادة (4)

7-تشتيت الذهن بين الكم الهائل من القنوات الفضائية و الباقات و الأقمار الصناعية.

8-تغريب المواطن العربي و حمله بعيدا عن محيطه و الإبحار به عالم قد يجهل معالمه .

(1) د . إبراهيم بعزیز تكنولوجيا الاتصال الحديثة و تأثيراتها الاجتماعية و الثقافية ، القاهرة ، دار الكتاب الحديثة ، ط1 ، 2011 ، ص : 125 .

(2) نسيمه طبشوش ، القنوات الفضائية و آثارها على القيم الأسرية لدى الشباب ، الأبيار الجزائر ، كنوز الحكمة ، ط1 ، 2011 ، ص : 202 .

(3) د . إبراهيم بعزیز ، المرجع السابق ، 117 .

(4) بركات عبد العزيز ، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية ، مرجع سابق، ص : 246

9- جعل المتلقي يقلد الغرب إلى حد التحية المفرطة و المضنية على حساب القيم و العادات<sup>(1)</sup>

10- تنكر المتلقي العربي نتيجة تنميق و بهرجة البرامج العربية التي يتخللها كل الممنوعات و المحرمات الملهمة و الحاملة لعنصري الإثارة و اللذة.

11- التغير على مستوى السلوكيات و العادات و الموافق الأفكار و الآراء (2).

12 - جعل المتلقي ينفس عن نفسه بأحد أشكال لعنق نتيجة مشاهدته لأفلام الإثارة أو الأحداث العنيفة الرياضية أو السياسية الاجتماعية و غيرها وفق منطق المنبه و الاستجابة<sup>(3)</sup>

13- هيمنة المواضيع الأجنبية بداية من الأفلام الإباحية إلى البرامج الرياضية إلى أفلام الإثارة إلى البرامج الترفيهية إلى السياسية... الخ .

14- ترسيخ النفايات الثقافية الغربية التي تفتك بحضارتنا و بتأثير يفوق الحروب الفتاكة التي تسري فينا كما تسري النار في الهشيم<sup>(4)</sup>

15- بسط القرارات السياسية بشكل سلس<sup>(5)</sup> و ذلك بالتحكم الكامل في القيم و الأذواق

16- سهولة كسب التأييد عن طريق الدعاية و الإشهار المفخخ<sup>(6)</sup>

17- السعي و الإسراع تقليد الغرب تقليدا أعمى بعيدا عن التاريخ و الحضارة والقيم.

18- التجاهل و الإذعان للفكر الغربي و ذلك بالانسياق وراء العمل الصحفي بأنواعه لإبراز نشوة النصر التي تحقق ذات الجمهور المشجع في العالم الرياضي دون مراعاة الآثار التي تسبب بعض الأضرار كالفوضى و التخريب و الشعارات و العبارات الهدامة.

(1) محمد الغزالي ، الجانب العاطفي من الإسلام ، شركة الشهاب ، الجزائر ، د . ت ، ص 243

(2) عيسى الهادي ، الإعلام الرياضي التربوي ، القاهرة ، دار الكتاب الحديث ، ط 1 ، 213 ، ص : 12

(3) عيسى الهادي ، المرجع نفسه ، ص : 25

(4) مندر صالح جاسم ، دور وسائل الإعلام في صنع القرار السياسي ، شوفان بدران ، عمان ، ادار مكتبة الحامد ، ط 1 ، 2013 ، ص : 46

(5) مندر صالح جاسم ، المرجع نفسه ص : 52

(6) عيسى الهادي ، المرجع نفسه ، ص : 14

إن هذه الفوائد و الأضرار المتفاوتة من حيث المقدار و الأثر ومن حيث المكان و الزمان نسبية بفعل تنوع القنوات الفضائية وتنوع غاياتها و أهدافها.

### التأثيرات الخطيرة والخفية :

هناك تأثيرات خفية للقنوات على المتلقي جهنمية مدروسة ومحبوكة تحاك في المختبرات السرية يحضرها ويشترك فيها عدد كبير من الخبراء والعلماء في علم الاجتماع والنفس والفلسفة والعلوم الإنسانية والتكنولوجية وعلوم المادة وهمهم الوحيد والمشارك هو كيفية إقناع المتلقي العربي والمتلقي المسلم والمتلقي النامي وجعله عبداً وبكل الأشكال وفي شتى المجالات.

هؤلاء العلماء لهم باع طويل في علم الصورة وتأثيراتها باعتبارها لغة العصر ومدي هيمنتها على النفس البشرية من خلال الحركة واللون والصوت والنسيج الروحي حيث صخورا الصورة لخدمة أغراضهم تحت لواء الشيطان وذلك بتمرير رموز سيمائية شيطانية عن طريق الصورة والصوت لما لها من قدره هائلة في التوغل إلى الذات البشرية عن طريق العقل اللاواعي وهو ما يشكل عبئاً في محاولة القضاء على هذه الرموز عند اكتشافها .

ومعلوم أن اكتشاف هذه الرموز ليس بالأمر الهين لأن الصورة سريعة والصوت أسرع إذ يمكن تمرير بعض الأحرف ومن ثمة كلمات مكتوبة وبشكل متتالي رمانيا وفق وتيرة وتواتر يسهل على العقل ترتيبها وتركيبها من جديد وبشكل بالغ التأثير على العقل الباطن وبشكل سلبي.

كما يمكن تمرير رموز بصرية وفق 1 على 24 صورة من الثانية وفق وضعيات متفرقة أو متكاملة في الصورة الواحدة من حيث الشكل أو اللون أو الشكل واللون معا مدعمة بأصوات خفية لفظية أو موسيقية و لأحد ينكر مدى خطورة الصورة وما تحدثه من تأثير على التوتر العصبي وتدفق السيالة العصبية والعواطف الانفعالية والذاكرة العاطفية والتواصل العصبي ومنه تغير الأدواق والقيم والتحكم فيها ومن خلال كل ذلك اسر وتسيير المتلقي العربي وفق الرؤى الغربية وفي الأوقات المناسبة وأخرها كان ذلك الذي عرف بالربيع العربي، ولم يكن وليدا

للصدفة بل كان تحقيقا لإحدى المهمات اليهودية التي كانت تسعى دائما لإثارة الفتن والأكاذيب عن طريق الإعلام<sup>(1)</sup>

### الهندسة البشرية:

إن الوقاية من حوادث العمل و السلامة المهنية أمر في غاية الأهمية لما له من أثر إيجابي على تحقيق التقدم و الرقي لأن دولة في أي مجال لا بد أن تعتني بالوقاية و السلامة ، مما جعل الوقاية و السلامة في العمل محطة مركزية يجب المرور عليها قبل الشروع في أي مشروع كشرط أساسي لنجاحه مهما كان الثمن المادي و المعنوي ، فالعمل الذي يبنى بشكل أكاديمي يعتمد في كليته على مبادئ الوقاية و السلامة و هذين الأخيرين هما السكة الصحيحة في حال تأسيسها للوصول إلى الغايات و الأهداف و بأسرع وقت و للظفر بأكبر عائد مادي و معنوي.

و قد أردنا في هذا الموضوع أن نخرج على السلامة المهنية و الوقاية من حوادث العمل في قاعات السينما و المحيط المجاور لها و علاقتها بالجمهور المتلقي لأن العلاقة حتمية و متعددة بين الأطراف الفاعلة المباشرة منها و غير المباشرة ، و ما للأمر من أهمية ظاهرة و باطنة ، داخل قاعة العرض من وسائل العرض و أجهزة التكيف و الأجهزة كهربائية و أجهزة الأمان و التدخل السريع و الإنارة و الحرارة و علاقة العامل المهني و الإداري بها و التطرق إلى السبل و القواعد و المفاهيم و النظم التي تقلل من الحوادث المهنية و تزيد في مردود العمل كالمصداقية و السيادة و الإحترام و العدالة و الثقة غيرها .....

قاعة السينما معلم حضاري<sup>(2)</sup> قبل ان تكون مجرد مكان للعرض وهذا المكان له هيبته و رواده وشكله ولونه الخاص به ،و يتميز هذا المعلم بتصميم يناسب المنطقة التي تم انجازه فيها كما يمكن ان تشمل المنطقة الواحدة على العشرات من دور العرض وبأشكال واحجام واللوان متباينة، كما تعتبر قاعة السينما اقوى معلم وخير دافع للسلوك الطيب ، لأنها تمضي دون توقف في حياة المتلقي كذكرى فعالة بالنظر لما تمنحه لهذا الأخير من اكتشافات في

(1) عبدالرزاق محمد الدليمي ، عولمة التلفزيون ، عمان ، ، ط 1 ، 2013 ، ص : 155  
(2) خالد دقة ، السيناريو السينمائي من الفكر الى الشاشة المزروعي ،وجدة ، المغرب ،طبع شركة مطابع الانوارالمغربية،ط1، 2008، ص :91،

مسرح الحياة كشكل وكمضمون طويل المدى وهو في تجدد مستمر، ومتغير بتغير فصول الحياة على حد قول مارك توين.<sup>(1)</sup>

إن المكان أو الموقع الذي يتم فيه تحقيق الأثر في الفيلم بصفة عامة و الفلم السينمائي بصفة خاصة على المتلقي يخضع إلى ضوابط متغيرة و أخرى ثابتة و بعضها مباشر و بعضها الآخر غير مباشر داخل حيز قاعة السينما و يكون أوسع قليلا بحيث يبدأ من مدخل قاعة السينما المتمثل في بعض قطع الديكور واللوحات الاشهارية والتي تعتمد على مفهوم "سكينر"<sup>(2)</sup> لجعل المتلقي يأخذ مما يشاهد وبالطريقة التي يريدها المخرج حيث أن توفر موقف معين أو مظهر معين أو سلوك معين وتكرره من جديد في العرض كلاحقة يؤديا ظهور لاحقة جديدة في محيط المتلقي لتأكيد ما تلقاه.

و يمتد الأثر إلى عمق القاعة في جميع أجزائها الظاهرة و الخفية و يتعلق بالدرجة الأولى بالعمال بشكل عام من إداريين و عمال مهنيين و تقنيين و مساعدين كما يتعلق بالدرجة ثانية بالجمهور المتلقي الذي يمثل حلقة قوية و مكتملة لنجاح بيئة العمل السينمائي و في هذا النوع من الأنشطة و ضمن أدبيات مترابطة تحكمها قاعدة العرض و الطلب دون الإغفال عن المنشأة التي يقام فيها النشاط و قد يكون الأثر و التأثير الناتج و المتبادل بين جملة أفراد هذه البيئة سلبيا أو إيجابيا.

و في عالم السينما عامة و الفيلم خاصة قد يكون التأثير سلبيا على المتلقي لكنه بالمقابل قد يكون إيجابيا في نظر صانع الفلم عندما يحقق الغايات المرجوة من ورائه و لا يتم هذا التأثير في الحالتين إلا بنجاح بيئة العمل التي يتم فيها و التي تضبطها مجموعة من العلاقات المهنية و نحن هنا سوف نتحدث بشكل مركز على التأثير الذي يتم قبل و أثناء عرض الفيلم و حتى بعده.

وتتحقق هذه المعادلة عند توفر السلامة المهنية و الوقاية من حوادث العمل والتي تقوم على عدة مبادئ كالا احترام و المصادقية و الثقة و الصداقة و العدالة و المساواة و السيادة و غيرها.

1 وينفريد وارد المرجع السابق ص13

(2) عبد الهادي الجوهري: علم اجتماع الادارة ، ص: 183

## 1 - الاحترام :

حيث يتم ضبط حدود الاحترام الذي تسعى الإدارة رأساً على تحقيقه إذ يسعى إلى تحفيزو دعم و تكوين و تدريب و العناية بالموظفين ووضع علاوات دورية و موسمية ، كما أن، هذا الاحترام ينشأ بدرجة أولى و بدرجة أقوى بين الإداريين و ينتقل هذا الاحترام إلى عالم السينما داخل قاعة السينما بين الموظفين و الإداريين إلى الجمهور المتلقي الذي تؤثر عليه حفاوة الاستقبال و تجعله مرتاحاً و مستعداً و بكل طمأنينة أمام شاشة العرض بفعل ما تلقاه من احترام و تقدير أثناء دخوله و حتى أثناء جلوسه داخل القاعة قبل العرض و يمتد هذا الاحترام إلى تلبية طلبات المتلقي طيلة تواجده في القاعة للسهر على خدمته .

## 2 - المصادقية :

المصادقية لها قياس نفسي يتوقف على رؤية كل الشركاء في قاعة العرض فالموظف يرى هذه المصادقية من خلال زرع الثقة المتبادلة والأمان<sup>(1)</sup> لأن النقص فيهما يؤدي إلى كل ما هو سلبي من الشعور بالنقص والعجز كما ان المصادقية تبرز مدى التواصل للوصول إلى الأهداف المنشودة و هذه الثقة تزداد ذروتها عندما تصل إلى الجمهور المتلقي الذي يرى الطاقم القائم من إداريين و تقنيين و عمال بمثابة الأرضية الأساسية ، لأن المتلقي يأتي إلى القاعة و هو يجهل كل الحثيات التي يتم بها العرض و ليس له القدرة في التحكم أو التدخل في بعض اللقطات و الهفوات والحوادث التي قد تحدث نهيك عن بعض التصرفات و التجاوزات داخل القاعة التي يرى المتلقي أن عدم وجودها يعود إلى الثقة التامة ، و تكمن هذه الثقة في أن المتلقي سلم أمره و بكل ثقة إلى القائمين على القاعة ، كما ان للمدخلات التربوية التي يتلقاها الفرد في حياته في المدرسة وفي الاسرة وفي المجتمع دور مساعد على فك العقد وجعل هؤلاء الشركاء يساهمون ففي تخطي بعض الهفوات والحوادث .

(1) طارق كمال : علم النفس المهني، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية ، القاهرة ، ط1، 2007، ص:55

### 3 - العدالة في وسط المشاهدين:

إن العدالة هو نجاح كل عمل جماعي موحد فكلما كانت المساواة بين العمال و تحقيق مبدأ الحياد في كثير من الحالات مع التثمين الجاد و دون محسوبية كلما انسحب هذا على الجمهور المتلقي من خلال المعاملات و إعطاء كل ذي حق حقه من خلال توجيه المتلقي داخل القاعة كل بحسب كرسية وفق ما يدفعه من ثمن (درجة الزبون) و قد يتأثر العامل الموجه داخل القاعة بمعاملة مسؤول الملازم له عندما ينصفه أو يكافئه بقدر ما يقوم من عمل .

### 4 - الشراكة الضمنية بين المتلقي و القائمين على العرض:

عند شعور الموظف و العامل أي كانت صفته بأن ما يقدمه سوف يعود عليه بالخير و أن أي تقصير أو تهاون سوف يعود عليه بغير ذلك ، و هنا سوف يسعى للاجتهاد أكثر وهو ما يجعله يشعر بالحب و الألفة و التقرب إلى كل الأطراف التي من شأنها الزيادة في مداخل مهنته و يزداد هذا الإحساس<sup>(1)</sup> وينمو وفق توجيهات المسؤول اتجاه المتلقي لأنه يرى أن هذا الأمر غير ظاهر و غير مباشر بالنسبة له مما يزيد عن احترام و أمتان و شكر و هذا حتما سينعكس إيجابا على المتلقي و يجعله يشعر بالسعادة و الطمأنينة و الهدوء طيلة تواجده في قاعة العرض مما يجعل عقل المتلقي مفتوح على استقبال أحداث العرض صورة و صوت و ما خفيا منها و ما ظهر و يزيد كذلك ارتباط المتلقي بهؤلاء الموظفين و تعلقه بمكان العرض مما يجعله يعاود العرض مما يجعله يعاود الحضور إلى هذه القاعة مرات و مرات و هو بذلك مهيب لاستقبال رسائل أعمق و أبلغ و أقوى من الأولى التي تكون قد قبلها في أول عرض شاهده في نفس المكان.

### 5 - السيادة :

أي موظف يقدم عمله على أحسن وجه و يجد الثناء الظاهر على لسان القائم عليه أو الثناء الخفي في أعين المحيطين به وهو ما يجعله يجد فسحة من الحرية في إنجاز عمله بشكل يناسب قدراته<sup>(2)</sup> و يجعله يشعر بالسعادة و يزيد من قوة الرابطة بين الموظف و نشاطه في مكان عمله

(1) رشاد احمد عبداللطيف: إدارة وتنمية المؤسسات الاجتماعية، المكتبة الجامعية الاسكندرية ط2000، ص:121  
(2) براون، ت، محمد خيرى: علم النفس الاجتماعي في الصناعة، شركة دار الامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1963، ص:223



و بشكل تصاعدي قد يشعره بمبدأ السيادة الغامرة وتنتقل هذه السيادة إلى الجمهور المتلقي ليرى نفسه بذلك سيدا و هذا ما يسمح له بالتعاطي مع العرض و بكل حرية و بشكل تفاعلي .

### تصميم المكان (هندسة القاعة):

لا أحد ينكر أن الظروف المحيطة لعمال قاعات السينما تساعد أو تعيق العمال على أداء واجبهم بداية من استقبال و تهيئة و مرافقة الجمهور المتلقي و الحفاظ على أمنهم و نظافة المكان و العمل على إنجاح العرض و مراقبة الإنارة و التهوية كل ذلك يؤدي بدوره إلى جعل المتلقي على أحسن حال لتلقي الرسائل التي تصله من خلال العرض و هنا نلاحظ جليا أن العلاقة متعددة بين العمال و الفيلم و المتلقي فكلما كان العمال في أحسن حال كلما توفرت الشروط اللاتقة للمتلقي وفق الغايات التي وضع لأجلها العرض و بالتالي فإن من شروط نجاح عملية التلقي مراعاة حاجيات العامل داخل قاعة العرض سواء كان العامل حرفيا أو تقنيا أو عون استقبال أو موجه أو إداريا و ذلك بمراعاة ظروف العمل المحيطة به و ضمان التوافق بين مقاييس جسمه والأبعاد المحيطة به<sup>(1)</sup>.

و قدرات العامل العضلية و الحسية و النفسية التي تعمل كوحدة موحدة في الفرد الواحد و تعمل بشكل جماعي منسق بين الأفراد الموظفين في الهيئة الواحدة الناجحة و هنا يتدخل علم النفس و ميكانيك الأجسام و السعي في بناء خلايا و شبكات موزعة و بشكل مصمم يضمن توزيع و ترتيب العمال وفق الصنف و القدرة و التجربة و السلطة و هنا يمكن النظر في إسهام الهندسة البشرية التي تهتم بطبيعة الأبدان و الأشكال البشرية للأفراد و التي تعرف بالإنتروبومتري و هي تلك التي تهتم بعمل أجزاء الجسم على مستوى الأعضاء و العضلات و كيفية ترابطها فيزيائيا و تعرف بالبيوميكانيك ، أما الاهتمام الثالث فهو يعلق بالأنشطة الحيوية للأجهزة الجسم و كيفية عملها كجريان الدم و تبادل الغازات على مستوى الرئتين و من خلالهما النظر في استمرار أنشطة الخلايا و الأعضاء في الجسم الواحد و يأخذ علم الهندسة البشرية قانون العرض و الطلب بين هؤلاء العمال و الجمهور المتلقي من خلال ما يتوفر من معلومات مسبقة و معدات لتحقيق غايات سامية تخدم المتلقي بالدرجة الأولى مع توفر القدرة و القابلية

(1) حمد بوظريفة: احذر من الكرسي - سلسلة اعرف جسدك و افهم نفسك - دار الأمة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1996 ، ص : 50

بفعل الاختيار الصائب للمهنة مما يجعل نفسية العامل مليئة بالدوافع والعواطف <sup>(1)</sup> التي تجعله قادر على مسايرة التغيرات الحادثة والتي قد تحدث فجأة و الاستعداد لها ذهنيا و معنويا و بدنيا بعيدا عن الضغوط و التوتر .

و تتم الاستعانة بالهندسة البشرية لتوفير الأمان و زيادة الفعالية في محيط العرض السينمائي و دون أضرار و حوادث و ذلك بالتحكم في أجهزة التهوية و العرض و المراقبة دون إحداث أي ضجيج يذكر ، كما تسهم الهندسة البشرية في أمور أخرى هامة كتتناسب الكراسي مع بعضها و بشكل يناسب القاعة على شكل انسيابي مناسب للحركة داخلها كما أن شكل الكرسي الواحد و مادة صنعه و درجة ميله وبعده بأبعاد مدروسة على الكراسي الجانبية و الأمامية و الخلفية يزيد القدرة على التلقي و أن تكون الأرضية لينة لتجنب إحداث أي ضجيج نتيجة حركة المتلقي.

كما أن استعمال الهواتف ذات الإنارة اللحظية قد تترك المتلقي بفعل عنصر المفاجئة الذي يحدثه وميض الهاتف مما يسبب تغير في قطر حدقية العين و بالتالي يندفع الضوء داخل العين و من ثم إحداث توتر لا يناسب حركة و سرعة السيالة العصبية المتجهة نحو المخ و التي تحمل رسائل العرض بكل رموزها و دلالتها و علاماتها، كما أن الشاشة في حد ذاتها لها اهتمام خاص و كبير من طرف مصممي الهندسة البشرية من حيث مراعاة مادة صنع الشاشة .

و تجنب الشاشات ذات السطوح البراقة و اللماعة لأنها تحدث خطرا محدقا لعين المتلقي أثناء العرض و بعده و لا تسمح له بتقبل ما يراه بشكل طبيعي من خلال حركة و تناغم الألوان و انتقال الأجسام المتحركة كالممثلين و العربات و يعود ذلك إلى انزلاق الأشعة الضوئية و التي لا ترى بالعين المجردة و إنما تؤثر على العقل اللاواعي ، كما أن الهندسة البشرية تهتم بأبعاد الشاشة و ارتفاعها عن الأرض و ابتعادها على السطح و درجة ميلها و مدى اهتزازها بنسب و مقادير تجاري الواقع الذي تألفه العين و الأذن هذا بالإضافة إلى مسافة الأفراد و تموقعهم في محيط القاعة و داخلها و يمكننا أن نعزو هذه المؤثرات إلى جملة من العوامل .

(1)د طارق كمال :علم النفس المهني ،ص:23

## 1 - الهندسة المعمارية :

الهندسة المعمارية للقاعة والمكملة لها ليست نماذج ثابتة تعاد صياغتها بل هي مقاييس تخضع للمكان و الزمان لا تمثل نفسها بل تمثل المحيط التي هي فيه و يجب إخضاعها إلى الموقع الجغرافي و إلى ثقافة النشاط الذي يعرض فيها و ثقافة المجتمع الذي تشيد فيه .

## 2 - الإضاءة :

إضاءة المكان عامل أساس لنجاح أي نشاط و لا تتوقف الإضاءة على لون واحد أو شكل واحد أو مكان واحد بل تتعداه إلى أكثر من ذلك لأن اللون له مقاييس الشدة و الحدة و القيمة مع تعدد الألوان التي من شأنها أن تؤثر على المتلقي تأثيرا متباينا يساعد في التغذية الراجعة له بعد إثارتها أو أحيائها من جديد قبل الدخول إلى العرض أو في الفترات الفاصلة بين أجزاء العرض كفترات للراحة و من هنا لا يمكن أن توضع الإضاءة بشكل اعتباطي بل يجب أن يحسب لها ألف حساب .

## 3- الأشغال المجاورة :

لا يمكن أن ينجح أي عرض في إيصال رسائله مهما كانت القاعة معزولة إذا كان بجوارها أشغال دائمة أو مؤقتة و مهما كانت درجة الضجيج خاصة في أوقات العرض ، لأن عقل المتلقي اللاواعي عند سماعه الضجيج يحافظ على نسبة قد ترافقه طيلة العرض و تعمل على تشويش الرسائل التي تصل إلى المخ دون إرادة أو شعور منه.

و هذا الضجيج يعمل على زعزعة الأثر الصوتي في المخ و خلخلة الدلائل و الرموز و العلامات الصوتية في المشهد السينمائي كما أن الضوضاء الداخلية الناتجة عن المحركات الدافعة المركزية للتدفئة أو الناتجة عن الحركة الميكانيكية لدواليب العرض لها تأثير سلبي حتى و إن لم تكن مسموعة بشكل ملفت لأن العقل الباطن لا يترك أي صوت دون تسجيل إلى جانب صوت العرض مما يقلل حتما من وقع الرسائل الموجهة للمتلقي.

و من هنا كان وجوبا على العامل مسيطرة التغيرات التي قد تحدث فجأة مع مراعاته لجميع قواعد الأمان حتى تكون في منأى عن الخطر و محاولة معالجة العطل لحظة وقوعه

دون شعور المتلقي و لو لحظة واحدة ، كما يجب مراعاة هذه الأجهزة و صيانتها و إعدادها خير إعداد .

قبل العرض إلى جانب مراقبة الأعطاب الكهربائية و وضع مولد ثانوي لحظي حتى لا يتوقف العرض لأن توقف العرض يعني إعادة تشفير المتلقي و برمجته بطريقة الوقت الإضافي الذي لا يخلو من مدخلات جديدة ، كعامل القلق و الحوار بين الجمهور المتلقي او دعوة العمال من الجمهور المتلقي كمحاولة لإصلاح العطب الكهربائي وغيرها .

#### 4- الخبير النفسي:

مهما كانت طبيعة العمل و مهما كانت درجة التطور و التحضر و تميز مكان العمل لا بد أن يخضع عمال قاعات السينما إلى مراقبة الخبير النفسي وفق مقاييس الطب النفسي لضبط التغيرات التي قد تطرأ على العامل و التي قد لا يشعر بها العامل نفسه و ربما لا يستطيع حتى زميله ملاحظتها عليه و معالجتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عندما يستعصي الأمر لضرورة حتمية كعدم تقبل العمال لذلك و إذا أردنا التقليل من هذه الأعراض لا بد من الإشراك الخبير النفسي عند تصميم قاعات السينما لضبط المتغيرات كالألوان و الإنارة و الستائر و المساهمة في اختيار الثوابت كنوافذ التهوية و الأبواب و النوافذ مع دعوة الخبير النفسي لحضور بعض الأفلام كمتلقي للوقوف على حالات المتلقي و تسجيل الملاحظات للمساهمة في تحسين أدوات التلقي لخدمة المتلقي و المساهمة في نجاح مهام العمال بطريقة أو بأخرى.

#### 5 - الخبير الأرغونومي :

ينبغي كذلك بالاستعانة بالخبرة الهندسة البشرية و ذلك بإفاد خبير مختص ، في أزمنة دورية لضبط ما يمكن ضبطه و إعادة تأهيل ما يمكن تأهيله بالتوافق مع تقارير الخبير النفسي و باستطاعة الخبير الأرغونومي أن يعيد ترتيب الكثير من الأمور داخل قاعة العرض و كأنها قطع أثاث منزلي ، خاصة عند اكتشافه لقصور ما أو خلل ما نتيجة تقهقر و تراجع أداء العمال أو عزوف الجمهور المتلقي عن الإقبال اتجاه السينما و تكمن هذه التغيرات كذلك في تحسين أداء العمال و ضبط رتابة و تناسق العمل بينهم ، حيث نجد ان الاعلان في شكله

الدعائي والجمالي يحمل موضوعات مختلفة مقابل جمهور متلقي يحمل كل فرد فيه ثقافات مختلفة لا تخلو من التعقيد ، مما يجعل التلقي ينتج عنه افرازات اكثر تعقيد (1).

و قد تأتي زيارة الخبير الإرغونومي بطلب من الهيئة الرقابية على الثقافة أو من مدير قاعة السينما نتيجة حادث معين لأحد العمال أو عطب في جزء من أجزاء القاعة أو تصدع أو عزوف الجمهور المتلقي و إذا أردنا أن نتفادى هذه الأخطاء و هذا القصور لا بد أن يكون للهندسة البشرية إسهام في اللبنة الأولى لإنشاء قاعة السينما بداية من اختيار موقعها و إلى غاية تجهيزها و الحضور إلى افتتاحها مع التعاقد مع الخبير لمرافقة التطور الكرونولوجي لحياة القاعة أن صح التعبير .

و هذا من شأنه أن يسهم بطريقة متعدية في جعله يتأثر بالهندسة البشرية التي تعتبر في حقيقتها آلية مساعدة للمتلقي و العمل على راحته و مدى تقبله لما يعرض أمامه كهدف منشود و ما وجود الخبير الأرغونومي إلى كأداة جامعة من أدوات التلقي في قاعة السينما .

## 6 - المراقب الصحي :

أن الدول المتطورة تهتم بالعنصر البشري و تعمل على بنائه بناء كاملا متكاملا قبل الآلة و قبل الثروة لأن هذين الأخيرين لا يمكنهما العمل أو التحقيق إلا بالإنسان و إن أي خلل أو عطب قد يقع له سوف يعطل الآلة أو يقلل من مردود عملها ، كما أن يهز من بنية الثروة بفعل تقهقر و تراجع وتيرة العمل ، لذا كان لزاما أن نهتم بعقل العامل و لا يتأنى ذلك إلا بالاهتمام بالجانب الجسماني الفيزيقي له لان العقل السليم في الجسم السليم و قد خلص الأمر إلى لزوم وجود عيادة مؤهلة بما فيه الكفاية و على استعداد تام أثناء الدوام.

و إذا اقتضى الأمر أن يخصص طبيب و مرافق له لمزاولة مهامهما في مركز يتابع أكثر من منشأة و هنا لا يتوقف عمل الطبيب عند العامل المهني و الإداري بل يتعداه إلى ما هو أسمى و هو ذلك المتلقي الذي يمثل جزءا لا يتجزأ من الجمهور المتلقي الذي شيدت لأجله هذه المنشأة و كلما شعر المتلقي بقوى و خبرة و عناية صحية ترافقه أو تلازمه أثناء تواجده في القاعة أثناء العرض ، كلما كان على استعداد لتلقي و تقبل ما يتلقاه و بشكل سلس و مريح و

(1)reny rieffel,sociologie des media, éd ellipse ,francie ,2001 ,p 144

رتيب نتيجة اعتدال الإفرازات بشكلها الطبيعي في الجسم بعيدا عن القلق و التوتر و الخوف ،ونجد أن المسؤول على القاعة المتمكن يقوم وبشكل منظم بإجراء إحصائيات إستبائية لضبط التنظيم<sup>(1)</sup> والتنظيم الصحي بغية الزيادة في التحصيل.

## 7 - الديكور :

جعل جانبي مدخل قاعة السينما بمثابة خشبة المسرح ووضع قطع الديكور القابلة للتغير و التحريك على أن لا تخالف طبيعة العرض لتهيئة المتلقي وزيادة تشويقه للعرض الذي ينتظره داخل القاعة واضفاء بعض السعادة لديه مما يؤدي حتما إلى إفراز هرمون ، "الدوبامين dopamino" الذي يحمل الرسائل الى المخ ويزيد في الاحساس بالمتعة والسعادة<sup>(2)</sup> على أن تكون قطع الديكور الثانوية خاضع للهندسة البشرية من حيث نقاط وضعها ووظيفتها لتوجيه الجمهور المتلقي عند الدخول و الخروج و ضبط حركته من حيث التنقل و السرعة ، كما يجب أن تكون قطع الديكور هذه لها رموز و دلالات إيحائية للعامل المهني لزيادة مردوده المهني لما لها من ألوان متميزة و بشكل تدرجي و مدروس و كذلك لما لها من أشكال نهيك على ترابطها زمانيا و مكانيا ، هذه القطع لها خاصية التبديل و التجديد بحسب مضمون العرض و قيمته الجوهرية أو مما لا شك فيه أن الدلائل و الرموز التي تنبثق عن هذه القطع تجعل المتلقي في حالة رتابة و استعداد و رغبة الى التطلع إلى كل ما هو خلفها أو بعدها .

## الحرائق :

قاعة السينما مؤهلة و مجهزة ضد الحرائق فجميع مكوناتها مضادة للحرائق ، و لكن الأمر لا يخلوا من حدوث حريق مفاجئ بشكل طبيعي أو بفعل فاعل و الخطأ داخل القاعة خطأ مكلف للغاية يترتب عنه خسائر مذهلة مادية و بشرية.

لذا استوجب على مصمم الهندسة البشرية أن يساهم في وضع لمستة الفاعلة لتفادي الحرائق و ذلك بتحديد نوعية المادة المستعملة في صناعة مكوناتها من سقف و أرضية و

(1) صلاح الدين عبد الباقي، الاتجاهات الحديثة في إدارة الموارد البشرية، دار الجامعة الحديثة للنشر، الاسكندرية، ط2002، ص: 226

(2) حسين بن سالم جابر الزبيدي: نظام الهندسة النفسية والتنمية الاجتماعية، الوراق للنشر والاشهار و التوزيع، عمان، الأردن، ط1 2010، ص: 216

كراسي و ستائر و مراقبتها بصفة دورية مع تحديثها كلما ألحت الضرورة و تحديد المداخل و المخارج ووضع علامات ملزمة لاستعمالها عند الضرورة مع العمل على استعمال و أكثر من خزان مائي احتياطي وتوزيع هذه الخزانات توزيعا يعمل على التسهيل و الوفرة و كل ذلك لا يكفي بل يجب الإتفاق مع هيئة الحماية المدنية للإطفاء و الإنقاذ بشكل تعاقدى ملزم، و يكمن تأثير المتلقي هنا بطريقة مباشرة فعند مشاهدته لفخامة القاعة و كثرة ما فيها من كراسي و ستائر سوف يضطرب بمجرد ما يفكر في حدوث كارثة كنشوب حريق مثلا، لكنه عندما يكتشف لوحات التنبيه للمخاطر وكيفية التغلب عنها او تجنبها من خلال عدم التدخين أو رمي الفضلات

و يتم ترشيد المتلقي قبل العرض إلى المخارج و خاصة مخارج النجدة أو كيفية التعامل بصفة عامة مع الحريق سوف يرتاح حتما و تكون جميع الإفراغات و دقات القلب و حركة الدم في الشريان و الأوردة و التبادلات الغازية في الجهاز التنفسي تعمل كلها بشكل عادي ، مما يجعل السيالة العصبية تعمل بشكل طبيعي لنقل ما تتلقاه من مدخلات و رسائل على شكل علامات و دلائل بشكل سليم و هو ما يحقق نسبة تلقي عالية.

يمكننا أن نواجه أهم المخاطر التي تحيط بقاعة السينما و ما فيها من عمال و جمهور متلقي وذلك بمعرفة المسببات الرئيسية لهذه المخاطر .

### المخاطر التي من شأنها التأثير على المتلقي :

- 1 - تدافع الجمهور أثناء الدخول و الخروج.
- 2 - مخاطر الانارة الداخلية لأن أي توزيع للإنارة <sup>(1)</sup> بشكل غير عادي وغير مدروس يودي إلى آثار سلبية على عين المتلقي بالدرجة الاولى وعلى بصر العامل بدرجة ثانية، وكذلك صوت العارض أو صوت جهاز العرض .
- 3 - مخاطر الإنارة الغير متزنة و المتذبذبة أو التوزيع العشوائي.

(1) - د طارق كمال : علم النفس المهني، مرجع سابق، ص:129

- 4 - تواجد العمال في وضعيات غير لائقة عند تدافع الجمهور .
- 5 - تدخل العامل لضبط الأجهزة دون دراية منه و دون وقاية لجهاز العرض أو المكيف المركز أو الموزع الكهربائي.
- 6 - انسداد مسالك دورات المياه التدريجي مما يجعلها صعبة الكشف .
- 7 - استعمال عمال المناوبات الليلية دون منح فترات الراحة المباشرة .
- 8 - دخول بعض الجمهور المتلقي و بحوزتهم بعض المحظورات و الكيمائيات بما فيها المشروبات الكحولية أو بعض الأسلحة البيضاء .
- 9 - غياب الثقافة الكافية عند المتلقي لمجابهة الأخطار المحدقة به داخل القاعة .
- 10 - عدم مرافقة الجمهور عند الجلوس و عدم توجيههم.
- 11 - عدم ضبط سيادة النظام من الوهلة الأولى.
- 12 - عدم الوقوف عند حاجيات المتلقي و تقديم الإسعافات الأولية عند كل عارض دون إحداث ضجة.
- 13 - غياب وسائل الوقاية.
- 14 - عدم وجود عمال صيانة مدربين و بشكل دائم و فعال.
- 15 - عدم ترشيد الجمهور المتلقي أمنيا.
- 16 - قلة خبرة العمال المهنيين و عدم تواصلهم مع الإدارة .
- 17 - حدوث هفوات و أخطاء فنية كتداخل مهام العمال بشكل فوضوي و دون رادع.
- 18 - التعب الذهني نتيجة عدم وجود غرف تغيير الملابس أو دورات المياه.
- 19 - انخفاض أجور العمال مما يسبب عامل عدم الرضا .
- 20 - ارتفاع سعر تذكرة المتلقي مما يسبب عدم الرضا والعزوف.



- 21 - أخطار خارجية كوجود اللصوص المسلحين و وجود المشردين و الكلاب الضالة.
- 22 - تواجد القاعات أمام طرق آهلة بالسيارات وغياب سلاالم الراجلين، وجود القاعات في أماكن ذات طرق ضيقة
- 23 - بناء قاعات بمداخل و مخارج و ارتفاعات غير مدروسة .
- 24 - عدم وجود محرك كهربائي بديل .
- 25 - عدم وجود منافذ للتهوية الطبيعية بديلة أو مكملة للمكيفات الهوائية العرض.

#### كيفية تجنب حوادث العمل داخل القاعة:

عند معرفتنا للأسباب السابقة يمكننا أن نتجنب العديد من الأخطاء و العوارض و النقائص أو النقص من حدثها أو الاستعداد لها في حال وقوعها نتيجة ظروف خارجة على إرادتنا، و يمكننا ذلك من خلال الاحتياطات التالية :

- تكوين العاملين وتدريبهم<sup>(1)</sup> و اطلاعهم على الجديد مهني.
- وضع كل عامل أو إداري في تخصصه.
- توزيع العمال وفق خريطة مهنية زمانية و مكانية .
- اهتمام بقدرات العامل الحسنة و استغلالها خير استغلال .
- توزيع العمال وفق الفئة العمرية .
- وضع جدول مناوبة بحكم دون تداخل في التوقيت .
- إطلاع العمال على كل جديد داخل القاعة ( أجهزة، تجديد البناء... ) .
- تحديد المقاييس مناسبة للأبواب و النوافذ وفق بنية و ابعاد العمال .

(1) - فريخ نبيلة فرح نبيلة: تحليل سلوك الحادثة- دراسة ميدانية في قطاع البناء ، مرجع سابق، ص:51

- مراقبة الحالات النفسية و الجسمية و استمرار الاطلاع على الحالة الاجتماعية دون الغوص المفرط فيها.

-مكافأة العمال المجتهدين .

-منح عطل للراحة.

-ترسيخ مبدأ العدالة و المساواة و الإنصاف و زرع الثقة المتبادلة.

-تجنب تدخل صلاحيات العمال.

-وضع مخطط نموذجي للمنشأة.

-وضع مخطط تقني للمنشأة.

-وضع مخطط تقني للمنشأة ( كهرباء، غاز، ماء، تهوية ).

-وضع إشارات تنبيه و تحذير و أخرى للدخول و الخروج .

-الإشارة إلى المسالك نجدة للجمهور المتلقي وأخرى للعمال<sup>(1)</sup> ووضع علامات لونية و ضوئية و كتابية بارزة لها للاستعداد لأي طارئ .

- توفير طب العمل وإلزام العمال بالمراقبة الدورية.

- مراقبة منسوب الماء في خزانات الانقاذ و العمل على جاهزيتها لأي خطر مفاجئ .

تكوين العامل<sup>(2)</sup> تكويناً مهنيًا قبل ممارسة العمل.

وفي الأخير نجد ان عالم الشغل الناجح يتوقف على مدى تغلب القائمين على جميع الصعوبات والمخاطر المهنية التي من شأنها عرقلة دواليب العمل او تقليل من مردوده وان

(1) د طارق كمال : علم النفس المهني، مرجع سابق، ص:120

(2) عبد الهادي الجوهري: علم اجتماع الادارة ، ص: 183

العمل في الميدان السينمائي يحتاج الى دفع اقوى بفعل احتكاك العمال القائمين على قاعات السينما بالجمهور الجمهور المتلقي وبشكل مباشر وقوي.

هذا المتلقي الذي بدوره يكمل الحلقة القوية لدفع عجلة التنمية الى الامام، كما ان كل اجابيات العمل الناجح داخل قاعة السينما تعتبر ادوات واليات جوهرية للتلقي وجعل المتلقي اكثر استعدادا وتأثر بمادة العرض ولا يتأتى ذلك الا بالاهتمام بالإنسان والعمل على تنميته من جميع النواحي قبل ولوجه عالم الشغل.

### الوسيط و العرض:

الفيلم هو في الحقيقة مرآة عاكسة للمجتمع الذي يمثله و نجاح الفلم يتوقف على المعرفة المسبقة للجمهور المتلقي بعض أحداثه و من ثم عرض الفلم ينبغي لضمان نجاحه أن يعرض في الوسط الذي يمثله ، و هذا المجتمع اليوم لا تحده حدود لأن العالم بات قرية صغيرة بفعل وسائل التواصل الكثيرة و التي لا رقيب عليها و هو ما يجعل المتلقي في أي مكان من العالم له القدرة على التجاوب و التفاعل مع أي عرض تتاح له فرصة مشاهدته و من ثم فإن أي فلم يمكنه أن يكون مرآة للمجتمع الذي يعرض فيه فإذا حدثت أي هزة أو نكسة للمجتمع ما فإن ذلك يرافقه هزة مماثلة على الصعيد السينمائي.

حتى و إن كان المجتمع غير منتج للأفلام فإن قدرته على التلقي تكون ضعيفة إن لم نقل أنها تصبح معدومة و لا أحد ينكر المكانة التي تحتلها السينما بفعل ما تتركه في النفس البشرية و تأثيرها على الإحساس لكونها فن جامع و متداخل يجمع بين الموسيقى و العمارة و النحت و الرسم و الرقص و الشعر بصيغ و أشكال محلية و إقليمية و دولية مما يجعل وتيرة الحوار فيه متناغمة و متناسقة و متبادلة مما يولد عنها كسب و اكتساب للثقافات و إقامة حوار و رقي بين الأمم و الشعوب لهذا نجد صانع الفيلم السينمائي يسعى جادا قبل إنتاج أي فيلم في البحث عن مكان عرضه رغم إدراكه أن مكان العرض محدود ، لأن مكان العرض مهم وحاسم في حياة السينما لأن المكان نفسه قد يتحول إلى دلالة حضارية <sup>(1)</sup> ملفتة ومضيفة لأيديولوجيات حية للعرض ، حتى المكان نفسه لا يمكن ان يستغني عن الدلالات الملزمة له.

(1) د . حمدي النورج ، السيناريو الصناعة الخطوة ، ص: 97

بفعل تمايز الأمم و الشعوب و اختلاف توجهاته و حاجياتها و هذا ما يجعله يدرك في حال المحدودية أن العائد المالي لا يرقى إلى مستوى تكلفة الفيلم ، و لكن ذلك لا يقف كعائق أمام المنتج لأنه بمقدوره تضمين أي فلم مجموعة من التوجيهات المتباينة و التي لا تخلو من الترابط.

و هذا التباين يجعل الفيلم الواحد يستهوي أصناف و شرائح و أقوام و أجناس مختلفة و لعل أهم ميزة يلتفت حولها الجمهور المتلقي مهما كان موقعه هي الإثارة لما فيها من تشويق و ترفيه و بحث عن الذات لهذا نجدها تكاد تكون شرطاً ملزماً لنجاح معظم الأفلام و لا يمكن الإغفال عن الخصوصية المفردة الغنية بالتجربة الجمالية التي تبرز كأيقونة مفقودة لدى البعض من الجمهور المتلقي و مطلوبة عند البعض الآخر لما تحمله من خبرة و من ظاهرة كأنموذج يثير المتعة و التساؤل في آن واحد و هنا تكمن قيمة الوقوف على كل ما هو جديد و كل ما يستحق الإظهار و الإشادة و التمجيد

و قد يبدو المقصود من ذلك على شكلين إما أن يكون بغية إعطاء دافع جديد و ملائم و حماسي للمجتمع المتلقي للوصول إلى غايات معينة و مساهمة لركب معين تجبر أو تعمل على إعادة تجبير بعض الكسور و الشروخ التي أحدثها الزمن أو عامل من عوامل الحاجة أو الأوبئة أو الحروب أو التخلف و هنا نجد أن الوسط المتلقي يقف على حالته و تغيراتها في حركة متاغمة ناطقة في بعض الدقائق كشاهد على حالته ، و قد يغدو الشكل الثاني المقصود من العرض في المجتمع هو ترسيخ أفكار مبيتة تبدو في ظاهرها براءة و لماعة مليئة بالمتعة و الفرجة لجعل المجتمع المتلقي ينساق حول رايات و توجهات كاذبة و مزيفة دون أن يدري، لأن المخرج يكون قد اجتهد في حبك الأدوار و جعل البطل علامة لها وفق تصور للواقع الذي يعيشه المجتمع و الذي يتم فيه العرض و ذلك بتسليط الضوء على نقاط متفرقة تشغل المتلقي في شيء و تنتقله إلى شيء آخر أو تشغله في نفس الشيء و لكن بطريقة مغايرة لفعل التغيير في الرؤية أو العمر أو التجربة المكانية أو الزمانية أو المستوى و غيرها ، والمكان في الفيلم السينمائي يعني التصميم<sup>(1)</sup> المشيد لمحتوى الصورة المتحركة بأبعادها الثلاثية لزيادة الاحساس عندا المتلقي وجعله يشعر بالواقع الذي ينشده العمل السينمائي.

(1) د محمد إبراهيم، التحليل السيميولوجي للفيلم ، مرجع سابق، ص: 7

و الاهتمام بواقع المتلقي يزيد من إثارته و تعلقه بالعرض و جعله يقف على حقيقة المضمون ليصبح محلا و مشاركا لأحداث الفلم دون قصد منه و من هنا تأتي اختيار مجتمع العرض أو بمعنى آخر عكس أهمية اختيار العرض نفسه لفئة معينة من الجمهور المتلقي و في الحالتين نجد الفلم يحمل صفتي البناء و الهدم و قد تتغلب إحداها على الأخرى في عمل فني واحد و ذلك بفعل القوة التي تحملها السينما.

إذا صح التعبير من مواضيع جادة و حيوية و مؤثرة بشكل مباشر أو غير مباشر و هو ما يجعل المخرج يبحث عن مواطن القوة و الضعف في كثير من الأمور التي تدور في المجتمع الواحد بنية تقويتها و ترسيخها و تحطيم بعضها، إضعاف البعض و إزالته و تحطيم البعض الآخر و هذا بالنظر إلى إمكانية الفلم بصفة خاصة و السينما بصفة عامة في تمرير الأفكار و المعتقدات و الثقافات و بطريقة فعالة و مجدية في جميع مناحي الحياة الاجتماعية و الثقافية و السياسية.

و قد توجه الكثير من المخرجين في البحث عن الأزمات و الانتكاسات التي تعيشها الشعوب للاستثمار فيها و العمل على وجود بدائل ظرفية لجني المال الكثير من وراء ذلك و وجدو أن أصلح مكان موجود لدى الشعوب المتعطشة و التي تعيش فراغا جسميا و روحيا و تبحث عن كل ما هو نادر و مبالغ فيه و خيالي و المهم لديهم هو البحث عن أنفسهم في أحلام تصفها الأفلام ليعيشوا لحظات من المتعة و هم يدركون في معظم الأوقات أنها زائفة و عابرة و لا يمكن اللحاق بها عند اليقظة و غير قابلة للتحقيق، هكذا نجد المخرجين يتفننون في البحث عن كنوز الإيرادات المالية بين أشلاء الشعوب المقهورة .

### الطاقة و التهوية:

وضع مجسمات حرارية على مقربة من مكان تواجد المتلقي لترشيد استهلاك الطاقة للتحكم في نسبة الرطوبة لأجل ضمان قدر معين من الراحة يجعله يتجاوب مع العرض و ذلك بفعل النهايات العصبية الجلدية التي لها القدرة الكبيرة على تحسس الطاقة المحيطة بالمتلقي و التي تجعله يتصبب عرقا حتى و إن كان هذا العرق طفيفا و كانت المشاهد مؤثرة و يكتنفها شيء من المناظر أو المظاهر المرعبة و المخيفة فهي هنا تولد عاملا نفسيا معيناً يسري في أعصاب

المتلقي و بانسياب يجعل المتلقي لا يفكر في عواقبه و لا يدرك أن سببه هو اقتران الحرارة وإن كانت نسبية و تزامنها مع مشاهد الخوف لهما نفس تأثير مرض الأعصاب النفسي و الذي سوف يترسخ و يجد طريقه إلى المتلقي بفعل تعود حضور المتلقي لهذا المكان.

وهو ما يضع ظاهرة التلذذ بالخوف و من ثم التردد إلى قاعات السينما ليكون بعد المتلقي أرضية خصبة لزراعة الأفكار المبيتة وفق أيولوجية كل فلم سينمائي و ما يدعم ظاهر العصبية النفسية تجاوب القلب وتيرة الأفلام ذات الإيقاع العالي في الحركة و الموسيقى ، لذا نجد أن المتلقي تتغير دقات قلبه بشكل تصاعدي قلق مع زيادة معدل الشهيق و الزفير وهذه العوامل تزيد من نسبة الاكتئاب و الذي بفعله فعلته بفعل تكرار بعض المقاطع بشكل صحيح و بشكل ضمنى أثناء العرض وهو ما يؤكد التأثير على العقل الباطن و يجعله تحت سيطرة مضمون الفيلم .

و مما سبق يمكننا القول أن الطاقة الداخلية لقاعة العرض و التحكم فيها يعنى التحكم في مستوى الرسائل المشفرة نحو العقل اللاواعي .

و يصنف هذا النوع من الأعصاب ضمن الأعصاب المسؤولة على المشاعر لأنها تنظم المعلومات التي يسجلها الجلد و المرفقة بالذبذبات الصوتية المتناغمة مع الضوء و طاقته الحرارية و ترسلها نحو نخاع الشوكي و الدماغ بغية ترجمتها و تحليلها و تفكيكها إلى مشاعر و أحاسيس وفق مكتسبات قبلية، و في حال الأصوات الغير معهودة المتكررة و المتزامنة مع ارتفاع حرارة الجسم إلى درجة التعرق و إن كان سببا فإن ذلك يجعل الجسم في حالة تشنج خاصة عضلات الفخذ و ألم خفيف على مستوى عظم القص ، و رغم هذا نجد أن المتلقي يعيد الكرة لأن المخ في حاجة إلى ذلك رغبة منه في الوصول إلى اللذة و المتعة التي قد تصل إلى درجة الإدمان على رؤية هذه الصور و المشاهد .

### أنواع القاعات السينمائية وتأثيرها على المتلقي :

الأفلام في قاعات السينما أكثر تأثيرا بفعل التجاور المتوافق او المتعارض و لكلاهما تأثير ظاهر حين نجد أن التجاوب الإيجابي او التجاوب السلبي من قبل المتلقي عند كل لقطة أو مشهد او بعد نهاية العرض يزيد او يقل بحسب إيجاد التأثير الصاعد أو الهابط من انطباع المتلقي و

من ثم فإنه يعمل على ترسيخ الرسائل الظاهرة و المشفرة أو إبعادها أو العمل على تكوين انطباع جديد ناتج لقطبي التأثير و يكون ذلك بقدر ما يملكه المتلقي من علامات و دلائل ذات صلة بموضوع الفيلم مما يسمح للمتلقي بتأويل ما يرى ويسمع، إلا أن التأويل من النظريات والضمنيات التي لا يمكن الوثوق<sup>(1)</sup> فيهما كثيرا لأنهما ليس منزلين من السماء وإنما جيء بهما لاختزال المسافات الذهنية والزمنية ومنع وازاحت كل ما هو غامضا و زائغ، هذا لا يجعله حرا او بعيدا عن هيمنة التأثير الجماعي المتبادل بين الجمهور المتلقي و الذي لا يخضع لقاعدة معينة بفعل عدم ثبات الأصوات و قوتها و مكان انبعاثها و حتى درجة حضور أصحابها أمام عرض الفيلم .

فلا غلو إن قلنا ان مكان العرض ( قاعدة السينما ) لها تأثير مسبق على حالة المتلقي حتى قبل عرض الفلم نتيجة التداول و التكرار الذي يرددها و الذي يتلاقاه المقبل على العرض في هذه القاعات.

و كأن قاعات العرض بمثابة الميزان الذي يتم فيه وزن العرض و لكن وفق آليات المتلقي نفسه الذي قد يحجم على ذكرها أو لا يجد فرصة في التعبير عن تبايناتها أو لا يستطيع التعبير عنها تعبيراً بشكل مطلق لكنها بالمقابل تتصف و توضع في مكنوناتها و تحت عناوين و مسمياه قد لا توجد عند غيره بقدر الدال و المدلول اللذان لا يخرجان عن المشروع الأول و الأسمى للمتلقي الذي هو الفيلم في حد ذاته لأنه السبب الدافع و الجاذب في جعله يتجه نحو قاعة السينما.

كما أن الموقع الفريد و المميز قد جعل المتلقي أكثر تطلعا و شغفا بولوج القاعة في حال توفر فرص مضاهية لنفس العرض و هو ضرب من ضروب سياحة المكان منها قاعات " cine de chef " صممت مقاعدها لتكون على درجة من الراحة مثل سينما حيث تقدم المأكولات الإيطالية و الفرنسية مثل تلك التي توجد في كوريا الجنوبية (سيول) و منها ما صممت لمجاراة الأسرة المنزلية بكل لواحقها لجعل المتلقي يشعر كأنه في بيته و نجد هذا النوع في لندن، و منها ما تتميز بشاشتها العملاقة ثلاثية الأبعاد و هي كثيرة في الهند و

(1) د. محمد مفتاح، التلقي والتأويل في مقاربة نسقية ، ص : 143

منها من تم تطبيق تكنولوجيا الارتداد الصوتي وفق تكنولوجيا COLOSSEUM KINO الطبيعي المركز و الدقيق و هي معروفة بالسينما حيث تم بتصميم السقف على شكل قبة و لا نجد هذا إلا THX الصوت عالية الدقة في مدينة أوصلو النرويجية و منها قاعات تجمع بين موضوع العرض و تناسق القاعة كتلك التي شيدت على أسقف المباني الشاهقة و على الهواء الطلق و هي سينما ROOFTOP و تعرف بجاذبيتها التي قد تأسر المتلقي هو ..... مع الفيلم.

و هناك نوع من السينما النموذجية المتنقلة و التي لا تتسع إلا لبضعة مشاهدين و تعتمد في كليتها على الطاقة الشمسية (sol cinema) و ظهرت في الجزء الجنوبي من ويلز و لم يكتفي مصممي قاعات السينما بل راحوا يلامسون سطح الماء في "ياو نوي تايلاند" حيث نصبوا شاشة العرض و المقاعد بين جزر خلابة و اطلقوا عليها سينما و هو ما يجعل المتلقي يقسم نظرته بين الطبيعة و مقاطع الفيلم . ( the archi plbg )

و قد انفردت اليونان بنوع آخر لا يقل أهمية و هو الجمع بين عرض الآثار و السينما في) و هو ما يشتمل نظرات المتلقي بين الجمال المحيط الطبيعي و ( cine thisio حدد ذاتها و جمال العرض السينمائي من ( RAJ MANDIR ) أما المفارقة الكبرى فهي تلك التي يجتمع فيها المسرح بالسينما من حيث تفاعل الجمهور المتلقي بالتصفيق كلما برز بطل الفيلم بفعل تعلق جمهور المتلقين مع شخصية الممثل في الحياة العادية و هو ما نجده في الهند بصفة عامة و في مدينة " جايبور " بصفة خاصة، أما طوكيو في اليابان فإن هذا التفاعل الحركي حيث يسمح للمتلقي بالتحرك بحرية و بهدوء تام و ذلك بتحريك المقعد و تنقله وفق الوضعية التي يراها المتلقي مريحة و مناسبة لمتابعة الفلم علما ان عدد المقاعد لا يتجاوز 40.

و قد نجد أن تأثير مصممي قاعات السينما ( سينما UPLINKX مقعدا تحت مسمي)

يربطون بين تعلق المتلقي و مكان العرض فنجدهم يصممون قاعات تناسب تجمع المشاهدين في مواسم مصارعة الثيران و جعل المتلقي يعيش تلك التجربة الحافلة بالفرح و الفزع مرة أخرى امام شاشة العرض تحت ظلال الاسوار الاثرية و القلاع العالية) ، و الغريب في الأمر هو تلك القاعات المعروفة باسم ( SALA MONTJUIIC ) و هي تلك المشيدة في هوليوود حيث تقبع بعض الأضرحة لبعض مشاهير (CINE SPIA) السينما من أمثال " جون



هيوستن john huston و " بيترلور peter lorre " و الغرض من هذه القاعات المخيفة و التي توجد في الهواء الطلق هو جعل المتلقي يشعر بوجود الممثلين انفسهم بالقرب منه و مشاركتهم العرض .

كما أن لقاءات السينما القديمة عطر تاريخي و نكهة خاصة مثل القاعة التاريخية التي تعيد المتلقي المطلع على تاريخ السينما الى السنوات الاولى من نشأة السينما مثل تلك (و التي تخذ عدد كبير من نجوم TCL CHINESE هوليوود) القاعة الموجود في وسط

السينما العالميين و هو ما يجعل المتلقي يشعر بتلك النشوة اتجاه كل عرض يعرض فيما و تجعله أقرب إلى إيديولوجيات العرض مهما كان توجهه و بالمقابل هناك نوع آخر سينما (و تتقدم هذا النوع قاعة قديمة أنشأه في " بولندا " سنة 1909 و هي KINO PINIER)

الآن تحافظ على طرازها الاول و مخرجها و مداخلها و أثاثها و مما يميزها بشكل ملفت هو نوع الأفلام القديمة التي تعرض فيما يجعلها قبلة لأصحاب الذوق الرفيع الذين لهم أرضية استقبال و تفاعل مع رسائل معينة تفوق الدال و المدلول و هذا بالنظر إلى كون كل ما يعرض بين جدرانها كلاسيكي محض .

و هناك نوع آخر يجاريه من حيث التدليل و الموجودة في كاليفورنيا ذات التصميم المكسيكي CASTRO الارتباك بالماضي كسينما الضخم الذي يشبه إلى حد معين القصور القديمة و قد تم تشيدها سنة 1922 بالإضافة إلى اهتمام إدارتها بالأفلام الكلاسيكية و هو ما يربط ذهنية المتلقي فيها بين المكان و مضمون العرض و زيادة تقبل ما يعرض إلى حد معين . كما ان لهذا الضخامة و الفخامة دور تنافسي جوهري و كبير حيث ان فرنسا قد تنبعت لذلك و شيدت أضخم قاعة سينمائية في على الهواء الطلق تحتوي مئات المقاعد نهيك عن استغلالها في LE GTAND REX العالم المسرح و عروض الحفلات و العروض الفنية الأخرى و هو ما يجعل المشاهد متعدد الهويات يقبل عليها اكثر من غيرها، و في الحقيقة هذا النوع من المتلقين هو النوع السائد و الذي تسعى الافلام في استقطابه و ذلك بتوفير مكملات العرض بل و كل ما يعرض لمجارية الافلام و الاستعمار فيها.

و لم تغفل السينما لتحقيق العائد الأكبر عن راحة المتلقي و جعله سيدا ينادي الخادم القائم راحته و ذلك بالكبس على زر النداء المرتبط بالأريكة الفاخرة التي يجلس عليها بغية تقديم حاجة أو إسداء خدمة معينة و قد وقد ذهب نوع آخر **GOLDEN VILLAGE** هذا النوع حديث بحدثة سنغافورة و يعرف إلى ابعد من ذلك، و ذلك بتوظيف فتيات يقمن و **NAKIA** **ULTRA SCREEN** (باحترافية بتدليك أقدام المتلقي .

للعمل على تنشيط دورته الدموية لتسهيل عملية التلقي التي تكون في أوجهها لما لها من علاقة بتغذية المخ بالدم و جعل المتلقي أكثر هدوء بفعل تمدد قدميه على الجزء الإضافي على الأريكة الفاخرة و هذا الأمر في الحقيقة نادر لا يوجد إلا في " بانكوك بتايلاند " و قد يختلف الأمر بعض الشيء عند التردد قاعات تجمع بين الاستمتاع بروعة البحر و مداعبة رمال الشاطئ أمام شاشة العرض الكبيرة و المتلقي في حالة استلقاء تام على ظهر حوامة على مسافة تسمح له بالتركيز على و تنتشر على شواطئ أستراليا **Avuoca Beach Picture** العرض و هذه السينما تعرف الذهبية خاصة في في " نيو ساوث ويلز " و هذه السينما توفر وضعية طبيعية التي يسعى إليه جسم الإنسان عند الرغبة في تقبل الصورة و الصوت و كل ما يحملانه من علامات و أيقونات و بشكل رائع و مستر سل بفعل النسيان مادة انسياب مادة " الأستل كولين " العصبية بشكل متناغم و سريع و هناك من يلجأ إلى قاعات السينما التي لأن المتلقي فيها يتلقى العرض **Alma Draft house** تجمع بين المتعة و الصرامة بنقاوة عالية دون تشويش الجمهور ودون حركة ملفته أو حديث حتى و إن كان خافت و هو ما يزيد بشكل أو بآخر من قوة التركيز وصول الرسائل بأكثر قدر ممكن من العرض الى المتلقي و هو ما تصبوا اليه السينما المعاصرة ، لكن في أرض الواقع نجده مقتصر على اماكن مجهرية .

و تكاد تكون محدودة لولاية " تكساس " بالولايات المتحدة، و ها هي الافلام تقترب من الواقعية نتيجة ظهور نوع جديد من السينما جذاب وقوي ي و يجاري حركة العين البشرية و كيفية تلقيها **CGV.CHEONGDAM** للصورة كما يجاري وبشكل مذهل صوان الأذن وكيفية تلقيه للصورة وبشكل متوافق بين الصورة والصوت الى حد كبير وهو ما يمنح

المتلقي ظروف واقعية وكأنه جزء من الأحداث وما يزيد من قيمة هذه الواقعية هو الكراسي الهزازة التي تتحرك وتهتز وفق تزامن الصورة والصوت.

مما يعمل على تسريع نقل الرسائل من العرض الى المتلقي وتحقق ذلك هو ربط الدلائل والرموز بما يثبتها وذلك يجعل المتلقي يشعر بها ويعيشها وفق ما يظهر في العرض بمساعدة أجهزة حديثة ومتطورة تعمل على اصدار بعض الروائح وحتى المياه والرياح وهذه التكنولوجيا كانت " كوريا الجنوبية " سابقة اليها وظهرت في عاصمتها سيول .

ولم يتوقف الابداع السينمائي عند الحدود الظاهرة بل راح يغازل اغوار النفس البشرية ويبحث عن اليات المتعة والإمتاع ،فالفن يسعى دائما الى تجاوز الفردية <sup>(1)</sup> في الحالات التي يصور فيها موضوعا جزئيا او فرديا للوصول الى موضوع انموذج لتصوير نمط عام، وبالمقابل توصلوا الى فكرة ربط مواعيد سرية بين المتلقي و القائم على دور العرض الخاصة و بسرية تامة وما يزيد من جمال هذه الطريقة هو ان المتلقي نفسه لا يملك التحكم في وقت العرض و لا حتى نوع العرض و كل ما يستطيع فعله هو التسجيل في الموقع الرسمي للسينما و طلب مشاركة كمشاهد فقط و هذا النوع قد غزا كثافة العالم خاصة مع تطور وسائل التواصل و أحيانا يصعب على الناقد او المشاهد تحديد معرفة أيهما و ضع ليكمل الثاني السينما أو ما يظهر فعلها.

فمثلا وجود شاشة عملاقة أمام مجموعة أحواض مائية ، يطرح السؤال أيهما جيء به ليدعم الآخر و مهما يكن فإن و جود المستحم أمام الشاشة العملاقة يجعله أكثر استرخاء و هدوء و أقل توترا و سوف يزيد من حرارته مما يسمح له بالقدرة على الترسخ في العقل الباطن ووصول الرسائل الموجهة و غير الموجهة في وقتها في ترابط المحيط بمضمون العرض نهيك عن سرعة تدفق مادة الأستركولين في الاعصاب و العمل على نقل المعلومات الى المخ في أسرع وقت ممكن.

(1)- فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون ، ص : 165

### تحقيق قمة المشاهدة :

معظم صناع الأفلام و على رأسهم المخرجين و بصفتهم القلب النابض لصناعة الفلم يلهثون وراء الطرق و السبل التي تكشف لهم عن أسرار النجاح و الهيمنة على الجمهور المتلقي و جعله يبلغ ذروة التأثير و هنا لا يجد المخرج ملاذا لتحقيق ذلك إلا بالغوص في المجتمع الذي ينتمي إليه المتلقي و معرفة نظامه الثقافي انطلاقا من مما يدركه من دال و مدلول لبناء الفلم نفسية و كأني به يسعى هنا لإعادة التأثير أو الزيادة في تركيزه أو بمعنى آخر إعادة استنساخ منظومته الفكرية و الثقافية و غيرها.

و ترسيخها في ذهن المتلقي من جديد و في ظرف قياس لا يتجاوز مدة العرض كمرحلة أولى ممهدة لمراحل أخرى يعيشها المتلقي وبإرادة منه في مجتمعه لا زال تقتصر ادوات تحقيق متعة المشاهدة على اللمسات الظاهرة المضافة بل قد تكون كلمات <sup>(1)</sup> غريبة وأخرى لزيينة ولشد الانتباه وزيادة التأثير لترسيخ المشاهد المرافقة وكأنها منحوتة نحتا و بشكل موجه ليكون الفيلم و ما فيه من علامات ورموز قد ادى بشكل أو آخر ما عليه قد ساهم فيه.

و هنا تظهر صلة صانع الفلم و المتلقي من خلال التفاعل المتبادل بينهما و هذا ما يستدعي الاستعانة بخبراء للوقوف على ركائز وقواعد التعبير الإيديولوجي في المجتمع الواحد ومن ثم العمل على استخدام هذه الركائز و القواعد في قالب قصة مصورة تكمن أهميتها بالدرجة الأولى في إيصال كم معين من الأفكار الموجهة لغاية و لمدى يكاد يكون محسوم بقدر أهميتها و الحاجة إليها.

كما أن الفكرة الظاهرة التي يتشربها المتلقي لا توحى بالفكرة الحقيقية التي يعمل المخرج على تجسيدها و هنا تكمن ذروة التأثير حيث سرعان ما تظهر علامات التأثير على المتلقي على شكل تغير سلوكي و اندفاع نحو هدف معين إلا أنه لا يدرك لحظتها تماما.

إن الغاية من وراء هذا التأثير مخالفة تماما و كثيرا ما يعمل هذا النمط التضليلي في جعل فئة المتلقي يستأنسون بالقيم و المثل التي يدعوا إليها الفلم دون رفع الغبار عنهم أو رفضه لأيديولوجية الفلم ، كمقاطعة العمل الفيلمي أو تجاهله أو الاحتراز منه أو انتقاده مع محاولة

(1) - أمبيرتو إيكو، ت: أحمد الصمعي ، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص : 246

إظهار مساوئه و كشف ما يدعوا إليه لكن العمل السينمائي قائم لذاته و بحسب ألف حساب يمثل هذه الحالات و لا يدع فرصة الإفلات الذهني و التحرر أثناء العرض.

و يحدث ذلك تحديد نوعية التفكير و أساسياته الثابتة لدى المتلقي بشكل يكاد يكون دائم و هو ما يجعل المتلقي يستسلم لاستثناسه بالأفكار المماثلة لأفكاره من خلال العرض و التي تحمل في حقيقتها أفكار لم يعهدها و لم يدركها من قبل و قد لا يكون له الوقت الكافي في الكشف عنها و إن أدركها لا يمكنه الكشف عن كنهها و ما تدعوا إليه ، لكنه بالمقابل يعيش لذة المتعة و في قمة المشاهدة و يساهم في بناء كيان فكري كامل و مستقل لذاته انطلاقا من فردانيته.

و قد يلعب صانع الفيلم على وتيرة أخرى و هي جعل المتلقي في حالة ناقد و بشكل موجه و ذلك لإدراك الخبر المساعد بناء التصور و المساعد للمخرج و إدراك أن النقد بصفة خاصة و الحديث عن الفلم يعتبر وسيلة إعلام جماهيري ودون مقابل مالي لجذب الجمهور إلى العرض سواء في قاعة السينما أو غيرها و هذا الانجذاب كثيرا ما تحقق و بشكل خرافي يمس جميع شرائح المجتمع بفعل الاحتكاك المتواصل بين الأفراد و تناقل الأخبار في شكل إعلام جماهيري حول طبيعة الفيلم و ما يحمله من إيديولوجيات على قدر فهم المتلقي لا على قدر ما يظهر للناقد المحترف أو المخرج له ، من أجل المتعة لأن هناك سينما عالمية صالحة نواياها انسانية تسعى الى خلق جمهور متذوق<sup>(1)</sup> وقادر على إحاطة نفسه بهالة من المتعة الجمالية التي تعمل على ارساء الحياة الانسانية والتي تدعو إلى السلم والامان ، و قد تعمل على تسهيل عناصر أخرى وهو و تجعل الحياة بصفة عامة و حياة الطفل المتلقي المدرسية محبوبة بصفة خاصة و تعمل على الارتباط بين ثنائيتي العلم والتعلم عن طريق المتعة والإثارة.<sup>(2)</sup>

(1) محمد عباس عبد الواحد ، قراءات النص وجماليات المتلقي ص: 56  
(2) الزبير مهداد، المسرح المدرسي. مجلة المسرح ع51. فيفري 1983 ص83

## السينما و سلطة القرار :

السينما فن شعبي بامتياز <sup>(1)</sup> نظرا لظهورها في بداياتها الأولى في أماكن التسلية والترفيه عبر العالم في عديد العواصم، ولم تكن تظهر يومها أي علامة من علامات الانحياز أو السيطرة، لعل أول بوادر للسيطرة ظهرت يوم تمركزت هوليوود واستطاعة جلب نخبة من الممثلين النجوم البارزين الذين كانت لهم امكانية استقطاب الجمهور المتلقي واقتناعه بمستوى الأداء وإيصال الأفكار الظاهرة والباطنة وقد اشارت دراسة (استون) و(سافونا) إلى أن علامة التشفير المنظمة في نظام العلامات الخاصة بالتغيير الدرامي تعمل على ترسيخ كل ما يظهر من عمارة وأثار ورموز وأشكال وحركات <sup>(2)</sup> في عقل المتلقي.

وكان أبرز هؤلاء الممثلين آنذاك في بداية القرن الماضي في الوقت الذي تنبعت إدارة هوليوود إلى ذلك الممثل الكوميدي الشهير شارلي شابلن **charles spenor chalin** و ردولف فالنتينو والممثلة ماري بيكفورد ودوغلاس فايربانكس والممثلة غريتا غاربو **greda garbo** وغيرهم من مشاهير تلك الحقبة كما أن القائمين على بناء الصرح الخرافي لهوليوود من الناحية المادية والمعنوية قد تفتنوا إلى أمر آخر وهو إنشاء ممر المشاهير سنة 1958 تجسد فيه نماذج رمزية لأشهر الشخصيات السينمائية والعالمية.

لذلك بوضع نجمة مميزة على أرض مسرح دولبي وقد بلغ عدد المكرمين بهذه النجوم في ذلك الوقت أكثر من ألفي شخصية حقيقية ورمزية واتخذ هذا الممر الذي هو بمثابة أرضية كمزار للسواح الأجانب الذين يتزايد عددهم من يوم إلى آخر وتشاء الصدفة والمفارقات أن تكون نباهة الملاك العالمي المسلم **محمد علي كلاي** تجاري نباهة رئيس جمهورية تركيا حيث نجد ان محمد رفض الاستجابة لرغبة هوليوود في التقليل من شأنه والمساس بقيمته المعنوية وقيمة كل المحبين له بكتابة محمد علي كلاي على أرض دولبي وجعلها موطئ الاقدام وهذا ما مس كبرياء الملاك العالمي ورفض رفضا تاما رغم المحاولات العديدة والاغراءات المتنوعة.

أما أردوغان فنعتقد أنه قد تذكر هذه الفعلة، حين اجتمع ممثلي الاتحاد الأوروبي لأخذ صورة تذكارية وقد تم تحديد الأماكن بوضع علم كل دولة بشكل ملصق على أرضية منصة

(1) د. ناجي فوزي، افاق الفن السينمائي ، مرجع سابق، ص: 5

(2) توفيق حكيم اليات التلقي في الدراما، ص104

الوقوف أمام الكاميرات حينها أقدم الرئيس التركي أردوغان **erdogan** لحظة وصوله إلى المكان المخصص له على نزع شارة بلاده من الأرض ووضعها في جيبه، محقق مضمون السلطة التي توجد حينما يوجد المعرفة أو كحد أدنى لها <sup>(1)</sup>، وحيث ما توجد المعرفة يوجد حد معين من السلطة.

ولعل الأمر الآخر الذي جعل أمريكا رائدة هو كون الوسيلة الأولى التي تحكمت في زمام الأمور كانت تلك النقلة النوعية التي أرادها المخترع المبدع توماس اديسون بفعل آلة العرض التي لا يملكها غيره، كما أن وجود شركات عالمية رائدة في صناعة الأفلام جعل أمريكا تحكم قبضتها على السوق العالمية وعلى تمرير الأفكار و الأيديولوجيات و جعلها سباقة إلى الاستعمار الفكري الافتراضي من خلال ما يعرف بالرجل الغربي الذي تلتته أفلام رومبو وروكي وأفلام البترول والطاقة من خلال سلسلة عائلة دالاس ولا أعتقد أنه يختلف اثنان في أن كل الشركات السينمائية تتنافس لإرضاء المتلقي الأوروبي أو العربي أو أي كان على حساب مصالحها الضيقة وعلى هذا ظاهر للعيان من خلال معظم الشركات (يونيفرسال) ، (بارامونت). (كولومبيا) (فوكس القرن 20).

ومهما اختلفت وتنافسه هذه الشركات فإنها تعمل وتستعين بأشهر الأسطوديوهات التي تتوفر عليها هوليوود كاستوديو بارامونت و والديزني و يونيفرسال ، ولم تترك إدارة هوليوود الفرص رغم كل هذه السيطرة لغيرها لمجاراتها أو تعقب أثرها بل راحت تؤكد من قدرتها على إغراء الممثلين والممثلات والعمل على امتلاكهم من خلال إقامة أشهر مهرجان لتكريمهم تحت مسمى الأوسكار وعلى أرض هوليوود .

وبحسب دراسة ميدانية قدمها الدكتور فهد بن جمعة فإن العالم العربي على استعداد تام بتفعيل وإعادة تفعيل دور السينما ولكن تحت غطاء انشاء هيئات رقابية لمراقبة الأفلام السينمائية التي كانت للحد من التأثير على المتلقي بطرق قد تخل في النظام وتغير من سلوكيات وعادات المجتمع، وترى دول الخليج أنه لا مفر من الاستثمار في الافلام السينمائية بفعل تردد الرجال بصفة خاصة على دور السينما لما لها من تأثير نفسي كما يرون انها تقلل من زحمة المرور

(1) عمر مهيبل ، البنيوية ففي الفكر الفلسفي المعاصر ، ص : 184

والضغط والتسكع وانها تظفي على المتلقي نوع من السعادة له اثر في تحسين الاداء في العمل وداخل الاسرة وبين افراد المجتمع و ليس هذا و فحسب بل أن هذه الدول وجدت أن الربح الاقتصادي في تزايد بفعل الإيرادات المتزايدة من دور السينما ومن السماح بعروض الأفلام على الاشرطة وحتى على التلفزة في كل من السعودية والكويت والامارات والبحرين، فالسينما ليست عملا فنيا خالصا (1)

وإنما هي سلعة متجددة ومتلونة بتلون المصالح والغايات ، وما تسامح هذه الدول إلا للقضاء على العائدات التي تتحول الى خزائن الغرب من خلال مشاهدة الأفلام السينمائية على أراضيها من خلال الشبكة العنكبوتية وبالنسب المعمول بها دوليا من خلال الاتفاقيات الناصة على ذلك وبالنظر الى العالم الاوروبي نجد ان الفرنسيين من اكثرهم اقبالا على السينما اذ أن اكثر من النصف يشاهدون فلما سينمائيا داخل قاعة مرة واحدة في العام على الاقل بزيادة مرتفعة نسبيا للنساء مقابل الرجال مع تنوع الاعداد بتنوع الافلام وهذا يعود بحسب عالم الاجتماع (بيير بورديو **pierre bourdieu**) الى مقدار الثقافة لدى المتلقي وهذا المقدار ليس ثابتا بل متوترا وفي تنامي متزايد يعكسه عدد التذاكر التي تباع كل سنة ونحن هنا نخص بالذكر فرنسا لأنها منشأ السينما ، كما يعتقد العالم الاجتماعي (بيير بورديو) أن التواصل في تنامي وفي تواتر داخل الشعب الفرنسي ورغم انه مزيج الا انه يحافظ و يعتز عن الأخوين " لميار " فربما هذا الاقبال بمثابة التمجيد والتخليد والتذكير بهذين الرائدین ناهيك على ما تدره التذاكر المقطوعة في شبابيك التذاكر في كل عام .

ولعل المتتبع للحراك الاقتصادي العالمي يدرك ان المال ينجب السينما والسينما تنجب المال وهذين المتغيرين لا يمكن ان يستغني احدهما عن الاخر ،حيث لا يوجد فلم له غاية ذاتية بل لكل فلم غاية خفية (2) تتحكم في دواليب انتاجه ،كلما كانت التكلفة كبيرة لإغراء الممثلين والتقنيين ولتحقيق المشاهد المشوقة والمثيرة او الخيالية كلما كان جذب واستقطاب المتلقي من جهة اخرى فميزانية أفاتار قدرت 261 مليون دولار لجعل الفيلم يجمع بين الواقع والخيال وفق منطق الدال والمدلول الذي يتخلل اللغة الشفوية.

(1) - د. ناجي فوزي ،افاق الفن والسينما ، ص :13

(2) - سليمان الحقيوي ،سحر الصورة السينمائية ،(خبيايا صناعة الصورة ) ، مرجع سابق، ص :16



وهو ما جعل جل المحادثات التي فيه تعمل على تثبيت وتوضيح كل ما هو غامض لإغراء المعني وجعل الفيلم يحقق ارباحا خيالية تجاوزه 2.8 مليار دولار . **avater** الذي كانت ميزانية صناعته 254 مليون **Harry poter** أما فيلم هاري بوتر دولار سخر منها الكثير للرسامين والتقنيين للجمع بين الرسم والموسيقى وهو ما دعم وسهل للمتلقي تقصي المعاني دون تركيز على الدلائل المشفرة او الرجوع الى ايقونة العلامات التي تتجسد وبشكل خرافي في جميع المشاهد وبشكل يقترب من الواقع من حيث الرسوم والتي تظهر العالم الثلاثي المناسب في عقل المتلقي بفعل الرتبة والموسيقى وما تحمله من اثر للعقل اللاواعي ، مع العلم ان ما يقع في علم بناء الكلام الضمني الذي يسبقه التصور (1).

يقع في عالم الصورة الضمني ويدفع الى البحث عن دسائس يجهل عواقبها المتلقي ، و هو ما جعل الاقبال على هذا الفيلم غير مسبوق وما جعله ايضا يحصل على اكبر من 1 مليار دولار ، ودون ان نذهب بعيدا نجد ان فلم " التيتانك " الفيلم الاسطورة الذي يجسد قصة احدى عجائب القرن الماضي ، يروي قصة سفينة أشبه ما تشبه المدينة الصغيرة المتحركة في عرض البحر والتي تزامن غرقها مع عشيقين شابين أرادا كل منهما ان يضحى من أجل الآخر وقد كلف المنتج 294 مليون دولار بفعل العمل الخرافي الذي جسده الحرفيين والتقنيين في بحر صناعي لا يتجاوز حجم ملعب كرة القدم.

مما زاد إقبال الجمهور المتلقي هو الجمع بين الحدث وعناصر التكنولوجيا وتلك القلوب العاطفية التي نبضت طيلة الفلم ومما جعل الجمهور يتقبل احداث الفلم بفعل العلامات الطبيعية والتي لا يمكن ان يرفضها المتلقي بعقله الواعي واللاواعي وهذا ما أشار إليه العالم السيميولوجي "دي سوسير" وهذا الارتباط بين المتلقي و الرسالة المرسله جعل الفيلم يحصد أكثر من 1.8 مليار دولار.

كما أن لعامل عنصري الخوف والمغامرة وقع كبير على جذب المتلقي في الفيلم السينمائي وهذا ما أشار اليه المخرج الكبير مصطفى العقاد عندما سؤل على سر النجاح في أفلام الهالوين حيث رد ذلك الى حب الشباب المتلقي في مشاهدة افلام الخوف يعود الى جعلهم

(1) د. محمد مفتاح التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ص: 45

بعد الفلم يكشفون مدى قربهم من بعضهم البعض وهو ما جعل ويجعل المشاهد لفيلم قراصنة الكرايبب يجد نفسه يسبح في تيار الاستقراء وسط معاني صميمة تجمع بين القوة والسيطرة والخير والشر وكلها قابلة للفهم وفق ذرائع الحق والباطل.

وهذا لم يجعل المنتج يقلل من أهمية العناصر الداعمة لتحقيق هذا الفلم بل انه لم يبخل لا بصغيرة ولا بكبيرة حيث ان تكلفة الانتاج قد تجاوزت 341 مليون دولار وقد كان للمنتج ما أراد اذا ان العائدات غطت التكلفة ووفرت أرباح كبيرة قاربت 960 مليون دولار فإن كانت هذه الافلام العالمية تدر اموالا طائلة : فكيف لا تسهم الدول والحكومات في جعلها بصفة خاصة وجعل السينما بصفة عامة مصدر لتحقيق الثروة وليس هذا فحسب بل جعل الايديولوجيات الموجهة بإحكام وفق غايات يصعب التنبه لها والوقوف عندها.

حتى وإن تم رصدتها وتحديدها فقد يصعب التخلص من تبعاتها لما تحمله هذه الرسائل المشفرة من دال ومدلول ومما جعل السينما غول بل شبح يهيمن على العالم هو كونها تجمع بين خاصتي جني المال وقوة التأثير وكلا هذين العنصرين يكمل الآخر؛ حيث نجد أن بين و في كل ومضة من ومضات الأفلام القوية رسالة اشهارية أو تخوفية أو استعمارية أو دينية تخدم مصلحة ظاهرة أو باطنة قريبة المدى و طويلة المدى كما تكمن القوة الاقتصادية السينمائية في تنوع المواضيع التي تتطرق إليها الأفلام بالإضافة إلى عدد الأفلام المنتجة كل سنة فأمريكا يبلغ معدل الإنتاج فيها مايقرب 500 فيلم سنويا أما الهند فتتجاوز 1000 فيلم في السنة.

ومما ساعد على تحقيق الإيرادات وإعادة تدويرها أن صح التعبير هو التحصيل المرهون بشبابيك التذاكر حيث كان مستوى نجاح الأفلام يقاس بمقدار التذاكر المقطوعة كما أن الشيء الإيجابي هو رصد مبالغ معينة وفق تقديرات ضريبية للعمال القائمين على مراقبة ونظافة وصيانة قاعات العرض وتمنح لهم علاوات بحسب الأرباح مما جعل قاعات العرض تزيد من اطمئنان وارتياح الجمهور وتسهم في تهيئة الظروف لجعل المتلقي يجمع بين المتعة وتقبل العرض ناهيك عن توغل الأفكار الموجهة من خلال العرض الى عقله الباطن دون حاجز أو عارض أو شعور منه.

إن السينما تحتاج إلى أموال طائلة وخرافية في معظم الأحيان وخاصة في العصر الحديث<sup>(1)</sup> لما لها من أهداف وغايات وقواعد خلفية تؤسس لها وتعمل على شدها فهي تحتاج إلى نظام إداري واقتصادي قائمين لذاتهما لا تحذوهما حدود، ومقابل ذلك فإن الأرباح المرجوة والمحقة من وراء ذلك تفوق الخيال وتتحدى الثروات الباطنية للمعمورة والصناعات الثقيلة الأخرى وتختلف ميزانية السينما بحسب الموضوع والقصة التي يعالجها والممثلين من حيث العدد والنوع.

كممثلين محترفين أو هواة أو مزيج بينهما وفي عالم السينما تم تحديد صفات وصيغ تحمل تسميات مميزة وفق ضخامة المال اللازم لتحقيق أي فيلم وهذا بدوره يحرك رغبة المتلقي وجعله يحاول إمطة اللثام عن الأفلام ذات الميزانيات العالية ومحاولة مشاهدة عروضها أو تقصي أخبار مواضيعها وتتبع أخبار نجومها كأقل تقدر وتتراوح ميزانيات بعض الأفلام ما بين 100 مليون دولار وأكثر ويطلق عليها **blok buster** كفيلم التيتانيك.

أما أفلام **hyphen** ذات ( الميزانية الواصلة ) فهي أقل وتتراوح ميزانيتها ما بين 40 و 45 مليون دولار أما الأفلام العادية فميزانيتها لا تتجاوز 5 مليون دولار كأقصى تقدير ولا تعتمد على النجوم المعروفين بقدر ما ينتظر منها كمشتلة للنجوم عالمين جدد لم يظهروا بعد وفي جميع الحالات وخاصة الحاليتين الأوليتين، وتجد أن السينما الأمريكية أو الاستعمارية بصفة عامة لجأت إلى تقليل من التكلفة بفعل عجزها نتيجة تراجع الجمهور المتلقي وهذا أمر حتمي لا خيار فيه إذ نقلت العمل الذي كان يتم في الاستوديوهات الضخمة إلى أرض قتال وهي بمثابة أستوديوهات رض القتال كأستوديوهات متنقلة وبفاعلية عالية الدقة بفعل التطور التكنولوجي المذهل من حيث الدقة والسرعة والخفة لتصوير الأحداث الحقيقة وجعل الجندي المدمج بالسلاح كمثل بديل وإظهاره في أشع الصور من القتل والتخريب والتكيل في الجهة المقابلة من العالم العربي نجد أن انطلاقة السينما العربية كانت في مصر على يد الاقتصادي الكبير. (2)

(1) د. ناجي فوزي ، أفاق السينما الفن ، مرجع سابق، ص : 11

(2) فؤاد شاكر، سينمائيات طرائف وحكايات ، ص : 65

"طلعت حرب" الذي شجع بناء معامل لطبع والتحميض والمساهمة في الحصول على العديد من المعدات السينمائية، وهنا يقول الممثل "شارل لي" سنة 1930 أن السينما استطاعت إخراج السكان مقابل نصف دولار لتمنحهم الوهم خلال ساعات، ولعل هذا الوهم يتعلق بلغة الدراما وما فيه من شخصيات وطبيعة الصراع والألوان والإضاءة ونسيج الحبكة وطبيعة الحوار الأمثل الذي يتعلق بوتيرة التداول بين المتحاورين، وحتى الكلمات التي ينتهي بها الحوار يجب أن تكون ذات صلة وطيدة وعميقة بكلماته الأولى<sup>(1)</sup> سواء كانت ظاهرة أو باطنة.

وهذا لا يتأتى إلا بتحديد سمات الأفلام الاقتصادية المتخصصة<sup>(2)</sup> من خلال معرفة المجال الاقتصادي الذي يحدده سلوك المتلقي ويرسم أبعاده الاقتصادية التي تتعلق بالمجال والموضوع والحدث وأساليب معالجته؛ لربح القسط الكبير من العناء مع توفير ملايين الدولارات التي كان ينبغي صرفها في العمل داخل الاستوديوهات ضاربة عرض الحائط الأعراف والقوانين الرافضة لذلك.

وتدر إدارة الإنتاج المال الكثير للحصول على القصص العالمية أو القصص التي اشتهر أصحابها بالحال أخرى مقابل مالية كبيرة وهذا ما يدر المال الكثير على العمل السينمائي وبفعل تلهف الجمهور المتلقي المطلع على الوقوف على المشاهد الحية لهذه القصة أو لتلك وتعتمد كذلك سينما هوليوود على إعادة بعض الأعمال بصيغ أخرى وبلغات عدة أو تحويل أعمال مسرحية ناجحة إلى أفلام لتحقيق نجاح أكبر ومن جهة أخرى نجد أن المدارس الإخراجية رغم تميزها لتعطي لها أهمية من أجل إظهارها كتعريف لأصحابها لجلب المتلقي بالقدر الذي تولي به من أجل نجاح العمل كعمل سينمائي لتحقيق الأرباح والوصول إلى ذهنية المتلقي والتأثير عليه مع التحقيق المالي الوفير والذي قد يصل إلى مبالغ خيالية حيث تقارب الميزانية لبعض الأفلام ميزانية بعض الدول .

ومن هنا تسعى إدارة الإنتاج إلى عمل خطة وبكل احترافية لتحقيق أكبر الإيرادات بداية بأجور العمال والممثلين والفنيين ومواقع التصوير والملابس إلى طريقة إدارة الإنتاج وصولاً

(1) د.حسين دبي الزويني، القنوات الفضائية والاعلام الاقتصادي، دار اسامة لنشر والتوزيع، عمان، الاردن 2012، ص: 76،

(2) د.حسين دبي الزويني، القنوان الفضائية والاعلام الاقتصادي، المرجع نفسه، ص: 47.

إلى كيفية تسويقه من حيث المكان والزمان وحتى أجور الخبراء من علماء النفس والاجتماع والسياسة وغيرهم للوقوف على حقيقة المتلقي نفسه وحاجياته و ميوله، وتكون بداية طريق وسائل الدعاية والإشهار المكتوب والمسموع والمرئي وبمبالغ المدروسة تحقيق إرادة إضافية قد تضاهي الفيلم السينمائي نفسه كما يجب مراعاة دور العرض من حيث المكان والبناء والبنية الاجتماعية والمحيط العمراني لتحقيق إرادة معقولة تفوق مبالغ الإيجار والنظام الخدماتي داخلها.

واليوم أصبح التأثير على المتلقي واسع الانتشار طيلة الأسبوع وخلال ساعات اليوم كاملة بعدما كان يقتصر على ساعات محددة خلال نهاية كل أسبوع وبجمهور محدود السقف حيث نجد أن الأفلام تغزو الشبكة العنكبوتية والأقراص مع إمكانية تحويلها إلى أفلام كرتونية لصيغة 3D التي قد تدر العديد من الأموال وبشكل سريع مؤثر لا تحده حدود، ولم تتوقف هذه التقنية عند حد الجودة والإبهار بل قلصت من الإمكانيات المالية المبذولة بجعل العقل الإلكتروني يحل هذه المشاكل باستخدام الكمبيوتر في تحضير المشاهد وتعديلها وبشكل سريع ودقيق.

إذ يمكن أن يحل جيش ومعداته ومؤثراته بشكل افتراضي محل جيش ومعداته ومؤثراته الحية والمكلفة والتي قد تؤدي إلى عزل منطقة التصوير وتؤدي إلى بعض المخاطر من جراء بعض الأخطاء والتي قد تصيب العنصر البشري المشارك في الفيلم .

### التذكرة:

إن سعر التذكرة البسيط في الأعوام الأولى لانطلاق السينما كان دافعا قويا في زيادة عدد القاعات ومن ثم زيادة الإقبال ومن ثم تحقيق عائدات مالية هائلة ساهمت بدورها في زيادة عدد القاعات السينمائية وبشكل سريع وملفت ومتباين في نفس الوقت يخضع إلى جغرافية المنطقة وثقافة المتلقي وبشكل يسوده التنافس .

ولعل أهم طريقة قد فرضت على السوق العالمية للسينما هو طريقة "البوك بوكسغ " حيث يتم الشراء والبيع بين الدول المنتجة بطريقة الأعداد الكبيرة للأفلام دفعة واحدة؛ ولا تحمل هذه الأفلام نفس الجودة والتوجه والايديولوجيا إلى درجة أن بعضها ردى لا يرقى إلى مستوى التسويق؛ لأن طريقة البيع هذه تجعل بعض الأفلام الناجحة من ناحية تغطي مساوئ وقصور للأفلام أخرى؛ كما أن بعض الأفلام الباهظة قد لا تلقى قبولا كبيرا وبالتالي لا تحقق

إرادات كبيرة وفي المقابل نجد أن أفلام أخرى كان ميؤوس منها في البداية إلا أنها تحقق إرادات العالية وكل هذا التناقض والتضارب يعود إلى ثقافة الجمهور المتلقي ورضاه على الأعمال السينمائية.

### لغة الأفلام الظاهرية :

إن عالمية لغة الأفلام تستقطب أكبر عدد من الجمهور المتلقي وتكسبه خط معيناً يجعله على دراية بحديثيات العرض وهو ما اتسمت به السينما الأمريكية وانتزاعها لهذه السينما وبجدارة واستحقاق بفعل المواضيع التي تعالجها والتي تسعى في جوهرها الظاهر والملفت إلى تحقيق الحريات والعدالة وكسر مبادئ الاحتكار والهيمنة ؛ في قالب تملأه المتعة والترفيه لمغازلة المشاعر الإنسانية المحلية والعالمية دون حدود .

ونجد أن هذه الأفلام تعالج قضايا عالمية كانت قد نالت شهرة عالمية في شكل قصص أو أعمال مسرحية رائدة وجميعها تعالج المآسي الإنسانية الكبرى كالحروب والمجاعات والأوبئة والفقر والظلم، والدارس للتاريخ يجد أن الاجتهاد الأمريكي الرائد أو أي سينما عالمية جاء ليخفي وراءه ماض أسود فلا أحد ينسى ما فعلته أمريكا في الهنود الحمر من تجويع وترحيل وتقتيل وتهميش، لكنها في المقابل تظهر الرجل الغربي الرجل العادل الذي يحمي الهنود بل وترج بالهنود المقهورين في الأعمال السينمائية في صورة الأبطال و المعتدلين والموالين لها ضاربة عارض الحائط الحقائق التاريخية.

وقد استطاعت بالفعل تحقيق ذلك الى حد كبير بفعل الأعمال السينمائية الهائلة والمكثفة وبسياسات محكمة وتدرجية لإلهاء العالم وجعله يتقاضى وينسى الكثير من القضايا وعلى رأسها قضية الهنود الحمر (ص 53) و جعله و بشكل جمالي يخترق عقول المتلقين وتقريغ جيوبهم في سبيل المتعة والإثارة والرجوع الى الماضي وتلعب المهرجانات المحلية والإقليمية والدولية دورا هاما في تسليط الضوء على السينمائي الجدد سواء كانوا مخرجين أو تقنيين أو ممثلين وتعمل على التعريف بهم ومن ثم إتاحة الفرص لهم لعقد اتفاقيات مع الشركات السينمائية وهو ما يجعل فرصة التقرب والتسريع في الضفر بالعائدات المالية ممكن جدا .

كما أن المهرجات تعرف كذلك بالأفلام التي تعرض خارج إطار المهرجان وتعريف بها لتأجيرها أو شراءها بالإضافة إلى أن هذه المهرجانات تؤكد سيطرت الشركات الرائدة وتضمن لها درجة الولاء و الاستمرارية والنفوذ والاستحواذ على أكبر عدد ممكن من العقود نهيك على المبالغ المالية التي يتم الحصول عليها من جراء تنظيم المهرجانات كمساهمات مالية تقطع من المشاركين بالإضافة إلى النسب التي تستحوذ عليها كهيئة المهرجان من عقود التوزيع والإشهار للأفلام.

### تأثير سينما الساعة (السينما المعاصرة) في المشاهد المتلقي :

إن التطور التكنولوجي المذهل ساهم وبشكل سريع و مفيد في تطوير الإنتاج السينمائي وتسوقه ومراقبته في نفس الوقت وكذلك بسط نفوذه وباقل تكلفة مالية مع تحصيل مبالغ مالية ضخمة وطائلة حيث اصبح في الإمكان إنتاج فيلم سينمائي في أسابيع قليلة وفي حجرة صغيرة باستعمال أجهزة الكترونية متطورة وبجودة عالية ودقة متناهية تجاري الواقع الحسي وتفقو الخيال الافتراضي وباقل الكلمات مع الترجمة الدقيقة الملفوظة والمكتوبة.

كما يمكن توزيع هذه الأفلام في أقراص رقمية وبأعداد هائلة أو توزيعها عن طريق شبكة الانترنت أو المواقع الإلكترونية الأخرى أو القنوات الفضائية وفي أسرع وقت ومقابل مبالغ مالية زهيدة مقارنة مع انتشارها ومع الطريقة التقليدية في التوزيع كما يسهل متابعة استعمالها كما وكيفا من خلال تتبع منحنيات رقمية تحدد مكان وزمان استعمالها وبدقة متناهية وأي خلل أو قرصنة يعود على صاحب الفيلم بتعويضات مالية يضمنها له القانون الدولي للملكية الفكرية .

كما أن الوصول الى اكبر شريحة من الجمهور المتلقي سهلة ومضمونة وعالية التأثير لأن المتلقي في هذه الحالة بعيد عن سلطة الرقابية وله أن يتكيف مع طبيعة العرض مع إمكانية إعادته أو استعماله في أي وقت يشاء .

ولهذه الطريقة فعالية جذابة تسمح بتواتر أحداث العرض الواحد على السنة الجمهور المتلقي لخطه التقاء الأفراد وتداولهم إلى حيثيات الأحداث مما يجعل كل متلقي يسعى إلى إعادة العرض؛ وهنا نجد أن المبالغ زهيدة للوصول الى المتلقي لكنها تحقق عائدات مالية كبيرة جدا

### تأثير الدعاية في الافلام :

إن الدعاية في الفلم السينمائي عادة تكون موجهة إلى فئة معينة كأقلية تجمعها خاصية معينة لتوجيهها أو تحريكها إلى الأمام نحو الأفضل أو الدفع بها إلى الهاوية و مما لا شك فيه أن الفرد المشكل لهذه الجماعة يؤثر فيها و يتأثر بها، و لا يتأتى ذلك الا بمعرفة سلوك الجمهور المتلقي<sup>(1)</sup> الذي يشكل الحجر الاساس لنجاح الدعاية وما يرجى من ورائها.

فإذا كانت الدعاية شاملة و مبهمة و غير بارزة المعالم فإنها تعود على الفرد و بشكل غير مباشر دون أن يعي ذلك و أما إذا كانت الدعاية مركزة على الفرد فإنها سوف تؤثر على الجماعة من خلال تغيير سلوك الفرد و تتوقف مدة انتشار التأثير على توقع الفرد ونوع نشاطه و فاعليته في المجتمع و يكون هذا التأثير شديد الوطء إذا كانت الدلائل و الرموز المشكلة للفلم قائمة على حجج تؤيد و جهة النظر الأيدولوجية التي يتبعها صناع الفلم و على رأسهم المخرج و عادة ما تتضمن نسق فكري موجه و بأسلوب محكم تكون نتائجه قد رصدت مسبقا و على مدى زمن محدد تحضيراً لأمر قد يكون ظاهر أو باطن و نجد القائمين على هذه الأفلام يسعون جاهدين دون تضييع الفرص المواتية زمانياً و مكانياً و ذلك بالاستعانة بطاقم متنوع من الخبراء و التقنيين الفنيين و المفكرين من رجال العلم و الاجتماع و الفلسفة و المبدعين و الممثلين المحترفين و يكون هذا العمل سريع التأثير إذا كان هذا الفريق تجمعه خصائص و توجهات مشتركة، و في العادة لا تظهر هذه الخصائص المشتركة و لا يتم الإفصاح عنها حتى لا يتم العزوف عن هذا العمل الفني أو التقليل من شأنه أو يتهم القائمين عليه بالتعصب و التمييز.

و هذه الأفلام تحمل الكثير من المتعة و الفرجة و التشويق و العواطف الجياشة و المغامرات و الجنس و منها التي تحمل أفكار الغرابة و التغريب و أخرى تقوم على الخيال المجنح و كلها تصل بأفكارها إلى المتلقي عن طريق الإيحاء و ذلك باستعمال دلائل و رموز و علامات مباشرة و غير مباشرة بشكل ظاهر و بشكل غير ظاهر و بعضها قصير المدى و البعض الآخر طويل المدى.

(1) حنان شعبان، تلقي الاشهار التلفزيوني، مؤسسة كنوز الحكمة لنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص:53



و مهما كانت هذه الأضداد في الصفة فإنها تعمل كوحدة موضوعية مكملّة لما يريد المخرج أساسا لأنه من يملك مفاتيح العمل الفني فنجدّه يسعى لاستعمال لإقناع الجماهير لتحصيل على المال و الظفر بالمراتب الأولى هذا ظاهريا أما باطنيا فنجد المخرجين يبيتون أمورا لا تخطر على بال المتلقي و بشكل محكم، و ذلك لتغيير أراء و أفكار الجمهور المشاهد و جعلهم يغيرون مواقفهم اتجاه أمر ما بعدما كانوا على صلة و اقتناع به و قد يجد المخرج و مساعدين المنفذ لتحقيق ذلك بعد إجراء مسح معين لفئة المتلقين و الوصول إلى ميولهم و رغباتهم و نزواتهم وربما إلى أشياء تغير من أحاسيسهم بتحقيق بعض ما لما يملكون و العمل على مجارة أهوائهم و إعادة أثارتها إن كانت خامدة أو غير ظاهرة من جديد و الدخول بين أغوار و ثنايا العادات و التقاليد للفئة المعنية و يعني هنا استناد المخرج لتحقيق متلازمة الإقناع بطريق تشبه الحرب في أوسع معانيها كجانب معنوي من الصراع بين الشعوب ولا تسعى هذه الحرب إلا للإقناع (1).

كما هو الحال بالنسبة لدعاية ، و غايته الوحيدة تحطيم القوي المعنوية للخصم والذي تمثله هنا في شكل الرفض والامتناع ، وذلك بربط التكرار و إعادة صياغته بشكل يثبت الرسائل الموجهة إلى للمتلقي و بشكل رتيب و مستمر لا يخلوا من التناوب المجدد الذي يشد المتلقي للإضفاء التنوع الذي لا يبتعد عن الموضوع الأساسي و تسخير كل ما يحيط و يظهر و يبين عناصر التشابه بين المتلقي و بين ما يظهر على الصورة من عادات و تقاليد كمرجعية قوية تثير و تحيي و تعيد المتلقي إلى السكة التي يريدّها المخرج بناء على التغذية الراجعة لدى المتلقي و يكون التأثير ناجحا و فعالا عند تقاطع ما يلاحظ هذا الأخير بعينه و يسمعه بأذنيه و ينساب إلى عقله و عقله اللاواعي و كلما زادت التقاطعات و تقاربت كلما كان التأثير و القبول و التقبل أكثر ، و هنا نجد أن الأفلام ليست اعتباطية بل تكون بعد دراسة مستقطبة و جمع و تنقيح لكل ما هو مثير و حساس و من ورائه عائد مالي، وتسهم وسائل الاتصال الشخصي والجمعي (2).

(1) د. فارس عطوان ،القضايا العربية ودورها فيس الاعلام ، دار اسامة لنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ي، ط1، 2011، ص: 96

(2) جاسم رمضان الهلالي ،الدعاية والاعلان والعلاقات العامة ،دار النفائس لنشر والتوزيع ،عمان ، الاردن ، ط2013، 1، ص: 32،

هذه من خلال وسائل سمعية وبصرية ومطبوعات وبريد شخصي وترويج للمبيعات من خلال المعارض المتخصصة والملصقات وكأنها وسيلة من وسائل الاعلام المتاحة، و الإحساس الناتج عنها لا يخلو من المتعة و الإثارة عادة ما يكون جماعي يجري ما تصبوا إليه أيديولوجيات الفيلم لأن التضارب بينهما يؤدي إلى القطيعة اللحظية اللاحقة .

و قد يظهر الفلم الدعاية على شكل قضايا تعالجه قصة معينة و بإحكام إذ يتم إبراز الدعاية و كأنها جزء من العمل الفني في حين أنها تعمل عمل الدعاية الواقعية و بإيقاع محكم و مضمون النسق و في ظرف قياسي فقد تظهر جماعة معينة تحمل فكرا يعمل على تحريض طائفة أو جمهور أو فئة لاحتضان تغيرات معينة أو ندفع هذه الفنية إلى إعادة الصفوف و اندماج تحت لواء معين للهيمنة و في الحاليتين قد تظهر القصة هذه الدعاية على أنها خفية و تسري كما تسري النار في الهشيم و تعمل على إشاعة الفتن و الأحقاد و هي واقعة تثير أحاسيس وعواطف الجمهور المتلقي لما له من خصائص مشتركة مع من وجهة لهم الدعاية السرية ، لأن أي نشاط ليس مقصود بذاته ولذاته، وإنما هو موجه لخدمة أهداف معينة ومحددة<sup>(1)</sup>

ومن هنا فإن النشاط الدعائي وأيا كانت صفته فإنه يبدأ مع انحيازه لجهة أو فكرة معينة، و قد يحدث الشيء نفسه في أفلام أخرى تدفع بالمتلقي إلى مواجهة الدعاية و هو على أريكة المشاهدة أو كرسي قاعة السينما و تجعله يراوح في فسحة كبيرة كمعارض أو ناقد لكنه لا يقف على حقيقة أمر الدعاية المبيتة التي تختفي وراء غرور المتلقي بين طيات و فصول اجتهداته عن القضية و هذه الاستماتة و المقاومة التي يبديها تعود إلى ما تحمله أطراف القصة من تشابه بين قضية المتلقي نفسه و قضية الممثلين الذين يحاولون جعل المتلقي يتقبل و دون شعور ما تدعوا إليه الدعاية.

و قد يحمل الفيلم هدفا معلنا قصير المدى و يكون موجه إلى فئة عمرية معينة مقابل تهيئة المتلقي و جعل عنصرا فعلا لدفع هذا الأمر إلى الأمام و جعله ناجحا دون إخفاء الأمر و هنا نجد أن المتلقي المتلقي يتفاعل مع الرسائل الموجهة و بكل تباهي و يدافع عنها حتى و إن لم

(1) rivers ,andschram, responsibility of mas communication , p134

يكن مقتنعا همه الوحيد هو الانحياز إلى جهة معينة و فقط و ما يجعل المتلقي على قدر كبير من القابلية لتلقي الأحداث هو التلاعب بمضمون الفيلم بالجانب النفسي له و جعله يحلم بالرفاهية و الأمان و الاستقرار و بالمقابل يمكن إثارة الخوف و الشفقة فيه و بنفس الدرجة و جعله يعيش على وتيرة ساخنة من التهويل بما ينسجم وفق واقعه المعاش و يزيد من دوافعه ورغباته في الحياة و تطلعاته و ممارسته و عاداته.

و الأهم و الأخطر من كل ذلك هو جعل المتلقي بمثابة الحكم مع تحديد الأحكام مسبقا من قبل المخرج و ذلك بترك المتلقي بمثابة الحر ليتحرك بتوقعاته التي لا تخرج عن توقعات المخرج المرصودة و يعود ذلك لاختيار الوقت و المكان المناسبين لأحداث الفيلم و العرض معا من جهة و الفئة المقصودة من الجمهور المتلقي من جهة أخرى، و يسبق ذلك عملية التفكير التي هي بمثابة الحوار العقلي الذي يتخذه المصمم بهدف الوصول إلى حلول ناجحة لمشكلة التصميم من خلال معطيات ومتطلبات مستهدفة للحصول على الاستجابة الصحيحة<sup>(1)</sup>.

و لا تكتفي الأعمال السينمائية و لا تقف عند هذا الحد بل تذهب بعيدا لممارسة سلطتها البراقة و التوسع ذات اليمين و ذات الشمال و اكتساح مساحة أكبر للهيمنة كوسيلة سيطرة نافذة حيث أنه من خلالها يمكن لهزم السلطة أو السيادة أو الرفعة أي كان صنفها أو توجهها أن تبسط ما هي عليه و تضرب المتلقي في العمق لجعله جزءا لا يتجزأ منها و بالطريقة التي نريدها هي له، مع تحديد موقعه و صلاحيته و يكون ذلك بقدر الرسائل المشفرة الموجهة إليه و الوسائط التي تحملها لضمان النشوب الضروري للخطاب الذي يجعلنا والتي تجعل المتلقي يسلم أن بعض العبارات التي يقع عليه الاستبدال لها وظيفة حالية<sup>(2)</sup>.

وهي بالتالي أسماء أعلام حقيقية، و قد توسع هذه الرسائل المشفرة من خلال العرض أفقيا بين أبطال الفيلم لتنتقل على شكل ظاهر تخاطري إلى المجتمع المتلقي و يتأكد ذلك عندما يكون العرض موجها لفئة متشابهة للمجتمع الافتراضي الذي يتحرك و يبدع من خلال العرض و في كل الأحوال تسعى هذه الأفلام لإبراز نصف الحقيقة أو البديل لنصف الحقيقة أو النصف

(1) د. رانيا ممدوح صادق، الاعلان التلفزيوني(التصميم والانتاج)، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص:29

(2) دوني فرنان، ت. د. محمود اليعقوبي، مدخل الى فلسفة المنطق: ص: 175

المجاري لها لجعل المتلقي يشعر بالأمن و ذلك كمدخل لجعل المتلقي قابل للتصديق و من ثم حثه على هدفه و الذي يحث إليه العمل الفيلمي في نفس الوقت.

لأنه في الحقيقة و بكل بساطة غير قادر على فهم الحقيقة بشقيها البسيط و المعقد و التي تستعمل مقبالات البهرجة و المتعة و البراهين التاريخية و حتى العلمية التي تظهر رجل العلم الذي يزاوول مهام علمية و لكنه يحمل أفكار مبنية سامة مخفية بإحكام و أقل صورة لهذه الدعاية هي تلك اللافتات الإشهارية التي تسبق العرض التجريبي و العرض الفعلي إذ تعبر نقطة للارتكاز لجلب وشد المتلقي و قياس درجة الإقبال، كما قد يكون العنوان أو صورة واحدة كافية للإغراء و الاستهواء و الاستحسان مع تمرير الفكرة الأم الموجودة من وراء العرض ناهيك عن المقاصد المالية و التجارية.

وتبدأ الدعاية للأفلام و ما فيها من دعاية من المؤثرات الصحفية التي تسبق العرض الإنتاجي و ما يرافقها من منشورات و ملصقات إشهارية و لافتات في الشوارع ودور الثقافة وومضات إشهارية في القنوات و الإذاعات و غير صفحات التواصل الاجتماعي و كل ما وقع من خلال الشبكة العنكبوتية و المهرجانات المرافقة و السابقة للعرض و حتى اللاحقة لحشد مكان الأفلام ضمن قوائم المتسابقين في اللقاءات و المهرجانات و حتى بث إشاعات و إشاعات مضادة، لأن الاتصال يعني استخدام أي شيء يهدف إلى توصيل المعنى المراد توصيله إلى الطرف الآخر (1)، فالاتصال قد يكون مكتوبا أو مصورا أو قد يكون على شكل لقاء أو محاضرة أو خطاب أو إشارات أو تعابير.

و منذ سنين نجد أن الدعاية من خلال الأفلام باتت متنوعة و لكن لكل خط فني، اتجاه معين يقف عند النقاد لتمييز توجه الدعاية، وذلك من خلال الكثير من الثوابت التي يلتزم كل خط على إبرازها و تطويرها و الدفاع عنها و تختلف هذه التوجهات بين الصهيونية و الأمريكية و الروسية و النازية و غيرها و لعل أبرزها تظهر في الأفلام الألمانية إذ تسعى تلك الأفلام إلى التلاعب بمخيلة المتلقي و العمل على السيطرة عليه نفسيا و التلاعب بالعواطف بشكل لا عقلاني على قاعدة الفعل الشرطي المنعكس و جعل المتلقي أسيرا لمسالك التكرار و الخطأ

(1) د. فارس عطوان، الفضائيات الربية ودورها في الاعلام، ص : 45

بفعل النسق المعرفي الذي تشهده ألمانيا مما يجعل الجمهور ينجر بفعل قوة هذا التيار العنيف و الموجه سلفاً، كما تسعى إلى اعتماد أفكار التأليب و من ثم التلاعب بعقول الجمهور المتلقي و بسهولة من خلال إبراز المتناقضات وتسخير المدونات باستمرار لإرضاء الجمهور المتلقي<sup>(1)</sup>

و جعل الوضع الرفيع هابطاً و الهابط صاعداً و كل ما يقع تحت هذا النهج و كل ذلك لتأليب الأقليات و إحكام الفوضى و إفراز سياسات التعنت و هذه النزعة نجدها عند المتلقي لأن جل الأفلام الألمانية ترفع من توتر المتلقي و تجعله يعيش في زجاجة يسعى في كل مرة الخروج من عنقها بأقل الأضرار و لا يهم السياسة الداعمة أن تظهر بأفلام تجارية في مظهرها الأفلام التي تدعم السياسات الصهيونية و هي في مجملها ذات دعاية موجهة و محددة وفق أفكار توجهات معينة عادة ما يكون مرهونة بمعتقدات دينية و حضارية يتم استغلال أرقام و معطيات كاذبة لبناء حقائق مغرضة و أخرى جديدة لتزوير التاريخ من خلال الكلمة و الصورة و طمسها بحسب الغايات التي تخدم المصلحة العليا للنظام الصهيوني و تبيان هذه الأفلام و تتغير بتغير كرونولوجيا الأحداث.

و لا تأخذ منحى معين إطلاقاً فتارة نجدها تمجد السياحة و تدعوا إليها و تارة تحاكي أحداث الشخصيات العلمي و تارة أخرى تبرز مدى تحكمها و تفاعلها مع المطبات و المآزق الصعبة و تخرج باستراتيجيات الرائد المنتصر مثيرة الكثير من الخوف و العظمة كامتلاكها الأسلحة الفتاكة و العملاقة البيولوجية و امتلاك الجرعات المبيدة للبشرية مع امتلاك المضادات الحيوية لها و هو ما يجعل الخصم و من خلاله المتلقي يشكك في إمكانياته و قدراته البشرية و الوحشية و اللوجيستية و هو ما يبرز اليهود بشكل غير مباشر و دون منازع كما تظهر بنفس الطريقة عندما تحاول من خلال الأفلام الدينية اقتناع العالم إن إسرائيل هي الأقدام و الأعرق و أنها شعب المختار و أنها مهددة من قبل الجيران و أن أي ضرر قد يصيبها سيصيب الأمن القومي للعالم الغربي و أنها هي المخولة بمصالح و زرع في أفلامها إنها ضعيفة و دولة فتية و أنها قائمة لا مجال، كما أنها تسعى إلى ترشيد النفقات ، وقد اثبتت البحوث والدراسات التي أجريت في العالم أن كفاءات الإنترنت كوسيلة لها فعالية في زيادة المبيعات مقارنة مع وسائل

(1) جاسم رمضان الهلالي، الدعاية والاعلان والعلاقات العامة ، دار النفائس لنشر والتوزيع، عمان ، الاردن ، ط2013، 1، ص: 275،

الدعاية الكلاسيكية (1) و بشكل جنوني و عظيم و تحاول دائما تأكيد ذلك؛  
الأخبار و الرهبان و السدلة على شكل نبوءة.

أما الوجه الآخر للفيلم العالمي فهو الفيلم الروسي القوي وذلك يعود إلى كون معظم المنظرين في عالم السينما من روسيا حيث تأتي المبالغة المفرطة في دواخل العمل الفني انطلاقا من الممثل الذي يندفع إلى التضحية بالغالي و النفيس لأجل الحرية و التحرر من خلال قيام ثورات مقدسة يعيش أبطالها بين الحب الفياض و الثورة الفتاكة و نجد المخرج لا يترك لا صغير و لا كبير معاكس للنظام الرأس مالي إلا و تضخيمها و تهويل المتلقي من خلالها و قد يلجأ المخرج إلى إثارة قضية التصفية و الزج بها إلى الأمام لشد انتباه المتلقي و تعمل على النقض تماما، الإيديولوجيا الصهيونية إلى بعض الأفلام حيث نجد مخاطبة العدل و المنطق .

و مما لا شك فيه أن الخبراء من وراء هذه الأفلام قد وجدوا ضالتهم إذا كان لهذه الأفلام دور كبير من خلال الدعاية التي تحملها و حتى تصل هذه الأفلام إلى التأثير على الجمهور المتلقي يجب أن تصل أكبر عدد ممكن منه، و الأكيد أن الجمهور المتلقي طبقات و كل طبقة تتكون من أفراد و أسر متباينة الطباع و التوجهات و ذات عراقة مختلفة تعود إلى العمر و الجنس و تختلف باختلاف البقعة الجغرافية في الوطن الواحد و منه نجد أن الخبراء الذي يسعون إلى إيصال أكبر عدد ممكن من الرسائل يكون لهذه الاختلافات أهمية كبرى بداية من الفرد الواحد و وصول إلى التكتلات.

و من ثم إلى المجتمع بأكمله فإذا أردنا أن تصل إلى المتلقي الاجتماعي الكثير الحركة الذي عايش التغيرات السلمية أو الثورية أو شارك فيها بفعالية أو كمساهم عادي لا بد من تكون الرسائل الموجهة إليه محمولة عن عقاير و دلائل و رموز عاطفية، حيث أن هذه الرموز في الفكرة الإعلامية تحول الإعلان إلى مجموعة من التعبيرات الموحدة، والأصل في وجود الفكرة هو الابتكار الذي يحمل الخاصية المميزة للإنسان كمرسل وللإنسان المتلقي كمستقبل للرسالة (2) تستدعي تحريك العاطفة الجياشة لديه حتى يتم تثبيت الرسائل الموجهة إليه في ظرف قياسي.

(1) جاسم رمضان الهلالي، الدعاية والاعلان والعلاقات العامة، ص: 94

(2) د. رانيا ممدوح صادق، الاعلان التلفزيوني (التصميم والانتاج)، ص: 33

و بما أن العاطفة عادة ما تكون محمولة على نمط و توتر عنيف ظاهر أو باطن و تجري مجرى الدم خلال السيالة العصبية ففي الأعصاب في الأمر مشترك بين الأشخاص العاطفيين و العصبيين رغم أن معظم الأفراد الذين تكتنفهم ظاهرة العصبية بفعل الزفزة لا تغيب حياته العاطفية الجياشة و من هنا نجدهم أكثر من الشريحة الأولى و قد تزداد هذه الشريحة بفعل عوامل أخرى كالحالة المعيشية و أنواع التغذية المستهكلة و هناك فئة من المجتمع المتلقي نجدها موزعة في كل أصناف المجتمع المتلقي.

و لكن بعدد يكاد يكون محدود ظاهريا و هي الفئة الانتهازية و لكثيرهم متسلقون لا تهمهم وسائل الظفر بما يريدون و نجدهم يتأثرون بأفلام المغامرات الدامية التي يكثر فيها القتل و التتكيل و التعذيب و هنا يمكن جعل المتلقي من هذا الصنف يتقبل ما يحدث بل و قد يؤيد الفاعل نفسه الذي هو في الواقع عمل موجه لحشد التأكيد لظالم مستبد معين يظهر على شكل فرد أو هيئة أو مدلول يتم التمهيد لتوظيفه أو كفرد أو مستعمر أو كثافة في المستقبل القريب و هناك فئة غير ثابتة و غير منضبطة لا يحكمها توجه معين نجد المتلقي فيها إمعة بمعنى الكلمة يسهل التحكم فيه و دفعه و جذبه بسهولة وفق تغيير المنحنى الدرامي للعلم.

و هذه الفئة تمثل غالبية الشعوب العالم الثالث و يمكن أن يضاف إليهم فئة المجتمع البليد الذي لا يعي و لا يريد أن يعي و لا يوظف أدنى تفكير مقابل ما يشاهد و هو غير مكترث و يرى الأمور أكثر من العادية و يمر عليها مرور الكرام ، أما الفئة التي يحسب لها ألف حساب هي فئة النخبة التي تسعى إلى الريادة و القيادة و حب الظهور و الزعامة و هي الفئة التي تجتهد و بشكل حماسي منقطع النظير للحصول و الوصول إلى المشاهدة آخر إصدارات الأفلام من خلال المدونات بوصفها إحدى أساليب المشابكة الاجتماعية التي يمكن أن تدفع المستفيدين إلى الانخراط و التكيف مع تقنيات إدارة المحتوى (1).

(1) جاسم رمضان الهلالي، الدعاية والاعلان والعلاقات العامة ، ص: 134

و كثير ما نجد الجمهور المتلقي أكثر تأثيرا و تقليدا ،ولعلّى الدعاية المغرضة التي تسبح بتهيئة الجمهور المتلقي كثيرا ما تكون اشاعة<sup>(1)</sup> في جوهرها ، والذي يساهم في تقبله أكثر هو الغموض الذ يخيم عليها مما جعل لها اهمية الكشف والتقصي حيث أن الإشاعة تتبع من المعادلة التالية بسهولة وفق تغير المنحنى الدرامي الاشاعة = الأهمية x الغموض.

### جوائز الأوسكار :

إن ما يجعل المتلقي أشد إقبالا و تقبلا لعروض الأفلام هو تلك الهالة التي تسبق الفيلم من دعاية بكل أنواعها من الشخصيات المشهورة و علاقتها العامة في الحياة و تأثيرها في المجتمع إلى أنواع الملابس و الموديلات إلى شركات المساهمة و الداعمة إلى المخرجين و توجهاتهم و وصولهم إلى مضمون الفيلم مروراً بتلك الجوائز التي رشح و يرشح لها الفيلم من حيث الإخراج و السينوغرافيا إلى أفضل ممثل و ممثل مساعد إلى المصمم إلى المصور إلخ...

ناهيك عن الجوائز التي قد حصدها و إلى تلك المبالغ الضخمة التي صرفت لإنتاج و كذلك الإرادات و لعل أهم ما يشد الانتباه و يصنع من ممثلين بسطاء إلى عمالقة و مشاهير هو تلك الجوائز العالمية التي يحسب لها ألف حساب و التي باتت تحقق سبق للسينما بالدرجة الأولى و إلى وسائل الإعلام الفنية في الأفلام بالدرجة الثانية لأن الممثل المشهور أصبح بمثابة صنارة صيد الجمهور المتلقي ،وقد تعمل السينما على حماية الكثير من المشاهير بعد المساهمة في نجاحاتهم على توظيفهم بأسماء مستعارة<sup>(2)</sup> نظرا لما تحمله السينما من أيديولوجيات متفاوتة الخطورة .

كما يفعل المؤلفون وكتاب السيناريو والمخرجون لدوافع نفسية وامنية واخلاقية، و هنا يجب أن نقف مليا عند هذه الجوائز و من يحصل عليها و ما هي المواصفات و التضحيات الجسام و التنازلات التي لا مفر منها مقابل الظفر بإحدى هذه الجوائز و مدى الترابط بعين الأعمال الفنية ما تحمله من أفكار و دسائس و هؤلاء المشاهير الذي هم بمثابة الخواتم في

(1) د.فارس عطوان ،الفضائيات الربية ودورها في الاعلام ، ص : 99

(2) د حمدي النورج ، السيناريو الصناعة الخطرة ، ص : 18



أصابع السينما و للتأكد من ذلك لا بد لنا أن نخرج على إحدى أهم هذه الجوائز جائزة الأوسكار و هي جائزة أكاديمية موسمية و هي من أرقى و أرفع في عالم السينما تمنحها أكاديمية الفنون و علوم الصور المتحركة.

و قد منحت أول جائزة في 16 ماي 1929 رغم أنها تأسست في 11 ماي سنة 1927 بالولايات المتحدة و تمنح جوائز عديدة لأفضل فيلم ، و أفضل مخرج و أفضل ممثل و أفضل ممثلة و أفضل ممثل مساعد و أفضل ممثلة مساعدة و أفضل فلم رسوم متحركة و أفضل نص و أفضل نص مقتبس و أفضل مؤثرات و أفضل مونتاج ، و أفضل فلم بلغة أجنبية و أفضل مكياج و أفضل موسيقى و أفضل فيلم قصير و ما يزيد في قيمتها هو لجان التحكيم الكبرى و بفعل ما فيها من تنظيم و استقطاب و توجه فإنها ترقى إلى مستوى أكاديمية الفنون و ما يؤكد ذلك هو العدد الهائل من الأعضاء الذين ينضون تحت لوائها إذ يبلغ عددهم أكثر من 6000 عضو و كلهم مختصين بالفنون السينمائية لجنة التصويت و حدها تفوق 5800 عضو بالإضافة إلى عدد الممثلين المختصين كذلك و الذي يفوق عددهم 1300 ممثل و ممثلة و يجري على هامش هذه الدورة احتفالات مكملة.

و ما يجعل المتلقي مشوقا هو تلك الدعاية الإعلامية الواسعة و المغرية و تواجد الشركات العالمية المهيمنة على السوق العالمية للملابس و العطور و أنواع المكياج و حتى شعار الأوسكار يجمع بين القداسة و الثروة و السينما و القوة فهو مصنوع من البرونز مطلي بالذهب بوزن 3.8 كغ و طول 34 سم يمثل فارس يستند إلى سيفه و يقف على شريط سينمائي، ويبقى السر عميقا وراء كل ذلك لكنه مكشوف عندا اهل الاختصاص ، لوجود رسائل خفية وراء رسائل واضحة للفت الانتباه مثل ما جاء في فلم "أوغاد بلا مجد" <sup>(1)</sup> حيث كتبت جملة في الأخير "هذا هو الانتقام اليهودي".

و حتى تبقى السيطرة أمريكية هوليوودية في عالم السينما تم استحداث جوائز مماثلة و لكن بدرجات أقل لعدم التقليل من جائزة الأوسكار مثل جائزة الكرة الذهبية التي تم تأسيسها سنة 1944 و هي تخصص جوائز الأفلام بجوائز التلفزيون و تعود فكرة إنشائها إلى مجموعة من

(1) سليمان الحقبوي ، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري ، ص : 24

الصحافيين المخلصين و هم من عدة دول يقيمون و ينشطون بهوليوود و قد تطورت بهم للتحكم في سوق الأفلام .

و هناك دعم للأفلام المستقلة من خلال إنجاء جائزة مماثلة أطلق عليها جائزة الروح المستقلة نشأة 1984 تهتم بالأفلام التي لا تزيد ميزانيتها 20 مليون دولار تهتم بالمبدعين الذين يعتمدون على الميزانيات البسيطة و هي عبارة عن رباط حذاء و هناك جائزة أخرى تعرف بالتوتة الذهبية أنشأه سنة 1981 سنوية تعمل على النقيض تماما حيث تم فيها تكريم الأسوء ، أسوء فيلم ، أسوء ممثل و كان الفضل في تأسيسها للصحفي الأمريكي "جون ويلسون john wilson" و ما يزيد من وقعها هو انطلاق الحفل قبل حفل الأوسكار و كأن القائم عليها يريد أن يقول إن الأفضل قادم.

و ما يؤكد مدى النوايا المبيتة في هذه الاحتفالات هو تكريم ممثلين و ممثلات ذو أصول معينة و طبائع جنسية ملفتة و غير عادية نهيك عن تصريحاتهم الغريبة و في أوقات حساسة و حاسمة و ذات توجهات صارخة و إيديولوجيات معينة و كل ذلك يجعل المتلقي يبحث بين هذا و ذاك عن ما قيل و ما يقال عن طبيعة الممثل و الممثلة ليربط ما يعرفه في ساعات عن الممثل في الأوسكار و ما يرتديه و ما يقوله مما يقدمه و ما قدمه وما سيقدمه في أعماله المستقبلية و كأني به يحزر له شهادة قبول و سماح للولوج إلى عقله.

و نظرا لأهمية ما يقدمه الفيلم السينمائي للدول من توسع و تربع على عرش القوة و الاقتصاد و السياسة لم تبقى فرنسا مكتوفة الأيدي بل تنبعت لطريقة مثلى تستقطب بها الغير و تنافس بها أمريكا و ذلك بتأسيس مهرجان كان سنة 1946 و جعلته موسميا خلال شهر ماي و قد اشتهر بمنع السعفة الذهبية لأفضل فلم و استقر المقر التي تقام في فعاليات هذا المهرجان على شواطئ خليج اللازوردية و نجد في مهرجان كان ما لا نجد في جائزة الأوسكار و ذلك بفعل مواكبته للتطور اليومي في عالم السينما حيث نجده متنوعا و متجددا إذ تمنح فيه جوائز مقترحة عن غير العادة لجلب أكبر عدد من المشاركين و المساهمة في ضمان أكبر عدد كذلك من الجمهور المتلقي بعد التشهير و الإشادة بالأفلام و الممثلين و المخرجين.

إلا أن الجوائز الأصلية تبقى قارة و بمثابة الأعمدة التي يستند عليها المهرجان كالسعة الذهبية التي تمنح لأحسن فلم تناظرها الجائزة الكبرى التي تعطى وفق قرارات لجنة التحكيم بالإضافة إلى جائزة أفضل سيناريو و أفضل مخرج و أفضل إخراج ممثل و ممثلة كما أدرج لاحقا جائزة أفضل فلم قصير و أفضل إخراج له و ما يجعل هذه المهرجانات همزة وصل بين الأفلام و المتلقي هو ذلك العدد الهائل من الأفلام التي تزيد عن الألفي فيلم .

وهناك مهرجانات أخرى لا تقل أهمية كمهرجان " جونه السينمائي " الذي أسسه الملياردير المصري " ساوريس " و مهرجان " قرطاج السينمائي " بتونس بجوائز التانيت الذهبي و الفضي و البرونزي و الفسيفسائي و في كل الأدوار و الأصناف المعروفة .

مهرجان " سانتياغو السينمائي اللاتيني " ، و مهرجان " تورنتو السينمائي " مهرجان السماء الوطنية للهند و مهرجان " اوسكار بالهند " .

#### نظرة على السينما الجزائرية :

إن الثورات الكبيرة و الطويلة كانت و لا تزال وستظل بمثابة الروح و الانفاس التي تتنفسها السينما العالمية ، كما ان الثورات عبر التاريخ كانت سببا في تطور و نمو المجال السينمائي و دفعه إلى الأمام ، لدرجة أنهما اليوم أصبحت كل منهما تلازم الأخرى فنجد أن الأداء العسكري قد تطور من معركة إلى أخرى كما أن المخرجين الكبار قد أصبحوا ينهلون من الأحداث الحية و استثمارها في الأفلام القوية و المكلفة ماديا و هذا ما يزيد من قوة السينما المحلية التي تسجل للثورة المحلية مثل الثورة الجزائرية و السينما الجزائرية حيث أنتجت معظم الافلام الثورية في عهد ليس ببعيد عن الاستقلال كما زاد في توفير الأرضية السينمائية وجود قرى و مداشر و الأماكن الشاهدة و عتاد و شخصيات و حتى حماسة الممثلين و الممثلين المساعدين و المعاصرين للثورة التحريرية.

السينما الجزائرية ليست وليدة صدفت و ليست عمل تجريبي للسينما العالمية بل هيا امتداد لها لأنها وسيلة لنقل الواقع ، و الواقع الجزائري ثري خصب (1) لما تحمله ذلك من رموز

(1) حمادي كروم ، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ، منشورات وزارة الثقافة ، مرجع سابق، ص 23 .

ودلائل صادقة هذا إذا لم نقل انها مكمل للسينما العالمية ، مكانيا و زمانيا في العهدين الاستعمار و الاستقلال من حيث الشكل و المضمون في المهجر و في الداخل .

و إن كانت تعتبر السينما الاستعمارية من الجانب الشكلي و الموضوعي إذا عدنا إلى الوراء لوجدنا أن السينما الجزائرية الأولى هي بمثابة مشنلة محترمة و فعالة للسينماتوغراف العالمي رغم ما قيل عنها بحسب " غي هينيبال" 15 سنة من السينما العالمية أنها سينما حب و أنها سينما المجاهد و هذا إجحاف كبير في حقها، و معا ذلك دفعا قويا بالسينمائيين الجزائريين، حيث تم إنجاز الكثير من الأفلام و الأعمال الفنية على يد الكثير من أمثال " فيلكس مسقن " الذي صور أعمال و أشرطة و أفلام و حتى مشاهد قائلا لذاتها أو مكملة لغيرها من الاعمال أنجزت خارج الجزائر و قد نجح الكثير منها مما كان حافزا قويا للكثير من المنتجين و المخرجين المعروفين عالميا في ذلك الوقت من أمثال ، " كريستيان جاك christian jack " " جاك فيدر jack vidar " ، كما استقطبت و استهوت الكثير من المشاهير مثل " غولغوطا " وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية و ذلك لوفرة القصص و حتى الأحداث الحقيقية المصورة أثناء الحرب والتي لها قدرة كبيرة على كسب و جذب المتلقي

وقد تجاوزت هذه الأفلام 80 فيلما بقليل و هذا ما جعل السينما الجزائرية الكولونيالية ذات طابع استعماري موجه و يحمل إيديولوجيات استعمارية لا تقبل المساس بالمقاومات الأوروبية بصفة عامة و الفرنسية بصفة خاصة، لما تحمله من عقلية تبرير مشاريعها الهادفة لإرضاء طموحاتها على حساب الجزائريين (1)، رغم أنها سميت فيما بعد بالسينما الجزائرية، مع كل ما تحمله من طابع فرنسي سياسي و ثقافي و اجتماعي و فني و حتى الاقتصادي و التاريخي .

إلا أن هذه الأعمال عملت في طياتها الكثير من المصادقية و خاصة الأرشفة الذي يعد صورة للثورة الجزائرية و ذاكرة للأجيال القادمة، (2) وقد تحصلت عليها الجزائر بمقتضى إتفاقية " إيفيان " لاحقا مثل الشريط الوثائقي الذي صورته روني فوتي أثناء التحاقه بصفوف جيش التحرير تحت عنوان الجزائر تحترق.

(1) بخاري قمانه ، فلسفة الثورة الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 151 .

(2) عبد القادر جغلول، تاريخ الجزائر الحديث ، ص 5 .

كما أن الأرشيف الحديث و الغني تأخر وصوله للجزائر ، و الذي أفرج عنه سنة 2012 بفعل التقادم الذي ينص عليه القانون الدولي، كان له بالغ الأثر في تغيير أو تأكيد أو إعادة النظر في الكثير من القضايا الوطنية و خاصة التاريخية و ما تحمله من أثر على الدولة الحديثة الذي سيصبح لا محال أحد الأدوات السيمائية في عالم الأفلام السينمائية لما له من قدرة على إقناع المتلقي بفعل الحفظ والتكتم الذي طبق عليه والمصادقية التي تنجر عليها.

أما الجيل المخضرم من المخرجين و الممثلين و المنتجين فقد كان له الباع الأكبر في تحديد هوية السينما الجزائرية، رغم قيصرية الولادة ، بفعل الجانب التقني و الآلي و الفني الذي كان يومها لا يزال في قبضة الأوروبيين و على رأسهم فرنسا، و هذا لم يثني من عزيمة هؤلاء الرجال من أمثال ، محمد لخضر حامينا ، مصطفى بديع و أحمد راشدي ، وجمال شندرلي ، ومحمد الزيات و غيرهم .

و من أشهر هذه الأفلام الأوراس و الليل يخاف من الشمس و تحيا يا ديدو وهي أعمال جبارة و خالدة تبرز مدى غطرسة المستعمر و أعماله الإجرامية قبل و أثناء الثورة و حتى الحياة التي يعاني منها المهاجرون في المهجر أثناء الاستعمار و بعد الاستقلال ، و لم تدم هذه الفترة الذهبية طويلا في الحياة السينمائية الجزائرية ، بل كبحت بفعل توجه المواطن إلى الحياة العامة و اهتمامه بأمور أخرى و كذلك بفعل سياسة الضغط على المنتجين و المخرجين ووضعهم في دائرة ضيقة و فق سياسة معينة من جراء الرقابة .

و تحديد مستويات الممارسات السينمائية ناهيك عن البنى التحتية للسينما من استديوهات وقاعات العرض إلى جانب التحكم السلبي في سلطة الإشهار للفيلم و هو ما جعل الأعمال السينمائية الجزائرية تولد خارج الوطن أو تولد هنا و تكبر هناك في أحضان المهجر و لم يتوقف هذا الأثر السلبي عند هذا الحد بل دفع بالكثير من رجال السينما الى الهجرة و العمل تحت راية الغير أو انجاز أعمال منافية للتقاليد أو ذات إيديولوجيات غريبة و قد أضر ذلك بالسينما الجزائرية هذا نهيك على المداخل و الإرادات التي تصب في البنوك الأجنبية بدل البنوك الجزائرية ومن هذه الأعمال باب الواد ، زوزو ، حب ممنوع .

هذا دون أن ننسى التأثيرات الناتجة عن الصراع بين المعسكرين الشرقي و الغربي و من ثم الصراع الناتج عن انهيار المعسكر الشرقي بالإضافة الى القطيعة التي جاءت بفعل العشرية السوداء و ما تلتها من اعوام القحط السينمائي و المسرحي، كما أن لطبيعة الكتاب الذين أعطوا السينما الجزائرية مكانة مرموقة أثر آخر على المتلقي الذي تعتبر هذه الكتابات جزء منه من حيث اللغة و الانتماء السياسي و الثقافي و لهذا الأثر لمست خفية نظرا للغة الكاتب الفرنسية من أمثال الكاتب " ياسين " و " محمد ديب " و " مولود معمري " في أعمال كثيرة و شهيرة و مؤثرة مثل مسلسل الحريق ، الجار الكبيرة ، العصي و الافيون ، معركة الجزائر (1) .

و كل هذه المؤثرات جعلت المتلقي الجزائري يعزف فيما بعد عن الأفلام الضعيفة ولم يجد هذا المتلقي متنفسا إلا في الافلام الكوميدية الساخرة من المجتمع وظهور الموجات الغربية السينمائية وتطور التقنيات المكيفة لها كشيوع افلام CD ، DVD وغيرها وهذا في غياب الأعمال المتقدمة الفعالة والناجحة والمعالجة للأوضاع الراهنة سياسيا واجتماعيا وثقافيا وما إلى ذلك كما لا ننكر أن الحركة الأخيرة وأن كانت هزيلة قد أعادت النفس للسينما الجزائرية نوعا ما وبشكل محتشم، مثل فيلم المنارة وفيلم القلعة وفيلم التائب وريح النسيان وجبل باية ورشيدة وهذه الأفلام هي سيرة ذاتية في مسار المخرج وليست تعبيراً كلياً ولكن عن السيرة الذاتية في كل أفلامه ، هذا لا يكفي مقارنة بما يحدث في العديد من الدول العربية و الإفريقية المجاورة و حتى دول العالم الثالث من تطور مذهل في الميدان السينمائي .

إن السينما الجزائرية خصبة و ثرية، خاصة في بدايتها الأولى ، و ذلك يعود إلى معالجتها للكثير من القضايا العالمية، و على رأسها القضايا التحررية وهو ما يشترك فيه جل الجمهور المتلقي، ناهيك على أن الذين حملوا على عاتقهم الثورة، كانوا مخضرمين إذ عايشوا فترة الحرب التحررية و فترة الإستقلال، و هو ما جعلهم يضمنون في أعمالهم أفكارا ، تنبذ كل أشكال الهيمنة، و العبودية مهما تعددت وسائلها .

إلا أن هذه الأعمال السينمائية قد عانت من عدم توفر الجانب التقني الذي كانت تحتكره الهيئات الأوروبية، و هو ما قلل من تنوع و وفرة الفيلم السينمائي الجزائري، إلى جانب

(1) ب. م الإنتاج السينمائي في الجزائر 1957 / 1974، وزارة الثقافة و الإعلام ، ص 34 – 35 .

الاحتكار الاستعماري للأرشيف الميداني للثورة ، و مع كل هذا نجد أن للفيلم الجزائري بصمة ساحرة و مميزة.

### السينما الثورية و تأثيرها على المتلقي :

السينما من الوسائل الإعلامية الهامة و الفعالة في توجيه و ترويج الأيديولوجيات و السياسات بقدر تقدير "بيرس" لها الذي يؤكد نظرية الممثل المسؤول وهذا سياق منطقي ودقيق جدا <sup>(1)</sup>؛ من طرف الدول القادرة على صناعتها، و لا ضير إذا قلنا أن الفعل السينمائي برمته يقوم على الفكر و جماليات الفكر نفسه و هذا لا يمكن تجسده إلا بالجهد الجهد بعيدا عن مساحات الفانوس السحري، وذلك انطلاقا من رأس مال كبير و جمع كبير من الكتاب و كتاب السيناريو المحترفين و التقنيين و المختصين و علماء الفلسفة و علماء الاجتماع و علماء الاقتصاد و غيرهم من العلماء .

و كل ذلك يضمن للدولة الصانعة للسينما السيطرة في كل المجالات بفعل علو كعبها و اعتدال قوامها، و راحة و سداد مواقفها بالفعل الصريح و الواضح السديد ، أو عن طريق الدعاية الكاذبة أو المقرضة و المبيت التي طالما استعملتها الدول المهيمنة ، هذه الدعاية لم تتجح رغم أنها دعاية ماهرة لأنها لا تعتمد على حقائق <sup>(2)</sup> ، و كل ذلك لضمان توزيعها و نشر أفكارها السياسية و الثقافية، و يكمن سر تأثير الفن السينمائي الذي يحمل خطابا فكريا موازيا <sup>(3)</sup> لتفكيك السرد المسطح للتواريخ المنجزة حول المجتمعات والهويات على النفس البشرية في مدى تأثيرها بالصورة نفسها حتى و إن كانت مفردة و ساكنة، أي صورة فوتوغرافية كتلك التي تم التقاطها في ربوع الجزائر الحبيبة أثناء مجابهة الاستعمار الفرنسي " لمغاوير " جيش الثورة التحريرية و حتى قبلها.

تلك الصور التي جابت العالم في المتاحف و دور العرض خاصة الفرنسية منها لتأثر في الوسط الفرنسي ذاته بشكل عام رغم عفويتها، و هو ما جعلها تحمل و تجسد انطبعا حقيقيا عن

(1) عصام خلف كامل ،الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص 45-47

(2) -جيهان أحمد رشدي ، الاعلام و نظرياته في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص 387

(3) - (4/4/2019 19h37 www.althakera.net)

الوضع المعيشي، لينكشف بذلك الذئب الفرنسي الذي يستتر بجلد الخروف فإن كان للصورة الثابتة الفوتوغرافية كل هذا الفعل:

#### - فماذا فعلت الصورة الحية من خلال الفلم الوثائقي أو الفيلم السينمائي ؟

و خاصة أن المخرجين المولودين بفرنسا على يد الأخوين " لوميار " بحكم أنها مهد للفن السينمائي و هو ما جعلهما على دراية كبيرة بمد تأثير الفيلم بشكله العام على المتلقي الضعيف المقهور الذي يقع تحت طائلتها، و هو ما جعلها تسعى و بكل الوسائل في استغلال و توجيه الفن السينمائي من خلال تصوير حالات الفقر و الحرمان، و الجهل متبعة بذلك سياسة العزل شكلا و مضمونا و في مناطق تكاد تكون معزولة في أعماق الصحاري و في جيوب الفجاج و سفوح الجبال الوعرة حتى تكون لها بمثابة الذريعة التي تدعم وجودها في الجزائر، و في المقابل و من أجل ذلك فقد جلبت فرنسا العديد من أفلامها بغاية الإلهاء لأن فرنسا تأكدت من انتشار الثورة و أن الجزائر قد ثارت و صارت في طريق الكفاح عن طريق التمرد و المقاومات الشعبية و من ثم الجيش المنظم (1).

وهو ما جعل فرنسا تقوم بعرض هذه الأفلام في قرى و المداشر لترسخ سياستها الجديدة في وسط الأميين لأنهم سرعان ما ينبهرون بالصورة و الصوت العجيب و الغريب و المروع في ذات الوقت، و ذلك لتثبت فرنسا نفسها بعيدا عن كل الاحتمالات و المحاولات التي من شأنها أن تزعزعها أو تبعدها عن الجزائر، حيث بدأت تستعرض تاريخها و إنجازاتها عن طريق الأفلام و الأفلام الوثائقية هذه الأفلام المليئة بالكثير من الخدع و الزيف و الأفكار المبيتة التي تتخللها شطحات التماسيح الباكية مدعية الديمقراطية و العدالة ، التمدن ، العلم ، الرقي و عملت فرنسا في أفلامها مثل ما عملت أمريكا في أفلام " الوستارن " في تحقيق الوازع السياسي بمنازعة كل الأساليب الأخرى للظفر بإعجاب المتلقي و بكل ما تحمله من ادعاءات مغرضة و أكاذيب لضمان توجيهاتها (2).

و كل ذلك على النقيض تماما بالنظر إلى أساليبها في التعامل مع الجزائر و في جميع مناحي الحياة الاجتماعية و الثقافية و السياسية و غيرها ، ويكون هذا العرض قويا بتركاز

(1) - الأخضر طبال ، مجلة أول نوفمبر ، عدد 55 ، 1982 ، ص56

(2) حمادي كروم ، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ، ص 22



العرض و توفر الرغبة الجماعية للجمهور المتلقي في أطراف المجتمع و هذه المناسبات قد تكون دولية أو اقليمية كالنزاعات الحدودية أو القضائية التحريرية و كل ما يدعوا الى التواتر و التأهب الفطري (1).

إلا أن الملتقى الأمي كثيرا ما ينغمس في شراك المستعمر؛ و ذلك لسهولة تحقيق أحلامه المفقودة و حتى المكتوبة بين التسلية و الذهول عند مشاهدته لهذه الأفلام رغم جهله بفعل الصورة المؤثر على مستقبله حتى و إن كانت مخادعة في قالب التسلية و الإمتاع لكن سرعان ما ينقلب السحر على الساحر و يصبح السياط و الصمت عار على الجلال و على مدى تماديه في الظلم و الجبروت .

لتتحول الصورة بذلك الى كابوس حي وبأيدي بعض الفرنسيين انفسهم ليظهر و مدى غطرسة فرنسا و مدى ابتعادها عن الجانب الإنساني الذي طالما تظاهرت به وبالكفاح من أجله أيام مقاومته للنازية وهذه الوجوه السينمائية هي التي ساهمت في إبراز الصورة الثورية الجزائرية في الفن السينمائي على الصعيد الإقليمي و على الصعيد العالمي على حد سواء.

هذه الوجوه كثيرة و متفاوتة الدراية و الاحترافية ، و متباينة الانتماء الايديولوجي و السياسي مثل المخرج " لوران اربت " ، و المخرج " فلوران سيرى florent siri " ، و المخرج " فيليب فوكون philippe fancon " ، و المخرج " باتريك روتمان " ، و المخرجة " سيسل ديكوجي " ، و المخرج " روني فوتي " و المخرج " بيير كليمون " و المخرج " بيير شولي pierre chaulet " و المخرج الأكثر تأثيرا بين جميع و مخرجين جزائريين ذاع صيتهم في السينما الثورية العالمية ، من أمثال المخرج عمار العسكري الذي أحيا الثورة من خلال المكان بحيث عمل على إحياء الوقائع كما عاشها لأن معاصر الممثل للأحداث وإعادة تجسيدها بشكل احترافي يزيد وحافظ على توازن الشخصيات (2).

و هو ما جعل الهدف من السينما محققا بالنسبة إليه لأن السينما تولي أهمية كبيرة للمكان لما يحمله من دلالات حتى و إن كانت هذه الأماكن المختارة عفوية فما بالنا وقعت فيها الأحداث

(1)- ناجي فوزي، آفاق الفن السينمائي، ص147

(2) - عدي عطا اثار توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو ، ص101

الحقيقية بالفعل، أو بمعنى آخر أنها المسرح للأحداث مما يسهل عملية إحياء المكان وبعثه من جديد و كأنه مشهد حي يقع لأول مرة في التاريخ<sup>(1)</sup>.

و المخرج " أحمد راشدي " و المخرج " رشيد بوشارب " و المخرج " جمال شندلي " و المخرج " مصطفى بديع " و بعض التقنيين و المصورين الكبار الذين كان لهم الفضل الكبير في جودة الأفلام و الأفلام الوثائقية من أمثال " جونلر يسترتينيون " و " جون كلود بارفي " و " فليب اتوي " و " ماري جوزي نات " و " برنار فرسون " و " ميشال اولار " و غيرهم.

و لا يمكن التطرق إلى جميع الأسماء بل سنذكر البعض فقط و بعض أعمالهم الشهيرة، فقد قام المخرج الفرنسي " فيليب فاكون " بإنجاز فيلم ( الخيانة ) و الذي جسد حياة ضابط فرنسي و مجموعة من الجنود الجزائريين .

و فيلم ( سيدي العقيد ) الذي أخرجه المخرج الفرنسي " لوران أربت " و فيلم (العدو الحميم) الذي يعتبر من الأفلام التي تنتقد و بشدة الوجود الاستعماري شكلا و مضمونا منذ أيامه الأولى في الجزائر، و كان من إخراج المخرج الفرنسي " فلوران سيري " .

و هذا الفيلم يستمد جميع حيثياته من فيلم وثائقي للمخرج الفرنسي " باتريك روتمان " ، و الذي يضع النقاط على الحروف لكشف النقاب عن فضائع المستعمر العاشم من خلال قصة حقيقية رائعة و مثيرة للجدل تدور في أرض الجزائر، هذا النوع من الأفلام يعمل على تأكيد التغذية الراجعة التي تكون قد وصلت إلى المتلقي من خلال تواتر الأحداث بين أطراف المجتمع الواحد ، بطلها ضابط فرنسي تم تجنيده لمحاربة الجنود الجزائريين الأحرار، حيث وقف هذا الضابط الفرنسي على مدى غطرسة و جبروت فرنسا من خلال كشفه للحرب و بشاعته المطلقة بالتعذيب ليصل في نهاية الامر و بكل قناعة موضوعية تملأها الإنسانية.

إن العدو الحقيقي هو فرنسا بل عدوة لنفسها قبل إن تكون عدوة الجزائر و عدوة للإنسانية جمعاء، و هذا الفيلم يحمل أهم عنصر من عناصر الأفلام الثورية الجزائرية و هو و حدة الحدث فرغم تداخل الأحداث و تفاوت الآثار الناتجة عند المتلقي أثناء مشاهدته للعرض الفيلمي الثوري،

(1) - حمادي كروم ، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ، ص 251

إلا أن الفيلم الثوري يحافظ على وحدة الحدث عملا بنظرية دراما لأرسطو التي تدعو إلى عدم تكديس المواقف الثانوية حتى وإن تضاربت هذه المواقف نتيجة ارتباط بزمن الحدث و مكانه و جميع شخوصه<sup>(1)</sup> .

كما تعاونت مصالح الجيش الشعبي الوطني مع المخرجة الفرنسية " سيسيل د يكوجي" في فيلم وثائقي مثير بعنوان ( اللاجئون ) يبرز كيفية نفي الجزائريين الى المحتشدات الحدودية بالصوت و الصورة و بحقائق دقيقة تلتقي هذه الحقائق كحقائق موثقة في نقطة الإثبات مع ما يتواتره الجمهور المتلقي وهو ما يزيد من تأثر الاجيال القادمة وبسهولة تامة وبدرجة أكبر.

و هو ما جعل هذه المخرجة تتعرض للسجن كما أن دعم السياسيين اليساريين ووقوفهم إلى حد ما مع الثورة الجزائرية في الكثير من الأمور تمخض عنه إنجاز بعض الأفلام و الأهم من ذلك هو إعداد و تكوين مخرجين جزائريين من أمثال " لخضر حمينة" و " احمد رشدي" على يد المخرجين الفرنسيين بالطبع هؤلاء المخرجين يؤمنون ان الاخراج الجزائري في مثل هذه القضايا له وقع اكبر على الجمهور المتلقي خاصة اذا كانت هذه القضايا امتداد له ، و على رأسهم المخرج " روني فوتي " الذي اخرج الفيلم ( الجزائر أمة ) كما أخرج فيلم الجزائر تحترق في سنة 1957.

هذا المخرج التحق بصفوف جيش جبهة التحرير بالجلال الى جانب المجاهدين الأبطال ليكون محظوظا في نقل المشاهد الحقيقية وتدوينها كما هي في السينما العالمية بالصورة و الصوت لتكون شاهد إثبات للمتلقي ضد فرنسا لاحقا و مصدرا ملهما للسينما الثورية العالمية التحررية، لنقل المشاعر والاحاسيس والاحاديث والاهتمامات التي جرت خلف جبهات القتال<sup>(2)</sup> في وقت سابق وذلك لتحقيق أغراض متعددة منها الخفي ومنها الظاهر هذه الأخيرة التي تقوم على دلائل و شواهد حية من قبل مفكرين و زعماء فرنسيين ، و هذه الدلائل موثقة ، منها ما كتب قبل الثورة و منها ما كتب بعدها و منها ما كتب أثناءها و خير دليل ما قاله المفكر الفرنسي " جون بول سارتر " في كتابه ( عارنا في الجزائر ) تكلم فيه على الأسلوب الفرنسي المتبع

(1) - نسمة أحمد البطريق ، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة ، ص323

(2) the work of strassre, alex .n,y,197 pp 235-237 hastings house ( 2 )

للقضاء على الثورة بالإضافة الى ما قاله الجنرال " شارل ديغول " في مذكرته و إن كان ما قد كتبه مليء بالخبط السياسي الذي عرف به طيلة حياته السياسية و العسكرية<sup>(1)</sup> .

كما لا ننكر الدور التكويني الذي ساهم فيه المخرج الفرنسي الآخر " بيير كيمون pierre simon " و الذي عاش أهم اللحظات الحية و الحاسمة في أهم المعارك و على أرض الواقع برفقة جيش التحرير الوطني فلا يمكن أن يكون العمل السينمائي اعتباطيا بأنه ينبغي على المخرج أن يلم بمعارف ومبادئ متنوعة<sup>(2)</sup> مثل الكيمياء والفيزياء والميكانيك والكهرباء والالكترونيات، وعلم المنظور.

حيث أنجز شريط وثائقي رائع جيش التحرير الوطن في القتال ، و نظرا لوقع هذا الفيلم و خطورة ما فيه على النظام الفرنسي فقد تم سجن المخرج الفرنسي " بيير كليمون " لمدة 10 سنوات بعد ذلك، وهذا لخطورة المضمون الذي لا يحتاج الى دلائل مدعمة بقدر الدلائل والرموز والعلامات الحقيقية المحمولة على السنة وحركات وسكنات الممثلين.

ناهيك عن الفيلم الوثائقي الشهير الذي يروي تفاصيل الحياة في المنطقة الحدودية بين تونس و الجزائر بعنوان 'ساقية سيدي يوسف' بطلب من " عيان رمضان " و " فرانس فانون "، و نظرا لأهمية الفيلم و تسلسل الأحداث فيه و مدى تأثيره على الرأي العام فقد تعاون فيهم خرجين من أشهر المخرجين الفرنسيين " بيير و روني "، وقد كان تحت الرعاية المطلقة و المباشرة لجبهة التحرير الوطني .

وكان لهذا الفيلم اليد الطولي في كشف اللثام على وحشية و غطرسة المستعمر الفرنسي ليكون بذلك المرآة الحقيقية و الصادقة لفضح فرنسا أمام الرأي العام العالمي بفعل تجاوب المتلقي وفق كرونولوجيا يغلب عليها الزمن ليؤكد أن هذا العمل المثير و الذي أسهم و يسهم في تغيير الحياة الناس يكون أكثر تقبلا عند المتلقي، و خاصة إذا كان جزء من حياته<sup>(3)</sup> و لم يتوقف المخرج " روني " عند هذا الحد بل قام بإخراج فيلم ( الجزائر تلتهب ) و الذي تلقى

(1) التوفيق المدني ، جبهة التحرير الوطني الجزائري ، مجلة المستقبل ، العدد 1711 ، ص 20 .

(2) دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، ص 67

(3) جورج لوكاش ، الرواية ، ص 22 .

فيه المخرج صعوبة كبيرة إثر منعه من التصوير مما جعله يقوم بالتصوير خلسة في الكثير من الأحيان و في أهم الدروب و الشوارع و الضواحي، كما لم تتوقف هذه المعاناة عند هذا الحد.

بل اضطر المخرج إلى تحميص فيلمه هذا في ألمانيا دون غيرها و عرضه عرضا أوليا في جمهورية مصر ، مصر الداعم الأكبر للقضية الجزائرية و قد ألقى القبض عليه فيما بعد وزج به في السجن كما أخرج المخرج الجزائري " رشيد بوشارب " فيلمه "السكان الأصليون" الذي لم يمر مرور الكرام بل أثار الأرض و لم يقعدا بسبب ولوجه في أهم القضايا والتي طالما انتظرها الجمهور المتلقي و هي قضية الوعد الفرنسي.

و هي القطرة التي أفاضت الكأس إذ تعرض " رشيد بو شارب " في فيلمه للمجندين المغاربة الذين شاركوا إلى جانب الجيش الفرنسي في محاربة النازية وهم يعيشون على وقع ذلك الوعد الفرنسي الخادع وبعد تجلي هذه الحقائق أدركت الحكومة المؤقتة أهمية الصورة السينمائية ومدى تأثيرها في إقناع الرأي العام العالمي بالقضية الجزائرية.

و هو ما جعل الحكومة المؤقتة تسعى جاهدة في دعم المصالح السينمائية الثورية بالأجهزة المتطورة لتصبح بذلك أول هيئة في التاريخ الحركات التحررية تولي أهمية كبيرة بالسينما الثورية و خاصة الجمع و التركيب و هو ما أعطى للفيلم الثوري السينمائي و الفيلم الوثائقي الثوري صبغة عالمية كبرى نظرا لقدرة المخرجين و إتقانهم لعملية المونتاج بكل أنواعه ومغازلة أغوار الفرد وإعادة إحياء الماضي لديه وتمجيده.

و قد اهتدى جميع المخرجين و بدرجات متفاوتة مفهوم المونتاج الحديث قبل أوانه بحسب ما جاء به " ايزنشتاين " لاحقا و هو ايمانهم بالتركيب المنطقي للجزئيات الفنية وفقا لمخطط فكري قادر على تقديم المعاني بصورة منسقة <sup>(1)</sup> والبحث عن المرادفات المقابلة لها في التغذية الراجعة لدى المتلقي .

حيث تم إنجاز 'فيلم جزائري' ما بين 1960 و 1961 من طرف أربعة مخرجين كبار و هم " جمال شندرلي " و " محمد لخضر حمينة " و " بيير شولي " و " روني فوتي " وهذا العمل المشترك يؤكد صدق المعلومات والدلائل المحمولة إلى المتلقي مهما كانت القناة الحاملة

(1) - نسمة أحمد البطريق ، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة ، ص 170

لها، ليليه عمل لا يقل أهمية عنه و هو فلم 'بنادق الحرية ' للمخرجين الجزائريين " لخضر حمينة " و " جمال شندرلي " .

و مما يدل كل الدلالة على مدى أهمية الصورة السينمائية للثورة هو إسراع فرنسا في محاكمة و سجن جل المخرجين الفرنسيين و حرمانهم من حقوقهم و تهشيمهم حال رجوعهم الى فرنسا بعد الاستغلال مباشرة و هذا ما جعلهم يعيدون الكرة و يساهمون في بناء و إنشاء أول هيئة مستقلة في عهد الجزائر المستقلة تحت مسمى سينيماتيك.

و يمكننا ذكر جملة من أشهر الأفلام الثورية الشهيرة التي ذاع صيتها و انتشر أثرها وتأثيرها على الشعوب المتحررة والشعوب السائرة في طريق التحرر انطلاقا من الفرد كمتلقي أول ، كما اخذت افلام اخرى نفس المنحى وفق كرونولوجية تاريخية كفلم فجر المعذبين للمخرجين " أحمد رشدي " و " روني فوتي " سنة 1965 ريح الاواس للمخرج لخضر حمينة سنة 1966 الليل يهاب الشمس للمخرج مصطفى بديع معركة الجزائر للمخرجين الإيطاليين بونتي اورفو و جيليو بونتيكو فو فينفس سنة الشمس السوداء للمخرج دينيو دولياتيليار سنة 1967 الجحيم في العشر سنوات لأربعة مخرجين وهم عمار العسكري وسيد علي مازيف وقوتي بن ديوش ويوسف عتيقة سنة 1968 فيلم زاد للمخرج " كونتاغافرس " .

في نفس السنة الخارجون على القانون للمخرج " توفيق فارس " سنة 1969 تاريخ الثورة لثلاثة مخرجين على رأسهم المؤرخ و الناقد و المخرج " أحمد بجاوي " و " سيد علي مازيف " و " رابح لعرايبي " العصي و الأفيون للمخرج " أحمد رشدي " في نفس سنة الفيلم حواجز الطين للمخرج " جون لويس " سنة 1970 دورية نحو الشرق للمخرج الكبير " عمار العسكري " سنة 1971 فيلم ديسمبر للمخرج " الاخضر حمينة " في نفس سنة فيلم العرق الأسود للمخرج " سيد علي مازيف " في نفس السنة كذلك منطقة محرمة للمخرج " أحمد لعلام " سنة 1972 فيلم بالاوراس في سن العشرين للمخرج " روماني فوتي " .

في نفس السنة فيلم حرب التحرير من إخراج وزارة الاعلام و الثقافة سنة 1973 و رائعة وقائع سنين الجمر للمخرج الكبير " محمد الاخضر حمينة " سنة 1974 حروب حسن الطير و للمخرج " مصطفى بديع " وفيلم الحريق لنفس المخرج و في نفس السنة كما تم

إخراج ثلاثة أفلام سنة 1975 ربح الجنوب للمخرج " محمد سليم رياض " وفيلم الأثر للمخرج " محمد بوعماري و فيلم أولاد نوفمبر للمخرج الكبير " موسى حداد إلا أن الإنتاج السينمائي حول الثورة قد تراجع قليلا حتى سنة 2007 أين تم إنتاج العدو الحميم للمخرج " فلوران إميلي سيري florent siri " .

و قد حظيت هذه الأفلام في مجملها بقبول كبير ومتفاوت لدى المتلقي المحلي و العربي و الاقليمي و العالمي ، و ذلك نتيجة المضمون الذي تحمله من قضايا و جوهرية تحررية عادلة و انسانية و مصيرية و ما تحمله كذلك من ظلم و طغيان و تجبر المستعمر الغاشم بكل انواعه و الوانه المباشرة منها و غير المباشرة و نتيجة الاهتمام المتلقي العادي المتفرج و المتلقي الناقد بصفته الأكاديمية و ما يحمله من قدرة على التمييز بين ما هو جيد و ما هو أجود من الافلام من خلال السيناريو انطلاقا من النص الاصلي مرور بالفكرة و الشخصيات و الصراع الحوار في شكل حبكة مدروسة وصولا الى تأثير المضمون الجوهري على متلقي مهما كانت مشارب و الاهداف.

ناهيك عما تحمله من رمزية و استعارة مهما كانت نوعها هذه الرمزية متجذرة و مشفرة في الذات البشرية بفعل الصراع و التوتر المرافق للإنسانية عمة الإنسان الجزائري خاصة و هذا عكس النصوص المكتوبة و إن كانت حقيقة بفعل تمادي الكاتب و تصعيده للوقت لتصويره حدث معين و هذا في نظر المتلقي الذي يبحث دائما على قفز التشكيل الدلالي بعيدا عن التعطيل التماسكي (1) .

هذا القبول لدى الجمهور المتلقي و هذا النجاح جعل الأفلام الجزائرية تحصد العديد من الجوائز في الكثير من المهرجانات السينمائية الدولية و العالمية حيث حصل الفيلم ربح الجنوب للمخرج " محمد الاخضر حمينة " على الكاميرا الذهبية سنة 1966 كما حصل نفس المخرج في فيلم و قائع سنين الجمر على السعفة الذهبية في مهرجان كان الدولي و كان ذلك سنة 1975.

(1) أمبيرتو إيكو ، السيمائية و فلسفة اللغة ، ص 383 .

و يمكننا أخذ أحد الأفلام الثورية الشهيرة كنموذج للسينما الثورية الجزائرية و هو فيلم دورية نحو الشرق للمخرج و المجاهد الكبير " **عمار العسكري** " الذي اسند كتابة السيناريو و الإخراج لنفسه نظرا لما يحمله من شهادات حية ، حتى و إن قام المخرج " **عمار العسكري** " بإعادة بعض المشاهد وفق ما تقتضيه الضرورة السينمائية فانه لا يعدو سوى أن يكون أسلوبا جديدا أسلوبا سينمائيا و هو ما يمنح هذه المتلقي روحا جديدة <sup>(1)</sup> قد عايشها أثناء الثورة بالإضافة الى خبرته كسينمائي محنك هذا دون الإغفال على مدى معرفته للمناطق التي احتضنتها الثورة .

هذا الفيلم يحكي مهمة دورية مكلف بمهمة نحو الشرق، و الذي أثبت فيه " **عمار العسكري** " بحق أن الجبهة في الواقع جبهة أفراد قبلوا أهداف الثورة أي كانت آراؤهم السياسية السابقة<sup>(2)</sup>.

و هذه الصفة المشهدية تكررت في الكثير من الأفلام الثورية فيما بعد لصدق ما تحمله من مؤشرات دلالية، و قد تم اختصار هذه الملحمة الثورية التي ما هي إلا واحدة من المئات من الملاحم الثورية الجزائرية إن لم تتقل الآلاف في 124 دقيقة مثيرة و مليئة بالرسائل المشفرة و الصريحة بوسائل تقنية و أداء فني جزائري محض إذ تقاسم البطولة و الأدوار الثانوية فيه 11 ممثلا بالإضافة للممثلين المساعدين، و كان الصوت و التصوير و التركيب و الموسيقى و المراقبة و الإخراج و الإنتاج و السيناريو كلها جزائرية و احداثه الحقيقية و المصورة في أرض جزائرية.

يظهر هذا الفيلم في بدايته العادات و التقاليد و طريقة تعليم الأطفال في القرى و المداشر و الأكواخ المنعزلة و جميع طرق العيش من الزراعة إلى الرعي إلى إعداد الطعام إلى إعداد الرجال و تدريبهم جسديا و معنويا استعدادا للمعارك الفاصلة و كل ما تقدم يجعل المتلقي أكثر انسجاما و تعاطيا و قربا من الأحداث و لا تخرج تأويلاته عن الواقع المعاش حتى وإن لم يعهد المتلقي المناطق التي شهدت أحداث الفيلم، مع مقارنة صورة التمدن و الرفاهية الفرنسية بالصورة المعاكسة لصورة الفقر و التهميش.

(1)حمادي كروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ، مرجع سابق، ص 25 .  
(2) جوان جيليسيبي ، ثورة الجزائر ، عبد الرحمن صدقي أبو طالب ، دار المصرية للتأليف و الترجمة ، الفقارة ط 1 ، 1966 ، ص 143 .



كما تتخلل هذه اللوحات الفنية أمور دخيلة وغير عادية للطائرات التي تقصف بشكل عشوائي لتخويف الأهالي و لشل النسق الحركي المحتمل الأفراد جيش التحرير، هذا الجيش الذي يبين أن المهمة المنوط به ليست عشوائية، بل منظمة و مدروسة و لا تحمل أدنى ضغائن الحقد و الغل، و هذا ما تجلى من خلال معاملة الجنود الجزائريين للأسير الفرنسي لأن التنظيم الثوري يعمل لأجل قضية مقدسة و يسعى في تأكيدها و التمسك بها و ذلك بالتمسك بالأرض و دماء الشهيد ما يؤكد لأهل عند التفاهم صغارا و كبارا شيوخا و عجائز حول جنود التحرير.

كما يبرز الفيلم للعالم مدى سيطرت جيش التحرير، على زمام الأمور أثناء المعارك في مناطق صعبة المراس، كما يظهر هذا الفيلم للمتلقي مدى جبن الجندي الفرنسي من خلال عشوائيته و انتقامه من المدنيين العزل من خلال حرق القرى و المداشر و تقتيل النساء و الشيوخ و الأطفال و بقر بطون الأمهات و أسر الرجال و تعذيبهم واعتمد المخرج " عمار العسكري " في ذلك على التأثير المطلق و هو تأثير واقعي يخلق لدى المتلقي الشعور بأنه شيء حقيقي لا شيء خيالي فيولد عنده الشعور و المتعة و الاثارة و الاندماج (1) في نفس الوقت.

كما يبين هذا الفيلم أن الجيش الجزائري لا يمر مرور الكرام على الأفعال الشنيعة التي يفاجئهم بها المستعمر الفرنسي من حين لآخر وهم في طريقهم لإنجاز المهمة المنوطة بهم، نعم لا يمرون مرور الكرام بسبب الغيرة على الوطن إذ يعودون إدراجهم في كل مرة للانتقام للأبرياء العزل و الظفر بالمعركة و من ثم مواصلة الطريق لإنجاح المهمة، مهمة دورية نحو الشرق و هو ما يزيد من تكاتف الأهالي مع جنود التحرير أينما حلوا من حيث الإيواء و الإطعام و التوجيه و كتم الأسرار و حتى الدعاء أثناء الرحيل، وقد وصل تجاب العديد من الجمهور المتلقي الى تقليد الممثلين في الالتفاف والنداءات والأدعية ، و في كل مرة نجد أن الجنود ينظرون إلى حالهم و حال بلادهم الجزائر من خلال صوت جبهة التحرير المدوي عبر الأثير من القاهرة من مصر.

تلك الأفلام هي التي كانت الداعم الأكبر لمسار ثورة التحرير ، كما يبرز هذا الفيلم الضخم مدى ترابط جيش التحرير و مدى تنظيمه من خلال خطط محكمة تتخللها كلمات السر

(1) مخلوف بوكروح ، التلقي في الثقافة و الإعلام ، مرجع سابق ، ص 109 .

المتجددة و الدقيقة ناهيك عن المهام الجسام التي تختلف من لواء إلى فيلق إلى دورية إلى عملية فدائية منفردة، كل وهدفه و الكل يعمل لتحرير الجزائر من أجل إعلاء كلمة الحق .

و كان للموسيقى المصاحبة للمشاهد في فيلم دورية نحو الشرق دور كبير في مساهمة الواقع عند المتلقي و العيش في عمق الأحداث أثناء المشاهدة، بدل الهروب و التحليق في أجواء الخيال، لأن الموسيقى باختصار تحدث استجابات معينة و تعمل على استحضار حوادث معينة و ليست نقلا مجردا للأصوات و الإيقاع (1).

كما يبرز هذا الفيلم أن هؤلاء الجنود لا تجدهم أسلاك شائكة و لا ألغام مزروعة و لا بازغات للردى و لا عذاب مهين، هذا الفيلم نطق بالحق و نقل شهادات حية بتوقيع أحد أبرع المجاهدين **عمار العسكري** هذا الأيقونة الذي يلعب دور المرسل والرسالة والقناة الحاملة بينهما بحكم أنه شاهد إثبات بفعل معاصرته للأحداث، و الذي تحول من مجاهد إلى مؤرخ بالصورة و الصوت، بفعل مشاركته في معارك التحرير و ممارسته كمخرج ميداني في ساحات الوغى .

ليُختتم هذا الفيلم بالمقولة الشهيرة ( لقد شهدنا لقد عرفنا أنهم كانوا رجالا لا نستطيع أن ننسأهم أو نخوض ذكراهم) و بالنظر إلى السينما العالمية الحديثة خاصة الثورية منها، نجدها تحمل الكثير من الموصفات و التكتيكات و حتى المظاهر و المناظر الطبيعية الجزائرية التي تزيد من روعة الفيلم السينمائي وتسهل من ترسيخ الأحداث وتواترها، و قد عمل **عمار العسكري** على توظيف المكان بطريقة تفوق الطريقة التي يعتمد عليها المخرجون الآخرون لأنه اعتمد على سيناريو كتبه بنفسه و عايش الأحداث المتسلسلة فيه و هذا ما يضيف جماليات المكان التي تظهر أثناء التصوير بفعل النص المعد للإخراج، و بفعل تجده اللامع وفق حماس المخرج ووفق حضور الأحداث في مخيلته كما عاشها من حين إلى آخر. (2)

كتلك التي تصور مراكز التجارب النووية المهجورة و التي نجدها في أفلام هوليوود الحديثة أو تلك المشاهد الصحراوية العميقة التي تم استعمالها في أفلام عالمية تدور حول الرعب

(1) جوليوس بور تانوي ، ت : فؤاد زكريا ، الفيلسوف و فن الموسيقى ، مرجع سابق، ص 295 .

(2) أحمد طالب ، جمالية المكان في القصة القصيرة ، الجزائر ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2005 ، ص11

النفسي بالإضافة إلى الكثير من المناظر الحيوية المستلهمة من واحات دبت فيها الثورة الجزائرية و كل هذه المناظر قد سبق إليها الأخوين "لوميير **lumiere**" (1)

بمعية مساعدهما "فليكس ميغيش" سنة و "ليون بواريه" سنة 1935 ناهيك عن الأفكار التحررية التي انبثقت و ظهرت في الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية ووجدت طريقها إلى الشعوب المكافحة للاستعمار لتكون بمثابة القمر الذي يضيء ظلمتها نحو الغد المشرق .

و نظرا لصدق القضايا الثورية و خاصة المسجلة منها سواء عن طريق الأفلام الوثائقية أو الأفلام السينمائية الثورية الطويلة فإن خبراء التهويل و التضليل الأمريكيين و الأوروبيين و قد وجدوا في الأفلام الثورية الميدانية غايتهم و ما يحقق اهدافهم التوسعية الفكرية و الاقتصادية و العسكرية بل تحقق لهم كل غايات الهيمنة و التحكم و هذا بفعل الأثر البالغ الذي يتركه الفيلم الثوري الذي هو في حد ذاته ثورة و من هذه الأفلام الغربية التي سرقت قوتها من الأفلام الثورية بل من الثورات نفسها مثل الثورة الجزائرية المظفرة نجد فيلم ( يوم 4 - 1 - 57 ) سنة 2000 و الذي يوضح أسر القوات الأمريكية لغواصة ألمانية في حين أن القوات البريطانية هي التي فعلت ذلك.

حتى أن أمريكا لم تدخل الحرب بعد وهي مغالطة تاريخية يريد المخرج الزوج بالمتلقي لاستعماله وجعله مطية لتواتر هذا الزيف، و فيلم ( بيرلر هاربر. **pearl harbor** ) ألفية 10000 ق م سنة 2001 و الذي يظهر بطلين أمريكيين قد تغلبوا على عدد كبير من الطائرات بشكل مبالغ فيه كما تم المبالغة حتى في حجم طائراتهم في الصورة على عكس الواقع لسلب المتلقي وجعله يصدق ، وكذلك فيلم ( قلب شجاع ) 1995 يظهر فيه المخرج إقامة علاقة بين زوجة الملك و " وليام ولاس **william wallace** " انتهت بحملها في حين أن عمرها لم يتجاوز 3 سنوات عند قتله في الحقيقة وبالنصوص والاثباتات التاريخية، ناهيك عن المغالطات التي تم تعمدتها كاللباس المميز الذي ظهر به الإيرلنديين و الذي لم يظهر في الواقع إلا بعد 300 سنة من تلك الحوادث الثورية .

(1). عبد الرزاق هلال ، تاريخ السينما ( التصوير الممنوع ) صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية ، متيجة للطباعة و النشر ، 2012 ، ص 31

### هولود والصراع العربي:

اليهود لا يزيدون عن 3 % من مجمل سكان أمريكا إلا أنهم يمثلون نصف مليارات أمريكا؛ ويملكون أكبر أربع شركات سينمائية في العالم وقد سخرت السينما الغربية كل وسائلها لتهيمن على العرب والعمل على التحكم فيهم واستنزاف أرزاقهم وإعلان الحرب الباردة عليهم من خلال إنتاج أفلام تقارب عدد 200 فيلم تسخر من العرب والمسلمين لتضييق الخناق عليهم والعمل على تعقيدهم وكبس طموحاتهم بشكل مباشر وواضح وصريح عبر الأفلام العديدة التي كانت تلوح بشكل أو بآخر إلى نفس الشيء بطرق مخفية وذات تأثير بالغ وفق دلائل ورموز .

نجد أن الأفلام الغربية تصور العلاقات الحقيقية في الدول العربية لتعزيز ما يقال عن العرب تمهيدا لتأثر على المتلقي ليصدق ما يسمع ويرى عن العالم العربي ولم تكتفي بل عمدت على إظهار الإنسان العربي بأبشع الصور كصورة التوحش والتخلف والتطرف والفساد والعبودية والترف واللامبالاة.

وهي هنا تلعب عن نفسية العربي المسلم وإحاطته سياسات مفتعلة وموجهة لغايات تخدمها ومؤثرة بذلك على الرأي العالمي اتجاهاتها في كل وقت وكل حين وكل الأعمال الأمريكية بحسب البروفيسور اللبناني شاهين تكاد تكون موجهة لصنع العرب صناعة موجهة والعمل على السيطرة على المتلقي العربي ومن ثم كسب ود المتلقي الأجنبي حيث نجد أن فيلم 1000/12 من الأفلام التي تتصف العرب.

أما باقي الأفلام فهي تضع العرب في الحضيض و تنقص من شأنهم وتظهرهم بمثابة الوحوش والمتخلفين وبحسب البروفيسور شاهين أن 50 فيلم فقط تناولت القضايا العربية بشيء من الإنصاف ومهما يكن فإن السينما الأمريكية تحمل فكرا يهوديا قويا منذ البداية بسبب العدد الهائل من المؤسسين لها أمثال (صموئيل غولدين- لويس مايار- أدولف زوكور ) وهو ما جعل جل أفلام تلك الفترة وهي الفترة التي عاصرها هؤلاء وأمثالهم تحمل حقدا دفينا مدسوس ومخفي في سيمائيات العرض السينمائي ويوحى ظاهرا وباطنا بالتميز العنصري والعنصري الصريح والمباشر وهذا التأثير يجعل المتلقي الغربي يزيد من كراهية الإنسان العربي والمسلم وكل إنسان ينتمي إلى العالم الثالث ناهيك عن الأثر الذي يلحق الأجناس المنبوذة كالأقزام أو

السود أو ذوي العيون الضيقة كما يجعل المتلقي الغربي الأوربي أكثر تعالي وأكثر حقد وتسلط وتجبر، وهو ما يجعل عالم السينما يبتعد عن أذواق الجمهور بفعل تأثير لجان التحكيم والهيئات الرقابية نتيجة الضغوط المفرطة ناهيك عن اتجاه السينما لصناعة الأبطال مهما كان الثمن لتأهيلهم إلى الصناعة السينمائية المستقبلية وفق مقاييس معينة (1)

ولم تكتفي بل راحت تؤثر على المتلقي بإظهار الجندي الأمريكي والعميل الأمريكي في مصاف البطل الذي لا يقهر ولا يجاريه أحد لتحميل الصفات الخفية إلى الجمهور المتلقي دون سابق استئذان، وكيف أنه يخترق الصفوف بشكل خارق وأن له مقاومة ضد البرد وضد الحر وضد الجو والخوف وأنه يضحى من أجل أمريكا وهذه الخصائص لتقوية وجهات النظر الأمريكية وكسب الرهان وجمع التأييد وأهم شيء هو مجاراة سياساتها التوسعية عسكريا وثقافيا واقتصاديا وغيره.

كما أن المتلقي ينساق وراء الجندي الباحث العالم الذي يتغنى ويختفي وراء الإنسانية للبحث عن مصدر الرزق كالذهب والبترول لجعل إثارة الأحداث في الأفلام ترقى الى مكتسبات راجعة في ذهن المتلقي لتوظيفها في سياسات لاحقة على أرض الواقع في مكان المناسب و اللحظة المناسبة وبأقل الأضرار .

ومن دهاء وخبث المخرج الأمريكي الذي يسعى إلى تحقيق إيديولوجيا ساخطة و ناغمة على أهل الأرض وما يملكون من الخيرات ان يتم تغير بعض الشخصيات او الأماكن او بعض الأفكار التي لا تقلل من الرجل الغربي ولا تحيد عن هدفه ولا تقلل من ارادات المالية للعمل المتوخى من وراء ذلك .

وتعتمد السينما الأمريكية على امتلاك الجنس الغربي وتسخيرها عن طريق الإغراء كما فعلت مع عمر شريف لما له من قدرة على تواصل مع المتلقي العربي أو عن طريقة الخطف أو العزل كما فعلت من الممثلة السعودية (زيتا) التي هاجرت مع أخيها الى بريطانيا في رحلة العلمية ومن ثم استحوذت عليها المخابرات بطريقة غير مباشرة وغير مفهومة بعد الزج بأخيها في السجن لأنه اعترض على دخولها عالم الفن ويعود هذه الأسرار على الملكة التي لصته 'على

(1) - سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، ص : 20

التمثيل وبجانبه عربية خليجية وكل ذلك لإيقاع المتلقي الغربي في شبك حركاتها وكلماتها وكل مؤثراتها الظاهرة والباطنة "

### ممثلون عرب في هوليوود:

أن الأفلام الأمريكية بوتقة تصهر فيها الأموال المحصلة لخدمة السياسة الأمريكية وتسخير الممثلين في حركاتهم وسكناتهم لتجسيد التوجهات الأمريكية بصفة خاصة والتوجهات الغربية بصفة عامة للهيمنة على العالم الثالث والسيطرة على خيرات و ثرواته الباطنية وذلك بإظهار الجندي الأمريكي الوسيم المدجج بأنواع الأسلحة والعتاد والتقنيات العالية نهيك على أكذوبة الصورة التي يجسدها كرجل محب للأمن والسلام والدفاع عن حق الشعوب والأفراد ويظهر التلاعب بعواطف المتلقي وكسب مودته واقناعه هو انتصار الجندي وبالأحرى الرجل الأمريكي في كل مرة وبعد كفاح مرير ومغامرات صعبة تحرك عنصرى الخوف والشفقة لدى المتلقي وجعل هذا الأخير أكثر استعداد لتقبل الاجتياح الأمريكي أو أي دولة أخرى من خلفه بفعل الصيغة التي توحى بالولاء للعدو.

كما أن السينما تغير المفاهيم الواقعية وتعطي الذرائع و الحجج الواهية بطرق جهنمية لإقناع الحليف قبل العدو كما فعلت العديد من الأفلام الأمريكية لتعطي صفة الشرعية لرئيس الولايات المتحدة لضرب العراق رغم كشف هذه الخدع من خلال أفلام أخرى مناهضة وما يهمنها هو سعي كل من صناع الأفلام المؤيدة والمعارضة إلى إقناع المتلقي بالدرجة الأولى وبطريقة الهجوم قبل الدفاع وهو ما جعل الجمهور يتراوح بين القبول والرفض .

لكن الأمر لا يتوقف عند رغبة الجمهور لأن السينما الحديثة باتت تلعب على سيميائيات العرض التي تتوغل إلى العقل اللاوعي وتعمل فعلتها وفق إيديولوجيات موجهة منها طويلة المدى ومنها قصيرة المدى من خلال العلامات والرموز والدلائل اللفظية والشكلية والصوتية كالصوت نفسه أو الموسيقى أو المؤثرات المصاحبة وفق سمفونيات سينمائية تجمع بين التشويق والرغبة في الخوف وتمتع به والبحث عن المجهول وركوب الخيال الجامح.

إن هوليوود ركبت العجلة من خلال الهيمنة على المجال العلمي والخيال المجنح إذ تجعل المتلقي يصدق ما تشاهده عيناه وتسمعه أذناه يصدق أن الرجل الغربي حامى الإنسانية إذ

يضحي بصحته والسلامة للغور في المجاهيل والأوبئة والأمراض النادرة والخطيرة والفتاكة من أجل إقناع المتلقي بجملة من الأفكار يكون المخرج قد أجلها إلى وقتها وعمل على تمريرها بشكل تدريجي من بداية العرض حتى نهايته وتريد دقة الإقناع في المكر عندما تظهر للأفق في الفيلم الحقائق العلمية واقعية أثبتتها الدراسات الحديثة في حدود الحياة المخبرية بعيدا عن الواقع العام وهو ما يجعل هيسستيريا الخوف الباطني لدي المتلقي تسمح بتمرير ما يمكن تمريره من أفكار سامية للعمل على تغيير ذهنيته بالوضوح أو النفور أو التذبذب بينهما وفق ما تقتضيه المصلحة الغربية إلى درجة السعي إلى محو آثار الصراع الغربي العربي أو الصراع الأمريكي الروسي كمحاولة للإعادة الهيمنة الأمريكية كخادمة للإنسانية بعيدا عن الوجه الحقيقي الذي عرفت به من بدايتها الأولى لمحو وإزالة الهنود الحمر إلى سياسات الاستعمارية في العديد من الدول وإقامة المحتشدات والمعسكرات وزرع الأوبئة والفتن والمحن .

وبعد الفشل الذي لحق بالسينما الأمريكية وتقلص دور السينما وشح الجمهور المتلقي في القاعات وكذلك امتناع العالم الآخر من متابعة الأفلام الأمريكية عبر أشرطة الفيديو والأقراص ومواقع التواصل لجأت السينما الأمريكية إلى خطة جهنمية تضرب بها عصفورين بحجر واحد و هي تحضير الجندي الأمريكي المرتزق لتسجيل تحركاته و مغامراته على أرض الواقع موازاة مع النسق العسكري كسيناريو حي وواقعي يحدث فيه أكثر مما يحدث في تصور المتلقي من خلال ما يراه في العرض.

ومن جهة أخرى جعل المتلقي المحلي الذي تقع في أرضه الأحداث أو في أرض حليفة يسعى إلى معرفة مجريات وأحداث على أرض الواقع وهنا يتم التحكم في صياغة الأحداث رغم شناعتها وفق حاجيات المتلقي للهيمنة عليه أو كسب وده وولائه وكل ذلك من أجل نهج خيراته بشكل مباشر أو غير مباشر، وهذه السيطرة العابرة للقارات والمختربة للأذهان تعود إلى قوة المؤثرات التي تسمح بانتقال تعود إلى انتقال اللقطات والمشاهد إلى الجانب الجمالي الإبداعي (1) على حساب وظيفة النقل والانتقال .

(1) عبد الله حكمت الألفي ، المونتاج ، دار امجد لنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2014 ، ص : 2014

كما أن السينما في عمومها تعمل على جعل الملتقى في حالة عداء لما حوله من خلال خلق فجوة بينه وبين الطبيعة وهذا ما يجعله أمام نزعة المد والجزر أو الكر والفر وكأننا به يحاول في كل مرة العودة إلى نفس العرض للبحث عن نفسه أو بمعنى آخر البحث عن حاجياته وعن الفرص التي تعمل على إتاحة أكبر لذة نتيجة التدفق الهائل للدلائل وللرموز التي تترتب وفق تغذيته الراجعة لبناء تذوق جمالي خاص به في معظم الأحيان لأنه نادرا ما يكون مشتركا مع غيره من الجمهور المتلقي في العرض الواحد في نفس التذوق.

ويعود تألق السينما إلى تحولها تحت مسميات عدة أبرزها الفن السابع مما جعل السينما بصفة عامة والأفلام بصفة خاصة ترسخ مبادئ ومعتقدات تحيد بالملتقى عن طبيعته وتجعله في صراع دائم ومشوه مع الطبيعة المحيطة به في كل الأوقات الحاضرة والماضية والمستقبلية وحتى تلك الافتراضية التي لا يمكنه أن يقف عندها إلا بعقله الواعي وبشكل خيالي مفرط ومجنح لكن هذا الواقع الافتراضي يعتبر كمدرج أو نفق يجعل المتلقي يطل على المشارف الواقع من خلال الخيال وهو أكثر تأثير ورسوخا .

#### تأثير الأفلام أو سينما المال :

و لم تقف الأفلام عند حد الإمتاع المتلقي بل راحة تخدم أهداف مخرجين وانتمائهم الأيديولوجي ومن ثم تحولت من نشر الفيلم العالمي إلى انتهاج السياسة الحلف الواحد؛ وكثيرا ما نجد أن صناع السينما العالميين يستجدون بالأبطال الفعليين الذين أفرزتهم تغيرات وتقلبات الحياة كالمنشقين السياسيين والفارين والإرهابيين والساسة المنفيين وغيرهم وأخذ منهم كل صغيرة وكبيرة وبدقة متناهية تشبه عملية التأريخ، ودون كلل أو ملل وكثيرا ما يقع الشخص الذي هو تحت هذه الطائلة إلى الإغراء بمبالغ مالية معتبرة أو إيهامه بأن هذا العمل الفني سوف ينصف قضيته أو قضية الطائفة التي يمثلها على الصعيد المحلي أو الإقليمي أو الدولي.

ولكن بمقابل نجد أن وراء الطاقم الفني للفيلم أهداف أخرى تفوقها شخصيات مأجورة من خبراء اجتماعيين ونفسانيين ومؤرخين وعسكريين للإحاطة بالمعلومات وتوظيفها على أرض الواقع ولصالح القوة العظمى مهما قل شأنها وتكون بداية التوظيف من خلال الأفلام لما لها من



تأثير قوي على المتلقي ولا يكون هذا التوظيف بريئاً فكثيراً ما يحول إلى نصوص وسيناريوهات خاطئة تماماً وبشكل متعمد موجه إلى أغراض ودسائس جهنمية لحمل الثقافة.

### تأثير الأفلام على المتعاملين أنفسهم :

و التمهيد لغزو ميداني مستقبلي ولا يقف عند الاستعانة عن المنشقين أو فارين أو ساسة وغيرهم بل تتجاوزهم إلى أهل الخبرة وبطريقة الجذب وشد نفسها بالاستعانة بالمخرجين المبتدئين الذين يطمعون في الدخول إلى العالمية من باب الواسع أو الكتاب الذين يحملون أفكار غريبة أو معادية إلى أوطانهم أو كتاب سيناريو الذين يسعون بأفكارهم إلى تغيير عالم أوطانهم في شتى مناحي الحياة، كما أن للمرأة دور فتاك في التأثير على المتلقي إذ ترقى بالمكان (1) والحدث معا من الحالة العينية إلى الحالة الافتراضية التي يشوبها الإفراط الملفت فوق العادة وبشكل ساحر.

وهؤلاء يملكون تأثيراً ساحراً ولهم لمسات تشد المتلقي والممثل لدولته أو ايدولوجيته بفعل تقارب الأفكار التي تحملها الجينات والثقافات المتوارثة بينهم وإلى ما يحمل العقل اللاواعي من الزمن حيث الذاتية والتغذية الراجعة لكل من المتلقي والمسهمة المحلي في إنتاج الفيلم مهما كانت صفته ودوره في العمل الفني .

ولا يمكن أن ننكر وجود أفلام أخرى تحمل أفكار عادية ومنصفة للقضايا العالمية، لدرجة معادات المواطن التي انتجت فيها، وعندما نتكلم عن العداوة فإننا نعني الاختلاف في الرأي والوقوف في الجهة الأخرى في أمر أو آخر وبشكل حضاري ملفت يستحق التحية والإشادة لما يحمله من أهداف إنسانية نبيلة ، تعمل في معظمها على كسر الحواجز النفسية والجغرافيا العقائدية والتاريخية والاقتصادية وترقى بدرجة أكبر إلى جعل العالم قرية صغيرة يسودها السلم والأمان .

(1) طاهر عبد مسلم، عبقرية الزمان و المكان، ص: 185

### المشاهد المتلقي بين السينما و الواقع :

السينما سلاح ذو الحدين لما لها من قدرة على تجسيد الواقع وجعله أيقونة حية تحمل كل مواصفات التأثير على المتلقي وجعله يقف بالدهشة والاستغراب من جهة وبين التصديق والتكذيب من جهة أخرى، فأفلام الأكشن المريعة والمرعبة ذات الحراك القوي والسريع والمتداخل والموسيقى الصاخبة (1).

التي تبدوا متناثرة على عكس حقيقتها تجعل نفسية المتلقي في حالة تشتت وتضارب مع الواقع الحي إن لم نقل مع الواقع المثالي وعدم الإحساس بوجود الكاميرا يعتبر مؤثر قوي على المتلقي نظرا لوجد حامل يقلل من الاهتزازات (2).

إلا أن تكنولوجيا السينما وخبرة القائمين عليها تكاد تحذف عنصر التكذيب بعدما سعت إلى ذلك وبكل الوسائل لجعل الأفلام تتعاطى مع ما يشاهد المتلقي ويسمع ولمدة طويلة تكاد تصبح حقيقية بالنسبة له ومدى تأثيره في سياق حياته اليومية وتغييراتها بشكل ظاهر أو بشكل باطن كما أن توافق العمل الفني في أي فيلم يجعل المتلقي يلتقط ما يحتاجه من حاجات معينة دون غيرها وبشكل يكاد يكون لا إرادي ومن ثم يسهل عليه إدراك كل ما هو جديد بين حاجة أو أخرى من خلال العرض الفيلمي الواحد، ولعل الاحتمالية التي ترافق هذه الأفلام أو التي سبقتها أو تأتي بعدها بالإشهاد بها وبمن كانوا سببا في نجاحها من مخرجين وتقنيين وممثلين ومساعدين وكتاب و كتاب سيناريو تجعل من المتلقي على مقربة من المشاهد العام للفيلم ونجد أن الدول الرائدة تنشط وتقيم مهرجانات محلية فصيلة وأخرى موسمية وبعضها الآخر والأهم إقليميا أو دوليا فمثلا الولايات المتحدة تستحوذ وبصفة رائدة على 300 مهرجان متنوع .

عن طريق وسائل الدعاية و الاستثمار المكتوب والمسموع والمرئي وبمبالغ مدروسة تحقق إرادة إضافية قد تضاهي الفلم السينمائي نفسه؛ كما يجب مراعاة دور العرض من حيث المكان والبناء والقيمة الانثيوإجتماعية والمحيط العمراني لتحقيق إرادة معقولة تفوق مبالغ الإيجار والنظام الخدماتي داخلها ، واليوم التأثير على المتلقي واسع الانتشار طيلة الأسبوع وخلال

(1) جوليوس ت: فؤاد زكريا ، ص : 41

(2) دومينيك قيلان ت: شحات صادق الكادراج السينمائي ، مرجع سابق ، ص 90

ساعات اليوم كاملة بعد ما كان يقتصر على ساعات محددة خلال نهاية كل اسبوع و بجمهور محدود السقف حيث نجد أن الأفلام تغزو الشبكة العنكبوتية والأقراص مع إمكانية تحويلها إلى أفلام كرتونية بصيغة 3D وهذه الأخيرة قد تدر العديد من الأموال وبشكل سريع مؤثر لا تحده حدود.

# الفصل الثالث

فيلم الرسالة وآياته السيمائية

(دراسة تحليلية سيميولوجية)

وافق العديد من العلماء على مفاهيم جديدة تزيد من التواصل بطرق مكملة للغة متعددة الأوطان و الحدود في مجالات شتى المناحي ولعل أهمها علم الدلائل الذي يقع على جميع المتغيرات الظاهرة و الباطنية اللسانية و غيرها و في شتى جوانب الحياة و قد كان الفضل في ذلك إلى العالم الكبير " فرديناند دي سوسور " .

### اللغة السينمائية:

إن اللغة في حقيقتها تعني اللفظ النوعي و كثيرا ما ينطبق هذا على وسيلة التواصل بين النوع البشري إلا أن هذا التواصل لم يتوقف عند البشر بل تعداه إلى التواصل بين الكائنات الأخرى و لكن بسلوك و رتم مختلف و اقل محدودية و مهما كانت اللغة اللفظية و إن تعدد الكلمات و الحروف فيها، إلا أنها تظل قاصرة على توصيل الرسائل المرجوة منها بفعل اختلاف الأجناس و لغاتهم و هذا الاختلاف يحدد من سعة اللغة من حيث الكم في الجنس الواحد و يجعلها مختلفة بين الأجناس من جنس إلى آخر.

أما " كلود ليفي ستروس **claud levi-strauss** " فقد أوجد لها الطريق في علم الإنثولوجيا و علم الاجتماع أما " جاك لكان **jacques lacan** " فقد مهد لها في الجانب النفسي و مهما يكن فإن " رولان بارث **roland gerad barthes** " يرى أن الأمر لازال بعيدا و أن جميع التخصصات و المجالات تحت و بشكل كبير على تطبيق علم السيميولوجيا للكشف عن آليات التواصل بين المتلقي و ما يعرض أمامه في شتى المناحي و التخصصات من الفيلم السينمائي و مسرح و عروض فنية و إحياءات و استعراضات صور ثابتة و إخبارية أو صور تشكيلية أو فونوغرافيا ، ولعل السيميولوجيا هي اللغة الوحيدة التي تتغل الرسائل الظاهرة و المشفرة دون الحاجة إلى اللغة اللفظية.

و إن كان يجب إعادة النظر في اللغات المسموعة كلغة الطيور و الأنعام أو تلك الصامتة ذات الإحساس كالورود و هو ما يجعل لغو السينما و المسرح لغة حية مكتملة للغة الدلائل المرافقة لها و لا تخرج لغة السينما المنطوقة عن طبيعة اللسان و ما يتلفظ به من لغة باعتبارها ومضات صوتية موجبة مألوفة متعارف عليها في الجنس الواحد في إطار جغرافي معين و

محدد، و في الحقيقة إن اللغة السينمائية تهدف إلى المتلقي و التأثير عليه من خلال القصة المعروضة بعيدا عن الوسائل المستعملة لذلك. (1)

من خلال بعض الأسس كالإيجاز و الاختصار في التفاصيل و ذلك بالتطرق إلى النقاط المهمة و التي يسهل على المتلقي فيها التأقلم، و يسكون قد ألف بعضها من قبل و له دلالة واضحة و مناسبة و متسلسلة و ذات بعد زمني و مكاني كما أن هذه اللغة قد تزداد قوتها بإشراك المتلقي في البحث و التنقل بين الأحداث لإيجاد بعض التفاصيل المكملة للأحداث.

و يقوم هذا الاختزال على جوانب فنية و درامية و اجتماعية و رقابية، حيث أن اللغة السينمائية تسعى للبناء الدرامي القوي الذي يزيد من تشويق جمهور المتلقي و جعله يتجاوب مع العرض بين التأكيد و الإثارة و الحذف و القلق و الصراع أما الجانب الفني الذي تجسده لغة السيميائية فهو يعتمد على التلاعب بالزمكان من حيث الإظهار تارة والإخفاء تارة أخرى لجعل المتلقي حاضرا في المشاهد وكأنه عنصر من عناصر العرض الداخلي للقصة، والتفاعل مع الهواجس والعواطف من خلال القسوة والعنف والتذبذبات الأخلاقية.

وقد تتعلق هذه اللغة بمكونات العرض التي تنحصر في الأضواء والألوان والظلال والأشكال والحركة لإثارة الغرائز والأحاسيس، وينبغي أن يكون استعمال هذه اللغة السيميائية بشكل جيد ومحدد حتى لا يشوش على ذهن المتلقي، وفي المقام الأخير نخلص إلى وصف "لاوستين لانجشو جون **austin langshaw john**" الذي قال أن اللغة ليست وسيلة للتواصل فقط وإنما هي أيضا وسيلة للتأثير في الواقع (2) وتغيير لسلوكنا ومواقفنا.

### سيميائية فيلم الرسالة :

فلتحليل فيلم الرسالة لا بد من الوقوف على مضامين الرسائل الفيلمية بدالها و مدلولها و مدى الارتباطات القائمة بينها دعما و تنظيميا و الاطلاع على سياقه المنطوق و غير المنطوق

(1)- عدي عطا، أثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو ، ص 329

(2) - على آيت أوشان، الأدب والتواصل (بيداغوجيا التلقي والانتاج)، دابر اي رقرار للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص: 15

انطلاقاً من النص الفيلمي ووصولاً إلى الفيلم أثناء العرض وبعد العرض مع المتلقي؛ الذي يعتبر العمود الفقري الذي يدور حوله الفيلم كصورة كاشفة للفيلم بدلائلها وكنابع للمتلقي بمدلولاتها عبر قنوات متنوعة في الصورة والصوت والمؤثرات والموسيقى وغيرها من دعائم العرض داخل الفيلم ومكملاتها أثناء العرض من القاعة إلى محيطها إلى التغذية الراجعة التي يملكها المتلقي وهذه المقومات لا تعمل بشكل منفرد بل تعمل بتداخل منظم لغاية يعمل على تحقيقها المخرج .

كما يسعى المتلقي إلى إعادة ترتيبها ذهنياً من خلال تحليلية للعرض بشكل تلقائي و بشكل مختلف عن غيره وقد يتوقف التحليل السيميولوجي <sup>(1)</sup> على المخرج نفسه أو على أعماله و في الحقيقة لا يمكن فصلها بشكل مطلق بالنظر إلى تأثير ثقافة المخرج على أي عمل يخرجها كما أن النص السينمائي مبني توقع كاتب السيناريو وكيف يتوقع ردود أفعال الجمهور المتلقي حتى قبل العرض وفي هذا الميدان السيميائي يكون الأمر أكثر تجسيدا وخاصة إن كان المخرج عاصر الأحداث أو جزء منها و هو ما يجعلنا نشعر في الخطاب الفيلمي لفيلم الرسالة من خلال أعمال و خبرة " مصطفى العقاد " .

#### بطاقة تقنية لفلم الرسالة:

بعد أن اكتشف العقاد أنه أصبح شخصية عالمية مؤثرة في العالم السينمائي خاصة بعد نجاح سلسلة أفلام الهالوين التي لقيت رواجاً غير مسبوق في أمريكا وفي بقية العالم كما اكتشف في ذات الوقت أن بلاد المهجر ستسرق منه أبنائه وبناته وجميع أبناء المغتربين من أمثاله.

ثم سيكون مصيرهم الانحطاط و التهميش لهذا لجأ مصطفى العقاد إلى حل جذري وحاسم وتاريخي محاولة منه لوضع لبنة دينية لأبنائه بعدما لاحظ بؤس الانسلاخ عليهم والميل إلى العالم الغربي وخاصة وأنهم قد ولدوا و نشئوا وفي أرض المهجر و من خلالهم إلى كل المهاجرين و حتى يعرف العالم الغربي كذلك على الدين الإسلامي في قالب فني تملأه الرموز

(1) - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس وآيزر، دار النهضة العربية ط1، 2002، ص 52-53

والعلامات والدلائل التي تبين مدى سماحة الدين الاسلامي وتعيد أبناء المهجر إلى السكة الصحيحة وتحفظهم وترفع من قيمتهم .

فيلم الرسالة فيلم سينمائي يحكي عن السيرة النبوية للنبي الكريم محمد بن عبد الله و هو درة الأفلام السينمائية و تاجها المرصع و يحتل مكانة عالمية و إسلامية و عربية متقدمة لا ينازعه فيها أي فيلم إلى يومنا هذا، رغم تقدم التكنولوجيا و تنوع السينما و توجهاتها و قد جارت الصعوبات التي تكبدها العاملين على الفيلم من مخرج إلى كتاب السيناريو إلى ممولين إلى متعاطفين.

نعم جارت هذه الصعوبات التي عاناها على من كان لهم شرف حمل الرسالة المجدية في أيامها الأولى، حيث اختمرت الفكرة في ذهن " العقاد " منذ أن أعجب بفيلم (لورانس) العرب و تأثر بالفنان العالمي العربي " نور الشريف " و إدراكه أن الحقيقة أي كانت يمكن إعادة بنائها في سكون ومحاكاة، و كما أدرك أنه يمكن للحقيقة أن تؤثر على المتلقي و بشكل قد يبقى راسخ لمدى طويل بفعل تواترها بين الأجيال على عكس العرض الذي كان قد تلقاه من صديقه السيناريسست " السنوسي محمد " الذي أراد " للعقاد " أن يجسد هذه الفكرة في شكل فيلم وثائقي.

و هو ما أعرض عنه " العقاد " وجعله يسافر إلى لبنان للقاء رجل الأعمال " عدنان الخاشقجي " حيث تم تأسيس شركة ( فيلمكو ) عام 1971 التي كانت انطلاقتها ضعيفة نتيجة المبلغ الذي تولاه " الخاشقجي " و الذي لم يتجاوز 350 ألف دولار فقط و هو مبلغ زهيد مقارنة برأس مال شركات هوليوود آنذاك و كان لذلك وقع سلبي في نفس " العقاد " ، هذه النكسة تحولت إلى فرجة فيما بعد حيث طمأن " السنوسي " العقاد " بعد تواصله مع وزير النفط الكويتي " عبد الرحمن العتيقي " آنذاك الذي تعاطى مع الفكرة و مهد لإنشاء شركة إنتاج في ( البحرين ) بعد اتصاله مع وزير النفط البحرين " يوسف الشيراوي " .

لأن القيود الضريبية في البحرين مرنة و يسيرة و كأن الوزيرين على نفس الحماس لتحقيق مثل هذا العمل الإسلامي الضخم، و هو ما عجل في تأسيس ( الشركة العربية للإنتاج العالمي ) و حماسة وزير النفط البحرين كانت أكثر فعالية مما حدى به إلى إعفاء الفيلم من



الرسوم الضريبية طيلة خمس عشر سنة مع دعم بلاده بربع المبلغ 25 % أما ( الكويت ) فقد أسهمت بمبلغ مماثل شأنها في ذلك بشأن ( البحرين ).

أما الشركة العربية للإنتاج العالمي فقد تولت الربع الباقي في شكل قرض على عاتقها ، و عند اكتمال المبلغ المرصود بدأت مهمة البحث عن أرض التجسيد و التحقيق إذ بدأ " العقاد " الترحال و التجوال بين كل من ( ليبيا ) و ( المغرب ) و ( الجزائر ) لما في هذه الدول من مواقع مشابهة لتلك المواقع التي عاش فيها " محمد " سيد البشرية و كأن هم " العقاد " هو جعل هذا العمل خالدا لأنه يقدم صورة الدين الإسلامي الذي ينبغي له البقاء دون منازع و إبرازه للعالم في أفضل صورة .

و هذه الرغبة جعلته يحشد أمهر المهندسين و التقنيين و الفنانين و المصورين و الحرفيين و العمال و الناشطين مع السعي للاستشارة بالأدباء و كتاب السيناريو و المؤرخين وكبار العلماء و الفقهاء و رجال الدين من السنة و الشيعة و حتى الرؤساء و الملوك .

معلومات مهمة ( لمحة حول فيلم الرسالة ) :

- نهاية مونتاج الفيلم سنة 1977 في استوديوهات لندن.
- استمر لمدة سنتين .
- عرضه في أمريكا تسبب في إسلام المئات من الجمهور المتلقي.
- على سالم قدارة كهربائي فندق الإقامة " العقاد " ( وحشي ) جلب معداته إلى والده حي يثبت أنه لم يقتل حمزة .
- تاريخ الصدور: 9 مارس 1976 .
- مدة العرض: 198 دقيقة ( 3 س و 18 د ).
- مكان العرض: المغرب - ليبيا.
- اللغة: العربية ، وهناك نسخة مطابق باللغة الانجليزية .

### انتقاء الفاعلين:

و لما للأشخاص من تأثير كممثلين على المتلقي لأبد أن نعرف ولو النزر اليسير عن أشهر الشخصيات التي تفاعلت و فعلت و ساهمت فلم الرسالة وقد كان مصطفى العقاد حريصا على اختيار هذه الشخصيات لما يميزه عن غيره، وكذلك لما لها من حضور فني و تأثيرها على المتلقي وجدية في العمل وقوة في الاداء والتقليد لدرجة ان العقاد قد تنبه الى دور الممثل في اصال الرسائل الى بني جلدته لا يكون إلا باللغة الام مما جعله يقوم بإخراج نسختين متلازمتين زمنيا لربح الوقت وضمان الاداء التنافسي الجيد بين ابطال النسختين وحنى ندرك سر نجاح فلم الرسالة لابد من معرفة ولو الشيء القليل عن هؤلاء.

### النسخة الإنجليزية:

#### 1 - جوني سيكا johny sika:

ممثل بريطاني و لد في دكار بالسنغال في 21 جويلية 1926 و توفي في 14 سبتمبر 2006 له ابن واحد اسمه لمين سيكا شارك في دور بلال وأتقنه بشكل لم يتوقعه أحد .

#### 2 - إيران باباس erryn babas :

ممثلة يونانية و مغنية ولدت في 3 سبتمبر 1926 مثلت في أكثر من 70 فيلم و شاركت في فيلم عمر مختار في دور مبروكة وأدت دور هند بنت عتبة وكانت منافسة شرسة لمنى واصف في النسخة العربية .

#### 3 - (أنطوني كوين Anthony Quinn ) :

ممثل أمريكي مكسيكي و لد في شيواوا المكسيكية من أب إيرلندي في 21 أبريل 1915 شارك في فيلم عمر المختار في دور (المختار) كما شارك في فيلم (لورانس العرب) و هؤلاء الثلاثة اختارهم دليل على مدى حرص " العقاد " في جعل النسخة الإنجليزية لا تقل أهمية عن النسخة العربية إن لم نقل أهم منها بفعل انتشار اللغة الإنجليزية و نحن في هذه الدراسة نولي أهمية أكبر للنسخة العربية.

إن اختيار " العقاد " للممثلين الأجانب لم يكن سهلا و لا عشوائيا و لكنه كان على أسس دقيقة و ممنهجة وحكيمة رغم المبالغ الباهظة المدفوعة لهؤلاء الممثلين، النسخة العربية بدورها حملت الكثير من المتاعب و المشاق و المجهودات لأنها لغة الرسالة فاختيار الممثلين من حيث الملامح و القوام و الصوت و الحضور لم يكن سهلا ، كذلك لولا فراسة و دهاء " العقاد " الحاضر في الأول والآخر و في أحلاك اللحظات وفي كل مرة، وهو ما جعله مخرجا عالميا من الطراز العالي، و لعل استعراض أشهر الممثلين في النسخة العربية سوف يميظ اللثام على أسباب هذا الاختيار .

#### النسخة العربية:

#### 1 - عبد الله غيث:

ممثل مصري و لد في كفر شلسلمون بمصر في 28 جانفي 1930 و توفي في 13 مارس 1993 أسرة ميسورة والده يحسن الإنجليزية تولى عمودية بلدته تزوج عبد الله غيث و هو في سن 18 سنة إلا أنه واصل دراسته بصعوبة نتيجة تمرده على المدرسة مقابل حبه للمسرح و السينما مما دفعه لمواصلة دراسته في معهد الفنون تحت رعاية و إشراف أخيه حمدي غيث و نجح في المسرح الشعري بشكل كبير و ملفت مما أهله لاحتلال مكانة مرموقة في المسرح القومي و من ثم الحصول على دبلوم للمعهد العالي للفنون المسرحية و نجح في العديد من الأفلام التلفزيونية و السينمائية و المسرحية و حصل على العديد من الجوائز منها جائزة على دوره في فيلم ( ثمن الحرية ) و جائزة على دوره في مسرحية ( الوزير العاشق ) .

#### 2 - حمدي غيث:

شقيق عبد الله غيث ولد في 7 جانفي في 1924 و توفي في 7 مارس 2006 التحق بمعهد الحقوق ليوصل فيما بعد دراسته في معهد التمثيل في باريس على إثر حصوله على منحة دراسية في الدراسات المسرحية له عدة أفلام و مسلسلات تلفزيونية و سينمائية رأس نقابة الفنانين و عمل مدرسا في معهد الفنون في مصر و أخذ العديد من الأعمال الفنية و أشهر دور هو دور

أبو سفيان في فيلم الرسالة وريتشارد قلب الأسد في فلم الناصر صلاح الدين حصل على العديد من الجوائز منها وسام العلوم و الفنون من الطبقة الأولى شهادة تقدير في عيد الفن.

### 3 - منى واصف:

ممثلة سورية والدها كردي ووالدتها مسيحية و لدت في 1 فبراير 1942 أشهر ممثلة في العالم العربي تجاوزت أعمالها 200 عمل تلفزيوني و سينمائي انتزعت دور هند بكل جدارة واستحقاق كما تقلدت العديد من المناصب كنانبة رئيس اتحاد الأدباء و سفيرة النواب الحسنة الأمم المتحدة بالإضافة إلى لمستها الفنية كمحكم دولي في عروض المسرح والسينما الدولية .

### 4 - أحمد مرعي :

ممثل مصري ولد في 14 ماي 1942 بمصر توفي في 16 يوليو 1995 كان له باع طويل في الأعمال التاريخية خريج المعهد العالي للسينما درس الماكياج و الإلقاء له عدة جوائز عالمية كأحسن ممثل 1969 عن فيلم ثلاثة و جوه للحب لعب .

### 5- سناء الجميل :

ممثلة مصرية مسيحية ولدت في 27 افريل 1930 و توفيت 22 ديسمبر 2002 تخرجت من المعهد العالي للفنون لها لغة قوية باللغتين العربية و الفرنسية أبدعت في فيلم الرسالة في دور أول شهيدة في الإسلام ( سمية ) لها العديد من الأفلام و المسلسلات و المسرحيات تحصلت على العديد من الجوائز و الأوسمة كوسام العلوم و الفنون 1967 و العديد من الجوائز التي منحتها لها وزارة الثقافة .

### 6 - محمد العربي:

ولد في 2 أغسطس 1946 مثل دور عمار ابن ياسر في فيلم الرسالة وبرع في هذا الدور إلى أبعد الحدود بفعل ذروة الشباب وحماسة الدين و هو ممثل بارع خريج المعهد العالي للفنون المسرحية وله عدة أعمال تلفزيونية وسينمائية.

7 - على أحمد سالم:

ولد خلال سنة 1945 ببغاري بليبيا جسد دور بلال الحبشي في النسختين العربية والإنجليزية توفي سنة 2017 .

8 - محمد حسن الجندي :

ولد في سنة 1938 بمراكش وتوفي 25 فيفري 2017 بمراكش كاتب مسرحي وأديب و إذاعي وتلفزيوني لقب بملك الشاشة وأطلق عليه لقب هرم الفن العربي فصيح اللسان اسند اليه دور (أبي جهل) صاحب شركة إنتاج ، ترأس مندوبية الثقافة في مراكش ونال العديد من الأوسمة والجوائز العلمية والمحلية.

هاري كريج h.a.l.crig :

ولد في 28 أكتوبر 1921 مقاطعة كورك و توفي في 23 أكتوبر 1978 في روما يتقن اللغة الإنجليزية، برع في التقديم التلفزيوني، مارس الصحافة و تميز في كتابة السيناريو.

توفيق حكيم:

ولد في 9 أكتوبر 1898 بالإسكندرية توفي في 26 يوليو 1987 بالقاهرة كاتب روائي و مسرحي وقصاص مارس مهنة الحقوق وتقلد منصب وكيل نيابة وعمره 32 سنة؛ كما تقلد منصب مفتش محقق بوزارة المعارف بعدها بعامين، ترأس الهيئة الدولية للمسرح بالمركز المصري.

عبد الحميد حودت السحار:

ولد في 25 أبريل 1913 بالقاهرة و توفي في 22 جانفي 1974 بالقاهرة كاتب روائي و قصاص ادبي وضالع في الدين و له باع في علم الاجتماع فيما يحض الحضارات و المجتمعات؛ و هو سيناريست كذلك شغل رئيس تحرير مجلة السينما سنة 1973 .

عبد الرحمان الشرقاوي :

ولد في 10 نوفمبر 1921 بمصر توفي 24 نوفمبر 1987 بمصر كاتب مسرحي وصحافي شاعر و أديب تحصل على جائزة "نين" للسلام وهو مفكر إسلامي فذ كانت بدايته محاميا كما تقلد مناصب فكرية وأدبية متعددة.

محمد على ماهر:

ولد في 26 يوليو 1917 وتوفي في 7 ديسمبر 1989 بمصر شاعر وكاتب وروائي ودرامي إسلامي، له أعمال درامية إذاعية خالدة مثل البرنامج الإذاعي الدرامي الخالد "أحسن القصص" الذي ظل يذاع طيلة سبعة عشر سنة ، وأشهر أعماله على الإطلاق هو كتابة فيلم الرسالة ، تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية .

المصور جاك هليارد jack hilliard :

ولد في 17 مارس 1908 وتوفي في 1 سبتمبر 1990 بريطاني المولد والجنسية ، مصور عالمي مخضرم، له العديد من الأعمال الشهيرة والعالمية مثل فيلم أسد الصحراء وفيلم الرسالة وفيلم جيمس بوند تحصل على جائزة الأوسكار .

المصور ابراهيم سالم :

ولد سنة 1963 بالإمارات برع في المسرح المدرسي، شارك في العديد من المسلسلات التلفزيونية الإذاعية، درس فيما بعد في المعهد العالي للفنون بالكويت حصد العديد من الجوائز .

موريس جار Maurice jarre :

ولد في 19 سبتمبر 1924 بليون فرسنا وتوفي في 28 مارس 2009 ببلوس انجلس خريج معهد باريس للموسيقى مؤلف للموسيقى التصويرية وملحن وموزع، نال جائزة "غلودن غلوب" عدة مرات وجائزة البافتا برعى في فيلم أسد الصحراء و لورانس العرب .

حسن العفيفي :

أحد أبرز الذين عملوا على المونتاج على الصعيدين العربي والعالمي تم تكريمه من قبل المجلس الكاثوليكي نظير تاريخه الحافل الذي تجاوز 250 فيلما.

مولد الفكرة وتحقيقها فيلم الرسالة :

فيلم الرسالة لما يحمله من عالمية على كل الأصعدة و ما يحمله من رموز و دلائل ظاهرة و باطنه بداية من العنوان وصولا إلى مدى تأثيره على الجماهير العالمية، لأن القضايا الإنسانية الكبرى<sup>(1)</sup> لها مكانتها عبر العصور وتكون أكبر احتفاء ونجاحا عندما تحول إلى أفلام، وتحافظ على وزنها ومكانتها بين الأفلام عندما يجتمع عنوان الفيلم بالنص ويصبح كلاهما يدل على الآخر، مروراً بتلك الآثار التي تركها في المخرج بداية و الممثلين نهاية؛ ناهيك عن الأثر الذي كان سببا في المبلغ الذي وقع عليه و تلك الدعاية في تحقيقه و التي تمثله في مشايخ الأزهر و الرابطة الإسلامية بالسعودية و المجلس الشيعي الأعلى بلبنان و هو ما جعله من الممنوع المرغوب؛ حيث ساهم في صياغته العديد من المفكرين و المبدعين على الصعيدين الغربي الإسلامي و العالمي .

هذا الفيلم أثار الرأي العام العربي و الإسلامي، بدأت فكرته مبكرة في ذهن مصطفى العقاد عندما دخل عالم الإخراج في هوليوود و وجد العالم الغربي ينتقده دون تقديم البديل في كل المجالات خاصة في كيفية إيصال الأفكار إلى أجيال المستقبل ، و خاصة لولائك المقيمين في المهجر و الذين بإمكانهم التغير، فلم يجد ملاذا له سوى السعي في المساهمة و التواصل مع الجيل الجديد و نقل الرسائل المشفرة التي تبقى راسخة في أذهان الأبناء عن طريق الصورة و الصوت لما لهما من تأثير على العقل الواعي و العقل اللاواعي، ليحل بذلك محل العديد من الوسائل كالمدرسة و المدرس و المناهج ووسائل الإعلام وكتب التاريخ وحتى السيرة، و غيرها و بطرق أضمن وفي أسرع وقت و يرى العقاد أن هذا الأمر حساس و في فترة حرجة و يحتاج إلى تمويل كبير .

(1) - سليمان الحقيوي، نقد السينما الأمريكية (بين الفن والايديولوجيا) ، مرجع سابق ص: 33

و بالفعل قد سعي وراء التمويل الكبير و الذي تحملته الكويت و ليبيا و المغرب بالتساوي بعد خمس سنوات من العناء و الترحال؛ حتى أن الاسم استغرق كذلك وقتا طويلا و استقر عند محمد رسول الله ، و هذا الاسم كان له أثر سلبي بفعل مقال نشرته "الأهرام" تقول فيه أن الدور أسند إلى الفنان العالمي " أنطونيو كوين " و هذا المقال قد أبكى العقاد لما لهذه الجريدة من مصداقية و انتشار و لما لهذا الاسم من كينونة و رمزية خارقة عند مصطفى العقاد و هو ما جعل الملياردير " عدنان الخشقي " يشجع المخرج " العقاد " بمبلغ كبير و فتح له مكتب عمل خاص بالفيلم في بيروت.

حيث انتقل الاثنان إلى القاهرة لمجاراة مشايخ الأزهر و مناقشة العمل بجدية معهم ووضع الأسس الصحيحة لكتابة السيناريو خطوة بخطوة و قد أسهم فيه العديد من الدكاترة لبناء وإثراء هذا العمل العالمي و على رأسهم الدكتور " عبد المنعم " ، " الجسار " ، " أحمد شلبي " أستاذ العلوم الإسلامية بالقاهرة ، " توفيق الحكيم " " عبد الرحمن الشرقاوي " ، " الشيخ عبد الله العلايلي " ، " عبد الحميد خودة " " السحار " و وقد ساهم جميعهم في توجيه السيناريات الايرلندي الأصل الأمريكي الجنسية " هاري كريج ".

و لم يكتفوا بذلك بعد تحقيق الكتابة والاطلاع عليها بل اتصلوا بالمجلس الإسلامي الشيعي بلبنان لأخذ الموافقة و تأكيد المصداقية من خلال رابطة العالم الإسلامي بالسعودية ، و الذي لم تستهجنه الهيئات الثلاثة هو كون العمل أمريكيا هوليووديا ممثلا في شخص " مصطفى العقاد " و التمثيل أمريكي في شخص " انطوني كوين " و السيناريو الأمريكي ممثلا في شخص " هاري كريك " و ما العمل العربي إلا نسخة له ، وهو ما يجعل الرسالة بين المرسل و المرسل اليه ضعيفة اذا لم نقل معدومة و خاصة أن شخصية محمد قد قزمة في أمريكي ، اعتبرته الهيئات الثلاثة مجرد ممثل لا تساوي شهرته الكثير مقارنة مع النبي الكريم .

إلا أن الوحيد الذي لم يزايد من شيوخ الرابطة هو الدكتور " جمال أحمد " وهو من أصل سعودي وكان أقل حدة من الشيخ " ابن الباز " و " الشيخ محمود الصراف " و الشيخ " ضياء الدين رجب " و "مدور الصبان" و صبحي أمين ، و سبب رفض هؤلاء الشيوخ هو استنادهم إلى عدم مشروعية التصوير و من ثم الصورة ، إلا أن المخرج " مصطفى العقاد " يرى



في المسلمين هم من اخترعوا الصورة و هو ما تعلمه في أمريكا و باعتراف أساتذة أمريكيين مشاهير في عالم التدريس وعالم الاحتراف السينمائي إذ يقرون بأن من ابتكر الصورة هو "حسن بن الهيثم" الأندلسي و قد كانت بداهة و فاطنة " العقاد " حاضرة أثناء احتدام النقاش، حيث ألزم الحضور بفعل صورة الملك فيصل الموجودة على جريدة عكاظ السعودية الموضوعة على المكتب ليجيبه أحدهم أن هذا تجميد للظل متناسيا أن تجميد الظل هو فن كذلك، و فن تشكيل إعادة لتمثيل للصورة واعتقد أن العقاد هنا قد استند على إلى المعنى الحقيقي لكلمة التصوير (التمثيل<sup>(1)</sup>) التي اشتقت من الفعل صور أو جسد أو جسم .

و هذا ما جعل الممول الأول " عدنان الخشاقجي " ينسحب لكونه سعوديا مع انسحاب الكويت، دون سحب المبلغ و موافقة المغرب على تبني العمل والشروع في عملية الإنتاج على أرضها، إلا أن العمل لم يستمر حيث انتقل الضغط إلى الملك المغربي شخصيا و طلب منه توقيف العمل أو عدم حضور الملك " فيصل " إلى ملتقى القمة الإسلامي المزمع عقده سنة 1974 والذي تزامن مع العمل الميداني لمصطفى العقاد.

أما أسباب المنع فهي كثيرة و متنوعة منها الظاهرة و منها الباطنة بفعل ظهور بعض المبشرين بالجنة مثل حمزة و نافقة النبي الكريم و سيف علي و قد كان المنع تام و لا رجعة فيه في كل من مصر و سوريا و طيلة 25 سنة رغم أن السيناريو تمت الموافقة عليه و تم ختمه ورقة، ورقة و هو ما جعل الرفض و المنع صامت و غير صريح و لا يحمل أي مبرر مكتوب .

ولم يتوقف العقاد و لم ييأس و لكنه واصل و اتصل بالشريك الثالث و هي ليبيا حيث اتصل بالعقيد " معمر القذافي " شخصيا بفعل رسو معدات التصوير الضخمة على البحر و لم يبخل القذافي بالمقابلة برفقة مجلس الثورة الذين وافقوا في النهاية على التصوير مع التمويل لبناء الديكور و السماح باستغلال القوات المسلحة بالعمل إلى جانب الممثلين و السماح بالحرية الشخصية للطاقم التقني و الفني العامل في حدود و بشكل يكاد يكون مغلق دون المساس بحرية الغير و التشهير بشرب الخمر أو ما شاكلها، و كل ما هو غريب عن المجتمع الليبي.

(1) - سعدية محسن الفضيلي عايد ، ثقافة الصورة ودورها في ثقافة اثرء التذوق الفني لدى المتلقي ،دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية بكلية التربية ، المملكة العربية السعودية ، 2010، ص: 7، 6 .

و نجد أن المخرج " مصطفى العقاد " قد حذف الكثير من المشاهد التي لها رمزية و دلائل ذات واقع كبير على المتلقي و تؤدي إلى الإخلال بتوازن القلم و مضمون العمل فمثلا تم حذف مشهد في نسختين العربي و الإنجليزي الذي كان من المفروض أن تظهر فيه " منى واصف " مع " عبد الله منير " في مشهد صيد الغزلان تجنباً للحوار الذي يفهمه المتلقي بين هند و حمزة و أما المشهد الثاني مشهد تحطيم الأصنام الذي تنبه " العقاد " إلى مدى حساسية الغرب نحو الأصنام كتحف و ليس كأوثان من الناحية الفنية و هذا ما يجعل الغرب ينظرون الى العرب نظرة التخلف و الجهل حال تحطيم هذه التحف الفنية ، أما المشهد الثالث فهو إبعاد القوة الثائرة التي امتازت بها هند " منى واصف " في مشهد توديع " عقبة " والدها و تجهيزه للحرب و تحفيزه و إثارة روح الانتقام فيه ، إلا أن " العقاد " رأى أن المتلقي قد يرى من " منى واصف " بطلاً مثيرة جذابة فعمد على بتر هذا المشهد حتى يحافظ على توازن الأفكار.

و معا هذه الرقابة الذاتية للمخرج و الذي طبق ما جاء في السيناريو إلا أن العمل منع في كافة أنحاء العالم بفعل رفض السعودية على لسان الملك " فيصل " الذي كان له تأثير قوي في العالم و هذا ما جعل العقاد يعيش تحت الظل يحيطه خطر محقق بفعل حماسة المسلمين و حبهم للرسول صلى الله عليه و سلم و رفضهم المطلق لدور " أنطوني كوين " تحديداً ، لان شخصيات الفيلم الحقيقية تؤثر في الفيلم الناجح ، وأي فيلم ناجح هو مشروع قومي وهذا الأخير بدوره يسعى في الحفاظ على الكثير من القيم وعلى رأسها التراث لما يحمله من دلالات ورموز فكرية التي تميز المجتمع الحامل للحدث دون غيره من المجتمعات (1).

و ما أعاد الروح إلى " مصطفى العقاد " و النفس من جديد هو تلك الركعة الموجودة في آخر الفيلم و التي قلدها معظم الجمهور المتلقي في قاعة العرض بعد أن حاول و نجح في جمعهم و شدهم الى آخر الفيلم كمحاولة أخيرة منه لعلهم يقتنعون بهذا العمل الضخم و يصبح له إقبال، و هؤلاء شاعت الظروف و الصدف أن يؤثروا على " العقاد " و يطلبوا منه تغيير عنوان الفيلم من " محمد رسول الله " إلى " الرسالة ".

(1) نسمة البطريق الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر النهضة ، مرجع، ص : 33

لأن تسمية الفيلم بـ " محمد " سوف يقلل من شأن أشهر شخصية في الوجود، كما يقلل من مضمون الرسالة، وهذا أمر تداولي يعرفه جل المخرجين، فقد يختلف العنوان بحسب رؤى المخرجين مثل ما حدث في رواية " نجيب محفوظ " ( الحرافيش ) حيث عالجه ثلاثة مخرجين، دكتور نيازي مصطفى وعلي بدر خان بعنوانين مختلفين على التوالي ( التوت والنبوت ) و ( الجوع ) ، أما المخرج حسام الدين مصطفى فقد حافظ على نفس عنوان الرواية، مما يجعل المتلقي في حيرة بين العناوين والمضامين لنفس الرواية.

و إذا نظرنا إلى فيلم الرسالة نجده حيا متجددا عبر الأجيال فعندما جاءت منى واصف إلى الجزائر و عند تجوالها بأسواق ولاية تبسة اعترض سبيلها شاب في مقتبل العمر بعبارة " اليوم و غدا يا هند صياد الأسود يصطاد الحشرات " و تكرر الموقف معها في تونس إذ وقف أمامها فتى قائلا : أنا حمزة ، ليعيد إليها المشهد نفسه قائلة ابتعد عني و إلا أكلت كبك.

و مع مرور الوقت و تغير الحكومات تتغير الآراء إذ بقيت إيران لوقت طويل ترفض عرض فيلم الرسالة؛ إلا أن اعتلاء " الخميني " سدة الحكم بعد شاه إيران غير الأمر، إذ أن الأول كان قد رفض الفيلم بحكم الأذان السني الذي لا يذكر علي بن ابي طالب رضي الله عنه فيه أما الخميني فقد كان أكثر نباهة و ليونة و حكمة لأنه سمح بعرض الفيلم استنادا لعدم اختلاف الأذان في وقت النبي الكريم صلى الله عليه و سلم ، و كانت فرصة رائعة ليكتسح الفيلم الرسالة إيران بفعل عدم وجود أفلام منافسة بصفة مطلقة و لمدة سنة كاملة دون منازع .

و من هنا بدأ فيلم الرسالة في العالمية رغم أن مصر الوحيدة التي لم توافق على العرض رغم وجود السند الداعم والمتمثل في هيئة جامعة " الأزهر " و مشايخها و الأختام المؤشرة لسيناريو فيلم الرسالة، و رغم كل هذا لم ييأس " مصطفى العقاد " بل حاول جاهدا لمعرفة السبب حاول جاهدا لمعرفة السبب و سافر إلى القاهرة لمقابلة وزير الأوقاف آنذاك و هو الشيخ متولي الشعراوي رحمه الله الذي لم يبدي أي اعتراض و هو ما جعل العقاد يتنفس الصعداء ظنا منه أن الأمر قد حسم و أن أبواب الفرج قد فتحت و أن الفيلم سوف يعرض في مصر إلا أن المقابلة المولية مع الشعراوي باءت بالفشل حيث أنه اعتذر عن مقابلة " العقاد " و هو ما جعله يفقد الأمل نهائيا دون جواب مقنع لذلك .

كيف يرفض فيلم مثل هذا و قد سعى في مجمله إلى تقديم العالم العربي و الإسلامي إلى العالم الغربي و الأوروبي رغم أن الفيلم لم يسيء و لم يخرج العالم الغربي ولم يسيء إلى أي دين من الديانات بل كان في حالة تفاعلية بين المتلقي و الممثل و المخرج وجميع المبدعين من موسيقيين و تقنيين .

و هذا التفاعل و التواصل و التجاوب كان حاضرا حتى أثناء تأدية الأدوار فعندما طلب المخرج مصطفى العقاد من الممثلين الانسحاب عن الرسول في غزوة أحد لم يستجيبوا أكثر من مرة ضنا منهم أن الانسحاب يؤدي الرسول " ص " و المشهد آخر الذي تفاعل فيه المحاربين المحيطين بحمزة و محاولة منعهم لوحشي من تسديد رمحه نحو حمزة لقتله و تحقيق خطة السيناريو بحجة أن ابتعادهم أو انسحابهم عن طريقه يسمح بقتل حمزة بشكل فعلي ، وهذا ما يوحي بالاختيار الناجح للعقاد للممثلين ، حيث ان براعة التمثيل ظهرت عليهم بحكم ترصدهم لتتابع اللقطات بشكل ذهني (1)

قبل الغوص في تجسيد الأدوار الموكلة إليهم، هذين المشهدين السابقين جعل العقاد يصل إلى النظرية تحقيق الغاية أخرى فالتأويل هنا له آلية طبيعية كالاستعارات والكنائيات والتشبيهات والمتمثالات (2) وكلها آلية منطقية لا تخرج عن الدائرة المعرفية الجماعية للجماعة التي ينتمي إليها الفرد فقد تغيب بعضها عن الفرد الواحد لكنه سوف يستدركها من خلال تفاعله مع شخص أو أشخاص يكونوا قد وجدوا لها تفسير كعامل محفز ومحرك لما يملك بداخله من آليات تأويل لها وهذا ما وقف عليه العقاد.

أو بمعنى تحقيق مشهد دون دراية الممثلين بحقيقة ليس تقليلًا من قيمة الممثل و إنما و لتجفيف العبء على الممثل و زيادة شد المتلقي فعندما أراد التأثير المناسب في خطبة الوداع لدرجة البحث عن الدموع المنسكبة و الدموع المتحجرة في أعين التابعين لم يجد بدا سوى الاستعانة بالحكايات و هو ما يعرف لدينا بالمداخ لتعود به الذاكرة قد مر به في أنحاء أسواق المغرب " مراكش " و ما أكثر هؤلاء المؤثرين الذين قد صادفهم على حد تعبيره، فرجع إلى

(1) د. ناجي فوزي، افاق الفن السينمائي ،مرجع سابق ، ص :91

(2) د . محمد مفتاح ، التلقي والتأويل في مقارنة نسقية ، ص :9

أكثرهم تأثراً حيث طرح عليه الفكرة بغية الحصول على مشاهد مماثلة فلم يتوانى الشيخ بل لبي الفكرة و بذل قصارى جهده بقدر المال الذي قبضه من " مصطفى العقاد "، وقد هياهم نفسياً بإخبارهم أن الشيخ حسن المكي سوف يحضر من مكة، و قد حضر الحكواتي إلى الموقع حيث يتجمع التابعين " تمثيلاً " ليحكي لهم عن حياة الرسول "ص" في آخر حياته و كانت المفاجأة ظهوراً للتأثر جلياً و بشكل قوي و مناسب للذي في مخيلة العقاد بشكل مطابق لما هو عليه في السيناريو.

أما الدهاء التعبيري الثاني فهو جعل التابعين يتدفقون بشكل تلقائي قوي و معبر دون معرفتهم للتفاصيل الحقيقية حيث بلغهم في اليوم السابق لتصوير أن الغد يوم عطلة و أن هذا اليوم عيد ميلاد الملك الحسن الثاني و أن عديد الشخصيات سيحضرون للمناسبة منهم قائد القوات المصرية الذي عبر القناة و قائد القوات السورية الذي عبر الجولان لإلقاء كلمة و قد تمت تهيئة المكان بشكل تقني محبوك بداية من تنصيب المنصة الملكية و زرع العديد من الكاميرات و مجسّدات الصوت في المنصة للحصول على أدق التفاصيل التعبيرية التي تظهر فيها نشوة النصر، وهنا نجد ان مصطفى العقاد قد لجأ الى نظرية الباحث "سولومون" الذي يري ان الافلام الغربية تكرر الذاكرة الشعبية<sup>(1)</sup> من خلال الكم الهائل لها وخاصة أفلام هوليوود.

وهو ما يظهر في أفلام رعاة البقر حيث نرى أن المخرج الأمريكي يعطي أهمية كبيرة للمكان إذ يجعله يكتسح جزاء كبير من الفيلم ويتم دعمه بالموسيقى وأن البدلة أي اللباس التي يرتديها الشريف ترسي ادعاء المخرج في الفيلم و ما ساعد على تطبيق هذه النظرية واكتمالها بشكل كبير هو قدوم الممثل المصري الكبير " عبد الله غيث " الذي كانت معرفة المغاربة حديثة لهم به أي غير معروف لديهم و ظهوره بلباس الضابط المصري بطلب من العقاد ، و ما يثبت دهاء العقاد هو البداهة الحاضرة التي أدت باغتنامه فرصة بعض الضيوف الغير محسوبين على السيناريو "طلحت حمدي " حيث قام بتهيئته و إلباسه لباساً مسؤول عسكري سوري ووضع القائدين السوري و المصري على بعد حوالي ميل من مدخل مكة الافتراضي .

(1) طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص184

حيث هيئ الجموع الجماهيرية ( التابعين ) حول سيرتيهما و شحنهم شحنا يوحى بالانتصار و خاصة و أن العالم العربي لا يزال يعيش هذه النشوة بعد حرب أكتوبر و ظهر ذلك جليا من خلال التهليل و التصفير و الهرولة لدرجة أن طلحت حمدي و عبد الله غيث لم يصدقا الذي يحدث حولهما .

#### التحليل السيميائي لفيلم الرسالة :

مما لا شك فيه أن مضمون الفيلم ككل فيلم عبارة عن رسالة هذه الرسالة تحمل الملايين من الرموز والدلائل الظاهرة والمشفرة موجهة إلى سكان المعمورة قاطبة وإلى كل الأجيال الحاضرة والقادمة ولكنها لا تخلو من النزعة الإنسانية والإيديولوجية التي يحملها جل المساهمين في إنتاج فيلم الرسالة كتاب السيناريو ومساعدتهم ومن المستشارين ومن الهيئات الدينية وحتى المخرج، ومن المعلوم أن في كل قلم يوجد مشهد واحد أو اثنين يمكن أن يطلق عليه مشهد رئيسي<sup>(1)</sup> وهو المشهد الذي لا يمكن الاستغناء عنه أبدا في الفيلم والذي يدفع الأحداث إلى الأمام دائما.

بداية يجب أن نقر أن فيلم الرسالة يحمل عبارات وجمل ستضرب في عمق البشرية ولا يزال نوبها ورنينها إلى اليوم يؤثر على جمهور المتلقي، مما جعل فيلم الرسالة فيلما جيدا وبدون منازع والذي لا تمله النفس البشرية، لدرجة أن المتلقي عند إعادة مشاهدته يشعر وكأنه شاهده لأول مرة.

ومن أشهر هذه الجمل:

1. ردها عليا إن استطعت.

2. يا خالد ستكون سيف الله المسلول.

3. بدعة.

4. نحن بنات طارق.

5. أمر دبر بليل.

6. حمزة صياد الأسود.

7. النفاق والعناق.

(1) عبد الله حكمت الالفي، المونتاج، عمان، مجمع سابق، ص : 79

8. لأضنها تنهي الأمر ، ستبقى دعوته والكلمات.
9. خلو سبيل الناقة فإنها مأمورة.
10. سأمزقك و الوك كبذك.
11. سأعتقك وأعطيك وزنك فضة والبسك الحرير.
12. نشيد بنات النجار طالع البدر علينا .....
13. نضربه ضربة رجل واحد فيتفرق دمه بين القبائل.
14. هبل.
15. والله إن وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته.
16. من يعرف القراءة والكتابة فليعلم 10 من المسلمين لقاء حريته.
- 17 - نعرف ماشيتنا بأنفسنا العام المقبل.
- 18 - كيف تختار السماء نبيا يأكل الطعام ويمشي في الأسواق.

### تحليل سيميائي مختصر لفيلم الرسالة:

دراسة سيميائية ماسحة من أول ثانية إلى آخر ثانية، بما يعادل ثلاثة ساعات وعشرة دقائق كأقل تقدير وهو في الحقيقة ليس بالأمر الهين لذا ركزنا على أهم العلامات والرموز بين الدال والمدلول على لسان اللغة السينمائية لفيلم الرسالة ، و مهما قدمنا فإننا لا نفي مشهدا واحدا حقه بالنظر إلى الكم الهائل من الدلائل و العلامات القوية فيه .

01د00ثا كاميرا ثابتة لقطة بعيدة (ل ، ع ، ج ) تشتمل على منظر صحراوي به ثلاثة فرسان وتسمح هذه اللقطة ببناء الوعي الجماعي لجمهور المتلقي من خلال التقاء وتقارب الفرسان، ولكن بشكل صغير وبعيد مع استعمال كاميرا يد ثابتة بانورامية وشد عين المتلقي بحركة موافقة للعين الطبيعية (يمين يسار ، يسار يمين) .

36د00ثا حركة الكاميرا مرافقة و مصاحبة للفرسان إلى الخلف للمحافظة على حجم الشخص ببقطة عملية (ل،ع) للحفاظ على ترقب المتلقي وشده أكثر إذ نجدهم يتحركون بنفس

النظام وفق تركيب معين قد اكتسبوه من البنية الدعوية للإسلام، و هم يكادون يتبعون النظام السري عند الانطلاق و أثناء الركض في الصحراء و حتى نحو الافتراق نحو الجهات المختلفة .

00د45 ثا تغيير مكان الكاميرا الثابتة بمعنى وجود أكثر من كاميرا لتحقيق مونتاج ذاتي متوازي في عقل المتلقي مع زيادة سرعة الأحصنة تدليل على نفاذ الوقت وقرب نهاية المهمة، كما الأجواء الليلية توحى بأن المسافة المقطوعة طويلة بحكم أن العرب يباشرون أعمالهم وأسفارهم انطلاقا من الصباح الباكر.

01د04 ثا المكان جديد للإيحاء بتنوع جغرافيا المكان وإظهار مدى طول المسافة، مع تحرير عين المتلقي من خلال مجموعة من اللقطات من مواقع مختلفة لنفس المكان إلى يظهر أنه في منطقة صحراوية من خلال أثر السراب الناتج عن الحرارة المرتفعة .

01د23 ثا نفس السرعة، مع وجود الكاميرا ثابتة يحافظ على اتزان المتلقي لتكون له عين فاحصة، و إشارة توديع توحى بأن الفرسان على اتفاق مسبق وأن لهم نفس الغاية ونفس الهدف؛ وهنا تتحقق النظرية السردية ( غريماس ) إذ تظهر هذه النظرية و مدى تطبيقها في سيرة الأحداث و تواترها في هذا المقطع الذي يتم فيه انتشار المبشرين ( رسائل محمد الى ملوك العالم ) الذين يحملون رسائل الدعوة إلى الملوك و السلاطين و جبابرة الأرض إذ أن بعد الفارسين عن بعضهما يترك الحرية للمشاهد المتلقي في تخيل ملامح كل فارس .

01د30 ثا الكاميرا بزاوية تحافظ على حجم الحصان وهنا (اللقطة فردية) لحصان واحد وفارس واحد تجعل المتلقي يتخيل الفارسين الآخرين بنفس المظهر ونفس السرعة.

01د40 ثا المشي مع فتح الباب هنا تم استعمال اللقطة القريبة (ل،ق) اللقطة الكبيرة (ل،ك) مع تحرك توافقي لحركة الجسم لتحقيق معجزة الوجود الحقيقي التي يتكلم عنها ايزنشتاين وخاصة أن اللقطة من الجهة الخلفية تحتوي وجود الحارسين، ووقوف الشيوخ مثني مثني مع النظر بنفس الزاوية إلى المرسل دليل على أهمية المكان ، و ان هذا القصر تحكمه قواعد و أسس قوية .



02د00 ثا الملك في حالة اجتماع مسبق، يصل المبعوث يفتح الرسالة، دليل كذلك على مدى اهتمام الملك وأهمية الرسالة ويؤكد ذلك تقدم شيوخ القصر خلف المبعوث لحظة قراءة الرسالة ، استقبال المرسول لحظة وصوله يعطي حكما مطلقا على رشد الملك " هرقل " .

02د30 ثا الكاميرا من الصدر إلى الأعلى بالتناوب بين الملك ومن حوله لإعطاء لقطات تناوبية داخل المجال وبشكل تناظري، قراءة الرسالة (بسم الله الرحمن الرحيم إلى هرقل ملك الروم)، الكل ينصت، على الرغم من أن الملك لا يعرف اللغة العربية إلا أنه ينصت كذلك، تقليد ملكي، ثم يسأل مستشاره ليترجم له ، و صمته يوحي إمكانية تغيير رأيه بالنظر بمفهوم التداول و منطق التحول<sup>1</sup> يأخذ الرسالة ليمعن النظر فيها ويأمر بإكرام الضيوف، دون التقليل من قيمة الحامل والمحمول.

03د00 ثا ظهور أهرامات مصر في لقطة قريبة فردية للرسول الثاني لتحديد وإبراز وجهة الرسالة الثانية و الأهرامات علوها و الفراغ الذي يحيطها دليل قاطع على أن المكان قد مرت به حضارات راقية و إندثرت و ما وجود الفارسيين إلا تلميح لإعادة الحياة في هذا المحيط من جديد ، كاميرا ثابت جانبية بزوايا 45 درجة على المستوى الأفقي لجعل المتلقي في تقبل تدريجي لحجم وحركة الحصان والفرس وإعطاء صورة جمالية للقطعة ككل موسيقيا و حركيا .

03د08 ثا لقطة متوسطة قريبة (ل،م،ق)) داخل القصر الملكي للمقوقس عظيم القبط ترك الردود مبهمة هنا نثبت صدق العقاد و صدق كتاب السيناريو لأن المعلومات شحيحة حول ردود المقوقس .

03د14 ثا صورة أولية كاملة شاملة للرسول الثالث وفق لقطة (ل،ع) أو (ل،ب) توهي أن الرسالة موجة إلى بلاد ساحلية بحكم ظهور الفارس بالقرب من خلجان البحر .

1 حرب علي ، العالم و مآزقه ، منطق الصدام و لغة التداول ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ببيروت ، ط 1 ، 2002 ، 06:

03د22 ثا صورة كاملة (ل،ع) ومع التقدم إلى الأمام داخل القصر تليها صورة صدرية (ل،م ق ) للملك مع برودة وثقة تأمين دون تجاوب أو تفهم مع تمزيق الرسالة برد قاس وجاف " أنت يا جنف الصحراء أتعلم عظيم الفرس كيف يركع " .

03د52 ثا الرجوع إلى الملك الأول للمقارنة بين الملك وتصرفهما و إدراك الملك وكأنه يعلم ليتأكد ، من أعطاه هذه السلطة ( رب العالمين ) ( ل،م،ج ) .

وفي كل اللقطات التي تجمع الرسل بالملوك تظهر لنا أن هؤلاء يجمعهم نسق واحد و في الحديث مع الملوك تحديدا.

04د03 ثا الرجوع إلى الجينيريك للإشارة الى البطولة (( منى واصف وعبد الله غيث ) مع خمس ممثلين ،المونتاج الموسيقى مدير التصوير قصة وسيناريو وحوار مستشار ديني انتاج واخراج تخفيف الموسيقى لشد الانتباه للقراءة في لافتة سوداوية ، الهيئة الموافقة تعظيم صورة الرسول ، تعظيم الرسالة القطة في شكل صورة ثابتة من اجل ترسيخ ما فيها مع الاستعانة باللون الاسود ولمدة 46 ثانية كاملة .

05د45 ثا صور ولقطات متنوعة من المصاحبة الى البانورامية القريبة الى القرية جدا لمجتمع بدوي مع احتفالية يوثقها الراوي بصوت جهوري لتعريف بالقبائل العربية وعباداتهم وحياتهم الدينية والتجارية مع ذكر المولد الشريف .

06د28 ثا إظهار الكعبة وما يحيطها من طقوس دينية من أوثان وأصنام وقرابين (360) وثن بعدد القبائل العربية، الكاميرا محمولة ترافق المتنقلين مصاحبة لتغير الحركة وذلك لنقل الإحساس إلى المتلقي وجعله يشعر بالتنقل داخل السوق مع التعريف بسيادة مكة وترسيخها في أعماقه .

07د00 ثا ظهور بعض المتسوقين السود دليل على أن السود ليسوا بعبيد وأن جاهلية العرب لا علاقة لها بالاستعباد حتى أن بعض المتسوقين السود يظهرون كسادة من خلال رفعة ملامحهم وجودة ثيابهم وحتى عدد مرافقيهم.

07د07 ثا الكاميرا لإعطاء لقطات متنوعة محولة و مصاحبة لعين المتلقي الافتراضية لتعريف بالنشاط التجاري.

15د07 ثا الكاميرا تراقب وتتنقل بصحبة المتسوقين بتعدد اللقطات بقدر حجم وتنوع المعروضات.

32د07 ثا الكاميرا ثابتة خلفية بعين البائع تسجل حركة أمية وافدا ومغادرا لتعريف به كأول شخصية في الفيلم (أمية) برفقة خادمه بلال .

35د07 ثا نظرة بلال إلى الطائر المقيد دليل على تطلعه للحرية، وطريقة تنبيهه أمية لبلال دليل آخر على سعيه لإبقائه كعبد .

42د07 ثا لقطات بزوايا متناظرة لتاجر ومستورد (بيع بالربا وبيع العبيد) لقطة (ل،م،ق) متبادلة بالتناظر بين المتحورين.

30د8 ثا مجيئ أبي سفيان أيسأل عميرة عن حال السوق (عميرة يربط السوق بالآلهة وأن المظاهر الطقوسية تجلب الباعة والمتسوقين من كل حذب وصوب) أبو سفيان يأمر بذبح 100 شاة و 10 من الحملان للقادة لإعطاء الحدث صفة الاحتفالية و هذه الذبائح للتقرب للآلهة أكثر منها لإطعام وفود التجار .

مداح السوق الملهم (لقطة ت،ع) ينتبه إلى وجود أبي سفيان ملابس هذا الأخير نظيفة و متناسقة و فاخرة للدلالة على أنه ممن السادة ، فيطلب من الحضور فسح الطريق، الابتساماة الظاهرة على وجوه الحضور تنبأ بمدى تفاعلهم ومدى تأثير الكلمات التي يتغنى بها، فيمدحه مدحا يلقي قبولا لدى الحضور بالتصنيف وتبادل النظرات، (لقطة ل،ع،ج) تفاعل أبي سفيان، لينال عطاء وفير، (لقطة بانورامية سريعة مصاحبة لري الكيس) كيس من النقود ، هذا الكيس يدل على الثراء و سخاء أبي سفيان و ما حوله من ولاء قريش .

13د10 ثا لقطة (ل،م،ق) ظهور هند عند بائع الملابس مع خادمها وخادمتها صورة تحت الحزام اثنا الحوار ،الالوان الزاهية والملامس الناعمة تبين أن هناك صناعة راقية أو تجارة

متصلة بقريش والعبارات العسلية التي يتقنها البائع تسلب هند ،تنازل البائع عند معرفة ان هند زوج ابي سفيان ، و هنا أقنعت هندا البائع بكلامها الموزون الذي أصبح حجة لها عنده فصدقها<sup>1</sup> لما في لسانها من حلاوة و إقناع .

10د36ثا مشهد بانورامي في لقطة ( ل ، ع ) لإظهار المتجهين إلى الكعبة لتسليم القرابين، مع نزول سادل الكعبة للتدليل على مركزية الكعبة وحرمتها ، تنوع القرابين يوحي أن هناك أكثر من معتقد و توجه ديني و أن الكل مرتبط بالأوثان .

10د50ثا صورة نصف صدرية (ل،م،ق ) لأبي لهب، ثناء أبي لهب على الحجيج وما قدموه للآلهة.

11د07ثا تحول أنظار أبي لهب مع زوجته اتجاه محمد، موسيقى الرسالة لتأكيد الارتباط بين موسيقى جوهر الآذان والنظر إلى شخص محمد، رجل يشكو بعد أن سلب منه أبا لهب كل شيء ليسأل أبي لهب عن محمد وهو يتربص ما يحدث عن قرب دون تدخل .

11د17ثا دخول أبو لهب في حوار مع زوجته داخل الكعبة (ت، م ) بكاميرا مصاحبة لتتبع أبي لهب وزوجته مع الكشف عن آلهة الكعبة في صورة فاحصة لا ترهق المتلقي وكيف أن محمد ينكر أربعة آلهة التي تهيمن على أهل مكة على لسان أبي لهب .

12د41ثا صورة بانورامية في لقطة (ت،ع) من اليسار اليمين لسوق فارغة لهيمنة الزمن وإدراك أن كل شيء راحل ،مع تحصر ابي طالب (ل،م،ق) مخافة ألا يراها العام القادم، قدوم زيد ليسأله عن محمد الذي طال رجوعه لأول مرة ولمدة ثلاثة أيام كإشارة لمدى بلوغ الوحي ذروته .

13د55ثا صورة شاملة (ت،ع) لجبل عرفة زوم مكبر نحو غار حراء، للغوص في عمق غار حراء مع ظهور الظلام الدامس الذي يشير إلى توقع بروز أمر ما وكأنه سيلد من هذه الظلمة

1 محمد العمري في بلاغة لخطاب الإقناعي ، مدخل نظرية و تطبيق لدراسة الخطابة العربية في القرن الأول نموذجاً ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، إفريقيا الشرق الأوسط ، بيروت لبنان ، ط 2 ، 2002 . ص : 116

مع تناغم عظمة الوحي (القرآن) على لسان الراوي (قراءة - إقرأ) ، ظهور شعلة دليل يجعل المتلقي يدرك أن بعد الظلمة نور وأن بعد العسر يسر .

14د46 ثا الشعلة نفسها (مونتاج متبادل ) لقطة زوم (خروج الزوم من العمق ) وكأن مضمون الوحي سينتقل من غار حراء إلى الصحابة بواسطة زيد الذي يحمل الشعلة المتبادلة من خلال المونتاج (دمج الصورة) ، خروج زيد على أصحابه قائلاً لا يزال الوحي ينزل على محمد، دخول أبي طالب و وصف له ما حدث بين محمد وملك الوحي، أبي طالب يسأل ثم يتفاجأ عند سماع كلمة (جبريل ) وكأنه يعرفه دلالة على دراية أبي طالب بشأن محمد ، هاهو يؤكد ذلك عندما يسأل عن أول من عرف بالأمر (الذي تعرف و الوحي خديجة ، أبو بكر، علي، زيد الابن بالتبني ) مع تحذير زيد بعدم تبليغ أي كان، و تأكيد استعداد أبي طالب بالتضحية من أجل محمد مهما يكن، مع نظراته التي تدفع إلى الاحتراز بشكل جيد .

18د07 ثا مشهد كاميرا مصاحبة أمامية إلى الخلف على الريتم الأمريكي السريع لعميرة وأبو لهب (ماذا يريد محمد ) وكان هذه العبارة خلاصة لحديث طويل قد دار بينهما لتو مع محاولة تقزيم الأمر على لسان أبو سفيان الذي يري أن هذا شأن بني هاشم ، مؤكداً ذلك من خلال تركه لعميرة في السوق وهذا ما يتفق فيه المخرج مع المتلقي .

18د23 ثا صورة لأصحاب محمد(ل،م،ق ) فوق الصدر داخل البيت متبادلة يتبادل الحوار تغير شدة الإنارة عند طرق الباب دليل على أن الأمر سري، مصعب يسأل عن الطارق جعفر، يطمئنه أنه جعفر خلال الطرق ( دليل آخر على الأمر سري وان التواصل بين المجموعة منظم ومشفر) .

19د100 (لقطة ل،م،ق) لدخول جعفر (ل،ق) جعفر يقرأ ( سورة الشمس ) ، يصف حال محمد صلى الله عليه وسلم أثناء نزول الوحي ( اصطكاك الأسنان الارتعاد الكلام ) ، دخول الفجر ( صورة مكبرة لنفس الكاميرا) ، خروج بعض الأفراد متكررين.

21د39 ثا تعقب ياسر ابن عمار، دخوله إلى البيت حيث علامات الفقر والعوز واضحة على ملامح البيت الداخلية، الكاميرا بزاوية مائلة نحو والديه كعلامة على أنه أفضل من والديه لحظة

دخوله سأل الأب ابنه عمار وسحبه من يده علق تمثال الآلهة بثياب عمار: سقوط التمثال وتكسره من قبل أفراد متخفين ، و هنا غير مرئية بالنظر إلى سرعة الحدث تلعب دور فعال في الإقناع<sup>1</sup> و التأثير عندما تعتمد على إشارة عالم التخييل (ل،ق،ج) للإيحاء بمضاعفة الأمر وأهميته ، تذكر سمية والدها ، خروج عمار وملاحقته من قبل ناس .

25د24ثا ياسر(اسير) في حوار مع سادة مكة لقطة بانورامية خارج العمق بشكل مقوس نحو الأعلى قليلا منتقاة من (ل،م،ق) لرصد ياسر إلى (ل،ع) لتحديد المشهد العام لسادة قريش ،ياسر يساوي بين العبد وسيده (مشاعر بلال تتحرك) أمية يأمر بلال بجلده ، وهذا فيه شيء من الإذلال حيث يجلد عبدا أسود شخص أبيض من أهل مكة لكن بلال يتراجع وتظهر عليه علامات الحزن والأسى لدرجة أنه (يرمي السوط ) وهنا المتلقي ينتابه نفس شعور بلال، أمية يتوعد بلال .

29د31ثا لقطة بكاميرا ثابتة (ل،م،ق) التصوير بزواوية محايدة غير دراماتكية أي بمستوى نظر المتلقي للتقليل من قيمة أمية، نفس اللقطة عند تصوير أمية يجلد بلال وبلال يردد(الله أهد ) ولكن بزواوية تحت النظر لإظهار ضعف بلال لأن أمية بأمر بوضع صخرة على صدر بلال، العبيد ينظرون بعين الشفقة والاحتقار لأمية .

30د09ثا لقطة بانوراميه سريعة (ل،ع) زيد يقول: أبى بكر يزيد100 دينار على ثمن بلال لقطات متبادلة (ت،م،ق) ثم يرفع السعر من تلقاء نفسه إلى200دينار دليل على مدى الثقة المتبادلة بين صحابة الرسول، هند من جهة أخرى تؤكد ذلك (أبو بكر يعني محمد ) ثم ترفس يد بلال، الحلي الظاهر على رسغ هند وعلى حذائها دليل على مدى ثراء ووجاهة أهلها، خذوه لا حاجة بي إليه ( هنا أمية يتنازل على بلال لأن المال عنده أقدس من حب الآلهة ) .

31د51ثا لقطات (ل،م،ق) حذيفة يعصي والده من أجل محمد، ظهور الأوثان الذهبية رمز تمسك الأسرة بالأصنام:

- هند تقول له: ليس من أجلنا أشفق على أبيك.

1 سعيد بن كراد ، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، منشورات الزمن الجميل ، مطبعة النجاح الجديد القاهرة ، ط 1 ، 2003 . ص 11

- حذيفة: محمد منحنى الطمأنينة والسلام.

تمسك هند بحذيفة تشعره بالطمأنينة كما تجعل المتلقي يشعر بنفس الشعور إلا أنه يرفض .

33د00ثا صورة للوجوه (مقربة ) لقطة (ل،م،ق) لمجموع من السادة واقفين، جلوس عم الرسول دليل على قدره ورفعته بين قومه، يساومونه في بن أخيه ( مفروشات بيت أبي طالب تدل على فخته وحاجة حكمته)، خروج العم دون رد مع غلق الباب خلفه حوار مع محمد بالمقولة الشهيرة.

35د33ثا ياسر مهرولا لا صعود المدرج فتح الباب نظر اليه الصحابة بشرى جمهورية الدعوة وتعالى التكبير والخروج .

36د05ثا مشهد عام وصول الصوت إلى بيوت مكة حركة الكاميرا بانورامية أفقية على الأصنام اتجاه القرشيين إلى الكعبة يعني أنها مركز للقرار لقطة (ل،ع) صعود أبو سفيان وزوجته لإلقاء خطاب تحريضي، وما تجمع من الكم الهائل من أهل مكة بيض وسود ماهي إلا علامة على قداسة الكعبة عندهم.

37د58ثا هنا اللقطة عامة ومقربة وهي اللقطة الأمريكية (ل،م) ومن عدة زوايا ،إظهار الخوف لما كانوا يشعلون النار لنترب ( أوى جهل يأمر بصوت خافت إشعال النار ،لأن الأمر قد تطور، رماة الحجارة مختبئين في أعالي المباني لقطات (ل،م،ق) متبادلة تجاري عين المتلقي حركة واتجاها.

40د48ثا لقطة (ل،ع) تعظيم المكان من خلال تركهم دون القضاء عليهم (30 نفر بأمر من أوى سفيان ) بعد أن كان من اليسر القضاء عليهم، لم يخرجوا بل اتجهوا نحو الكعبة ليخطب ياسر (دليل آخر على عظمة الكعبة ) يقرأ قل أيها الكافرون (ل،م،ق) أبو لهب يبعد ياسر بالقوة نحو أسفل الكعبة ، ويقول: أبعادوا هذا الكذاب (التفاف حول الكعبة ) إشارة منه إلى سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم.

41د44ثا اشتباك (الصورة مقربة) (ل م ق)، سينتبه قائد قريش إلى مجيء حمزة (ل 1) (هدوء تام) سماع وقع أقدام الحصان فقط، ينزل سماع وقع أقدامه (صورة مقربة جدا)، ينظر إلى الجرحى (بعين الزوم من اليمين إلى اليسار)

قائلا: باسل ومغوار ابى جهل كيف لا وأنت تقا تل رجال بلا سلاح.

ضربه بقفا اليد اليمنى، تبادل الحضور النظرات يجمع بين الغرابة والخوف والاطمئنان (رودها عليا إن استطعت) سقوطه على سلال الكعبة فيه شيء من الإذلال (دخول أبي سفيان) أنا على دين محمد، انسحاب الأعداء وآخرهم أبي جهل.

44د07ثا تنبه العقاد إلى وضعية الرسول عند اقتراب حمزة برفع الكاميرا بزاوية تجعله أعلى بقليل من حمزة.

48د12ثا لقطات (ل،م،ق) تهديد أبي لهب بالصنم للمسلمين العزل دليل على تمسكه به، (ل،م،ق) بزاوية غاطسة تظهر بصق سمية على وجه أبي جهل إهانة، ظهور الطيور واتجاه طيرانه السريع والمتداخل بعد قتل ياسر وسمية دليل على عدد القتلى وشراسة التنكيل بهم، التنكيل يظهر في طريقة تنفيذ القتل.

50د17ثا لقطات (ل،م،ق) مجيء الرسول وحسرتة على عمار، النظر إليهم وهم جلوس مع موسيقى توحى بالتأمل والغوص (زاوية عين الطائر)، ظهور آثار الارهاق والتعب على الأسرى، مواساة عمار بن ياسر لشدة هول ما وقع ولشدة ندمه، ترحل الرسول مع البكاء برفقة جعفر ظهور الدموع.

51د38ثا لقطة (ل،ع) بحركة منحنية يشكل الخطاب لتتبع دخول حمزة على الأسرى الجرحى قائلا لا مكان لكم هنا، دخول جعفر على المجموعة في نفس اللحظة، قائلا الرسول يأمركم بالرحيل دليل على حكمة حمزة (ل،م،ق) تشمل حمزة فقط دليل على رفعة قدره.

52د18ثا الكاميرا ثابتة فوقية (عين الطائر) خروج الصحابة إلى الحبشة الصورة بزاوية مائلة إلى الأسفل شاملة الخروج من الأدنى إلى الأعلى، الإيحاء بالحسرة على مكة (النظر إلى



الخلف ) صورة زوم إلى الورا لإظهار الصحراء وصعوبتها (العطش الشديد) دليل على طول المسافة وشدة الحر اختباء المهاجرين الحكم يزيد من تحسر سراقاة لفقده الأثر ورجوعه .

55د49ثا اجتماع قادة قريش قبل اختفاء لقطة المهاجرين في الصحراء تعطي المتلقي الإحساس أن مهمة سراقاة حساسة وأنه قد عاد على جناح السرعة لدراسة الأمر مع قادة قريش لقطة (ل،ع) لجلسة عمل حول أمر المهاجرين ، تبادل لقطات (ل،م،ق) لتدخلات القادة وتكليف عمر ابن العاص صديق ملك الحبشة ولكن من قال: أنهم إلى الحبشة كان ذلك أبو سفيان.

56د31ثا لقطة (ل،م ، ق) دخول عمر مع ملك الحبشة يعني صدق قوله و مدى قوة صداقة ملك الحبشة له ليجدوا المهاجرين امامهم بعد ان وصلوا ، وصعود عمر إلى المنبر مع الملك دليل اخر على صداقتهما (ل،ق،ج) لحظة رمي الاغلال لتركيز على هذه الاخيرة .

1سا 4د51ثا السماح للاجئين بالعيش بعدما الزموه الحجة حيث قال جعفر ان محمد قال لنا اذهب الى ملك الحبشة فانه لا يظلم عنده احد ، وانك من اهل الكتاب ، و هنا تظهر الكفايات التي إكتسبها جعفر و تمكن من إثارتها<sup>1</sup> في الوقت المناسب (لقطات متبادلة بين الملك وجعفر وعمر (ل،ق) حيث برهن جعفر صدق قوله بالقران عكس عمر ، الصليب في كامل ارجاء القصر وعلى الجدران الارائك ومرسوم على ثياب الجنود والقادة .

1سا 5د04ثا لقطات متبادلة بين (ل،ع ) و (ل،م، ق ) حيث يظهر ابى صفيان في حالة هيجان يدعوا الى مقاطعة المسلمين ، ثورة عارمة تكسير تمزيق و حرق وضرب و طرد (موسيقى شافطة) بنفس اللحن المميز لفلم الرسالة، حركات سريعة وعنيفة .

1سا 6د37ثا منظر شامل ( ل،ع،ج ) اختصار المعاناة والجوع وطول الزمن على لسان الراوي وتعليق المعاهدة العام الثالث عام (الحزن) .

1سا 7د10ثا كاميرا ثابتة لقطة (ل، ع ) محمولة على عربة الى الخلف لتظهر مجيئ قادة القبائل (هشام ،صهيب) لنقض المعاهدة وتمزيقها رفض اب جهل بحكم الالتزام بالاتفاقية لكنهم

1 محمد الدريج ، الكفايات في التعليم منشورات سلسلة المعرفة للجامعة ، توزيع دار التوحيد ن 2004 . ص :

صعدوا والغضب يتطاير من عيونهم الى حيث المعاهدة ، المعاهدة أكلتها القرصة ، هذه الظاهرة تخفيف على سادة مكة وتسريع بنقضها وتجنب المتعاقدين الفرقة والتناحر ، (حمزة يكتشف ما بقي من المعاهدة ويردد الارضة لم تبقي سوى (باسمك اللهم) .

1سا 31د09 ثا أبى طالب يجمع القبائل لصلح لكن وفاته دون الصلح كانت اقرب (ل،م،ج) جامعة علامات الحزن بادية على سادة قريش لما لأبي طالب من مكانة عندهم (حزن ، وفاة ، صمت ، فراغ) .

1سا 33د11 ثا لقطه (ل،م،ق) ياسر يعبر عن حزنه (موت خديجة ،موت أبى طالب ،خروج الرسول إلى الطائف ) علامات الحزن تبدو ن من خلال إجهاشه بالبكاء وضم ركبتيه إلى صدره كعلامة للوحدة .

1سا 12د20 ثا لقطه عامة (ل،ع،ج ) بحركة بانورامية ماسحة لجمال الطائف، لتليها لقطات من داخل الطاف (ل،ع) لهجوم الأطفال بالحجارة أدمت قدم الرسول ( ل،ق،ج) لأقدام زيد لتأكيد هول الاعتداء.

1سا 13د26 ثا ((ل،م،ق) مجيء القس النصراني من نينوى و معه عنقود عنب لجعلنا نتأكد أن الوقت خريف ، الرسول يجلس تحت شجرة صعبة المنال مدمى القدمين، زيد يتريث لأن الرسول يدعو زيد أنه يدعوا ثم يتلو الدعاء: 'اللهم اشكو اليك ضعف قوتي .....' .

1سا 16د05 ثا ( لقطات (ل،ع) مكبرة جدا حركة وتنقل وظلمة دليل على وجود الظلم والمفاسد والاستبعاد ) صورة شاملة لقطات مقربة (ل،م،ق) لمعاهدة الأوس والخزرج .

1سا 17د07 ثا (ل،ع،ج) ظهور حمزة من عمق الأرض مع رفع الموسيقى لرفع توتر المتلقي مزمنة بظهور المهاجرين (هجرة ) وإعطاء لمحة على المسالك الصعبة الراوي للمشاهد التعظيم والحيوية بذكر وجود عثمان وعبد الرحمان بن عوف وعبيدة بن الجراح وعمر بن الخطاب و أكثر من 70 مجاهدا .

1سا 21د32ثا تدبير القتل ، جل اللقطات (ل،م،ق ) ظهور علامات الذهول جراء الخطة المحكمة لأبي الحكم ، لكن أبي سفيان يشكك في نهاية محمد ( لا أظن أمره سينتهي لأن كلماته ستبقى ) وكأنه يرى في قتله خسارة، أو أنه لم يفصل بعد في أمر محمد مع نفسه ، مما يجعل المتلقي يشك كذلك فشل القتل بفعل نوم علي رضي الله عنه بدل النبي الكريم دليل أن الأمر رباني لا يحكمه بشر، مما جعل أبي سفيان في حيرة أكثر من الأول مرددا (أي أناس نحارب ) .

1سا 23د13ثا لقطة (ل،م،ق ) لأبي سفيان الأهمية الخطاب وأثارها على وجهه ، لقطة (ل،ع) ثابتة إقتفى أثر الرسول وأبي بكر مع دليلهما (أريقط) الوصول إلى غار حراء، الأثار تدل على أنهم في الغار إلا أن الأمر ( العنكبوت ، الحمامة ) يدخل الشك ويقلل من الاحتمال (ل،م) الخارجية ، (ل،م) الداخلية تقدم الزوم عند تراجع المتعقبين نحو الخارج ( عين أحدهم ) كلام الراوي انطلاقا من مقتضى الموسيقى كلام الرسول (لاتحزن إن الله معنا) .

1سا 26د23ثا (ل،ع،ج) الراوي في المدينة المسلمون يترقبون فوق النخيل و فوق السطوح ، لقطة لحمزة (ل،م،ق) متحيرا يتساءل هل من شيء .

1سا 27د28ثا لقطة (ل،ع،ج) يظهر النبي الكريم يهب القوم إليه بالتهليل والتكبير والزغاريد بتنوع بشري غير مسبوق دليل على عظمتة .

1سا 28د48ثا أظهر رأس الناقة فقط كاميرا محمولة بحركة الناقة (ل،ع) بدل عن الراكب ، ابن سلول يطلب الاستضافة (النفاق) المسلمون كذلك يطلبون الاستضافة (حبا وشوقا) ، حمزة يعترض الرسول يحدد مكان إقامته بالناقة، حيث سيبنى أول مسجد في الإسلام (أذن الأمر جزء من الوحي)

1سا 36د12ثا أذان بلال مع تحريك يديه (ل،م،ق ) كانت رغبة من النبي الكريم ، لقطات (ل،ق) متنوعة تبرز مدى تلهف المسلمين على الأذان وإلى صوت بلال يحرك يديه في إشارة لدعوة المصلين ليدرك المتلقي أن الأذان يعني الدعوة إلى الصلاة، قدوم المصلين :لقطات (ل،ع) خارج المسجد وأخرى داخل المسجد .

يا 37د 42ثا لقطات (ل،م،ق) دعوة الرسول على لسان زيد إلى المؤاخاة بين المهاجرين والأنصار، حيث يتبادل المهاجرين والأنصار التحية والاحتضان .

1سا 40د 33ثا لقطة (ل،ج) قراءة سادة قريش وثيقة الرسول تنوع وتكرار لقطات (ل،م،ق) أبي سفيان يمزق المعاهدة (النقص يأتي بعد إنهاء المكتوب ) موسيقى جديدة (شيء من الشفط ) أثناء السرقة والنهب دليل على الأمر تحكمه الذاتية .

1سا 44د 06ثا لقطات متنوعة بين ( ل،م) و(ل،م،ق) الأذان ليس للصلاة فقط وإنما لمعرفة ما جاء في الوحي لأول مرة آيات الاستعداد لاسترداد الحق .

1سا 45د 53ثا لقطات ( ل،م) و(ل،م،ق) إظهار الصناعة العسكرية ، اللقطة لتركيز (ل،ق،ج ) على (سيف علي ) أول سيف في الإسلام .

1سا 48د 20ثا لقطة ل،(ع،ج) ظهور جيش قريش المكتمل عدة وعددا ثم (ل،م،ق) احتفالية يملؤها الغرور بالنصر ،جيش مدجج بالسلاح مزركش بالألوان و يتقدم مع الجياد ملمح للثراء والعزة.

1يا 49د 34ثا لقطة (ل،ج،ق) لقافلة أبي سفيان التجارية ، لقطة (ل،م،ق) أبي سفيان يجنب القافلة التجارية الحرب مبتعدا وبشرف .

1سا 50د 33ثا (ل،ج،ق) حفل راقص ،طعام فاخر ،خمر دليل على الثراء مع إبراز مهارات العرب في العزف وإبراز جماليات المرأة ومفاتها .

1 سا 51د 53ثا (ل،ع،ج) سهرة ليلة خارجية لتخيم الجيش توحى بأنه جرار و عرمرم (ل،ج،ق) ، والسهرة نفسها من الداخل تبرز وصول رسول الى ابي جهل وفي نفس الوقت دخول رسول ثاني من جهة اخرى من الخيمة (دليل على كبر المخيم والخيمة ودليل على حجم الاتصالات)

1سا53د47ثا (ل،م،ق) حمزة يشرب الماء ،(ت،ع) يأمر بردم الآبار بعد شرب المسلمين (أمر مخالف لما عرف به المسلمون في حروبهم) ، قدوم جيش المشركين حراكه مدجج يعلوه الغناء.

1سا57د49ثا (ل،م،ق) وصول الجيش ، تسوية الصفوف طلب إخراج الشجعان لا يقوم بها إلا الجيش الاحترافي لتجسيد (العدالة ) شجار جند قريش على قربة الماء دليل على الضعف نتيجة العطش.

2سا00د46ثا لقطات متنوعة بين ( ل،م) و(ل،م،ق) خروج شيبه مقابل عبدة وخروج الوليد بن عتبة مقابل علي ابن ابي طالب وخروج عتبة مقابل حمزة (مونتاج متوازي) موت عتبة والوليد وعبدة.

2سا02د35ثا (ل،م،ق) متبادلة من الجهتين خطط حربية متقنة نبال، اختلاط الحابل بالنابل يقبل أمية على يد سيد بلال وكأن بلال ينتظر هذه اللحظة ، شبه صمت لتوغل الحدث في عمق المتلقي .

2سا06د25ثا كل أنواع اللقطات المعركة في كر وفر ، فرار المشركين ، إجلاء الجرحى وإحضار الأسرى ، وهنا تظهر تعاليم النبي الكريم اتجاه الأسرى في العناية والإطعام ، ثم تحرير كل أسير لقاء تعليم عشرة من المسلمين .

2سا07د40ثا (ل،م،ق) الندبات مع اللبس الأسود ، (ل،م،ق) حزن هند وتذكرها لأخيها وأبيها وعمها مع توعدها لحمزة ،لقطة زوم متقدم لهند مع حمزة في الحزن والتوعد بشكل مكبر .

2سا10د29ثا الأذان بصورة معدومة المعالم أي مظلمة ليظهر بددها المصلين يتجهون إلى المسجد(ل،م،ق) ، ترك التجار لتجارتهم الكاميرا تتجول في السوق بعين المتلقي ،نفس حجم اللقطات ، مشهد الضوء كاميرة جانبية فراغ السوق كليا نزول الحمام إلى ساحة السوق لالتقاط الحب دليل على (الهدوء والطمأنينة ) والأمان .

2سا12د14ثا لقطات متبادلة (ل،م،ق) دخول أعرابي إلى سوق يثرب ولا أحد أمام تجارته ، الرجل يسأل عن حال السوق ولمن تركت يأتيه حمزة ليؤكد له أن الله يحصرها ثم يتجه إلى المسجد مشيراً إلى المسجد (قوتنا تكمن هنا الإيمان أقوى من السلاح) .

2سا13د35ثا لقطة (ل،م) مكة قرع الطبول في كل بيت ، ثم بانوراما محور يمين يسار ، هند مع ابى سفيان دخول خالد، هند تتعرف على وحشي، وحشي يرقص وحشي يمرر سهمه داخل حلقة الراقصة (ذهول ) هند تغري هذا العبد الحبشي بقتل حمزة ، تعبيرات ونظرات وحشي لهند فيها أمر ما (الجنس).

2سا17د25ثا لقطات متنوعة ((ل،م،ق) ، (ل،ع،ج)) قدوم جيش المشركين ليلا (احد)3000 من الفرسان استعداد الجيش صباحا صورة ((ل،م،ق) بانورامية من اليسار إلى اليمين (قدوم هند) هند تصف حمزة لوحشي.

معركة ضروس حمزة يقتل الواحد بعد الآخر ، وحشي يتعقب حركات حمزة ثم يسدد ، توقف الصوت للإيحاء باختصار الزمن وتغير مناه، إعلان استشهاد حمزة وزيادة حماسة القتال، فرار المشركين بعد انهزامهم (هند تردهم ) ، مخالفة خمسين من المرابطين ففي طرف الجبل لأمر الرسول (كسر الجناح الأيمن للجيش) خالد ينتبه لنقطة الضعف (الإحاطة بالجانب الآخر للجبل ) هجوم خالد ، خالد يستبسل في القتل اظهر حنكة خالد انهزام المسلمين بسبب مخالفتهم للأوامر وانشغالهم بجمع الغنام (رسالة ) .

2سا29د19ثا (ل،م،ق) هند تتجه إلى حمزة برفقة وحشي متخطية الجرحى والقتلى ،تؤنب حمزة ميتا ثم تأمر وحشي بتمزيقه لتلوك كبده (تتكيل مرفوض) ،استمال هبوب الرياح لإخفاء الحركات الغير مقصودة من الممثلين لتجنب إعادة المشاهد .

((ل،م،ق) عودة المسلمين الى نشاطهم تتأوب التجار مع ابن سلول (ل،ع،ج) حج المسلمين إلى مكة ((ل،م،ق) دون سلاح خالد ذهول (ل،م)خالد وجيش المشركين يستفز المسلمين (ص ش) خالد يقترب من بلال يقترب من خالد (لك السلام ) حصان خالد يخاف من بلال (خالد يتراجع ) هبة ربانية ورسالة إلى خالد .

2سا 37د07ثا ((ل،م،ق) بداية البيعة ع (عند الشجرة ) بأمر من الرسول كلام الراوي خالد يعود (ل،م) ليعترب المشهد من الأعلى لخالد

2سا 40د48ثا صلح الحديبية عمر يقر (بنهاة الأعرابي)) أنه لم يشهد أنه رسول الله لهذا قاتله وكان نص الوثيقة هذا ما تفق عليه محمد بن عبد الله مع سهيل بن عمر ، رجوع محمد وأصحابه عن مكة و العودة بعد عام والبقاء ثلاثة سنوات ووضع السلاح عشر سنين .

2سا 40د56ثا ((ل،م،ق) ، (ل،ع،ج)) مونتاج متقدم توزيع الرسائل هرقل عظيم الروم ، كسرى عظيم الفرس ، مقوقس القبط .

2سا 41د51ثا ((ل،م،ق) نشر الدعوة بلال زيد عمار بن ياسر جعفر ((ل،م،ق) مجيء عمر بدعوة من خالد لمعرفة ما يدور من دعوة .

2سا 45د16ثا ((ل،م،ق) مجيء عمر وخالد الى حضرة الرسول (ص) جعفر يسأل عمر خالد يجلس ويشهد ان لا اله الا الله وان محمد رسول الله.

2سا 27د12ثا المسلمون يقرون بصلح الحديبية في ذات الوقت يتم الغزو عليهم ، أبى سفيان يأتي لمعالجة الأمر ، الرسول يعرض عنه بإدارة وجهه ولا أحد يستمع إليه يفاجئه خالد أنت من نقض صلح الحديبية. تخيم المسلمين لاسترداد مكة هند تترقب و أبى سفيان مقتنع بعدم القدرة على صدهم هند تشك ابى سفيان يحاول تهدئتها)صورة كبيرة خلفية(خالد لا يعيره اهتمام ولا يشركه الخبر أبى سفيان ينزل عند محمد ويدخل الإسلام .

2سا 56د56ثا ((ل،ع،ج) دخول جيوش المسلمين من ثلاثة أبواب(ل،م،ج) تجمع القرشيين عند باب الكعبة (قيمة الكعبة ) حركة الكاميرا مع موسيقى مورييس جار ونقر للدف والشوق والحنين تقبيل الزوجات والجيران والتراب .

3سا 01د40ثا ((ل،ق) هند محمد يفى بوعده ،((ل،م،ق) تجمع جيش المسلمين داخل مكة ، (ل،ق) وأبو سفيان أنه يستوي على القلوب .

3سا02د25ثا اقتراب محمد (ص) من الكعبة ، صورة جانبية من الخلف تظهر توجه رأس الناقة اتجاه الكعبة ((ل،م،ق)) للصحابة في صف واحد يتجهون برفقته .

3سا03د23ثا فتح الكعبة يدخل الكعبة لقطة بانورامية (ل،م،ق) يدور بنظره ، صعوده إلى الكعبة لقطات (ل1) تكسير الأصنام بناء على آية التطهير (إبراهيم) داخل الكعبة تطهير الأصنام من حول الكعبة صعود بلال ففي هذه الأثناء على سطح الكعبة الكل يسكت انزلت الخوذات و السلاح .

خطبة الرسول (ص) بصوت الراوي " وقد تركت فيكم .....".وبكاء أبي بكر ، وفاة الرسول يوم الاثنين 13هـ وعمره 63 ،ليذكر أبي بكر يقول ' من كان يعبد الله فإن ....."

3سا10د59ثا كل انواع اللقطات الغاطسة البانورامية الزوم المقربة المبعدة الأذان في بقاع كثيرة من العالم مع صور شاملة للعديد من مساجد العالم (زوايا غطس ارتفاع بانوراما زوم داخلية خارجية إقامة الصلاة في العديد من دول العالم .

#### الآثار السيميائية لأشهر ثلاثة مقاطع في فلم الرسالة :

إن التطرق إلى فيلم مثل فيلم الرسالة من الناحية السيميائية أمر بالغ الصعوبة بالنظر إلى الكم الهائل الذي يحمله الفيلم من رسائل ظاهرة وأخرى باطنة بداية من العنوان وصولاً إلى لحظة سكون صوته وإطفاء الأنوار .

إن فيلم الرسالة مليء بالألغام التي تفوح عطرا والألغام التي تستوجب من الخبير المتمرس الوقوف عندها بكل تفحص وتأمل لفك الخيوط المتقاربة من حيث الشكل والمتباعدة من حيث المعني والمفهوم والمضمون، لعل الانتقال الذي يرى "غريماس" أنه يربط بين السابق واللاحق (1) بين هذا وذاك لا يخرج السياق السردي.

(1) رشيد بن مالك ، السيميائيات السردية ،المجلد لوي ، مرجع سابق ،ص : 22



ولعل فيلم الرسالة مبني على الرمزية المؤثرة من البداية حتى النهاية في ثناياه الدرامية والتقنية مما يزيد من صعوبة مهمة الباحث، خاصة وأن المخرج و المنتج لهذا الفيلم مكون تكوينا هوليووديا بل ويعتبر من أشهر المخرجين الأمريكيين بالنظر إلى جنسيته الأمريكية، والمخرجين الأجانب بحكم أنه يحمل الجنسية السورية.

وبحسب الدراسة الفاحصة السيميائية فيلم الرسالة فقد تبين لنا مدى تأثر المخرج العالمي الكبير "مصطفى العقاد" بالرسالة المحمدية وبشخصية سيد البشرية "محمد رسول الله" عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليم، مما جعل بصمات العقاد وتوجهاته حاضرة في كل الفيلم، وبالنظر إلى ما تقدم فإننا قد إرتأينا معالجة أشهر مقطع من فيلم الرسالة لما يحمله من رمزية ودلالة تجمع بين البنية الدرامية والعمل التقني والمضمون الحقيقي لهذا العمل الرائد الذي نراه كل عام في تجدد رغم مرور السنين وتراكم الاحداث وتغير الأجيال، وهذا ما يجعل فيلم الرسالة ذو كينونة رمزية غير مسبوقة.

اللقطة التي تمهد للحادثة وتزيد من قوتها تبدأ من الدقيقة 40 و21 ثانية عندما يصعد جعفر على ما يشبه المنصة ارتفاعا لإشهاد العالم على صدق الدعوة ومدى احقية المسلمين لعبادة الله من خلال إرث بيت ابراهيم ((اللقطة 1)) سيشد المتلقي من خلال الرسالة الصوتية لجعفر، وكان هذا الخطاب بعد دخول المسلمين إلى حرم الكعبة للإعلان بجهورية الدعوة، هنا يظهر المخرج مدى أهمية الخطاب من خلال الكادر الذي يكاد يظهر فيه جعفر بلقطة أمريكية تشمل معه رؤوس الجنود فقط لجعل المتلقي يستنبط مدى أهمية ما يقول جعفر، وأن جعفر أعلى قدرا ورفعة مع من يوجه إليهم الخطاب من كفار قريش، والانتقال هنا سلس ورتيب مضطرب وهو ما أشار إليه "هيجل" إلا أن هذا الاضطراب مكتنز بمفهوم الازدواجية لدى المتلقي<sup>(1)</sup> حيث أن لحظة خطاب جعفر عم الصمت وسط الحضور، دليل على مدى اهتمام المجتمع القرشي بالخطابة.

كما أن هذا الهدوء يسهل للمخرج تهيئة المتلقي وجعله يصغي بنفس القدر وربما أكثر مما كان عليه جمهور الجموع أثناء التمثيل ((اللقطة 2)) وهذا ما تبرزه زاوية التصوير الجامعة الشاملة والتي تظهر آثار الغبار الحي بين الجموع للتدليل على عنف الحراك الذي توقف للحظة، ظهور

(1)مجلة جماليات، مجلة دولية محكمة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، ع 1، 2014.

علامات الإرهاق والمقاومة والعناء بادية على ملامح المسلمين وكذلك تغفر ثيابهم وتلطخها بالدماء، تبين مدى سماحة قضيتهم وفي الجهة الأخرى وحدة ثياب جنود قريش واستعدادهم وامتثالهم للأوامر اللحظية دليل على قوتهم لجعل المتلقي يدرك أن المسلمين في مواجهة عدو متمرس ومنظم، وهذا ما أراد إبرازه المخرج عند امتثال الجنود لإشارة أبي سفيان لسد الطريق أمام المسلمين في المرة الأولى وفسح الطريق لهم في المرة الثانية.

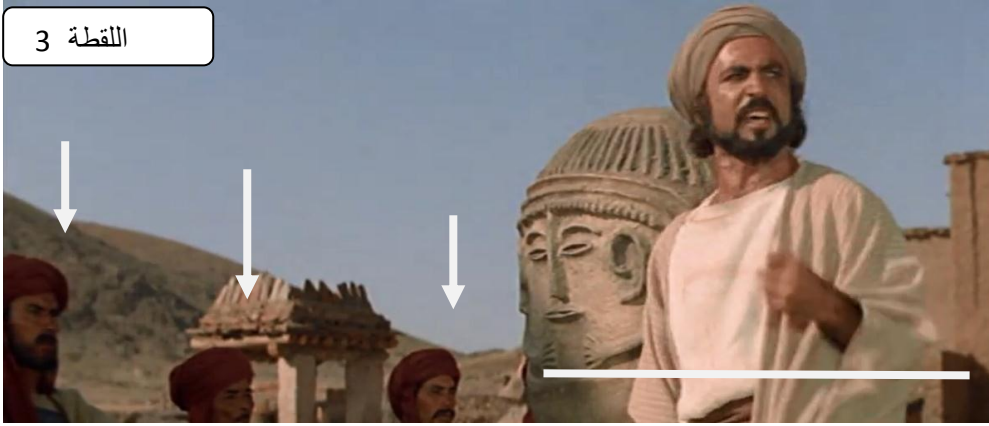
المرة الثانية لم تكن خوفا ولا ضعفا وإنما أرادها المخرج أن تكون حكمة من أبي سفيان، لأن القضاء على المسلمين داخل الحرم إعلاء لشأنهم بين العرب، وكذلك لما يعنيه الحرم والكعبة من أهمية وقداسة؛ وهذا السياق الملفت ينطبق على المشاهد المتلقي، وبقاء أبي سفيان وأبي جهل بعيدا وفي تروي تتبأ بالزعامة والقيادة (( اللقطة 3 )) و هو ما غير الملامح البارزة والثياب الغالية التي تميزهما ورتابة الكلام المتداول في حوارهما ناهيك عن المعاني والرسائل الموجهة للمتلقي على وجه التحديد من خلاله .



اللقطة 2



اللقطة 3



توجه المسلمين رفقة النبي الكريم إلى الكعبة بعد الإجماع عنهم مباشرة وبسرعة خاطفة دليل على عظمة الكعبة ((اللقطة 4)) وما صعود ياسر على سلمها إلا تأكيد على ذلك ، الكل ينظر إلى ياسر لقوله الفصل بعد باسم الله الرحمان الرحيم "قل يأيها الكافرون ...." مما أثار حفيظة أبي جهل ليدفعه في حجر أصحابه (( اللقطة 5)) و ((اللقطة 6)) بعد أن صعد إليه، ليرز المخرج كيفية تضامن المسلمين من خلال التعابير التي تظهر الاحتقان والغضب في لقطات قريبة جدا وكبيرة وبحركة تموجية تجعل المتلقي يبحث وبحرية على الانطباعات المناسبة لانفعاله اتجاه ابي جهل، هذا التكاثر كان بعد الإشارة الحاقدة ولعل غياب العمائم من على رؤوس أصحاب محمد و تنوع ألوانها على رؤوس غيرهم لدليل على رفعة من يرتديها من سادة قريش و من يواليهم ((اللقطة 7)) بإصبع أبي جهل اتجاه محمد صلى الله عليه وسلم مندفعاً بكامل جسده، وهو يدرك أن هؤلاء لا يساوون شيء من دونه قائلاً "أوقفوا هذا الكذاب " على عكس ما عرف به النبي الكريم من بين من خاطبهم أبو جهل ليزداد غضب المسلمين وترتفع حدة الاشتباكات لحماية النبي الكريم والالتفاف حول مدرج الكعبة وما عليه من آثار الزمن البعيد أراد بها المخرج

الإشارة إلى عمار الكعبة آنذاك وما عليه ستائرهما من بهاء اللون وحدثة الدليل على اهتمام قريش بكسوتها.

الصراع العنيف يشتد ليلغ ذروته وذلك لتهيئة المتلقي للحظة الحاسمة، حيث تتطلع عيون أحد مقاتلي قريش إلى خارج حلبة القتال في لقطة قريبة جدا مكبرة وكأنه يبحث عن شيء ليستقر نظره (( اللقطة 8 )) صارخا "حمزة".



اللقطة 6



اللقطة 7



اللقطة 8





اللقطة 9



الصمت يخيم على الجميع، عيون الجميع تتجه بنفس الزاوية (( اللقطة 9 )) نحو الفارس في لقطة عامة (بعيدة) تملؤه العزة والأنفة (( اللقطة 10 )) أرادها المخرج كذلك من خلال ثيابه الخشنة الثقيلة التي تميل ألوانها إلى اللون الداكن كما تملأ الجواد الذي يمتطيه، ولعل اختيار اللقطة البعيدة هنا لإعطاء لمحة على الطبيعة التي تحيطه وهي ليست ببعيدة عن الكعبة<sup>(1)</sup> حيث يدل الفراغ على تميز حمزة و ما مدى مكانته بين الجبال الشامخة الصماء و كذلك تدل على قدرته على التحمل .

الصمت الذي يجعل قرع أقدام الفرس تسمع من بعيد تبرز مدى صولة وجولة وفروسية وهيبة حمزة عند قومه، بدليل النظرات الشاحصة المعبرة على مدى احترام وتقدير حمزة (( اللقطة 11 )) وهذا لم يتوقف عند عامة أهالي قريش بل تعدى الأمر إلى جمود أبي لهب وبقائه في مكانه كبقية الأهالي دون حراك أو كلام (( اللقطة 12 )) مع ظهور الخوف والرعب عليه.

اللقطة 10



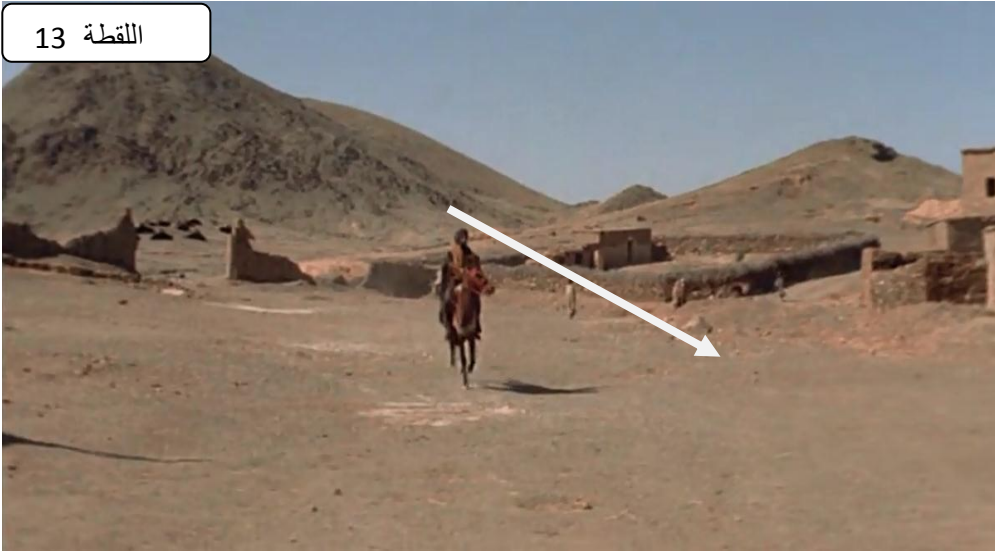
اللقطة 11



اللقطة 12



اللقطة 13



ظهور حمزة بمفرده قادما وهذه الصورة الفردية (( اللقطة 13 )) تضيف بعد فلسفي جمالي دلالي مما يعني أنه يعتز بقراراته بل وينفرد بها، وما تلك الرتابة البادية على حركة جواده إلا دليل على تعوده على مراس الحرب والصيد، حيث أنه يشق عباب الأرض تاركا ورائه سحابة رمزية من

الغبار وآثار لوقع الأقدام ، نهيك عن رمزية البيوت المتباعدة التي تعطي فكرة عن إستقلالية أصحابها و أن المجتمع هنا يجمعه نظام قبلي محكم بدليل المدخل المفتوح الواسع الذي سلكه حمزة رغم وجود منافذ أخرى .

اللقطة 14



الصور السابقة ماعدا الصور الثلاثة الاولى.

إن نزول حمزة من على صهوة جواده في لقطة قريبة جدا و إزالته لعباءته و إماطته للثامه وتركه لجواده حرا لدليل على أن جواد حمزة رفيق له و انه مدرب و متعول على مجارات حمزة و الملاحظ تلك العمامة التي تبين أن حمزة من سادة قريش (( اللقطة 14 )) لا دليل على أمر جلل لا يستحق التأجيل وكأنه مبعوث إليه، و الصمت يخيم على الجموع ، حمزة يمشي مترجلا في خطى متناقلة، يخترق المقاتلين والكل ينظر إليه خوفا ورهبة، ينظر بعين فاحصة إلى أصحاب محمد صلى الله عليه وسلم في لقطة قريبة جدا لإبراز الآثار البادية على وجوه المسلمين من جروح ودماء وكدمات دون كلام (( اللقطة 15 )) و (( اللقطة 16 )) لترك المتلقي من خلال الصور المتتالية التي تؤسس نسقا متغيرا لتأثير على عين المتلقي<sup>(1)</sup> و لعل عدم تشابك أصحاب محمد مع المشرك رغم الإصابات لدليل قاطع على سعيهم للأصول إلى غاية سامية ، ملتفت وبكل حزم وقوة وغضب إلى أبي جهل (( اللقطة 17 )) معاتبا أبي جهل بقوله "باسل ومغوار يا أبي جهل".

(1) د. نسمة البطريق ، الدلالة في السينما والتلفزيون ، مرجع سابق ، 259



اللقطة 15



اللقطة 16



اللقطة 17





صعود حمزة إلى أبي جهل مع الاستمرار في توبيخه (( اللقطة 18 )) ، وكل الحضور من حوله في صمت مطبق لا دليل قاطع على صولات وجولات ومكانة حمزة بين قومه، الحوار لم يكن موجها لأبي جهل فقط وإنما لجميع الحضور وذلك من خلال ترك حمزة لأبي جهل خلف ظهره مع إقصاء حمزة لأبو جهل و إستثناءه من الحوار و كأني به يقول لهم إنا أبو جهل غرر بكم و ما كان ينبغي أن يستدرجكم إلى أفعاله الشنيعة (( اللقطة 19 )) وتوجيه الخطاب للحضور وكأن ما يقع عليه سيحل بهم، لكن أبي جهل أثار غضب حمزة لدرجة أفاضت فيها القطرة الكأس، ليقوم حمزة بلطمه في وجهه بقفا يده وبقوة أسرع من البرق (( اللقطة 20 )) موقعا أبي جهل أرض على سلال الكعبة ذليلا امام انظار قومه (( اللقطة 21 )) في تحدي آخر صارخ قائلا "ردها عليا ان استطعت" لتتجلى لنا نظرية التداولية "شارل ساندرس برس".

#### تحليل اللقطة الثانية سيميائيا :

فعندما نتوقف على حادثة ضرب حمزة لأبي جهل والتي تعتبر اشهر لقطة يحبها العالم الاسلامي <sup>(1)</sup> بصفة عامة والجمهور المتلقي الغيور بصفة خاصة و هي حادثة ظاهرة يمكن تأسيسها و استحيائها وفق نسق فلسفي ل(كانط ) و (هيجل ) و ذلك عملا بنظرية المقولات الثلاث ، حيث يسعى المتلقي الى محاولة ادراك في ما إذا كان أقدام حمزة <sup>(2)</sup> على ضرب أبي جهل صح أم خطأ بين حقيقتين سكيولوجية و درامية لتظهر المؤثرات الفنية و الضوئية و البصرية

(1) <https://www.facebook.com/hatmalanbea> 2019/5/5(1) 1h33m

(2) <https://www.youtube.com/watch?v=sudolsb-emk> 2019/5/7 10h35m 2018

لنقوية المشهد و المحافظة على توازنه بشكل متناوب،<sup>(1)</sup> و تبرز هذه النظرية في تحقيق المقولات الثلاثة التي سبق الإشارة إليها .

**الأولى :** قبل حدوث صفحة حمزة لأبي جهل من كان يتصور أن حمزة سيلطم أبي جهل في الوجه و ذلك لما له من جاه و سلطة في قريش بل و في شبه الجزيرة كله و هذه الحادثة الظاهرية كينونة أولى و ليست سابقة و هي شيء لم يعرفه و لم يعهده أحد من حمزة اتجاه أسياد قريش من أمثاله و خاصة داخل الحرم المكي و بجوار الكعبة المشرفة و على مرآى و مسمع سادة قريش و كهنتها، أن تلفظ **حمزة** يظهر قيودا دلالية<sup>(2)</sup> تحدد سياق الحديث وذلك بشحن **حمزة** لمحتوى الحوار بمعاني تبرز قيمة ودرجة الحوار بينهما في قوله (باسل أنت ومغوار.....).

**أما الثانية :** فتظهر و تتأكد عند تكرار الظاهرة بشكل مادي أو معنوي أو مادي و معنوي معا في الظواهر الزمنية و المكانية التي تكون الفيصل خاصة على علو سلطة الحق و هذه مقولة الوجود أي دليل على الظاهرة الأولى، وتكمن في الحديث الذي يدور بينهما والذي يبرزه السياق التواصلية<sup>(3)</sup> الذي يطغى على كلامهما بل ويميز الحوار بينهما لأن أساس التفاعل المتبادل بينهما يظهر بفعل القوى الدلالية لكلاهما من خلال الخطاب الموجه .

**الثالثة :** أما المقولة الثالثة فهي تتحقق عند تدخل العقل الواعي كإمكانية للربك بين تصرف أقدام حمزة على صفع أبي جهل و مد تسلط هذا الأخير و هذه إمكانية كيفية مجردة قابلة لتحقيق و التكرار من جديد لإعلاء الحق الباطل بمعنى الشجاعة المنطقية المؤهلة للفعل.

(1) (مارسيل مارتن ، ت : فريد المزراوي ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سوريا ط1 ، 2009 ، ص : 182)

(2) د خليفة الميساوي ، الوصائل في تحليل المحادثة ، دراسة في استراتيجيات الخطاب ، عالم الكتاب الحديث ، اريد ، الاردن ، ط1 ، 2012 ، ص: 129

(3) د خليفة الميساوي ، الوصائل في تحليل المحادثة ، المرجع نفسه ، ص: 262

اللقطة 19



اللقطة 20



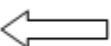
اللقطة 21

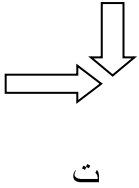
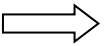


نظرا لأهمية أحداث الفيلم و تناسقها و ترابطها و نخرها بآلاف الدلائل السيميائية في الصورة و الصوت فإننا نختار مقطعا من أهم المقاطع و أكثرها تأثيرا على المتلقي و الذي يتكون من الواحد والعشرون لقطة السابقة و سنعالج هذه اللقطات من خلال تفكيك اللقطات بحسب الجدول الموالي .

جدول تحليلي سيميائي للمشهد الذي يحتوي على لطم حمزة لأبي جهل :

| اللقطة | وصف اللقطة                                               | الحركة داخل اللقطة                               | المدة | سلم اللقطة          | حركة الكاميرا       | تصوير اللقطة درجات | سيميائية الصورة و الصوت                                                                                        |
|--------|----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------|---------------------|---------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01     | مشهد عام لبیت الله الحرام                                | اصطفاف الجنود تمهيدا لنشر الهدوء                 | 7 ثا  | ل.ع<br>+<br>ل.م.ق   | صورة أمريكية        | 180°               | جهورية صوت جعفر و وقوفه في مكان مرتفع يزيد من تشويق المتلقي                                                    |
| 02     | أبى سفيان يشير إلى عدم قتل المسلمين داخل بيت الله الحرام | تجاور أبى سفيان و أبى لهب مع الترقب              | 3 ثا  | ل.ع<br>+<br>ل.م.ق   | ثابتة + حركة متقلبة | 180°               | عدم قتل المسلمين دليل على محاولة تصغيرهم و تحجيمهم و بقاء أبى لهب و أبى سفيان بعيدين دليل على الحكمة و النزاعة |
| 03     | توجه المسلمين نحو الكعبة                                 | دخول المسلمين إلى الكعبة في نفس الوقت مع أبى لهب | 4 ثا  | ل.ع<br>+<br>ل.م.ق   | ثابتة               | 180°               | اتجاه أطراف النزاع إلى الكعبة دليل على قدسيتها                                                                 |
| 04     | صعود ياسر إلى الدرج و يليه صعود أبى لهب                  | أبى لهب يقترب من ياسر و يدفعه                    | 5 ثا  | ل.م.ص<br>+<br>ل.م.خ | ثابتة               | 180°               | صعود ياسر إلى سلم الكعبة دليل على عظمتها                                                                       |

|           |                                |                                                                   |       |                        |                      |                                                                                             |                                                                                                                                            |
|-----------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------|------------------------|----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 05+<br>06 | دفع أبي لهب<br>لياسر           | سقوط ياسر في<br>حجر أصحابه                                        | 6 ثا  | ل.م.ص<br>+<br>ل.ج.ك    | ثابتة<br>+<br>تموجية | < >                                                                                         | جعل المتلقي<br>يبحث عن<br>الانطباعات<br>المناسبة تجاه أبي<br>لهب مع تضامن<br>المسلمين الشديد<br>مع ياسر                                    |
| 07        | إشتباك<br>المسلمين و<br>الكفار | إشارة أبي لهب<br>للرسول ( ص )<br>بالتوقف                          | 10 ثا | ل.أ<br>+<br>ل.ق.ج      | ثابتة<br>زوم امامي   | < >                                                                                         | تخصيص الرسول<br>(ص) بتوقف أبي<br>لهب دون غيره<br>دليل على أنه<br>الأهم ، كما ان<br>الإشارة إلى آثار<br>الكعبة و كسوتها<br>دليل على قداستها |
| 08        | معركة<br>متبادلة               | أحد المقاتلين عيونه<br>تتطلع خارج حلبة<br>المعركة صارخا<br>"حمزة" | 13 ثا | ل.ق.ج<br>بانورام<br>ية | ثابتة<br>موجبة       | 180°<br> | توجه عيون<br>المقاتلين جميعا<br>في اتجاه حمزة<br>مع توقف القتال<br>دليل على وزنه<br>الاجتماعي                                              |
| 09        | ظهور حمزة                      | توقف المعركة مع<br>ظهور حمزة من<br>بعيد                           | 2 ثا  | ل.ع                    | ثابتة                | 180°                                                                                        | ربط ألوان ثياب<br>حمزة كسوة<br>الحصان بألوان<br>الكعبة دليل على<br>قداسة الكعبة و<br>ارتباط حمزة بها                                       |

|    |                           |                                                         |       |             |                                                                                     |      |                                                                                                               |
|----|---------------------------|---------------------------------------------------------|-------|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 10 | التركيز على حمزة مع الصمت | تقدم حصان حمزة بخطى متثاقلة                             | 4 ثا  | ل.ع         |    | 180° | الصمت الذي يجعل قرع أقدام الفرس يبين مدى صولة و هيبة حمزة و فروسيته                                           |
| 11 | التركيز على أبي لهب       | جمود أبي لهب و ذهوله مع بقية الجنود                     | 10 ثا | ل.ع + ل.ق.ج | ثابتة                                                                               | 180° | جمود أبي لهب و ذهوله مصحوب بالخوف دليل آخر على مدى هيبة و فروسية حمزة                                         |
| 12 | ذهول أبي لهب              | صمت أبي لهب                                             | 2 ثا  | ل.ق.ج       | ثابتة                                                                               | 180° | ذهول أبي لهب بما له من هيبة و وقار في قریش دليل على مدى حدوث ما يحمده عقباه و خاصة أن القادم حمزة             |
| 13 | ظهور حمزة لمفرده          | تقدم حمزة مع سكون المتعارفين بما فيهم أبي لهب           | 6 ثا  | ل.ع + ل.ق.ج |  | 180° | ظهور حمزة لمفرده من بعيد دليل على أنه صاحب قرارات منفردة و حركة فرسه توحى أنه على قدر عالي من القيادة و الصيد |
| 14 | نزول حمزة                 | رمي حمزة لسترته الحربية و إمطة اللثام و تركه للجواد حرا | 9 ثا  | ل.ق.ج       |  | 180° | حركة حمزة عند النزول تدل أن الأمر جل و لا يستحق التأجيل                                                       |

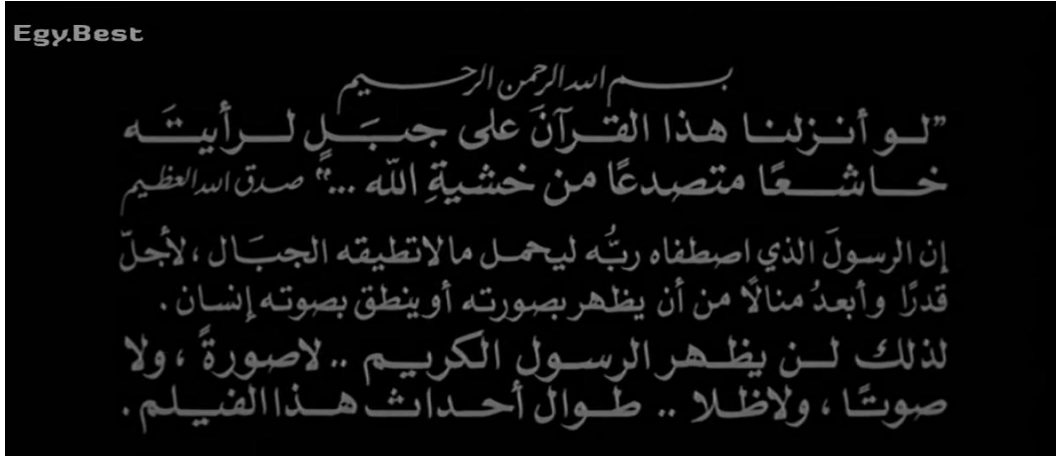
|                                                                                                                       |      |                                                                                   |        |       |                                                                                     |                                              |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-----------------------------------------------------------------------------------|--------|-------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------|
| تفحص حمزة<br>للمسلمين دليل<br>على الآثار البليغة<br>على أجسادهم كما<br>ان في صمتهم<br>شكوى لحمزة                      | 180° |  | ل.ق.ج  | 10 ثا | حمزة يخرق<br>الصفوف و يتفحص<br>بعينه المسلمين<br>المصابين                           | حمزة يتقدم                                   | +15<br>16 |
| فتح الصفوف أمام<br>حمزة اتجاه أبي<br>لهب ينزر<br>بالترقب و الخوف                                                      | 180° | ثابتة                                                                             | ل.ق.ج  | 10 ثا | حمزة يلتفت إلى<br>أبي لهب                                                           | حمزة يصل<br>إلى أبي لهب                      | 17        |
| صعود حمزة و<br>توبيخه لأبي جهل<br>و لبقية المشركين<br>و التقليل من<br>شأنهم إعادة لضخ<br>الدماء إلى أجساد<br>المسلمين | 180° | ثابتة                                                                             | ل.ق.ج. | 8 ثا  | صعود حمزة إلى<br>الدرج مع دوران<br>وتركه وراء ظهره<br>و توجيه نفس<br>التوبيخ للحضور | توبيخ حمزة<br>لأبي جهل                       | 18        |
| حمزة يلقي<br>بالمسؤولية على<br>عاتق الجميع و<br>يبين لأبي لهب<br>أنه هو الأقوى                                        | < >  | ثابتة                                                                             | ل.ق.ج  | 2 ثا  | حمزة متوتر                                                                          | حمزة يحاور<br>الكل                           | 19        |
| لطم حمزة لوجه<br>أبي لهب بقفى يده<br>استصغار و إهانة<br>له                                                            | < >  | ثابتة                                                                             | ل.ق.ج  | 7 ثا  | حمزة شديد الحركة<br>والدوران 'متوتر'<br>حمزة يلطم أبي<br>لهب بقفى يده               | حوار ساخن<br>و حساس بين<br>حمزة و أبي<br>لهب | 20        |



|                                                                                                                                                                                |     |       |       |       |                              |                                           |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------|-------|-------|------------------------------|-------------------------------------------|----|
| بقاء أبي لهب<br>أرضا بعد أن<br>لطمه حمزة إلى<br>غاية ذهاب حمزة<br>دليل قوي على<br>ضعف أبي لهب<br>أمام حمزة كما أن<br>فسح الطريق<br>لحمزة أثناء<br>انسحابه دليل آخر<br>على قوته | < > | ثابتة | ل.ق.ج | 25 ثا | قوة حمزة تتجلى<br>على الجميع | حمزة يقف<br>على هامة<br>أبي لهب و<br>أرضا | 21 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-------|-------|-------|------------------------------|-------------------------------------------|----|

### التحليل السيميائي لثاني أشهر مشهد في فلم الرسالة :

أشهر مشهد في شكل صورة ثابتة مع تغير الزمن هي تلك الصورة التي دامت لعدة ..... قد يرى الأمي أنها صورة ميتة بعكس الشخص المتعلم رغم طول مكوثها دون حراك و دون صوت و لا موسيقى و لا تغير في الألوان ، إذ تمتلئ بالسواد الذي تتخلله كتابة بالخط الأبيض الضوئي و تحمل هذه الصورة في ثناياها رسائل عديدة ظاهرة و أخرى باطنة و كأني بمصطفى العقاد يريد أن يبلغ بها قولاً معيناً لما تحتويه من مخزون رمزي دلالي يطغى عليه الشكل الدلالي ، قد يشترك المتلقي الأمي و المتلقي المتعلم في فك بعض رموزها و دلالتها و معانيها ، و هذه الصورة التي يغلب عليها اللون الأسود ذات ثقل سيكولوجي غير مستقر بل هو ثقل نسبي بالنظر إلى المشاهد المتلقي من حيث الرؤيا و الذوق و ردة الفعل المعرفية و الشعور و لعل خلو الصورة من الألوان و إستقرارها لمدة طويلة دون موسيقى و تحت ظلام دامس ما بين قاعة العرض و سوادها الذاتي و حتى و إن تغير إطار الفضاء الذي تصنعه عين المتلقي مع إطار شاشة العرض



إن سواد اللون في هذه اللقطة المفصلية التي هي بحجم إطار العرض لدليل قاطع على مدى أهمية ما فيها إذ تجمع بين التبسيط و التعقيد لأن مضمون ما فيها يحدد شخصيات و أحداث فلم الرسالة و لعل الخط الأبيض الضوئي بمثابة المدخل للمشاهد المتلقي و كأني به بمثابة النافذة التي تجعل المتلقي لا شعوريا يحاول تجاوز سواد الصورة إلى ما ورائها للبحث عن علاقة بين هذه الصورة و ما قبلها و ما سيأتي بعدها و خاصة بعد ترقبه و صبره لعدة ثوان دون أدنى حراك منه كما ان طول مدة إستقرار السواد الذي يخيم على المشهد سيجعل المتلقي أكثر راحة و إطمئنان و إستحسانا و قبولاً بمجرد إنزياح الصورة السوداء المؤسسة لأحداث الفيلم .

فإذا كانت الصورة تقول على أنها كتابة بواسطة الضوء او فن فإنها تمثل ذلك بالفعل و بالمختصر المقنع إذ أنها كتابة ضوئية محضى و باللون الأبيض على جدار أسود و هي تتضمن تعبيراً رصده العقاد للتحكم في المشاهد المتلقي فغذا إستوفى المتلقي قراءة ما فيها و أدرك رسالة العقاد نحوه إستطاع أن يجوب بخياله و بكل جوارحه خلال أطوار الفيلم و عندها تكفيه بعض الرموز و الدلائل و المعاني لاستكمال ما ينقصه لبلوغ الهدف و الغاية من حركات و سكنات مشاهد الفيلم .

و إذا عدنا إلى غياب الصوت في هذا المشهد الذي يكاد يكون ساكناً و الذي أدركنا أنه بمثابة التعريف و التعليل للمشاهد اللاحقة فإن الأمر يعدوا بمثابة المتلازمة التي تجمع بين السكون و الظلام الذي قد يحملنا رمزيا إلى ظلمة غار حراء حيث الصمت و الهدوء و القداسة لأن الصمت هنا يوحي بشكل تناسبي بالموقع الحقيقي و الذي قد لا ينتبه إليه المشاهد بعقله الواعي في حين أن عقله اللاواعي سوف يعمل عكس ذلك دون تشييت .

و من المعروف أن حركة الصوت تتوافق مع حركة الأجسام التي تصدر عنها مهما كانت شدة الصوت خافتة لذا نجد أن العقاد أخفى جميع الأجسام التي قد عهدا المتلقي سلفاً حتى لا تعود به

التغذية الراجعة إلى استحضار الصوت الذي من شأنه أن يشتت إنتباهه و هنا يكمن ذكاء العقاد و الوقاد و مدى إطلاعه على أغوار النفس البشرية حيث نجد أنه يجسد مبدأ الإنتقال من صوت معين إلى حالة الصمت أو العكس لإعطائيثيؤء أهمية قصوى للمشاهد اللاحقة و ذلك بفعل الفجوة التي يحدثها هذا الإنتقال في نفسية المتبقي المشاهد .

### التحليل السيميائي لثالث أشهر مشهد في فلم الرسالة :

#### مشهد الحبشة :

وجود عمر جنباً إلى جنب مع ملك الحبشة مشياً في اتجاه القصر رسالة من العقاد مرسله إلى أصحاب محمد و المشاهد المتلقي معا و هي دليل على رفعة مقام عمر عند ملك الحبشة و صعوده إلى منصة الملك بجانب كرسي العرش يؤكد ذلك و فيه رسالة قوية إلى أصحاب جعفر و هو ما أثار الفزع لديهم

ركوع من في القصر للملك ، حركة الركوع رسالة من العقاد إلى المشاهد وهي دليل على طاعته و هذه الطاعة فيها إشارة لعبادة ما جاء به عيسى و هذا ما يشير إليه العقاد من خلال توزيعه لرمز الصليب هنا و هناك في القصر و لعل بدايتها و أعظمها الصليب الذي يحمله الملك نهيك عن الذي يضعه على صدره

عدم ركوع أصحاب جعفر بمثابة الرسالة من العقاد إلى المتلقي المشاهد و في نفس الوقت رسالة من أصحاب جعفر إلى الملك ، أي رسالة داخل رسالة و هي دليل بداية لتساؤل النجاشي ، كما أن اللباس الأبيض و العمام التي يرتديها أشئصحاب جعفر دليل على مدى طهارتهم و نبلي ما جاءوا به إلى ملك الحبشة

رد عمر على أصحاب جعفر دون إستئذان الملك ليل صارخ على مدى صداقتهما ، كما أنه أقنع و بسهولة ملك الحبشة مشككا في رسالة محمد و أصحابه و هو ما حدا بالملك لتحميل أصحاب جعفر بالرد على قول عمر

تسليط الكمرة بزواية صاعدة من أسفل إلى اعلي باتجاه الملك و من حوله بما في ذلك عمر و أصحابه دليل على مكانة الملك و من حوله من أهل الرأي و المشورة ، و بالمقابل صورة بزواية غاطسة متجهة من أعلى إلى أسفل دليل على أن أصحاب جعفر في حالة ضعف و أقل شأننا

جلوس الملك للرد على عمر و إعطاء فرصة لجعفر و اصحابه رسالة من الملك إلى عمر مفادها أن صداقتك يا عمر لها حدود كما أنها رسالة إلى أصحاب جعفر و أنهم فعلا عند حسن ظن نبهم دليل على دراية الملك و إطلاعه بالرسائل السماوية السابقة و بعض ما جاء فيها رد جعفر مختصرا أن معجزة محمد هي القرآن ، لا أن عمر يؤكد أن أصحاب محمد يتكلمون بلسان حلو و هذا إعتراف من عمر فيه رسالة فرضت نفسها عليه دون قصد منه إلى جعفر و أصحابه لكن قوة تأثيرها إستقرت عند الملك بالنظر إلى التغذية الراجعة القوية عند هذا الأخير و هو ما يقيم الحجة عل عمر دون أن يشعر ليثبت بذلك حلاوة كلام الله على لسان عمر نفسه .

امر ملك الحبشة لجنوده بربط جعفر و أصحابه بالأغلال مع سرعة التنفيذ يوحي الى مدى قوة ملك الحبشة و جاهزيته ، صوت الأغلال عند ارتطامها بالارض يؤكد ذلك ، الأغلال رسالة إلى أصحاب جعفر و المتلقي نفسه بالنظر إلى مادة صنع الأغلال و هي الحديد و قد يقع تأثيرها بنفس القوة عند المستقبل الأول جعفر و أصحابه و المستقبل الثاني الذي هو المشاهد المتلقي كلام جعفر وما فيه من انسانية اثار حفظة الملك وخاصة وان الملك متدين، وسلاسة كلام جعفر وانتقاله من اوصاف الظلم و العبودية والجور والجهل الى نقضها بفعل ما فعل القرآن فيهم نزول جعفر للحوار مع اصحاب محمد اسفل منصة العرش عملية النزول فيها رسالة من العقاد الى المتلقي والى كل من هم في القصر ضمنا ، عملية نزول جعفر رسالة من العقاد خارج نطاق ما كان يصبوا إليه جعفر لكن قوتها وصلت إلى المشاهد المتلقي بنفس القدر الذي وصلت به إلى جعفر و اصحابه دون أن يشعروا حيث ظهرت آثارها على ملامحهم و هي توهي بمدى شعوره عمر بالضعف ودليل ذلك مخاطبته للملك من موقع الضعف فيه رجاء واستعطاف يظهر ذلك بمد ذراعيه نحو الملك وكأنه يطلب النجاة منه .

هنا الملك يلزم عمر الحجة ليؤكد ذلك من خلال طلب المزيد من الحجج من عمر وأصحابه المصور يوظف الصورة الصحابة بصورة مقربة لتدليل على القوة كما يظهر تفاؤل وانسراح وجوه الصحابة .

ذكر جعفر الأنبياء عاد الملك الى جادة الصواب بعد إقناعه بان ما جاء به القرآن وما جاء به الإنجيل يصدران من سراج واحد هنا الرسالة موجهة الى جميع شعوب العالم لتقول للعالم ان القرآن الكريم كتاب الله وشانه في ذلك شان باقي الكتب السماوية الأخرى .

غضب الملك بعد إثارته من طرف عمر بفعل ما سبب من قول حول المسيح جعل الملك ينزل الى حضرة أصحاب جعفر غاضبا كمرحلة فيصليه أخيرة، وهنا يدرك جعفر الفرصة السانحة متقدما نحو الملك وبكل ثقة ليتلو دليل عيسى في كتاب الله وجها لوجه، وهنا تبدو علامات

التأثر بادية على الملك وحاشيته وما انتقل عدسة التصوير بلقطات مقربة للمستشارين وللجنود والملك وحتى العبيد لتوضح مدى تأثيرهم وإبراز صدق ما يقول جعفر ، وهنا لم يجد الملك سوى الإفصاح باستضافتهم أحرار ولا فرق بينهم وبين سكان مملكته .

### الخاتمة :

انتهى بنا البحث إلى نتائج مذهلة نتيجة الحقائق و الخفايا التي تستند و تقوم عليها الأفلام بصفة عامة و الأفلام السينمائية بصفة خاصة من الجانبين النظري و العملي مما جعل خوضنا في الموضوع بمثابة المغامرة في عالم لا تحده حدود من المتغيرات الظاهرة و المتغيرات الباطنة ، حيث إن هذا الموضوع استوجب و كمحاولة منا الإلمام بالعديد من القضايا و النظريات العلمية و الاجتماعية بداية من الخوض في عالم البنية التشريحية و التغيرات الذات البشرية نتيجة التغيرات التي تطرأ على إفرازات الغدد الموافقة لتغير الصورة و الصوت وصولاً إلى العالم الخارجي الذي يحيط بالإنسان و مدى تأثير و تأثر هذا الأخير في غيره اقتصادياً و اجتماعياً و ثقافياً و إلى غيرها من التأثيرات دون الإغفال على ما فعله و ما يفعله الفلم السينمائي في بسط السيطرة الوهمية المؤدية إلى السيطرة الحقيقية التي باتت مجسدة على أرض الواقع .

و أعتقد أن المطلعين على البحث بداية من أعضاء لجنة المناقشة سيقفون على مدى الصعوبات التي تجهنأها من خلال الكم المتباين من المعلومات و الذي استوجب منا الوقت الكثير نتيجة غياب المراجع و المصادر من كتب و مجلات و مذكرات نهيك عن الغموض الذي قد يكتنف المطلع على البحث لصعوبة تبسيط بعض المفاهيم و مع ذلك فقد كان لنا رحلة شيقة و مضية في مركب المعرفة مروراً بالفصول الأربعة الطبيعية إلا أن حب التطلع و الاكتشاف و فك خفايا الفلم السينمائي و آثارها على الحياة البشرية جعلنا نستمر في البحث إلى آخر حرف و ضعناه في هذا المجهود الجبار الذي نتمنى أن يرقى إلى حسن تطلع القارئ بصفة عامة و المختص بصفة خاصة بداية من هيئة المناقشة عضواً عضواً .

### أهم نتائج البحث :

- لعل أهم النتائج التي توصلنا إليها اختصارا و ليس حصرا تتدرج ضمن تسعة نقاط .
- 1 - بناء و إنتاج الفلم السينمائي الناجح يقتضي الاستناد على النظريات الفنية و التقنية و الفلسفية و الأدبية و الاجتماعية متصلة ببعضها .
  - 2 - الأفلام السينمائية انتقلت من العفوية و إضفاء المتعة إلى الجدية و نشر إيديولوجيات غير مسبوقه في المجتمعات انطلاقا من الفرد
  - 3 - للفلم السينمائي لغة قوية و دقيقة بالنظر لقوة الصورة و الصوت و مكان العرض مع مراعات التغذية الراجعة للمتلقي
  - 4 - الفلم السينمائي بمثابة الموجه الخفي بين طرفي النقيض ، الصانع الذي يريد كسب المال و السيطرة الفكر و المتلقي الذي يدفع المتال بحثا عن المتعة حيث أن الأول له القدرة على ضرب عصفورين بحجر جمع المال و السيطرة الإيديولوجية على المتلقي
  - 5 - السينما من خلال الأفلام قوية و قوتها تكمن في أدواتها المتجددة
  - 6 - للصورة و الصوت آثار بليغة على تغيرات الجسم النفسية و العضوية
  - 7 - و الأهم و الأخطر أن من يقفون و راء صناعة الأفلام لا يسعون وراء المال فقط بل التحكم في أغوار الذات البشرية و السيطرة عليها و توجيهها و استعبادها و من ثم استنزاف خيراتها .
  - 8 - جل المتوجين من ممثلين و منتجين و تقنيين و فنيين في عالم السينما يحملون إيديولوجيات مختلفة عن تلك التي يتظاهرون بها أمام الجمهور المتلقي
  - 9 - كل الافلام تحمل واقع شبيه للواقع الافتراضي الذي يجوب بمخيلة المخرج و معاونيه و حتى كاتب النص و كاتب السيناريو لجعل المتلقي يستأنس به بغية استدراجه إلى بعض المطبات المخطط لها سلفا للسيطرة عليه و إقناعه بشكل سلس و رتيب .

### ملاحظات ختامية :

من محاسن هذا البحث أنه بمثابة المقبلات التي تفتح الشهية أمام من يحاول إيجاد العلاقة الطردية بين المال و السينما من جهة و السينما و الغزو الفكري من جهة أخرى .

هذا البحث بمثابة الجسر الذي يساهم في جعل الباحث المطلع عليه للمرور نحو الضفة الأخرى لإيجاد الحلقات المفقودة في عالم السينما و تأثيراتها على المتلقي

وهذا البحث مضمونه ليس بالجديد و لكن الجديد فيه هو تحديد العلاقات بين الثابت و المتغيرات في عالم الفلم السينمائي كما أنه مفتاح للباحث لفك هذه العلاقات و تجلياتها و إعادة بنائها من جديد وفقس ما هو حديث و ملفت و مفيد .

هذا البحث قابل للتجديد بتجدد و تطور التكنولوجيا كما أن العمل فيه وبه غير محدود .

نتائج البحث نسبية بالنظر إلى التغذية الراجعة التي يتصف بها المطلع بالنظر إلى زماكانية العرض الواحد و تأثيرها على المتلقي بصفتي الفرد و المجتمع .



الملاحق

00:01



00:36



00:45



01:04



01:23



01:40



02:00



02:30



03:00







03:52



05:45

بسم الله الرحمن الرحيم  
 "لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته  
 خاشعاً متصدعاً من خشية الله ... صدق الله العظيم  
 إن الرسول الذي اصطفاه ربه ليحمل ما لا تطيقه الجبال، لأجل  
 قدره وأبعد من أن يظهر بصورته أو ينطق بصوته إنسان.  
 لذلك لن يظهر الرسول الكريم .. لاصورة، ولا  
 صوتاً، ولا ظلاً .. طوال أحداث هذا الفيلم.

06:28





07:07



07:15



07:07



07:42





08:30



10:13



10:36



10:50





11:08



12:42



13:55



14:46



18:07



18:23



19:14



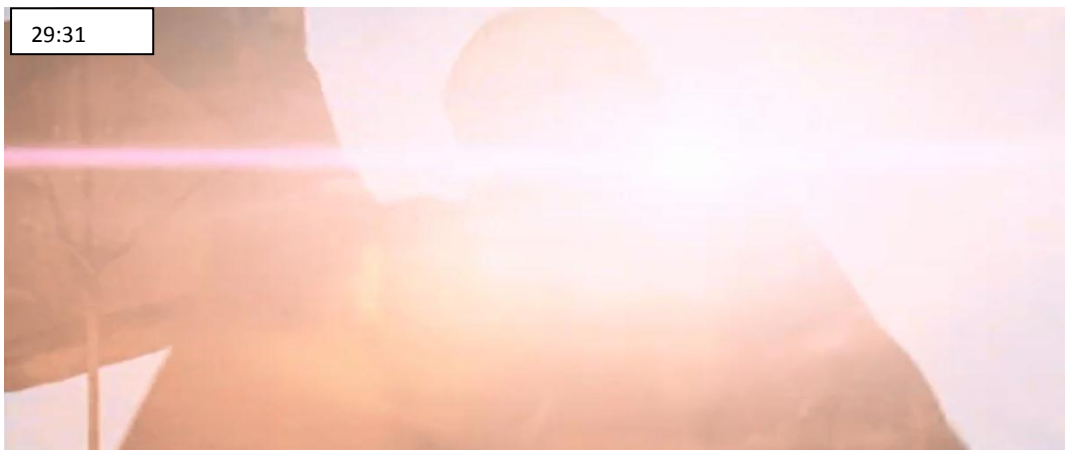
21:38



25:24



29:31





30:09



30:09



30:00



35:33



36:055



37:58



40:48



41:44





44:07



48:12



50:17



51:38



52:18



55:49



56:31



01:04:35





01:05:04



01:06:37



01:07:10



01:09:311





01:11:33



01:12:20



01:13:26



01:17:57





01:21:32



01:23:13



01:26:23



01:27:28



01:28:48



01:36:12



01:37:42





01:40:33



01:45:27



01:48:20



01:50:33



01:49:34



01:51:53





01:53:47



01:57:49



02:00:46



02:02:35



02:06:25



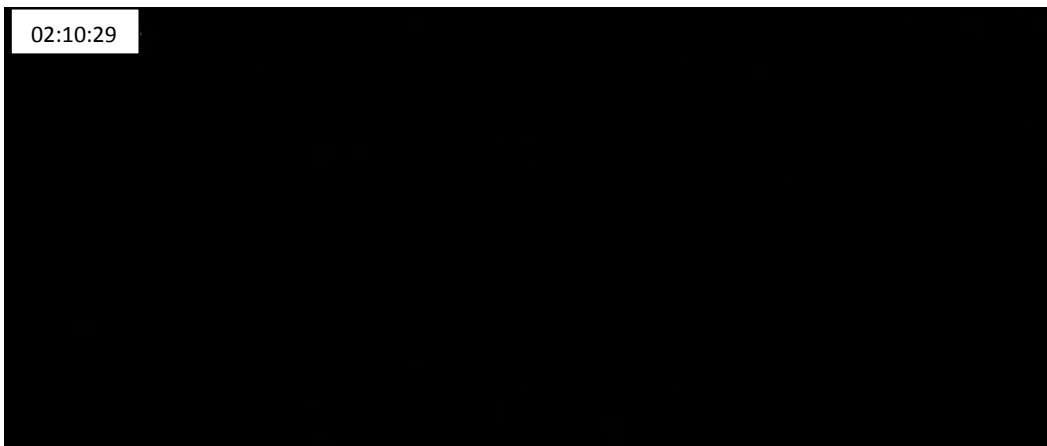
02:07:40



02:10:13



02:10:29





02:12:14



02:13:35



02:17:25



02:29:19





02:40:48



02:37:07



02:41:51



02:45:16





02:47:12



02:52:10



02:56:56



03:01:40





03:03:23



03:03:43



03:06:12



03:02:25



البیبلیو غرافیا

المراجع و المصادر

1. آيت أوشان. علي، الأدب والتواصل (بيداغوجيا التلقي والانتاج)، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009.
2. إبراقن. محمد، التحليل السيميولوجي للفيلم، ت : الدكتور أحمد مرسللي، ديوان المطبوعات الجامعية 2005-2006
3. الألفي. عبد الله حكمت، المونتاج، عمان، دار امجد لنشر والتوزيع بالأردن، ط1، 2014.
4. البطريق. نسمة أحمد، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، القاهرة، مصر، دار غريب للنشر و الطباعة، ط1، 2004.
5. الحكيم. توفيق، عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في الدراما القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 2007 .
- 6 . الحقيوي. سليمان، سحر الصورة السينمائية، دار الراية للنشر و الإشهار، عمان، الأردن، ط 1، 2015.
- 7 . الحقيوي. سليمان، نقد السينما الأمريكية (بين الفن والايديولوجيا )، دار الراية لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
- 8 . الجوهرري. عبد الهادي: علم اجتماع الإدارة، مفاهيم وقضايا، دار المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، القاهرة، 1998.
- 9 . الدليمي. عبدالرزاق محمد، عولمة التلفزيون، عمان، ط 1، 2013.
- 10 . الزويني حسين دبي، القنوات الفضائية والإعلام الاقتصادي، دار أسامة لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.
- 11 . الزبيدي. حسين بن سالم جابر: نظام الهندسة النفسية والتنمية الاجتماعية، الوراق للنشر و الإشهار والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
12. العيساوي. عبد الرحمن، علم النفس و الإنتاج، الدار الجامعية للطباعة، الإسكندرية، 1998.

13. العيفة. جمال ، مؤسسات الإعلام والاتصال ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . 2011.
14. الميساوي. خليفة ،الوصلات في تحليل المحادثة -دراسة في استراتيجيات الخطاب-، عالم الكتاب الحديث ،إربد، الأردن ، ط 1 ، 2012.
15. النورج. حمدي ،السيناريو الصناعة الخطرة من تحليل الخطاب إلى البناء، الجيزة ، أطلس لنشر و الإنتاج الاعلامي ، مصر ط 1 ، 2014.
16. الهلالي. جاسم رمضان، الدعاية والإعلان والعلاقات العامة، دار النفائس لنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ط 1، 2013.
17. وزارة الثقافة و الإعلام. الإنتاج السينمائي في الجزائر 1957 / 1974.
18. وزارة الثقافة و الإعلام. الإنتاج السينمائي في الجزائر، ( 1958 – 1984 ).
19. بخاري. قمانه، فلسفة الثورة الجزائرية ، دار الغرب ، للنشر و التوزيع ، وهران ، ط1 ، 2006.
20. بوظريفة حمو: احذر من الكرسي - سلسلة اعرف جسدك و افهم نفسك - دار الأمة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1996.
21. بعزيز. إبراهيم ، تكنولوجيا الاتصال الحديثة و تأثيراتها الاجتماعية و الثقافية، القاهرة، دار الكتاب الحديثة، ط1، 2011 .
22. بن مالك. رشيد ،السيمائيات السردية ، دار المجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط 1، 2009.
23. بوكروح. مخلوف، التلقي في الثقافة و الإعلام، مقامات لنشر و الإشهار، ط1 ،الجزائر ، 2011.
24. حنون. مبارك ، دروس في السيميائيات، دار طوبقال للنشر المغرب ط1، 1987 .

25. جاسم. منذر صالح، دور وسائل الإعلام في صنع القرار السياسي، شوفان بدران، عمان، دار مكتبة الحامد ، ط 1 ، 2013.
26. دقة خالد، السيناريو السينمائي من الفكر الى الشاشة المزروعي، وجدة، المغرب، طبع شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط1 ، 2008.
27. شاكرو. طاهر، سينمائيات طرائف وحكايات، عربية لطباعة والنشر، مدينة نصر القاهرة، مصر، ط1، 2012.
28. رشدي. جيهان أحمد ، الإعلام و نظرياته في العصر الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1923.
29. رشيد. كريم: جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار مكتبة عدنان لطبع والنشر والتوزيع ، بغداد ، العراق، ط1 ، 2013.
30. زكريا. فؤاد، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر ، ط1، 2004.
31. شعبان حنان، تلقي الإشهار التلفزيوني، مؤسسة كنوز الحكمة لنشر والتوزيع ، ط1، 2011.
32. صادق. رانيا ممدوح، الإعلان التلفزيوني(التصميم والإنتاج)، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2012.
33. طالب. أحمد، جمالية المكان في القصة القصيرة، الجزائر ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2005 ، ص 11 .
34. طبشوش. نسيم ، القنوات الفضائية و آثارها على القيم الأسرية لدى الشباب ، الأبيار الجزائر ، كنوز الحكمة ، ط1 ، 2011 ، ص : 202 .
35. عبد الباري. إسماعيل حسين: أبعاد التنمية، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط2، 1982.

36. عبد اللطيف. رشاد أحمد: إدارة وتنمية المؤسسات الاجتماعية، المكتبة الجامعية الإسكندرية ط.2000، 1
37. عالمي. سعاد، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري ، دار النشر إفريقيا الوسطى، الدار البيضاء، المغرب ط1 ، 2004.
38. عايد.سعدية محسن الفضيلي، ثقافة الصورة ودورها في ثقافة اثناء التذوق الفني لدى المتلقي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية بكلية التربية، المملكة العربية السعودية ، 2010.
39. عبد الباقي. صلاح الدين ،الاتجاهات الحديثة في إدارة الموارد البشرية، دار الجامعة الحديثة للنشر، الإسكندرية، 2002. ط1 .
40. عبد مسلم. طاهر، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
41. عبد الواحد. محمد عباس، قراءات النص وجماليات التأويل (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي )، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1996.
42. عطا. عدي، أثار توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو، دار البداية ناشرون وموزعون ،عمان الأردن ،ط1، 2003 .
43. عطوان. فارس، القضايا العربية ودورها فيس الإعلام، دار أسامة لنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 2011 .
44. فوزي. ناجي، آفاق الفن السينمائي، القاهرة، مصر، دار غريب للنشر و الطباعة و التوزيع، 2003.
45. كامل. عصام خلف ،الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، ط1 2003.
46. كمال. طارق: علم النفس المهني، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، القاهرة، 2007، ط1.



47. كروم حمادي، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة ، المنشورات العامة للسينما ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 2003 .
48. مرتاض. عبد الجليل، الظاهر والمخفي ( أطروحات جدلية في الإبداع والتلقي )، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، 2005/12، ص: 114 .
49. مهيل.عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاص، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ط 3.
50. مفتاح. محمد، التلقي والتأويل - مقارنة نسقية- ، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،لبنان ،ط1،.1994
55. محمد. عبد الناصر حسن ، نظرية التلقي بين ياقوس و آيزر، دار النهضة العربية ، ط 1 ، 2002 .
56. نبيلة. فرح: تحليل سلوك الحادثة - دراسة ميدانية في قطاع البناء- ، وحدة العمارات جيني سيدار، رسالة ماجستير في علم النفس العمل والتنظيم،.1993
57. هلال. عبد الرزاق، تاريخ السينما ( التصوير الممنوع ) صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، متبعة للطباعة و النشر ، 2012.
58. يوسف. عقيل مهدي، جماليات الصورة السينمائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2001.
59. يخلف. فايزة ، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة تحليلية سيميسولوجية، أطروحة دكتوراه في الإعلام والاتصال، الجزائر 2006.

### \*المصادر الأجنبية المترجمة إلى العربية:

- 60 . إيجر. كيف دانسا ، ت : أحمد يوسف ، تقنية المونتاج و الفيديو، إعداد الهيئة العامة لدار الكتب و الوثائق ، دار الشؤون الفنية ، العدد 1689 الجزيرة القاهرة ، 2011 .
61. ايكو. أمبيرتو ، ترجمة .أحمد الصمعي، السيميائية وفلسفة اللغة، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الدراسات العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2005.

62. باشلار جاستان، **جماليات الصورة**، ت : غادة الإمام ، بيروت ، لبنان ، التتوير للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 1 2010 .
63. براون. ت، محمد خيرى: **علم النفس الاجتماعي في الصناعة**، شركة دار الأمة للطباعة والنشر و التوزيع، ط1، 1963.
64. توسان برنار، **ماهي السيميولوجيا** ، ت : محمد نظيف ، بيروت ، لبنان، افريقيا الوسطى ، ط2 ، 2000 .
65. تانوي جوليوس بور، ت : فؤاد زكريا ، **الفيلسوف و فن الموسيقى**، الإسكندرية، مصر، دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر ، ط 1 ، 2004 ، ص 295 .
66. جيليسبي جوان، **ثورة الجزائر** ، ترجمة: عبد الرحمن صدقي أبو طالب ، دار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ، ط 1 ، 1966.
67. دي سوسور. فرديناند، ت : د. بوئيل يوسف عزيز، **علم اللغة العام** ، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار افاق عربية ، ج 3، الأعظمية، بغداد، العراق، 1985.
68. روث رولان، ت : عبد السلام بن عبد العالي، **درس السيميولوجيا**، دار توبقال لنشر، ط4، الدار البيضاء المغرب، 2016.
70. فرنان دوني، ت : محمود اليعقوبي ، **مدخل إلى فلسفة المنطق**، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2006.
71. فينتورا فران، ت : علاء شنانة ، **الخطاب السينمائي ( لغة الصورة )**، منشورات وزارة الثقافة بالمؤسسة العامة للنشر ، الجمهورية العربية السورية دمشق العدد 217 ، 2012 .
72. فوغل. أ ، ت : أمين صالح ، القاهرة ، دار الكنوز الأدبية ، ط 1 ، 1964 .
73. قيلان. دومينيك، ت: شحات صادق، **الكادرانج السينمائي** ، أكاديمية الفنون وحدة الإصدار سينما العدد: مركز اللغات والترجمة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1984.

74. لوكاش جورج، الرواية، ت : مرزاق بقطاش، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،

ط. 1.

75. مارتن مارسيل، ت : فريد المزاوي، اللغة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة

العامة للسينما ، دمشق ، سوريا ط1 ، 2009 ، ص : 182 .

76. منشورات المؤسسة العامة للسينما وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا العدد ، 233 ، 2013.

77. هانسليك. ادوارد، ت : غزوان الزركلي، الجميل في فن النغم، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.

### - المجلات والدوريات:

- مجلة المستقبل، العدد 1711،

- مجلة جماليات، مجلة دولية محكمة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد الأول، 2014.

### المراجع بالفرنسية :

-Francis balle ,médias et sociétés ,Ed mantchrsttien,1999

-miller son gerald ,tv camera)media manual( focal ,London 1978.

- Samuel , l ,Becker, discovering ,mess communication , usa ,1984

- stressed, Alex .The work of Hastings house the science film maker ,n,y,

-rivers,w ,andschram, responsibility of mas communication

- renytrieffel,sociologie des media, éd ellipse ,francie ,2001.

### مواقع الإنترنت :

1. //youtu.be/KY6p8bIEvKc 10h 10min 13/04/2019 : https

2. 13/04/2019h 45 min 23 ar.m.wikipedia.org//:http

- .3. <https://www.facebook.com/hatmalanbea> 2019/5/5 1h33m.
- .4. cl ;[https ;//www.youtoub.com/watch ?y-gy nwjkh](https://www.youtoub.com/watch?y-gy-nwjhk) 2018/8/1 11h15
- .5. <https://www.youtube.com/wattch?y-sudolsb-emk> 2018 2019/5/7  
10h35m
- .6. .[www.althakera.net](http://www.althakera.net) 19h37 4 /4 /2019
- .7. [www.althakera.net](http://www.althakera.net) 19h37 4 /4 /2019
- .8. [www.egy.best](http://www.egy.best) 2018/01/10 02h33m