جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–

كلية العلوم الاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

شعبة علوم الإعلام والاتصال

جماليات السرد الأيقوني لبدايات السينما الناطقة

تحليل خطاب الفيلم الصامت:

"الفنان/ The artist" أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: وسائل الإعلام والمجتمع

إعداد:

منصورية بدرة بن كريتلي

فضيلة بن معمر

إشراف:

أ.حفيظة بوخاري

السنة الجامعية:

2015–2014

كلمة افتتاحية:

*****

"... السينما هي بالنسبة إلينا الأهم من بين جميع الفنون..."

هي كلمات "لينين" في وصفه للسينما وبالتالي هي دليل قاطع على بلاغة هذا الفن وقوته، فعبر لقطة مناسبة، ممثل جيد، حركة كاميرا معبرة، كلمات بسيطة وموسيقى مرافقة... تصنع السينما.... "جمالا"... وتصنع ..."ايديولوجيا"...

*****

مقدمة:

تعتبر عالم مليء بالإبداع الخلاق، له القدرة على تحويل الكلمة المكتوبة إلى صورة مفعمة بالحياة ينقل عبرها معاني ودلالات مختلفة، هذا العالم هو السينما التي تتميز بأسلوبها الفريد مستعينة بالكاميرا كأداة رئيسية وهي أيضا تضم تقنيات عديدة استمرت في الاستعانة بالتكنولوجيا لتطور من إمكانياتها، مكونة بذلك فريق عمل متنوع قادر على الإبداع وإبهار جمهور السينما العريض الذي تطور هو بدوره عن طريق تنوع أذواقه، والذي أصبح يُشترط فيه أن يتمتع بقدرات ذهنية وانفتاح على الثقافات ليتمكن من فهم مصطلحات اللغة التي يتعرض لها أثناء مشاهدته للأفلام السينمائية.

إن حب التصوير وتجربة عرض الصور المتحركة التي دفعت بـ"أوجست ولويس لوميير" " August et Louis Lumière" ليقدما أول عرض لفيلم سينمائي، أصبح اليوم هيكلا ضخما وقويا قائما بذاته تستثمر فيه شركات الإنتاج مبالغ طائلة لتفضي إلى إبهار عين الإنسان، التي ما فَتِئَت تدرك أن الصور التي تعرض أمامها هي في الحقيقة ثابتة، لتجد نفسها ضمن قفص بصري فاق نقاءه نقاء الطبيعة نفسها، حيث أن كل عرض لفيلم سينمائي هو بمثابة إثراء "للثقافة" أو "المكتبة" البصرية الإنسانية، بالإضافة إلى ذلك، فالفن السابع استغل مكانته بشتى الوسائل لأنه أدرك مدى قوة لغته والتي قال عنها "جويدو أستياركو" "Juido Astiarco" بأنها فن الحاضر والمستقبل، وضمن هذا السياق لا يخفى علينا أن الأعمال السينمائية تحمل في طياتها رسائل معينة قد نستطيع رؤيتها وسماعها بينما في غالب الأحيان تمر إلينا مرور الكرام دون حتى أن نشعر بذلك.

وفي الوقت نفسه، فإن إنتاج الأفلام السينمائية هو أكثر من مجرد عمل تجاري، فهي أيضا فن تعاوني رفيع المستوى يوظف في كل فيلم المئات من الأشخاص الموهوبين كل في مجاله (التمثيل، الغناء، الرقص، التصوير....)، كما أنه يسمو ليعتبر شكلا من أشكال الثقافة الشعبية، فكل فيلم يتضمن قيما معينة لا مفر من أن يضمنها صانعو الفيلم إياها نتيجة لمئات الخيارات الضرورية لإنتاج الفيلم، ومن النادر أن تتخذ هذه القيم

شكل مواضيع أو رسائل واضحة، بل هي في العادة نتيجة لاشعورية لما يحاول جميع السينمائيين أن يفعلوه وهو الاستحواذ على الجمهور كلية.

إن أهمية أي فيلم تكمن في قدرته على طرح "القصة" أو "الرواية" بأسلوب مميز يجعل المتلقي ينبهر لدرجة أنه لا يستطيع تخيل أن يتم سرد القصة بشكل فني آخر عدا عن كونه فيلما سينمائيا، تمتلك فيه الصورة المتحركة إمكانيات خلاقة لإعطاء الأشياء المصورة معنى أكثر عمقا يصل إلى المشاهد "السينمائي" سواء بوعيه الكامل أو بدونه، وسواء تمكن من فك شيفرة الوحدة الفيلمية أو لم يتمكن من ذلك.

وانطـلاقا من ذلك تتجلى فحوى دراستنا التي ارتأينا فيها إلقاء نظرة على سحر –فن الصور المتحركة– لعلنا نلمح ما يزخر به من إمكانيات وجماليات جعلته يحتل موقع الصدارة ضمن الفنون الشعبية، حيث أن أكثر ما أثار اهتمامنا هو المراحل التطورية التي مرت بها السينما، ونخص بالذكر تلك المرحلة التي أدت إلى تغييرات جذرية لعالم عشقه الملايين وهي مرحلة نهاية –الفترة الصامتة– وبداية السينما الناطقة، ومع أن الدراسة في بداية الأمر تبدو مركزة على الجانب التقني –وقد تم التطرق له حقيقة– إلا أننا اهتممنا أكثر **بالمعطى الجمالي** الذي قدمه الصوت للسينـما وكيف شكل ذلك أيضا تغييرا في ذوق جمهور السينـما حيث اتخذت الدراسة عنوانها ليكون "**جماليات السرد الأيقوني لبدايات السينما الناطقة**"، حيث تناولت الدراسة في شقها المنهجي، المنهج الذي تم اعتماده كونه اقرب لإشكالية وأهداف الدراسة وهو المنهـج الوصفـي بذكر أهدافه، خصائصه وخطواته بالإضافة إلى الأداة المستعملة وهي مقـاربة التـحليل الفيلمي والتي تعتبـر الأنسب لتحليل مضامين الأفلام السينمائية وما تحمله في ثناياها من دلالات مضمرة، وقد تطرقت الدراسة في جانبها النظري إلى عنصريين رئيسيين، الأول تم استعراض من خلاله المسار التاريخي للسينما العالمية بمختلف محطاته متطرقين لأهم محطة وهي إدخال الصوت على الفيلم الصامت وإخراجه من حيز اللوحات المكتوبة التي كانت تؤكد المعنى الذي يحاول الممثل نقله للجمهور، أما بالنسبة للعنصر الثاني وإيمانا منا بأهمية السينـما كخطاب موجه لمختلف الفئات الاجتماعية والثقافية، فقد تضمن هذا العنصر الخطـاب السينـمائـي كلغة قائمة بذاتها وأرض خصبة مليئة

بالأيقونات والرموز لندرس من خلال ذلك إمكانية احتواء الرسالة السينمائية على ايديـولـوجيـة القائمين عليها وعرضها في قالب فني خلاق، ليأتي بعد ذلك الجانب التـطـبـيـقـي مدعما للجانب النـظـري حيث احتوى على تحـلـيـل خـطـاب للفيلم السينمـائـي الصـامت والمـعاصـر "الفنـان" "The Artist" والذي استعرض حياة ممثل مشهور في عهد السينـمـا الصـامـتة تتغير ملامحها بقدوم الوافد الجديد وهو الصوت، وهذا لاكتشاف كيـفـيـة سـرد المخـرج لـهـذه المرحلـة باعتبـار أن الفيـلـم عن طريق قصـتـه وبواسـطـة التقنـيـة التـي أنـتـج بها يعتبـر نمـوذجا مناسبا للإشكالية التي قامت عليها الدراسـة.

كلمة شكر:

سبحانه الحي الذي لا يموت، منير السموات والأرض، الحمد لله ذو الجلال والإكرام
والذي بفضله تمكنت من الصمود والاستمرار
هناك مثل كوري جنوبي يقول" حتى الورقة عندما يحملها شخصان تصبح أخف"
لكل هؤلاء الذين ساعدوني لن تسعني كل الكلمات لأشكرهم لكنني سأقولها لهم بكل
اللغات التي أعرفها:
Danke Thank You Merci شكرا
(Go ma sseum nida)

بقلم: منصورية بدرة.

الفهـرس

ملخص.....

مقدمة.....01

الإطـار المنـهجـي

1/الإشكالية والتساؤلات الفرعية.....05

2/دوافع اختيار الموضوع.....07

3/أهمية الدراسة وأهدافها.....07

4/منهج الدراسة وأدواتها.....08

5/مجتمع الدراسة والعينة.....13

6/مفاهيم الدراسة.....15

7/الدراسات السابقة.....17

الإطـار النظـري

I-المسار التاريخي للسينما العالمية.....22

1-1- الإرهاصات الأولى للفن السينمائي.....23

1-2- الصوت في الفيلم السينمائي.....36

1-3- التطورات الفنية/ التقنية للسينما.....38

II-الخطاب السينمائي وأيقونة المعنى.....45

2-1- الأيقونة السمعية البصرية في السينما.....46

2-2- اللغة السمعية البصرية في السينما.....50

2-3- علاقة السينما بالأيديولوجيا.....57

III- الإطار التطبيقي

1- بطاقة فنية لمخرج الفيلم.....65
2- بطاقة فنية للفيلم « The Artist » "الفنان".....66
3- ملخص الفيلم.....67
4- التحليل التعييني للفيلم.....68
4-1- التقطيع التقني للمتتاليات المختارة للفيلم.....68
4-2- القراءة العيانية.....143
5- التحليل الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.....153
5-1- تحليل زمكانية الفيلم.....153
5-2- تحليل الملصق الإشهاري.....154
5-3- الأيقونات الفيلمية الدالة على بدايات السينما الناطقة.....157
6- النتائج العامة.....165

خاتمة.....168

الملاحق.....170

قائمة المراجع.....183

كلمة شكر

سبحان الله الذي لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد،الحمد لله ربي العالمين الذي ألهمني القوة لأحقق ما أطمح إليه،

شكرا لمن كانوا سندا لظهري وحصنا ضد كل شر قد يصيبني،أبي العزيز جيلالي وأمي الحبيبة غالية،

شكرا لمن شجعتني على المواصلة وجعلتني أتعلم من تجربتها أختي يمينة والتي أتمنى لها السعادة في حياتها القادمة

شكرا لمن لا تحلو الأيام من دون مشاجرتها أختي العزيزة وفاء

إلى من شقاوته قد تفقدني أعصابي أخي العزيز هشام

إلى من ستبقيان صغيرتان دائما في نظري الشقيتان سمية وايمان شكرا جزيلا لكم لكونكم عائلتي

شكر خاص لمن أعطاني معنى آخر للحب وجعلني أطفو على موجة من السعادة الفائقة ومن أتمنى إكمال بقية حياتي إلى جانبه زوجي فضيل

وأيضا لا أنسى عمتي صابرية الحنونة وإلى كل بقية أفراد عائلتي

وجزيلا الشكر لصاحبة الابتسامة الساحرة أ. بوخاريحفيظة.

بقلم: فضيلة.

الإطـــار المنهجـــي

1/ الإشكالية:

"ماذا لو نطق الأبكم وتمكن الأصم من السمع ؟" قد يبدو سؤالا غريبا لكن بقدر ما يحمله من غرابة قد يحمل تصورا لوضعية انتقالية، تغييرية مفاجئة نوعا ما! لكن هذا التغيير حدث بالفعل بالنسبة للسينما، فهي أصبحت ناطقة على الرغم من أن هذا التغيير مهدت له مجموعة من الاختراعات كانت ثمرة مجهودات مجموعة من الأفراد اعتُبِروا فيما بعد كمؤسسين أوائل لها كونهم أبهروا بقدراتهم الجماهير العريضة، فمن خلال انتقال العرض السينمائي من استعمال آلة عرض الصور المتحركة لثواني معدودات إلى استخدام الشاشة العريضة، ومن حركات "شارلي شابلن" "Charlie Chaplin" المعبرة إلى الكلمات المنطوقة، وعلى الرغم من أن أولى الأصوات لم تكن واضحة تماما، إلا أن السينما وجدت سلاحا آخر تثبت به قوتها ومكانتها.

إن سماع الصوت لأول مرة سنة 1927 أثناء عرض فيلم "مغني الجاز" كان له وقع شديد على الجمهور، فهي بحق خطوة تطورية هامة لكنها في نفس الوقت أعادت السينما إلى الوراء فيما يتعلق بالإنتاج، وكان على السينمائيين بذل المزيد من المجهودات للارتقاء بمستوى الصوت إلى المستوى التطوري الذي وصلت إليه اليوم.

لا تزال السينما إلى حد الآن تطور من إمكانياتها مستغلة بذلك تطور التكنولوجيا في جميع الميادين، لكن هذا الطموح في الارتقاء إلى القمة أكثر فأكثر ليس فقط تقنيا أو لوجود وسائل أخرى منافسة خاصة في ظل وجود الانترنت، بل أيضا على مستوى المضمون ونقصد بذلك القصة أو بالأحرى السيناريو، فلم يعد اهتمام السينمائيين والجمهور على حد سواء منصبا على ضخامة الميزانية المتوفرة أو التقنيات المستخدمة بل على ما تعالجه من قضايا، فالفيلم السينمائي أضحى وسيلة هامة لإيصال مختلف الرسائل والتي تكون في غالبيتها مضمرة ضمن لقطات مكتوبة بعناية من طرف السيناريست ومصورة بدقة فائقة من طرف المخرج، مع عدم الإغفال أن فريقا مكونا من مئات العمال يساهم في تكوين هذه الرسالة، فالأمر يتعلق بشركات عديدة تشترك كلها في إعداد المنتوج السينمائي، وعليه

تبقى فرضية أن تتضمن الرسالة السينمائية أفكار ووجهات نظر القائمين عليها إن لم نقل أيديولوجيتهم الخاصة قائمة وبنسبة عالية جدا، فتقريبا لا يكاد أي فيلم سينمائي أن يخلو من إيديولوجية معينة تحت غطاء جمالي لا يستطيع كشفه أيا كان، وبالعودة إلى المرحلة الانتقالية للفيلم السينمائي من الصمت إلى الصوت، نتساءل كيف تم ذلك؟ قد نجد الإجابة عن ذلك في تصفح أوراق كتب لسينمائيين سواء كانوا مخرجين، منتجين أو حتى ممثلين، كما يمكننا الضغط على بعض الأزرار من لوحة مفاتيح الكومبيوتر للولوج لكمٍ هائل من المعلومات التي يمكن للانترنت منحنا إياها، لكن ماذا لو قدمت لنا الإجابة سينمائيا؟ أي ماذا لو طرح فيلم سينمائي إشكالية إدخال الصوت إلى السينما؟ كيف يمكن للفيلم السينمائي أن يجسد بداية السينما الناطقة؟ ويسرد قصة تطوره من خلال استعمال نفس الآليات التقنية التي بدأ بها، ومن خلال الاعتماد على فيلم سينمائي معاصر صامت تبوأ فيه الأبيض والأسود مكانة الألوان الطبيعية الفائقة النقاء التي اعتادت الصورة السينمائية على اعتمادها.

من هذا المنطلق، نطرح السؤال الرئيسي في هذه الدراسة:

فيم تتمثل جماليات السرد الأيقوني لبدايات السينما الناطقة من خلال متتاليات الفيلم الصامت "الفنان" «The Artiste»؟

التساؤلات الفرعية:

1. متى بدأت السينما الناطقة وكيف جرت عملية إدراج الصوت في المشهد البصري؟
2. كيف عالج السينمائيون "أيقونيا" هذه المرحلة التطورية من "الفن السابع" عبر أفلامهم؟
3. كيف سرد لنا الفيلم الصامت المعاصر "The Artist" المرحلة الانتقالية للسينما بفعل إدخال الصوت على الفيلم السينمائي؟
4. هل تضمن فيلم "The Artist" خطابا ايديولوجيا ضمنيا؟ ومن هو الجمهور المستهدف بهذا الخطاب الايديولوجي السينمائي؟

5. إذا كان للفيلم السينمائي لغة خاصة به، فيم تتمثل؟ وأين تكمن جماليتها؟

2/ دوافع اختيار الموضوع:

أ- الدوافع الذاتية:

- ❖ الاهتمام بالسينما كفن من الفنون وبغية اكتشاف تاريخها ومعالمها.
- ❖ التعلق بالسينما كونها تنطوي على طابع سحري أخّاذ يجعلنا نذهل في كل مرة نشاهد فيها فيلما سينمائيا.
- ❖ حب كتابة السيناريوهات والتطلع لإنجاز أعمال سينمائية متميزة تثري المكتبة السينمائية الجزائرية.

ب-الدوافع الموضوعية:

- ❖ الرغبة في اكتشاف جماليات اللغة السينمائية.
- ❖ تطور "الإمبراطورية السينمائية" الأمر الذي جعل منها من أهم وسائل الإعلام والاتصال.

3/ أهمية الدراسة وأهدافها:

تكمن أهمية الدراسة في النقاط التالية:

- ❖ مناقشة تطور السينما من الناحية الجمالية.
- ❖ محاولة معرفة الأثر الذي تخلقه الأفلام السينمائية لدى المشاهد.
- ❖ استخدام مقاربة التحليل الفيلمي والتي يقل استخدامها في دراسات الإعلام والاتصال.
- ❖ الاستعانة بفيلم صامت معاصر والمتمثل في فيلم "The Artist" والذي حاز على أكبر جوائز الأوسكار لسنة 2012.

4/منهج الدراسة وأدواتها:

أ- المنهج المتبع:

إن المنهج الذي قمنا بالاستعانة به في دراستنا هذه والذي وجدناه من أكثر المناهج ملائمة لفحوى وأهداف الدراسة هو المنهج الوصفي؛ "هو وصف الباحث للظاهرة المراد دراستها أو جمع أوصاف ومعلومات دقيقة عنها والمنهج الوصفي يعتمد على دراسة الواقع والظاهرة المدروسة وتصويرها كميا عن طريق جمع معلومات مقننة عن المشكلة وتصنيفها وتحليلها وإخضاعها للدراسة الدقيقة ويتناول المنهج الوصفي ظاهرة نفسية (مثل القلق، الخوف، التسلط، الانطوائية، العدوانية) أو اجتماعية (دراسة العادات والتقاليد والقيم...) ويهدف إلى جمع أوصاف علمية كمية وكيفية عن الظاهرة المدروسة كما تحدث في وضعها الطبيعي، دون أن يتدخل فيها الباحث، من أجل توضيح العوامل المتسببة فيها، والنتائج المترتبة عليها."[1]

"والمنهج الوصفي ليس سهلا، كما يبدو، فهو يتطلب اختيار أدوات البحث المناسبة والتأكد من صلاحيتها، وكذلك الحرص في اختيار العينة والدقة في تحليل البيانات والخروج منها بالاستنتاجات المناسبة."[2]

- أهداف المنهج الوصفي:

وصف ظواهر أو أحداث أو أشياء معينة.

جمع معلومات حقيقية ومفصلة لظاهرة موجودة فعلا في مجتمع معين.

إجراء مقارنة وتقييم لبعض الظواهر.

تحديد ما يفعله الأفراد في مشكلة ما والاستفادة من آرائهم وخبراتهم وفي وضع تصور وخطط مستقبلية واتخاذ قرارات مناسبة في مشاكل ذات طبيعة مشابهة.

إيجاد العلاقة بين الظواهر المختلفة.

[1] أحمد ابراهيم لخضر، **الملامح العامة للمنهج الوصفي**، مقال منشور على الرابط الالكتروني: http://www.alukah.net/web/khedr/0/50216، (تاريخ الزيارة: 2015/03/12، على الساعة: 9:30).
[2] المرجع نفسه.

إن هدف تنظيم المعلومات وتصنيفها هو مساعدة الباحث على الوصول إلى استنتاجات وتصميمات تساعدنا تساهم في فهم هذا الواقع وتطويره.

- خصائص المنهج الوصفي:

يتميز الأسلوب الوصفي بعدد من الخصائص تتمثل فيما يلي:

- أنه يقدم معلومات وحقائق عن واقع الظاهرة الحالية.
- يوضح العلاقة بين الظواهر المختلفة والعلاقة في الظاهرة نفسها.
- يساعد في التنبؤ بمستقبل الظاهرة نفسها.

ويرى الباحثون أن البحوث الوصفية ترتكز على خمسة أسس رئيسية تتمثل في الآتي:

- أنه يمكن الاستعانة بمختلف الأدوات المستخدمة للحصول على البيانات بشكل دقيق وواضح كاستخدام الملاحظة والمقابلة والاستبانة وتحليل الوثائق والسجلات، بصورة منفردة أو من خلال استخدام أدوات أخرى مرافقة.
- تهدف البحوث الوصفية أساسا إلى وصف وتحديد كمي لخصائص الظواهر موضوع البحث، فإنه لابد من أن يكون هناك اختلاف في مستوى عمل تلك الدراسات.
- تعتمد الدراسات الوصفية على اختيار عينات ممثلة للمجتمع الذي تؤخذ منه، وذلك توفيرا للجهد والوقت ولغيرها من تكاليف البحث.
- لابد من اصطناع التجريد خلال البحوث الوصفية حتى يمكن تمييز سمات الظاهرة موضوع البحث وخصائصها، خاصة وأن الظواهر في مجال العلوم الاجتماعية تتميز بالتداخل والتعقيد الشديدين.

- ولما كان التعميم مطلبا ضروريا للدراسات الوصفية حتى يمكن من خلاله استخلاص أحكام تصدق على مختلف الفئات المكونة للظاهرة موضوع البحث، فإنه لا بد من تصنيف الأشياء أو الوقائع أو الظواهر على أساس معيار محدد.

- خطوات المنهج الوصفي:

يسير الأسلوب الوصفي باعتباره أحد أساليب البحث العلمي وفق الخطوات الرئيسية للبحث العلمي من الشعور بمشكلة، وتحديدها، وضع فروض أو مجموعة من فروض كحلول ميدانية لمشكلة البحث، وضع الافتراضات أو المسلمات التي سوف يبنى الباحث عليها دراسته، اختيار العينة التي ستجرى عليها الدراسة، اختيار أدوات البحث، جمع البيانات والمعلومات المطلوبة بطريقة دقيقة منظمة وواضحة، الوصول إلى النتائج وتحليلها، صياغة توصيات البحث.

ب- أدوات الدراسة:

مقاربة التحليل الفيلمي: تحليل الأفلام هو تحليل لما وراء الأفلام، وهو يرتبط بتحليل البنية الثقافية والاجتماعية التي تفرز هذه الأفلام، ويأخذ هذا التحليل أهميته من خلال أهمية المنهج الذي يرسمه ويسلكه في تناول العمل الفني بكل تفاصيله، إن التحليل الفيلمي يركز جهوده حول اكتشاف اللغة السينمائية الخالصة وكيف تعبر عن هذه المدلولات ، فالفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد نص(التحليل النصي) يقيم دلالات على بنى سردية (التحليل الروائي) ومعطيات بصرية وصوتية (التحليل الأيقوني).

أدوات التحليل الفيلمي:

- الأدوات الوصفية: إن المحتوى الفيلمي قابل للوصف، وتتخذ هنا هذه الأداة اتجاه الوصف السردي أو إعادة تقديم القصة الفيلمية، والوصف على مستوى الفيلم بما أنه عبارة عن –صور متوالية– يعتمد على اللقطات مستخدما بذلك التقطيع والتجزئة.

التقطيع والتجزئة:

يرتبط التقطيع بفكرة الكتابة النهائية للسيناريو التي تُقدم للمخرج، ونجد فيه تقسيما للعمل السينمائي إلى مراحل ومشاهد وثم إلى لقطات مرقمة، مع إرشادات تقنية تخص مضمون اللقطة، نوعها، حركة الكاميرا، زاوية التصوير...إلخ. وعملية التقطيع التحليلي تشتمل على ما يلي:

1- مدة اللقطات: عدد الصور.

2- نطاق اللقطات.

3- المونتاج.

4- الحركات: تنقلات الممثلين في المجال، مداخل ومخارج المجال، حركات الكاميرا.

5- الشريط الصوتي: الحوارات، الموسيقى، الضجيج...

6- العلاقات بين الصوت والصورة.

أما التجزئة فهي ترتبط بالمقاطع الفيلمية، حيث أن هذه الأخيرة هي عبارة عن سلسلة من اللقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية، وهي شبيهة في بنيتها بالمشهد المسرحي أو باللوحات السينمائية في السينما البدائية.

- الأدوات الشاهدية: تتمثل الأدوات الشاهدية التي تدخل في إطار التحليل الفيلمي كما يلي:

1- ملخص الفيلم: يكشف ملخص الفيلم عن نقاط القوة في السرد الفيلمي كونه يضح أبعاد الفيلم.

2- الفوتوغرام: وهو أصغر وحدة مكونة للفيلم، تتمثل في صورة بدون صوت أو حركة حيث يستغلها المحلل لدراسة الحدود الشكلية من حيث التأطير، عمق المجال، التركيب.

3- البطاقة الفنية للفيلم: حيث يتم إدراج فيها كل المعلومات الفنية والتقنية الخاصة به؛ العنوان، مخرج الفيلم، المؤلف، شركة الإنتاج...إلخ.

- الأدوات الوثائقية: ويقصد بها مجموعة المعلومات الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل؛ ويمكن عدها على النحو التالي:

1- المعطيات السابقة لبث الفيلم؛ تشمل كل من السيناريو، أوراق عمل المخرج، التصريحات والاستجوابات الصحفية...

2- المعطيات اللاحقة للفيلم؛ وتشمل بدورها كل العناصر المتعلقة بالتوزيع ورقم المشاهدين بشباك التذاكر، عدد النسخ الموزعة ونموذج النشر، ملصق الفيلم، الدعاية، الفيلم الترويجي ومواقع الانترنت التي خصت بالحديث عن المنتوج السينمائي حسبما ورد في دراسة "هوليوود والحلم الأمريكي".[1]

دوائر التحليل الفيلمي:

-دائرة التحليل النصي: حسب "ليفي ستراوس" « Levy Straous » فإن التحليل النصي للفيلم مشتق من التحليل البنيوي، فالفيلم باعتباره نصا هو كل مركب من مجموع رموز ودلالات اللغة السينمائية، ويتميز كونه يعبر عن وحدة الخطاب في الفيلم.

-دائرة التحليل الروائي: هي ثاني دائرة من دوائر التحليل الفيلمي وذلك لأن علاقة الرواية بالفيلم تمتد لزمن طويل، كون العديد من الأفلام التي شهدها التاريخ السينمائي اقتبست من روايات لكتاب رائعين، فالمقطع في الفيلم السينمائي يقابله الفصل في الرواية، والمشهد تقابله الجملة، والحبكة تواجهها المونتاج...إلخ أي أنها علاقة حميمة قائمة على مبدأ الإفادة والاستفادة.

[1] انظر: مراد بوشحيط، **هوليوود والحلم الأمريكي**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005، ص20.

-دائـرة التحليـل الأيقـونـي (السمعي-البصـري): "إن الفيلم هـو محصلة مرئية سريعة الـزوال، فتتابع الآلاف مـن الصـور معها المعنى المباشر وتنطلق مـن هذا المعنـى إلـى معنـى مضمر يجـري خزنه فـي الذاكـرة"[1] وبصفة أخـرى يتـم تحليل الصورة وحركتها كمـا يلـي:

تحليـل شـريـط الصـورة:

-تحليـل إطـار الصـورة وزاويـة الكاميـرا.

-تحليـل المـونتـاج والمجـال.

-تحليـل المكـان السـردي.

-تحليـل الإضـاءة واكتشـاف تشكيلية الصـورة.

-تحليـل الأشكـال فـي الصـورة.

-تحليـل حركـات الكاميـرا.

ويتـم التحليـل السمعـي وفـق مـا يعرف بتحليـل شريـط الصـوت مـن خـلال مـا يلـي:

-المـوسيقى.

-مدلول الشريـط الصـوتـي.

-تحليـل والكـلام، الضجـات، الأجـواء.

-تحليـل الحـوار.

5/ مجتمــع الدراســة والعينــة:

أ-مجتمـع البحـث: إن مجتمع البحـث بالنسبة لدراستنا يتمثـل فـي جميـع الأفـلام السينمائيـة التي تطرقت لتاريـخ السينمـا، والأسلـوب المنـاسب لتحديـد العينـة فـي مثـل هـذا النوع مـن الدراسات هـو الأسلـوب

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص33.

القصدي لأنه يرتكز على اختيار العينة بصفة عمدية وقصدية أي أن الباحث يقوم باختيار مجموعة من الوحدات بصفة مباشرة، بالإضافة إلى أن طبيعة التحليل الفيلمي تقتضي تحديد أطر التحليل بصفة دقيقة.

ب-العينة وتبريرات الاختيار: وعلى أساس ما أَنفَ ذكره، تم اختيار الفيلم الصامت "The Artist" كنموذج يمثل مجتمع بحث الدراسة، الفيلم من إخراج المخرج "Michel Hazanavicius"، إنتاج سنة 2011.

بالإضافة إلى كل هذا فإن:

-قصة الفيلم تناسب موضوع الدراسة كونه يسرد البدايات الأولى للسينما الناطقة بانطلاق مجريات الأحداث من سنة 1927 وهي سنة شهدت التجارب الأولى لإدخال الصوت على الصورة وإطلاق فيلم "مغني الجاز" الذي أعلن بصريح العبارة بداية عهد السينما الناطقة.

-فيلم "The Artist" وبالرغم من كونه معاصر (إنتاج 2011) إلا أنه قُدِمَ صامتا وباللون الأبيض والأسود، الأمر الذي لفت انتباهنا وتساؤلنا عن السبب، ذلك أن التصوير والصوت لا يخلوان من تقنيات مبهرة كان يمكن اعتمادها لإنتاج الفيلم، بالإضافة إلى ما حملته القصة من جمالية جعلتنا نُبهَر أمام أداء الممثلين والمخرج.

-نيل الفيلم قبل عرضه لزخم إعلامي ملحوظ، كما تبع عرضه الأول نيله للعديد من الجوائز في المهرجانات الدولية نخص بالذكر منها مهرجان الأوسكار سنة 2012، الذي حصد فيه الفيلم أكبر عدد من الجوائز أهمها جائزة أفضل فيلم، أفضل مخرج وأفضل ممثل.

6/ مفـاهيـم الدراسـة:

أ- مصطلحـات الدراسـة:

1- الجماليـة:

لغويـا: من الجمال أي الحسن في الأخلاق والشكل.[1]

اصطلاحـا: "**الجماليات** أو علم المحاسن **علم الشهوات والزين** أو(**الاستطيقا**) بالإنجليزية (Aesthetics) أحد الفروع المتعددة للفلسفة، قام الفيلسوف بومجارتن (1762–1714) في أخر كتابه" تأملات فلسفية" في بعض المعلومات المتعلقة بماهية الشعر 1735 إذ قام بالتفريق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية وأطلق عليه لفظ "الاستاطيقا" "Aesthetics" و عين له موضوعاً داخل مجموعة العلوم الفلسفية، وهناك من قال بأن :**الجماليات** هي فرع من فلسفة التعامل مع الطبيعة والجمال والفن والذوق، علمياً عُرّفت على أنهـا دراسـة حسيـة أو قيم عاطفيـة."[2]

اجرائيا: تتمثل الجمالية في الأسلوب المبدع الذي استعمله مخرج الفيلم الصامت "The Artist" لتجسيد السيناريو وفق نسق سمعي بصري متكامل.

2- الأيقونة:

لغويا: "الصورة، التمثال، وأيقن (إيقانا) تأكد من صحة الشيء، عرف باليقين تحقق."[3]

اصطلاحا: "أيقونة كلمة يونانية Icon ومعناها صورة، رسم، الأيقونة ليست لوحة جامدة – رغم تكوينه من مادة جامدة – بل هي تعليم حي شامل، تعليم إلهي، ويعرف الآباء الأيقونة بقولهم : الأيقونة هي

---

[1] أمل عبد العزيز محمود، **القاموس العربي الشامل (عربي-عربي)**، هيئة الأبحاث والترجمة بدار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، 1997، ص184.

[2] http://ar.wikipedia.org/wiki /جماليات (تاريخ الزيارة: 2015/03/14، على الساعة: 09:05).

[3] المرجع نفسه، ص 96.

معجم لاهوتي يحوي بداخله كل التعاليم التي يمكن من خلالها أن نتعلم العبادة والصلاة والعقيدة، الأيقونة تنقل المؤمن عبر لحظات قليلة إلى زمن بعيد."[1]

اجرائيا: هي عبارة عن علامات بصرية، سمعية أو سمعية بصرية تحمل في طياتها دلالات معينة تضمنها الفيلم الصامت "The Artist" يتم اكتشافها من خلال التحليل.

3- السينما الناطقة:

لغويا: "السينما الناطقة: السينما؛ دار لعرض الأفلام السينمائية فن إنتاج الأفلام السينمائية، السينمائي؛ المتعلق بالسينما، العامل بفن السينما."[2] نطق: "تنطيقا: جعله ي نطق ألبسه المِنطقة، شد وسطه بالنطاق. النطق؛ اللفظ، الفهم وإدراك الكليات."[3]

اصطلاحا: "يشير قاموس ويبستر إلى أن استعمال كلمة "سينما" للدلالة على الأفلام بشكل عام/ أو فن السينما يعود إلى عام 1918. أما السينما الناطقة فهو مصطلح أطلق على فترة "زوال الأفلام الصامتة" وذلك بإدخال الصوت عليها وكان ذلك بالعرض الأول لفيلم "مغني الجاز" سنة 1927."[4]

4- الفيلم الصامت:

لغويا: "(ج أفلام) شريط من السلولوز تعلوه قشرة من الجيلاتين يستعمل للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي والإنتاج السينمائي."[5]

الصامت: "(ج صموت وصوامت) فاعل صمت، الساكت، المال الصامت؛ الذهب والفضة."[6]

اصطلاحا: مصطلح يتعلق بجميع الأفلام السينمائية التي سبقت استعمال أنظمة تزامن الصوت والصورة في التصوير، أي قبل فيلم "مغني الجاز"."[7]

---

[1] http://stpaulbrisbane.org/IconInArabic.htm (تاريخ الزيارة: 2015/03/14، على الساعة: 9:30).
[2] أمل عبد العزيز محمود، مرجع سبق ذكره، ص 311.
[3] المرجع نفسه، ص568.
[4] انظر: كيفن جاكسون، تر: علام خضر، **السينما الناطقة**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2007، ص80.
[5] المرجع نفسه، ص441.
[6] المرجع نفسه، ص336.
[7] المرجع نفسه، ص421.

اجرائيا: يتمثل في الفيلم الصامت "The Artist" انتاج سنة 2011 وإخراج " Michel Hazanavicius".

7/ الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

تتمثل هذه الدراسة في رسالة ماجستير أعدها **مراد بوشحيط** بجامعة الجزائر قسم علوم الإعلام والاتصال وتمت مناقشتها سنة 2005 وقد حملت عنوان: "**هوليوود والحلم الأمريكي**".

لقد كان الهدف الأساسي لهذه الدراسة هو تبيان علاقة السينما وخاصة "هوليوود" بالايدولوجيا، حيث تم التوصل إلى وجود علاقة من خلال دراسة تاريخ السينما العالمية، وقد قام الباحث باعتماد مقاربة التحليل الفيلمي، الذي استخدم لأول مرة في دراسة المضامين الفيلمية بالجزائر، حيث تم تحليل كل من فيلم "**السلطات القصوى**" و فيلم "**طائرة الرئاسة الأولى**".

بدأ الباحث دراسته بطرح الإشكالية التالية:

" كيف تجسدت الإيديولوجيا الأمريكية عبر مكوناتها الرئيسية في أفلام هوليود السينمائية، وإلى أي مدى تعكس "سينما الرئيس"، باعتبارها نمطا سينمائيا هوليوديا، طبيعة ذلك التجسيد من خلال صورة الرئيس الأمريكي في السينما الأمريكية؟"

وقد اعتمد الباحث مقاربة التحليل الفيلمي بمختلف "دوائره" (النصي، الروائي والأيقوني) لمناقشة هذه الإشكالية محللا بذلك كل مكونات البنية الفيلمية للفيلمين الأمريكيين، هذا وتضمنت الدراسة معطيات قيمة كما لا يخفى علينا اعتمادها على الانترنت كتقنية من تقنيات البحث سواء من خلال البحث الالكتروني عبر محركات البحث أو عبر منتديات النقاش والدردشة الالكترونية، وهو ما جعلنا نعتمدها ضمن الدراسات السابقة كوننا استفدنا من تنوع المعلومات الواردة فيها كما تمكنا من اكتشاف عملية استخدام مقاربة التحليل الفيلمي والتي كانت مبهمة بالنسبة لنا في بداية الأمر.

من أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي أن؛ هوليوود تأسست وفقا لسياسة الاحتكارات وسيطرة رؤوس الأموال وأن علاقتها بالسلطة السياسية (حسب التحليل الذي تم تقديمه) كانت علاقة انجذاب قائمة على الخوف من الرقابة والتضييق السياسي، كما أن الشق الديني في هوليوود لعب دورا كبيرا في تحديد الأنواع السينمائية وطرح الموضوعات الفيلمية على هوليوود انطلاقا من موقع الدين في الولايات المتحدة الأمريكية ونظرته إلى السياسات المختلفة للبلاد وكانت مساهمة كل من اللوبيين : الكاثوليكي واليهودي ذات أهمية كبرى في ذلك، وقد مارست "مدينة السينما العالمية" أكثر السياسات الأمريكية شهرة وهي التشويه الإيديولوجي لعدد من الإيديولوجيات التي ارتبطت بها تاريخيا وتقاطعت معها مصلحيا وتعارضت معها فكريا، ونستنتج من خلال ذلك أن علاقة الأفلام السينمائية بالايدولوجيا هي علاقة متجذرة كما أنها تحمل في أحداث وشخصيات قصصها معاني ودلالات على الواقع المعاش.

الدراسة الثانية:

تتعلق هذه الدراسة مذكرة ماجستير أعدتها "**عواطف زراري**" بجامعة الجزائر قسم علوم الإعلام والاتصال، تمت مناقشتها سنة 2002 وهي تحت عنوان "**صورة المرأة في السينما الجزائرية**".

الهدف الرئيسي من هذه الدراسة تمثل في استخلاص وكشف معالم الصورة المرسومة للمرأة الجزائرية عبر الفيلم السينمائي الجزائري وذلك من خلال ابراز مختلف الفئات النسائية التي تم عرضها عبر الأفلام السينمائية الجزائرية.

هذا وقامت الدراسة على الإشكالية التالية:

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

لقد اعتمدت الباحثة في دراستها على تحليل نصي سيميولوجي لفيلمين جزائريين تم اختيارهما بصفة قصدية، ويتمثل هذان الفيلمين في "**القلعة**" و "**توبة نساء جبل شنوة**" وقد تناولت هذه الدراسة في

طياتها معلومات عن السينما العالمية والجزائرية مقدمة بذلك عرضا لمختلف الأفلام التي تضمنت المرأة في قصصها، حيث ساعدتنا هذه الدراسة في اكتشاف وفهم علاقة الرجل بالمرأة وكيفية تجسيدها في السينما العالمية كما أنها أيضا أوحت لنا بوجود علاقة وطيدة بين السينما والايديولوجيا.

من خلال التحليل المعتمد توصلت الباحثة في دراستها إلى أن مخرجو السينما الجزائرية عملوا على ترسيخ مفهوم المرأة التقليدية في معظم الأعمال السينمائية المنجزة فقد تم التركيز على الدور التقليدي الذي كانت تقوم به المرأة في الماضي، لكن في الوقت نفسه توصلت الباحثة أيضا إلى أنه يمكن لهذه الصورة المقدمة أن تكون حقيقية أو مزيفة وهذا حسب توجهات المخرج الإيديولوجية، حيث أن السينما إذا حاولت تقديم نموذج المرأة العصرية فهي تعمل على تكريس النموذج المقولب من السينما الغربية وأن ما ساعد على هيمنة هذه الصورة المقولبة هي ندرة النقد السينمائي العربي الجاد.

الدراسة الثالثة:

تتجسد هذه الدراسة في مذكرة ماستر أعدها كل من "**موسى سعيد**" و "**زيتوني نورالدين**" بجامعة مستغانم بقسم علوم الإعلام والاتصال، تمت مناقشتها سنة 2013 وهي اندرجت تحت عنوان: "**دور الفيلم السينمائي الثوري في ترسيخ مبادئ بيان أول نوفمبر**".

لقد تمثل الهدف الأساسي لهذه الدراسة في إبراز دور الفيلم السينمائي في توصيل ونقل الرسالة الإعلامية إلى أفراد المجتمع، وإظهار ملامح الثورة الجزائرية قصد تعزيز الروح الوطنية في أواسط المجتمع خاصة لدى الشباب الذين طغت عليهم بعض الأفكار والذهنيات التي تمجد الغرب بدل عظماء الثورة.

لقد طرحت هذه الدراسة الإشكالية التالية:

"كيف تجسدت مبادئ بيان أول نوفمبر 1954 في الفيلم الثوري "معركة الجزائر"؟

اعتمد الباحثان في دراستهما على تحليل سيميولوجي لفيلم "معركة الجزائر" تم اختياره عن طريق الأسلوب غير الاحتمالي وقد تم اختيار بعض المقاطع التي تخدم موضوع الدراسة وفقا لأسلوب العينة القصدية.

من خلال التحليل المعتمد والذي تم فيه تطبيق مقاربة "رولان بارث" "Rolan Barth" السيميولوجية تم التوصل إلى أن الفيلم السينمائي "معركة الجزائر" هدف إلى ترسيخ المبادئ الأساسية لدى الشباب الجزائري والتي احتواها بيان أول نوفمبر 1954، تصوير المستعمر الفرنسي على حقيقته وكشف دسائسه اتجاه الشعب الجزائري، وفي نفس الوقت إظهار عظمة النضال الثوري الجزائري.

ومن خلال خاتمة الدراسة، استنتج الباحثان أن الصورة هي أبلغ تعبير يمكن استعماله كما أنها سلاح ذو حدين، إذ يمكن أن تساهم في التربية والتوعية للفرد والمجتمع من أجل النمو والرقي والاستمرارية، في حين يمكن أن تكون عكس ذلك حيث تلعب دورا سلبيا من خلال محاولة القضاء على الهوية والقومية ومختلف المبادئ الإنسانية لذلك يجب على المستقبل أو المشاهد أن يكون ايجابيا بحيث يقوم بالفهم والتحليل قبل تقبل تلك الرسالة أو الإيديولوجية التي تضمنتها هذه الصورة خاصة الصورة المتحركة، هذه الدراسة بينت لنا مدى أهمية امتلاك الوعي والقدرة على تفكيك الرموز التي تحملها الصورة السينمائية، فمن خلال ذلك يتمكن الإنسان من اكتشاف الأهداف الخفية للقائمين على إعداد الأفلام السينمائية والتي تتجاوز حدود الترفيه والامتاع.

الإطـــار النظري

المسار التاريخي للسينما العالمية

I –المسار التاريخي للسينما العالمية:

1-1 الإرهاصات الأولى للفن السينمائي:

❖ طبيعة فن السينما:

الفن السابع" مصطلح يطلق على السينما، فهو يدل من ناحية على أن السينما فن من الفنون التي ابتدعها الإنسان كما أنه من ناحية أخرى يعطيها ترتيبا ضمن قائمة الفنون، وإن وجدت السينما في المرتبة السابعة فهذا لا يقلل من شأنها أو أهميتها بل فقط لأن فنون أخرى سبقتها في الظهور، فلقد "نشأت فنون الرقص والغناء والدراما والموسيقى والفن التشكيلي نشأة خاصة فقد كانت نشأتها بين النخبة الممتازة من الناس فلم يمارسها ولم يتمتع بها إلا الارستقراطيون أما السينما فقد نبعت من صالات التسلية البدائية فكانت نوعا من أنواع التسلية واللهو ولعل نشأتها المتواضعة جعلت الخاصة تتجاهلها في أول أمرها ولكن سرعان ما استحال استمرار هذا التجاهل إذ أن إقبال المتفرجين وضحكاتهم، أخذت ترتفع فأخذت السينما تكتسح ما يقف أمامها في قوة الطوفان الجارف حتى صارت من أهم وسائل الاتصال السمعية البصرية في القرن العشرين."[1]

وإذا ما وصفنا السينما في بداياتها الأولى لن نجد أفضل مما ورد في مذكرات ليوناردو دافنشي «Leonardo De Vinchi» والتي أدرجها جيوفاني باتيستا دي لابورتا «Giovani Battista Di La Porta» في كتابه "السحر الطبيعي" «la magie naturel» الذي تم نشره عام 1558 حيث يقول دافنشي «Davinchi» "إذا أنت جلست في حجرة دامسة الظلام في يوم مشمس ولم يكن بالحجرة سوى ثقب بمقدار رأس الدبوس في أحد جوانبها استطعت أن ترى على الحائط المقابل للثقب أو على سطح آخر في الغرفة ظلالا أو خيالات للعالم الخارجي؛ شجرة أو رجل أو عربة عابرة، وما أشبه جماعة من الناس في

1 رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، **المدخل إلى السينما والتلفزيون**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2009، ص9.

غرفة مظلمة يتطلعون في دهشة وعجب إلى الخيالات المتحركة بجماعة من المتفرجين في قاعة مظلمة يشاهدون شاشة السينما."[1]

وعلى الرغم من أنها بدأت بالصور دون الكلام فهي لم تجد صعوبة بالغة في إرضاء جماهير عريضة، وعن هذه القوة التي تمكنت بها السينما من الاستحواذ على قلوب الجماهير واهتمامهم يتحدث بارنو «Barno» قائلا: "إنه بقوة الكلمة، لم تجد الصحافة الأولى صعوبة في إرضاء جمهور متخصص، وبقوة الصور، لم تجد "السينما" الصامتة صعوبة في إرضاء جماهير ضخمة، ولن يدهشنا ما "للسينما" من استهواء جماهيري مباشر إذا تذكرنا ما قرره أرسطو من محاكاة الحياة أشد استهواء للأطفال ورائديهم، و"الرعاع من الناس."[2]

وعليه فإن عرض العلاقات الإنسانية يثير فضول الإنسان في محاولة منه للتعرف على نفسه ضمن ما يعرض في الأفلام على أساس أنه قد يجد في أحداث القصص الفيلمية وشخصياتها ما يماثل أو يحاكي حياته فيتخذ منه قدوة أو موعظة، بعض الباحثون يعرفون السينما على أنها فن الصور المتحركة، وبالحديث عن حركة الصورة السينمائية، فقد كتب سيرجي أيزنشتين «Serguei Eisentein» :"إن الحركة تكون حقا القيمة الجمالية الأولى للصور على الشاشة"[3] وبهذا القول ندرك أن عرض الحركة هي سبب من أسباب وجود السينما وهو جزء لا يتجزأ من هويتها التعريفية.

يحدد مارسيل مارتن «Marcel Martin» ست خصائص أساسية نوعية:

أولا: أن الصورة الفيلمية "واقعية" بمعنى أنها تمتع بمظاهر كثيرة للواقع، وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر، والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين الأوائل الذين هزتهم رؤية

[1] محمد رائد عبد ربه، مرجع سبق ذكره، ص 9.
[2] عبد العزيز شرف، **المدخل إلى وسائل الإعلام: الصحافة-الإذاعة-التلفزيون-السينما-المسرح-أقمار الاتصالات**، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني،ط2، 1989، ص510.
[3] المرجع نفسه، ص 512.

قطار يهجم في اتجاههم قادما من الأفق البعيد، والصوت أيضا أحد المكونات الهامة للصورة الفيلمية لما يضفيه عليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء، والذي نحسه في الحياة الواقعية.

ثانيا: كما أن الصورة الفيلمية دائما في "الحاضر"، فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي، تتقدم إلى حاضر تصورنا وتسجل في حاضر وعينا.

ثالثا: كما أن الصورة تكون –واقعا فنيا– أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة، ومكونة ومصفاة، فالسينما، لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم –ككل فن– تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها المشاهد شرائح الواقع.

رابعا: كما أن الصورة لها دورها أي "الدال": فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة، وفي إمكانها أن تكون كذلك لا بطريقة مباشرة وتصويرية فحسب، وإنما بطريقة رمزية أيضا في حال ما إذا رغبنا في ذلك.

خامسا: وللصورة أيضا خاصية أخرى –التعبير الأوحد–: فهي بحكم واقعيتها العلمية، لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء، إذ أن سيرجي أيزنشتين «Serguei Eisentein» يقول: "لما كانت الصورة دائما ملموسة على نحو دقيق وغني، فإنها رديئة الطواعية للتخطيط الذي يسمح بالقيام بتصفيف دقيق ولازم لإقامة بناء منطقي قليل التعقيد."[1]

سادسا: والخاصية السادسة والأخيرة للصورة الفيلمية هي قابليتها التشكيلية أي مرونتها وليونتها، ونعني بذلك أن الصورة على الرغم من أنها تحمل فقط ما تلتقطه الكاميرا –أي تم تصويره فعلا– هذا لا يمنعها من أن تحمل ضمنيا رمزا معينا.

[1] عبد العزيز شرف، مرجع سبق ذكره، ص 512.

❖ **نشأة السينما:**

يُرجِع البعض بداية السينما إلى الملاحظات التي دونها ليوناردو دافنشي والتي وردت في كتاب "السحر الطبيعي" لمؤلفه جيوفاني، لكن البداية الحقيقية لها كانت "نتيجة رهان قام بين رائد التصوير الفوتوغرافي إدوارد ماي بريدج «Edward Maybridge» ومربي الخيول ليلاند ستانفورد «Stanford» في كاليفورنيا عام 1882 حول مسألة رفع الحصان لأرجله الأربعة أثناء ركضه السريع، نتيجة لذلك قام ماي بريدج بتصوير الحصان في أوضاع مختلفة عند الجري، ثم قام بتثبيت سلسلة الصور على حافة قرص فإذا دار القرص بسرعة نشاهد صورة جواد يعدو(...) ثم عرض هذه الصور على شاشة أطلق على آلة العرض"زوبراكسيسكوب Zooprasciscope"، كانت هذه الآلة تعرض في الواقع صورا متحركة لا تستغرق مدة عرضها سوى ثوان معدودات."[1]

أما اتجاه آخر فيرى بأن ميلاد صناعة السينما تعود إلى حوالي عام 1890 حيث سجل الأخوان أوجست ولويس لوميير اختراعهما لأول جهاز يمكن من عرض الصورة المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1890 في فرنسا على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، حيث شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في قبو الجراند كافيه Grand Café والواقع في شارع الكابوسين Capusines بمدينة باريس لذلك فالعديد من المؤرخين يعتبرون لويس لوميير المخترع الحقيقي للسينما، فقد استطاع أن يصنع أول جهاز لالتقاط وعرض الصورة السينمائية ومن هذا التاريخ أصبحت السينما واقعا ملموسا.

[1] انظر: محمد منير حجاب، **وسائل الاتصال (نشأتها وتطورها)**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص ص269-271.

❖ **مراحل تطور السينما:**

يقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي فيليب كونجليتون "Philip Congleton"، المراحل التي مر بها تطور الفيلم السينمائي من منظور التأثر بنمو السوق في العصور التالية:

أ. عصر الريادة: (1890-1910)

"كانت معظم الأفلام في هذا العصر، خبرية وثائقية وتسجيلات لبعض المسرحيات وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمس دقائق وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي جورج ميليه «George Melies» "رحلة إلى القمر A trip to the moon" عام 1902 وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي اديسون ولوميير وميليه بأفلامه المليئة بالخدع."[1]

ب. عصر الأفلام الصامتة: (1911-1926)

"صحيح أنه لم يكن هناك حوار على الإطلاق، إلا أن هذه المرحلة لم تكن صامتة بالكامل، فاختلف الشكل واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، والأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت شارلي شابلن وديفيد جريفيث وغيرهم، وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالا أكثر وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا."[2]

ت. عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: (1927-1940)

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، وقد بدأ بإنتاج أول فيلم ناطق "مغني الجاز" عام 1928 بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة، ومن بين الأسماء التي برزت في هذه المرحلة كلارك جابل «Clark Gable»، فرانك كابرا «Frank Capra»، جون فورد «John Ford»،

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص272.
[2] نفس المرجع ص273. ،

وفي هذه المرحلة أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلفت أموالا كبيرة من الأفلام التي لم تكلف كثيرا.

ث. العصر الذهبي للفيلم: (1941-1945)

"أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغييرات في صناعة الفيلم، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج ولجأت استوديوهات السينما لاستخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلفة للعامة وذلك لجذب الجماهير، والأسماء الكبيرة القليلة التي ظهرت في هذه المرحلة هي جاري جرانت «Gary Grant»، همفري بوجارت «Humphry Bogart»، أودري هيبلوم «Andrey Heplum»، هنري فوندا «Henry Fonda»، فريد استير «Fred Astaire»."[1]

ج. العصر الانتقالي للفيلم: (1955-1966)

يسمي فيليب كونجيلتون "Philip Congleton" هذه المرحلة بالعصر الانتقالي لأنه يمثل الوقت الذي بدأ فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي، وذلك لظهور تجهيزات فنية متطورة للفيلم، "كما دخلت في هذه المرحلة الأفلام من الدول المختلفة إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال مدينة هوليوود السينمائية، كما ظهر التلفزيون وأعلن نفسه كمنافس جديد للسينما، نتيجة لذلك اقتحمت هذه الأخيرة موضوعات اجتماعية أكثر نضجا وانتشرت الأفلام الملونة، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه الفترة ألفريد هيتشكوك "Alfred Hitchcock"، مارلين مورنو "Marilyn Monroe"، وإليزابيت تايلور "Elizabeth Taylor"."[2]

ح. العصر الفضي للفيلم: (1967-1979)

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة هي فعلا مرحلة الفيلم الحديث، و"يبدأ عصر الفيلم الفضي من إنتاج كل من فيلمي "الخريج" و"بوني وكلايد" عام 1968، وقد ظهرت عدة أفلام خالية من الصور

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص274.
[2] نفس المرجع ص 274.

المتحركة، وكان من جراء انتشار لنوعية من الأفلام الناضجة الخارجة عن الأخلاق العامة أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة، وظهرت الأسماء الشهيرة التي ميزت هذا العصر أمثال "فرانسيس كوبل" «Francis Cobel» و"داستن هوفمان" «Dastin Hophman» و"مارلون براندو" «Marlon Brandon»."[1]

خ. عصر تمازج الكمبيوتر مع الفيلم السينمائي: (1980-1995)

"يبدأ هذا العصر من إنتاج فيلم "حرب النجوم Star Wars" الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي والتلفزيون السلكي، واعتمدت هذه المرحلة اعتمادا كبيرا على الميزانية الضخمة بدلا من النص والتمثيل ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة."[2]

❖ **أنواع السينما:**

عندما يتم التطرق لأنواع السينما، فإن المصطلح "ينطوي على الفن بالمفهوم الشعبي والجماهيري في الولايات المتحدة هو movie أو movies، أما في بريطانيا، يشيع استعمال Film أو Films للدلالة على كلمة -cinema- بمفهومها العام."[3]

وبالتالي يلاحظ أن هناك عدة عوامل أدت أو تحكمت في ظهور أنواع أو بعبارة أخرى تفرعات للفن السابع مع حفاظه على بنيته الأساسية، ولعل من بين هذه العوامل نذكر؛ التطور التقني للسينما في حد ذاتها وتجدر الإشارة هنا إلى مختلف التطورات التي شهدتها مكونات إعداد وإنتاج الأفلام السينمائية ابتداءاً من تقنيات كتابة السيناريو مرورا بالتصوير ووصولا إلى المونتاج ليبرز عامل آخر وهو تنوع قصص الأفلام السينمائية وتأثرها بالمحيط الخارجي من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية ميزها

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص274.
[2] علي حسن محمد ، مقدمة في الفنون الاذاعية والسمعبصرية العربيةالدار للنشر والتوزيع . مصر 1ط 2009 ص 72
[3] كيفن جاكسون، تر: علام خضر، **السينما الناطقة**، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2007، ص86.

ظهور تيارات فكرية وثقافية كانت لها لمستها الخاصة في عالم الفن السينمائي، ومن بين هذه الأنواع نجد مايلي:

السينما النقية: Pure Cinema أو Cinéma Pur

هو مصطلح صاغه "المخرج (هنري شوميت Henry Choumit) كي يرمز إلى نمط سينمائي من الأفلام كفيلمه –لعبة الانعكاس والسرعة– (1923) و فيلم –خمس دقائق من السينما الصامتة– (1925) التي رفضت معظم المطامح التمثيلية للسينما التقليدية وركزت بدلا من ذلك على الخصائص الشكلية كإيقاع الإنتاج."[1]

سينما سكوب: Cinéma Scope أو Cinema Scope

تتمثل في "نظام الشاشة العريضة تعود حقوق ملكيته لشركة (20th Century Fox) منذ سنة 1953 لكنه كان قد تم اختراعه من قبل من طرف هنري كريتيان Henry Chrétien."[2]

السينما المباشرة: Direct Cinema

مصطلح استعمل "لوصف أعمال صانعي الأفلام التسجيلية للحرب العالمية الثانية مثل ألبرت مايلز Maysles Albert من خلال فيلمه "البائع" سنة 1969 وستيفن لكوك Stephen Leackoc من خلال فيلمه "لا تنظر إلى الوراء" سنة 1968 و فريديريك ويسمان Frederikc Wiseman فيلم "الثانوية"، الجديد في هذا النوع من السينما هو استعمال أجهزة التصوير المتنقل والخفيفة الوزن والتسجيل بالتزامن الصوتي، ابتكارات جعلت أعمال صانعي الأفلام التسجيلية هؤلاء مصدر إلهام لغيرهم من صانعي الأفلام في بلدان أخرى، السينما المباشرة خرجت إلى العالم وقامت بتسجيل الحياة كما هي."[3]

---

[1] كيفن جاكسون، مرجع سبق ذكره، ص88.

[2] James Watson and Anne Hill, **Dictionary of media and communication studies**, Bloomsbury Academic & 175 Fifth avenue, London, New York, E8,2012, p40.

[3] Ibid, p81.

Expended Cinema:

مصطلح جرت صياغته "في بداية السبعينات انطبق على الأفلام التي تستخدم أشكالا جديدة من تقنية صنع الصور، كالصور المجسمة أو الصور المعالجة بواسطة الكومبيوتر."[1]

السينما الحرة: Free Cinema

"حركة صغيرة لكنها قوية الأثر ظهرت في السينما البريطانية في الخمسينيات وكانت تعنى بإيجاد وتمثيل "أهمية الحياة اليومية" مبتعدة بذلك عن القيود التجارية المفروضة على صناعة الأفلام السائدة حينذاك ومؤكدة في الوقت عينه على الدور الاجتماعي الذي يلعبه صانع الأفلام."[2]

❖ **أهمية السينما كوسيلة اتصال:**

يمكن القول أن أهمية السينما تتجلى اليوم بشكل واضح في قدرتها على نقل معلومات ومعطيات مختلفة كما أنها تساهم في تشكيل فكر ووجدان الجماهير، مما سمح لها أن تصبح أداة مؤثرة محدثة بذلك تغييرا اجتماعيا يمس قيم وعادات وتقاليد وفنون المجتمعات، كما أنها أصبحت تستعمل كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي، لقد رقت السينما بوظيفتها لتصبح أسمى من وظيفة ترفيهية، فهي تعتبر من أهم وسائل الإعلام والإعلان والدعاة والتوجيه العام لتصبح لها أهداف في جميع الميادين الحياتية (سياسية، اقتصادية، اجتماعية...إلخ).

❖ **مزايا السينما كوسيلة اتصال:**

1- تتميز بإمكانية العرض في أي وقت وتحت أي ظرف، كما يمكن إيقاف العرض تم استئنافه في أي لحظة.

2- تسمح بتكبير الأشياء الصغيرة بما يمكنها من عرض الدقائق الصغيرة لتكون أكثر وضوحا.

[1] كيفن جاكسون، مرجع سبق ذكره، ص161.
[2] المرجع نفسه، ص193.

3- تمتاز بتجسيم الصورة المتحركة واستخدام الصوت المجسم الذي يمكن استخدامه في أغراض التعليم مثلا.

❖ **عيوب السينما كوسيلة اتصال:**

1- "تعتبر من الصناعات الصعبة نتيجة تعقيد عملية الإنتاج.

2- عدم قدرة السينما على الوصول إلى جماهير في أي أماكن متفرقة وبخاصة الأماكن النائية، كما أنها لا تتمتع بالفورية التي تمكنها من متابعة الأحداث العالمية مثل التلفزيون.

3- تفرض السينما عددا من القيود على مشاهديها وبخاصة قيد التفرغ الكامل للمشاهدة في غرفة أو صالة كبيرة مظلمة.

4- تحتاج إلى تمويل كبير يتناسب مع كونها صناعة مهمة مما يجعل التعامل معها وتوظيفها محفوف بمخاطر الخسارة."[1]

❖ **الفيلم السينمائي:**

يعرف الفيلم السينمائي غالبا على أنه "مجموعة من الصور الثابتة المتوالية عن موضوع، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، وتتراوح مدة عرضه من 10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف المحيطة به".[2]

❖ **بنية الفيلم:**

إن بنية الفيلم تظهر أولا من "خلال النص الأدبي المكتوب ثم من خلال السيناريو وذلك عندما نتعرف على النوايا ووجهات النظر المطروحة فيه، إذ أن كل ما هو مكتوب يجب أن يتحول إلى تكوين جديد، إلى هيئة مرئية، وهو تكوين أو بنيان يختلف عن الأدب."[3]

ويتم هذا التحول سينمائيا عبر الأمور الجوهرية التالية:

---

[*] انظر؛ حسن محمد علي، **مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعبصرية**، الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 2009، ص ص69-74.

[2] Geoffrey Nowel-Smith, **The Oxford History Of World Cinema**, Oxford University Press, 1996, p62.

[3] بيتر سبرزسني، تر: فيصل الياسري، **جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون**، مركز الحضارة العربية، القاهرة،ط2، 2003، ص10.

- "البنية التمثيلية: من توزيع الأدوار إلى قيادة الممثلين، وأداء كل ممثل وحركته ونبرة صوته ولهجته.
- البنية البصرية: وتشمل تشكيل الصورة وتوزيع الإضاءة وتوجيه وإدارة الكاميرا وبناء الديكور وتحديد هيئته وطرازه ومحتواه، ويمتد إلى الملابس وشكل الشعر والماكياج.
- البنية السمعية: توظيف عناصر الصوت من كلام وموسيقى ومؤثرات في الفيلم.
- البنية المونتاجية: وتشمل تفاعل جميع العناصر المكونة للفيلم السينمائي وتوحيدها في بناء معماري فريد من نوعه وفق قواعد وأصول سينمائية يجب أن يؤخذ بها في كل مراحل العمل السينمائي."[1]

❖ **أنواع الفيلم السينمائي:**

هناك تصنيفات عديدة للفيلم السينمائي من بينها هذا التصنيف الذي يقسم الفيلم السينمائي إلى الأنواع التالية:

- مغامرات Adventure
- كوميديا Comedy
- كوميديا درامية Dramatic Comedy
- كوميديا موسيقية Musical Comedy
- رسوم متحركة Animated
- أفلام قصيرة Short Films
- أفلام وثائقية Documentary Films
- دراما Drama
- نفسية Psychological
- الجاسوسية Espionage

[1] بيتر سبرزسني، مرجع سبق ذكره، ص13.

- أفلام خيالية وعجائب Fantasy
- أفلام موسيقية Musical Films
- أفلام سياسية Political Films
- أفلام استعراضية Spectacles Films
- أفلام حرب Wars Films
- أفلام بوليسية Police Films
- أفلام رعب Horror Films
- أفلام رعاة البقر Western Films
- أفلام تعليمية Education Films

❖ **موجز الفيلم السينمائي:**

إن عرض تاريخ السينما هو رصد لكل من التطورات التقنية وأيضا لأفكار الإنسان المبدع والمتمثل في كل من السينمائيين، المخرجين، الفنانين وغيرهم، الذين ساهموا في تطور هذا الفن منذ ولادته من خلال عرض المصوران الأخوان الفرنسيان "لويس وأوجست لوميير" " Louis & August Lumière" في 28 ديسمبر 1895 تحت عنوان "خروج العمال من مصانع لوميير بمرسيليا" La Sortie Des Ouvriers De L'Usine Lumière A Marseille" ليَلِيه بعد ذلك عرض فيلم "وصول القطار" "L'arrivée Du Train" " وهو يسجل لحظة وصول القطار إلى إحدى المحطات في باريس وقد حدث أن فزع المشاهدون وهم يرون القطار يبدو يقترب منهم فتركوا أماكنهم وهربوا، لكن ليس نفسه رد فعل الجمهور المشاهد للعرض الأول لفيلم "Avatar" أو فيلم "Fast And Furious" أو حتى فيلم

"Transformers"، حيث أن كل واحد من هذه الأفلام يعتبر مثالا حيا عن التطور التقني والفني الذي بلغته السينما لتبلغ الأرباح المحققة من مبيعات شباك التذاكر ملايين الدولارات، عدا عن ازدحام قائمة الأفلام المرشحة لنيل الجوائز كجوائز "الأوسكار" أو "السعفة الذهبية" لمهرجان كان السينمائي أو حتى "جوائز الغرامي"، كما لا يخفى علينا أن الأفكار ووجهات النظر التي تتناولها الأفلام تصنع الفارق، سواء كانت أفكارا سياسية، إيديولوجية اجتماعية، ثقافية...إلخ، ويمكن ذكر على سبيل المثال لا الحصر فيلم " The Interview" الذي أنتجته شركة Sony Pictures والذي أثار ضجة إعلامية لتناوله للصراع الايديولوجي الثلاثي بين الكوريتين والولايات المتحدة الأمريكية، ولعل من أبرز تداعيات عرض هذا الفيلم حادثة التجسس والقرصنة التي تعرضت لها الشركة المنتجة Sony Pictures والتي اتهمت فيها كوريا الشمالية بالإضافة إلى تعرض السفير الأمريكي لاعتداء من طرف مواطن من كوريا (حيث ينتمي هذا الأخير للحزب المعارض للتعاون الكوري الجنوبي–الأمريكي) وبالتالي فإن هذا ما هو إلا دليل على قوة الصورة السينمائية لتفند بذلك أنها ليست مجرد وسيلة ترفيهية كما أن تطورها وبلوغها القمة ضمن وسائل الإعلام لا يعني فقط استعمال برمجيات تكنولوجية حديثة.

1-2 الصوت في الفيلم السينمائي:

❖ الصوت في السينما وأنواعه:

- **الصوت Sound:**

بشكل عام، أي عنصر مسموع وارد في الأفلام الصادرة في المرحلة اللاحقة للسينما الصامتة، كالحوار وموسيقى الفيلم والصوت المضاف إلى الصورة...إلخ.

أنواع الصوت : من بين أنواع الصوت في السينما نجد:

- الصوت الفعلي actuel sound : "وغالبا ما يتم تعريفه على أنه الصوت المسموع الناتج من مصدر الشاشة مباشرة أو من مصدر بعيد عن عدسة الكاميرا أثناء تصوير الفيلم."[1]
- Ambient Sound : "هي أصوات الضجيج المختلفة الموجودة في خلفية المشهد والتي تضفي الحياة والحس الصوتي على المشهد."[2]
- الصوت اللامتزامن asynchronous sound : أي صوت لا يتزامن مع الحركة أو المشهد "وقد استخدم هذا التكنيك بمنتهى الذكاء والإبداع في فيلم "استمع إلى بريطانيا" للمخرج (همفري جينغر) (1924) مع أن استخدام هذه التقنية حاليا بات أمرا روتينيا قلما يلاحظه الجمهور."[3]
- Parallel sound : مصطلح يشير عادة إلى الاستعمال غير المتزامن للمسار الصوتي "حيث يكون هناك نوع من الاتصال الروائي بين الصورة والصوت، ومثال على ذلك صوت شخصية تقوم بالوصف أو التعليق على الحدث الذي يجري عرضه بواسطة لقطات الفلاش باك."[4] أو ما يعرف باللقطات الاسترجاعية.

---

[1] كيفن جاكسون، مرجع سبق ذكره، ص22.

[2] James Watson and Anne Hill, Op Cit, p15.

[3] كيفن جاكسون،المرجع نفسه، ص 35.

[4] المرجع نفسه، ص 341.

❖ **أجهـزة تسجيل الصوت:**

بالنسبة للصوت كما هو الحال بالنسبة للصورة، ترتبط الاختيارات الجمالية بالاختيارات التقنية، وتتكون أجهزة تسجيل الصوت من:

- "ميكروفون مستقبل Micro Capteur، يوجه نحو مصدر الصوت المراد تسجيله.
- مسجل صوت Magnétophone يحافظ على التغيرات الكهربية حيث تتم مراقبة كثافة هذه التغيرات بواسطة قياس فروق الجهد Potentiométrique التي تظهر على المؤشر Vu-Mètre.
- سماعات أذن Casque d'écoute تصل بين الجهاز وبين الشخص الذي يقوم بتشغيله، وتقوم هذه السماعات بالدور الذي تقوم به عين الكاميرا Viseur بالنسبة للصورة."[1]
- **تسجيل الصوت: مسألة أداء La Prise Du Son : Une Interprétation**

يتبع التسجيل الجيد روح الفيلم، والمناخ الذي يريد المخرج أن يخلقه، فهو مسألة أداء بين الميكروفون والحدث ونتيجة ذلك على شريط الصوت، واختيار الديكور في غاية الأهمية، "ولكن العناية الكبيرة في اختيار الديكور لا تمنع من المفاجآت فقد اختار رومير القصر الذي صور فيه فيلم الماركيزة أو La Marquise بسبب انعزاله وسكونه وعندما بدأ التصوير، اكتشف قاعدة أمريكية على بعد خمسة كيلومترات من القصر، ولقد توافق أول يوم للتصوير مع المناورات الكبرى!"[2]

[1] دومينيك فيلان، تر: ترشحات صادق، م فيفي فريد، **الكادراج السينمائي**، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، 1998، ص168.

2 المرجع نفسه، ص 179.

3- تطورات الفن/تقنية للسينما:

❖ التطور التقني للسينما:

كان عام 1927 بداية مرحلة فنية جديدة للسينما العالمية حينما بدأت السينما تنطق، "ففي أكتوبر 1927 قدمت شركة "إخوان وارنر" "Warner Bros" أول فيلم يضم حوارا ناطقا وهو فيلم "مغني الجاز" الذي أضاف بعدا جديدا للأفلام وهو الصوت كما أنه عطل تأثر السينما بالأزمة الاقتصادية التي حدثت في نهاية العقد الثالث من القرن العشرين، وقد وجد دخول الصوت في الأفلام معارضة من بعض المخرجين أمثال شارلي شابلن الذي ظل عدة سنوات ضد إدخال الصوت في أفلامه حتى أن أخرج اثنين من أهم أفلامه صامتين، وهما فيلما "أضواء المدينة" 1930 و فيلم "الأزمنة الحديثة" 1936."[1]

في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية عام 1939، حدثت بعض التطورات على المستوى الدولي مما كان له أثره على السينما، حيث شهدت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين دخول لونين من الأفلام الروائية بتركيز واضح، وهما الفيلم الغنائي الاستعراضي وفيلم العصابات، وفي الوقت نفسه فإن ظهور أنظمة القهر السياسي في الاتحاد السوفييتي (سابقا) وألمانيا النازية أدت إلى هجرة عدد كبير من المبدعين من أوروبا إلى الولايات المتحدة، مما أضاف جنسيات جديدة في عالم السينما الأمريكية وبالتالي تيارات فكرية جديدة، وقد أدت الحرب العالمية الثانية إلى اتجاه المخرجين والكتاب لمناقشة آثارها الاجتماعية، فيما سُمِيَ بـ"واقعية ما بعد الحرب" أو "الواقعية الجديدة"، وهي واقعية دفعت المخرجين على تصوير المناظر في مواقعها الطبيعية، وإلى استخدام ممثلين غير محترفين، ومن أشهر مخرجي ذلك الاتجاه "روبرتو روسليني" «Roberto Rosslini» و "فيتوريو دي سيكا" «Vitorio Di Sicka»، في الوقت نفسه شهدت الخمسينيات من القرن العشرين تراجعا واضحا في صناعة السينما وذلك بسبب المنافسة التي قدمها المنافس الجديد، وهو التلفاز.

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص47.

❖ **التطورات الفنية للسينما:**

السيناريو:

يعتبر السيناريو الهيكل والإطار العام للفيلم، "فقصة الفيلم وموضوعه يتحددان من خلال السيناريو وكذلك الحبكة والشخصيات، وبذلك يكون السيناريو هو رسم باللغة والبناء العام لما سينفذ بالصورة والحركة، فالسيناريو يقدم للمخرج وغيره من الفنانين منفذي الفيلم، اللغة والأساس لتنظيم العمل السينمائي واتساقه."[1]

إن السيناريو "اتخذ من القصص والروايات والمسرحيات موضوعات جاهزة له، بحكم الجماليات والحكائية التي تتميز بها القصة أو الرواية، فهناك الكثير من القصص والروايات والمسرحيات تحولت إلى أعمال سينمائية من خلال السيناريو الذي عالج تلك الأعمال وحولها إلى أفلام ومسلسلات سينمائية."[2]

الديكور:

تتم صناعة كل فيلم روائي بفضل المواهب المشتركة لعدد من الأفراد ومصمم المناظر هو أحد المبدعين الأساسيين في أي فيلم روائي، سواء تم تصوير الفيلم بأكمله في مواقع فعلية أو داخل الأستوديو ويجب أن تصمم كل لقطة في الفيلم الروائي بعناية وإتقان، "ويسهم مصمم المناظر بتقديم الخلفية المرئية ذات الأهمية الحيوية للفيلم الروائي، فهو فنان يكيف أسلوبه وفق أي عدد من الأنواع المختلفة من الأفلام، كما يندمج كلية هو ومعاونيه في جو وروح وإحساس أي فيلم معين، وتؤدي التطورات الجديدة كل سنة في الإنشاء، وفي العمليات المرئية إلى جعل مناظر السينما أكثر إثارة وأكثر طواعية، وفي بعض الأحيان أكثر وفرا."[3]

---

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص 18.

[2] عبد الباسط سلمان، **الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية التلفزيونية ومؤسسات أخرى**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص124.

[3] سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 438.

التصوير والإضاءة:

استمرت تكنولوجيا التصوير في التطور وأصبحت أكثر تعقيدا، كما تزايدت أهميتها أكثر فأكثر كجزء من المؤسسة الصناعية الناهضة في المجتمع، فقد فتح التصوير الداجيري الطريق أمام أساليب وطرق أخرى للتصوير، وقد أقيمت المصانع لصناعة كيمياويات التصوير ومعدات وألواح التصوير، ومن بين هذه المصانع يبرز اسم "جورج ايستمان" "Goerge Eistman" الذي ربما يكون هو أشهرها حيث دخل إلى مجال تصنيع الألواح الفوتوغرافية في عام 1880، وقد صمم هذا الفيلم الملفوف لاستخدامه في الكاميرا البسيطة التي يستطيع أي شخص استخدامها (fool proof box camera) والمعروفة على نطاق واسع باسم "كوداك" "Kodak" ومع وجود الفيلم المرن، أصبح تطوير السينما أو الصورة المتحركة أقرب خطوة، وكان أديسون قد أنتج مصباحه الضوئي واتسع نطاق فهم تكنولوجيا الكهرباء وتقدمت دراسة الأشياء المتحركة باستخدام التصوير الفوري الثابت.[1]

تأثير الضوء:

للضوء تأثير كبير وأساسي على تجسيم المكان والأشياء على سطح الصورة، "إن الإضاءة العمودية الساقطة من الأمام لا تساعد على تجسيم المكان مثل الإضاءة الجانبية التي تبرز تأثيرات الضوء والظل وكذا تساعد على تجسم تدرج العمق في الصورة الواحدة وللضوء تأثير آخر في التصوير الخارجي وهو ما يسمى بالمنظور الهوائي، ويقصد به ذلك الحجاب الضبابي الذي يظهر في عمق الصورة عندما تتوفر مساحة كبيرة خلف الشيء الذي نصوره، وهذا المنظور الهوائي يؤكد عمق الصورة على الرغم من أنه من ناحية أخرى يكون حجابا ضبابيا يحد من رؤيتنا للأفق البعيد خلفه، ولكنه مع ذلك يولد عند المتفرج إحساسا جذابا بالعمق."[2]

[1] ل.ملفين، بول ديفلير ساندرا، روكيتش، تر: كمال عبد الرؤوف، **نظريات وسائل الإعلام**، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، مصر، ط 5، 2004، ص119.

[2] بيتر سبرزسني، مرجع سبق ذكره، ص25.

الموسيقى:

تعتبر الموسيقى هي الشكل الثالث للصوت، و"ليس من السهل وضع الموسيقى أثناء تصوير الفيلم كما هو الحال مع الحوار والمؤثرات الصوتية ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادة بعد أن يتم المونتاج، وهي تعتبر مرحلة مكملة، ومتممة للحالة المزاجية والإيقاع في القصة والتصوير والمونتاج، إن الهدف من الموسيقى هو الإسهام الدرامي في الفيلم، عن طريق الألحان المرتبطة بالشخصيات وتلك أيضا المتعلقة بالأماكن، والحالة المزاجية، ودرجة السرعة، والتتابع، والتأكيد الدرامي، والتحذير، والفكاهة، ويمكن أن تعامل الموسيقى أيضا كوسيلة انتقال من مشهد لآخر، وإضافة معلومات."[1]

المؤثرات الصوتية:

إن المؤثرات الصوتية هي الشكل الرابع للصوت، "وتلعب دورا أساسيا في التأكيد على واقعية الفيلم، وفي إتمام فهم المتفرج، فمثلا رؤية باب وهو يغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب، ورؤية كلب وهو يعوي يجب أن يصاحبه صوت عواء، وللمؤثرات الصوتية وظائف أخرى غير فقط التأكيد على الواقعية، رغم أن هذا الأخير أهمهم، فيمكن مثلا للصوت أن يعمل على الإيحاء بمساحة أكبر من حدود الشاشة التي يراها المتفرج، وذلك لخلق حالة نفسية معينة، ولخلق الإحساس بوجود أماكن غير موجودة، أو لخلق الإحساس بالصمت."[2]

المونتاج:

"المونتاج هو البناء اللغوي للسينما، ولغة القواعد فيه...مثل قواعد اللغة يجب تعلم البناء اللغوي للمونتاج، وإلا فإننا لا نملكه في أعماقنا" **تيري رامساي.**[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص377.

[2] سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص 439.

قضت السينما السنوات الخمس الأولى من عمرها كمجرد –بدعة علمية– يتم استغلالها في تسجيل صور الحياة المتحركة، ثم يعاد تحريكها أمام جمهور المتفرجين، وفي البداية استقبلت هذه الجموع هذا الاختراع الجديد بانبهار شديد، فبمجرد رؤية الصور وهي تتحرك كان يبدو لهم كأنه السحر بعينه. ولكن بمرور الوقت بدأت الصور المتحركة تبدو بالنسبة لهم كأمر عادي يتكرر يوما بعد يوم دون أن يقدم جديدا، ثم جاء التحول الذي تمثل في بداية "تطويع السينما لكي تسرد موقفا قصصيا من خلال عدد من المشاهد يتم لصقها واحدا تلو الآخر ويتخللها شرح مكتوب يفسر للجمهور أهم تطورات القصة، وكان صاحب الفضل في هذه الخطوة الفرنسي "جورج ميليه" الساحر المسرحي."[1]

لتأتي بعد ذلك خطوة جديدة على أيدي فنان آخر هو الأمريكي "أدوين بورتر" وذلك من خلال فيلم رائد بعنوان "رجل المطافئ الأمريكي" 1902، وتمثلت خطوة بورتر في النظر إلى اللقطة السينمائية على أنها وحدة غير كاملة إلى أن يتم لصقها بالوحدة التالية لها، ومن بعد بورتر تحظى السينما بمكتشف جديد وهو "دافيد وارك جريفث" الذي قام بتطوير فن السينما وفن المونتاج حيث تبنى وطبق مبدأ تغيير وضع الكاميرا وقربها أو بعدها عن الموضوع وفقا لتغيير مركز الانتباه وما ينبغي شغله من مساحة الصورة، أما الفارس الثالث وهو أيضا آت من المدرسة السوفييتية، "أيزنشتين فقد تبنى فكرة أن الخلق الفيلمي عن طريق المونتاج ينبغي أن يقوم على مبدأ "تصادم" أو تناقض اللقطات الذي ينتج عنه تأثيرات متلاحقة تمثل الركيزة الأولى للتأثير في المتفرج، ثم يحدث أن تشهد السينما طورا جديدا يكون له أبلغ الأثر فيما كانت قد أحرزته لغتها."[2]

وتمثل هذا الطور الجديد في تحول السينما من الصمت إلى النطق، "وفي طور آخر من أطوار السينما كان على المونتاج أن يتراجع خطوة أخرى وذلك عندما دخلت السينما عصر "الشاشات العريضة" بدءاً

[1] سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 538.
[2] المرجع نفسه، ص 540.

بابتكار –السينما سكوب– في عام 1953 فإن حجم الشاشة الجديد وامتدادها الكبير إلى الجانبين، بدأ يشكل قيودا جديدة على المرونة التي كان يمارس بها المونتاج."[1]

"إن صياغة الحكم على مدى فاعلية المونتاج في السينما المعاصرة، لا ينبغي أن يقوم على التفكير في المفاضلة بينه وبين أسلوب اللقطات الطويلة بل ينبغي أن تتبع من حقيقة ما يحمله المونتاج من وسائل وإمكانيات خلاقة، وفي نفس الوقت أهمية القيم الجمالية التي يمكن الحصول عليها بتوظيف اللقطات الطويلة. بل يعني أن هناك حدوداً لتوظيف كل هذا وذاك، وفقا لطبيعة كل فيلم على حدة بل وفقا لطبيعة كل مشهد داخل الفيلم الواحد."[2]

الإخراج والتقطيع التقني:

الإخراج هو عملية فنية وإدارية شاملة تبدأ بالسيناريو مرورا بتقدير الميزانية وطاقم العمل وغيره وتنتهي بالفيلم الجاهز للعرض، والمخرج هو المسؤول عن تحقيق الفيلم في صورته النهائية وهذه المسؤولية لها وجهان متباينان الأول خلاق والثاني إداري، فمن الناحية الأولى يعتبر المخرج بمثابة الفكر الحساس الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في تشكيل الفيلم في صورته النهائية، ومن الناحية الأخرى فالمخرج هو المدير الفني لجمع الفنيين والفنانين الذين يعملون في الفيلم، وفي هذا الصدد يقول "أحمد كامل مرسي في "معجم الفن السينمائي": "مهمة الإخراج مهمة شاقة، يتطلب جهدا وفنا تتطلب عملا متواصلا يجمع ما بين مظهر القيادة والسياسة والدراية، للربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية والطاقات البشرية، والمعدات والأوليات في وحدة وتفاهم حتى يتم التفاهم ويتم الخلق الفني ويتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض

[1] دومينيك فيفيان، مرجع سبق ذكره، ص 182.
[2] سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 542.

في صورة مرئية وصوت مسموع هي الخطة المرسومة للحركة في المنظر والتي تتلاءم بين الممثل وبين ما يحيط به من أشياء وممثلين."[1]

المقصود بالتقطيع التقني (الديكوباج) "هو قيام المخرج بتجزئة أو تقسيم كل مشهد من مشاهد السيناريو إلى لقطات ذات أحجام ومواصفات فنية محددة تبين الشكل الفني العام الذي سيتم تنفيذها به والذي يتصور المخرج أن تظهر به في الفيلم على وجه التقريب أو التحديد، وتجزئة المشهد إلى لقطات لا تتم وفقا لقاعدة محددة بل تخضع لرؤية وإحساس المخرج بالمشهد وما يتطلبه من مواصفات تحقق له أهداف فنية محددة فبينما يتطلب أحد المشاهد من وجهة نظر المخرج التقطيع إلى العديد من اللقطات فإن آخرا قد لا يتطلب إلا عددا محدودا جدا بينما لا يتطلب ثالث أية تقطيع ويرى المخرج أن ينفذه كله في لقطة واحدة."[2]

إن عملية التقطيع التقني تمثل عملا هاما بالنسبة للمخرج من حيث أنها تعبر عن رؤيته الخاصة لكل من مضمون وشكل اللقطة، وهي ليست مجرد تجزئة السيناريو في عدة لقطات بل هي ممارسة أساسية لمفهوم اللغة السينمائية.

[1] عبد الباسط سلمان، مرجع سبق ذكره، ص 18.
[2] أشرف فهمي خوخة، **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2013، ص45.

الخطاب السينمائي وأيقونة المعنى

II-الخطاب السينمائي وأيقونة المعنى:

2-1 الأيقونة السمعية البصرية في السينما:

❖ الأيقونة:

مصطلح أيقونة، حسب شارل سندرس بيرس«Charles Sanders Piers» "يطلق على أنظمة التمثيل القياسي المميز عن الأنظمة اللسانية وهذا المصطلح ذو أصل يوناني قديم بمعنى صورة image وفي نظر الغرب، فالصورة كانت تعني صورة الإله، فالتمثيل يمر عبر التمثيل الغيبي، من هنا المرجع الأول لكلمة أيقونة Icone بعد هذا أصبحت الصورة تأخذ دور عماد الخيال وبذلك نتج الربط الدائم بين الصورة والخيال."[1]

❖ العلامات السمعية البصرية:

إن ظهور السينما والتلفزيون وانتشارهما ودخول الصوت عام 1927 ساعد على توسيع مجالات التواصل البشري وحتى مجال السيميولوجيا وتطور وسيلة الاتصال أثر في فعالية شبكة السمعي البصري، إن العلامات السمعية البصرية هي وليدة عصر التكنولوجيا الحديثة، الذي تتمثل مظاهره في: التلفاز، الهاتف المحمول، الكمبيوتر، وهو يطابق ما بين الأيقونة والصوت، "وقد تبنتها السيميولوجيا كشكل من أشكال التواصل، فهو أكثر محاكاة للواقع، ونقلا لحقائقه، فنحن في حياتنا اليومية نسمع أصواتا ولغات ونرى إيماءات وصور، واستخدام هاتين الحاستين مرتبط بالإدراك والفكر أشد ارتباط، وهذا ظاهر خصوصا في عصرنا الحالي، إذ هما أنجع وسيلتين لتعليم اللغات، وقد درست السيميولوجيا هذا النوع من العلامات

[1] سعيد موسبي، نور الدين زيتوني، **دور الفيلم السينمائي الثوري في ترسيخ مبادئ بيان أول نوفمبر1954**، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال (تخصص صورة والمجتمع)، جامعة مستغانم، 2014، ص46.

في عدة فنون: السينما، المسرح، الإشهار...أما عن نظريات هذه العلامات وكيفية تطبيقها فقد ظهرت بشكل واضح من خلال دراسة كل منها على حدة أي دراسة السمعي من جهة، والبصري من جهة أخرى."[1]

❖ العلامات الأيقونية:

تعد دراسة العلامات الأيقونية من أهم دراسات السيميولوجيا بعد اللغة، حيث قامت بتطويرها، فالأيقونة "هي حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تستند إلى التصور –وهو تصور نسبي على كل حال– الذي تتبناه الثقافة من أجل تقطيع الواقع."[2]

والصور ذات طبيعة مسننة "لا نستطيع إدراكها مباشرة كما نعتقد بل نحتاج إلى وسيط هذا الوسيط هو المؤول الذي يفسرها، فهي عبارة عن تمثيل واقعي ينتقل إلى الذهن ليترسخ فيه كموضوع، لكن علينا تقنينه وتحديده حتى نتعرف على هذا الموضوع، وهي حاملة للدلالة والتواصل والتمثيل، وقد أطلق "إيكو" على النموذج الإدراكي "سنن التعرف" "الذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي نشير إليها."[3]

❖ سيميائيات السينما:

كان "كريستيان ميتز" "Christian Metz" من مؤسسي سيميائية السينما، حيث هدف ابتداء من 1967 إلى وضع منهجية وتطويرها، وتطبيقها على شريط الرواية الخيالية مستعيرا قواعد السيميائيات، فدرس ترابط الشريط السينمائي وأحداثه، ثم "درس الخدعة السينمائية، وقسمها إلى ثلاث مستويات : الأول على مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)، ثم على المستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين) وأخيرا على مستوى تركيب الفيلم الذي يمكن من تصنيف الحمولة الدلالية للخدعة السينمائية، وللسينما لغات خاصة

[1] فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص78.
[2] المرجع نفسه، ص 79.
[3] أمبرتو إيكو، تر: أحمد الصمعي، **السيميائية وفلسفة اللغة**، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2002، ص109.

تميزها عن باقي الفنون تتواصل عبرها مع الجمهور، فقد تكون لغتها صامتة، أو كما أطلق عليها "تولستوي" اسم "الأبكم العظيم"، وهي لغة بداياتها."[1]

وقد ميز "ميتز" خمس لغات للسينما تمثلت حسبه في: الأولى في "الصورة المتحركة" إذ لها دلالات وإيحاءات خاصة، تظهر من خلال خاصية التعيين والقيام بالخداع، ثم نجد "الاستتباع القصصي" باعتباره ثاني اللغات في تلك اللقطات المرتبطة ببعضها والمنتجة لقصة واحدة في النهاية ذات مدلولات عديدة، ثم "الصوت اللفظي" كلغة ثالثة، فقبل أن تكون السينما منطوقة استخدمت عبارات مكتوبة لفهم القصة، أما "الضجيج" فهو لغة رابعة من لغات السينما، إذ أنها تفتعل ضجيجا يناسب الفيلم المنتج فيصبح جزءا منه، ثم تأتي الموسيقى كلغة خامسة، وهي هنا لديها استعمالان: الأول علاقة تكرار بينها وبين باقي العناصر الصوتية والبصرية، والثاني علاقة تناقض واختلاف يبعث على الاستغراب أو الاستهجان."[2]

❖ المسألة الفنية للنسق الفيلمي ومفهوم المستويات الدلالية:

إن المسألة الفنية للنسق الفيلمي ومفهوم المستويات الدلالية تعني أن مستوى من مستويات التعبير الخاصة بهذه له تعبير دلالي خاص به، وذلك بالتركيز على نقطتين هما: "الأولى أن الفكر هو الذي يخلق الرموز وليس العكس، والثانية التي تركز على مفهوم الفوتوجينيك "Photogénique"؛ وهو يرى أن الشيء الحقيقي والعادي وجوده في الطبيعة لا يدخل ضمن الرموز اللغوية، ولكن يصبح رمزا إذا دخل كجزء في العملية الازدواجية –فهو شيء– مادي حقيقي لا يدخل في العملية الفكرية ولكن ازدواجيته أو انعكاسه في لقطة فنية، هو القادر على تفجير المعاني التي يمكن أن نستخلصها منه."[3]

---

[1] فيصل الأحمر، مرجع سبق ذكره، ص 80.
[2] المرجع نفسه، ص 81.
[3] نسمة البطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2004، ص140.

نستنتج من هاتين النقطتين: أن قدرة النسق الفيلمي على التعبير الفني والفكري وفقا للإمكانيات المتاحة تتضح في القدرة على إعادة عرض الأشياء الحقيقية في صورة جديدة، هذه الصورة الجديدة هي القادرة على مضاعفة وتعميق المعاني، فعالم الفيلم هو عالم غني بالمعاني الفنية والفكرية في آن واحد.

2-2 اللغة السمعية البصرية في السينما:

لقد أصبحت السينما منذ 1975 حسب "ميتز" مسعى مفتوحا ومحددا بجدارة وحالة ذهنية أكثر منها مدرسة وعمقا ايستمولوجيا أكثر منه أطروحة، وهو من بين الأوائل الذين نادوا باستقلالية السينما ذلك لأنها تمكنت من أن تصبح لغة عالمية على الرغم من اختلاف لغات وثقافات وديانات الشعوب، وما "ميز كريستيان هو تحدثه عن السينما من منظور سيميولوجي وذلك من خلال دراسته المشهورة عام 1946 في هذا المجال الموسومة بعنوان "هل السينما لسان أم لغة؟" في العدد الرابع من المجلة الباريسية "إتصالات" Communication، حيث تتلخص الدراسة في أن السينما إضافة إلى اعتبارها فنا قائم بحد ذاته ومستقل عن جميع الفنون الأخرى كذلك بوصفها فعلا كخطاب هي لغة ووصفها شفرة نحو وتراكيب فإنها تعد لسانا أي أن السينما في رأي كريستيان ميتز "هي لغة ولسان واحد."[1]

لقد مر الاتصال السينمائي حسب ميتز بخمسة مستويات من التشفير أو التقطيع وهي كالآتي:

1- الإدراك في حد ذاته إذ يعتبر نظام قراءة مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى.

2- تميز بين مختلف الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة.

3- مجموع الرمزيات ودلالات المعنى الناتجة عن الأشياء أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض.

4- مجموع البنيات السردية الكبرى.

5- مجموع الأنظمة المختصة بالسينما التي توظف عناصر المستويات الأربعة السابقة لتشكل خطابا من نوع خاص أي الخطاب السينمائي.

[1] سعيد موسبي، نور الدين زيتوني، مرجع سبق ذكره، ص 48.

❖ **الصورة السينمائية:**

الصورة السينمائية هي النتيجة الحتمية لمرور الإشعاعات التي تنتج عن المواد الواقعية، عبر عدسة الكاميرا السينمائية إلى أن تصطدم بالشريط الحساس وتنعكس عليه وتثبت، وهي بالتالي لا تنتج بدون هذه العملية التي يمكن تلخيصها بأنها تثبيت لضوء وإشعاعات الواقع على الشريط الحساس، وهذه العملية، تحوي في داخلها العديد من الاعتبارات الفكرية حول فهم طبيعة الصورة السينمائية، ومن أهم هذه الاعتبارات أن السينما لا يمكن أن تنشأ بدون وجود مواد واقعية تعكسها وبالتالي فإن ارتباطها بالواقع هو ارتباط جوهري.

يقول عدنان مدانات: "وفي الحقيقة فإن الاكتفاء بفهم السينما من خلال طبيعة الصورة السينمائية لا يمكن أن يسمح أبدا بتشكيل فكرة متكاملة عنها، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن تشكل هذه الفكرة المتكاملة بمعزل عن فهم طبيعة الصورة السينمائية، وعن الالتزام بها، ويبقى الجزء الآخر المكون للعلاقة بين الصورة السينمائية وبقية العناصر الأخرى المشكلة لما يعرف بـ"اللغة السينمائية"."[1]

يرى "جميل حمداوي" "أن الصورة السينمائية هي علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة، ولا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها مع بالمستقبل أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معها في علاقات إنتشاء وإدراك وتقبل ولذة حسية وذهنية، ومن ثم، لا يتحقق – سيميوزيس– الصورة السينمائية إلا بفعل التلقي أو التقبل، لأن الراصد هو الذي يعيد بناء الصورة فيلميا، ويعطي للصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية أو المحتملة أو الممكنة."[2]

---

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص44.

[2] جميل حمداوي، **الصورة السينمائية**، جريدة المثقف، العدد 3117، مقال منشور على الرابط الالكتروني:
http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/884309.html (تاريخ الزيارة: 2015/03/19،على الساعة: 10:20).

يرى الناقد السينمائي المغربي "سليمان الحقيوي" أن "الصورة السينمائية اليوم هي واقع العصر، ورفضها بأي شكل من الأشكال هو رفض ضمني للتواصل بواسطتها، وهي –سواء قبلنا التعامل بها أم رفضناه– تخترقنا في كل لحظة وتفرض نفسها علينا، وتعترض طريقنا، فالأمر على هذا الحال يتطلب التعامل مع الصورة السينمائية بخلفية معرفية تمكن من التعامل الإيجابي معها (...) فالصورة السينمائية تحتفظ لنفسها بفرق جوهري يجعلها مميزة عن باقي أنماط الصورة الأخرى، فهي بفضل الحركة تبقى ذات قدرة نفاذة، حيث تعكس الأشياء بعمق أكثر."[1]

❖ اللغة السينمائية:

يقول موقع موسوعة "مقاتل من الصحراء": يقصد باللغة السينمائية : كيف يعبر الشريط السينمائي عن القصة، وكيف تنقل الفكرة أو المضمون إلى المشاهد، ومن ثم فإن لغة الفيلم السينمائي تعني الوسائل التي تتولى مهمة هذا النقل، ولذلك لا يمكن الحكم على اللغة السينمائية بقيمها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها التي تعود على القصة."[2]

ويضيف إلى ذلك "سليمان الحقيوي" أن "لغة السينما هي كأي لغة أخرى قابلة للتحليل والفهم لكن لكي يكون هذا القياس صحيحا يجب أن نتوفر على آليات تحليل هذه اللغة (...) ثم يتحدث عن سلبيات الصورة السينمائية وخصوصا الاستهلاك الساذج لها، لأن هناك توجهات سينمائية تُضمر نوايا ليست بريئة، فيصبح هذا التناول بشكل غير واعي تناولا لأفكار ومواقف من صنع الآخر."[3]

إن السينما التي نعرفها هي فن تركيبي، بمعنى أنها تتكون من مجموعة من العناصر اللغوية المختلفة والمتجانسة وهي الفنون التشكيلية، النحت، الموسيقى، التمثيل، الأدب، بالإضافة إلى التصوير.

---

[1] زهرة زيراوي، **سليمان حقيوي يحلل جدلية السينما والأيديولوجيا**، جريدة "ألف ياء"، مقال منشور على الرابط الاكتروني: http://www.alefyaa.com/?p=7550 (تاريخ الزيارة: 23/03/2015، على الساعة: 30 : 14).

[2] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص44.

[3] زهرة زيراوي، المرجع نفسه.

❖ عناصر اللغة السينمائية:

في نظر "ميتز" تعتبر اللغة السينمائية لغة مركبة من خمس مواد تعبير دالة مختلفة بعضها عن بعض حيث أن نوعان يكونان شريط الصورة وهما الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة وثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت القياسي أو الأيقوني مثل الضجيج والصوت المنطوق به أي صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي.

"إن هذه العناصر الدالة الخمس بالرغم من اختلافها وكون بعضها مختص بالسينما والبعض الآخر غير مختص بالسينما إلا أنها هي التي تشكل تكاملا مع بعضها البعض وهذا يسمى بالخطاب السينمائي، هذا بإيجاز ما يمتاز به مفهوم اللغة السينمائية من خصائص فهي لم تكن لتبرز بهذه القوة لو لم تقدم السيميولوجيا لظاهرة السينما مساهمة رائعة."[1]

❖ أسس اللغة السينمائية:

أولا: الإيجاز: الإيجاز بمعناه البسيط هو إيصال المعنى إلى المتلقي بأقل قدر من التفاصيل المعبرة عنه أو بالتركيز على التفاصيل الرئيسية المكونة لها: "وفي السينما فإن الإيجاز يلعب دورا بالغ الأهمية في اللغة السينمائية فهو في شكله الشائع يوظف في اختيار أهم عناصر الحدث أو التفاصيل ذات الدلالة فقط دون التفاصيل التي يمكنه فيها ضمنا ولا تمثل أهمية خاصة وذلك بهدف التحدث في الاحتفاظ بانتباه المشاهد في حالة تركيز مستمر على الحدث وتطوراته بالإضافة إلى التحكم في إيقاع الفيلم."[2]

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص 49.
[2] أشرف فهمي خوخة، مرجع سبق ذكره، ص 133.

كما أن الإيجاز أنواع وهي كالتالي:

1. الإيجاز الفني: "ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز القائم على الطبيعة العامة للغة السينمائية، ويتم ذلك من خلال اختيار أهم التفاصيل أو الأزمنة القوية مع حذف الأزمنة الضعيفة والإيجاز بهذه الصورة يرتبط بطبيعة فن الفيلم من حيث المرونة في تشكيل كل من عنصري الزمن الفيلمي والمكان الفيلمي بما يخدم السرد السينمائي.
2. الإيجاز الدرامي: ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز الذي تتطلبه دواعي البناء الدوائي من تأثيرات درامية (قوة تأثيرية) تتمثل في خلق عناصر التأكيد والتشويق والمفاجأة والإثارة والقلق والتوتر...إلخ."[1]
3. الإيجاز لأسباب اجتماعية وإنسانية وقانونية: "ويقصد به توظيف الإيجاز لتجنب التصوير المباشر لمواقف القسوة والعنف والحوادث الأليمة أو مشاهد المحرمات الاجتماعية مثل مشاهد الجنس، وتجنب التصوير المباشر مثل هذه المواقف قد يكون مرجعه لكونها منافية للذوق السليم أو التقاليد الاجتماعية أو أنها قد تؤذي الشعور الإنساني بشكل أو بآخر، من ناحية أخرى فقد يكون هناك نوعا من التأكد أو التوقع باعتراض الرقابة عليها وعدم السماح بظهورها على الشاشة."[2]

ثانيا: الرمز: يكتسب الرمز السينمائي أهمية خاصة كأحد دعائم اللغة السينمائية التي تعتمد في تعبيرها على الصورة بالدرجة الأولى للإيحاء بالمعاني المراد إيصالها إلى المشاهد "فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق يهدف إلى التأثير في المشاهد عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر (البسيط) للصورة، بعبارة أخرى فإن الصورة تقدم معناها البسيط في بعدها الأول

[1] أشرف فهمي خوخة، مرجع سبق ذكره، ص135.
[2] المرجع نفسه، ص 139.

بالإضافة إلى تضمنها لمعنى رمز غير مباشر في بعدها الثاني، فتوظيف الرمز السينمائي لا يعتبر هدفا في حد ذاته كما لا يعتبر أمرا يمكن ممارسته بلا قيود أو حدود بل تقوم بتوظيفه لضرورة فنية محددة وفي ظروف معينة لأن ذلك المعنى الرمزي يتطلب دائما نوع المشاركة الذهنية من جانب المشاهد وبدون هذه المشاركة فإن الرمز المستخدم لا ينتج أثره."[1]

ومن هنا يمكن القول بأن بعض الرموز التي قد يقصدها كاتب السيناريو أو المخرج قد لا يدركها بعض المشاهدين أو جميعهم إذا كانت معانيها مستمدة من إيديولوجية أو بيئة قومية معينة أو من أسلوب الحياة في دولة معينة ويكون بعيدا عن إدراك مشاهدي بيئة أو أرض أخرى وبالمثل فإن الرموز التي تتطلب حد أدنى من الثقافة أو ثقافة معينة فإنها لا تصل إلى الطبقة الشعبية من المشاهدين.

"وتراهن جمالية المعطى السينمائي من جهتها على غالبية العناصر المكونة للأسلوب الفيلمي (كالموسيقى والمونتاج والأداء التمثيلي...) ويمكنها مجتمعة أن تقدم فكرة معينة في أقصى تمثلاتها حيوية على الشاشة، وما نراه اليوم مجسدا على الشاشة هو مغامرة الفيلم اللاحقة للإغراء المتعين في ذلك النمط من القصص، بما تتوفر عليه من تشويق نصي وبصري، يجعلها فرصة ذهبية لصانعي الأفلام من جهة ومطلبا عاطفيا للجمهور من جهة أخرى، لتعلن الصورة عن جمالها الذي تؤطره علاقة صميمية تنمو باستمرار."[2]

هذا ويقول "عمار محمود في مقاله "السينما لغة" أنه "يمكننا القول مجازا إن السينما مجازا هي إحدى اللغات المصرية القديمة أو حتى الصينية التي نشأت في القرن التاسع عشر والتي تتكون من نظام معقد من الإشارات التي نشأت أيضا من الطبيعة والمحيط الخارجي للإنسان والتي بدورها تتواصل

[1] أشرف فهمي خوخة، مرجع سبق ذكره، ص 140.

[2] أحمد ثامر جهاد، **إشارات**، مجلة الحوار المتمدن، العدد 990، مقال منشور على الرابط الالكتروني:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=25165 (تاريخ الزيارة: 2015/03/23، على الساعة: 10:45).

من خلال مشاعره والتي يستحيل ضمها إلى قاموس لغوي لا لعدم قبولها كلغة، بل لأن صفحات ذلك القاموس ستكون لانهائية لأنها تتكون من الصور."[1]

[1] عمار محمود، **السينما لغة**، مقال منشور على الرابط الالكتروني:
http://eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsld=1944 (تاريخ الزيارة: 18/03/2015 ، على الساعة: 15: 9).

2-3 علاقة السينما بالاديولوجيا:

❖ ماهية الإديولوجيا:

أول تعريف للإديولوجيا يمكن إدراجه هو ما تضمنه " Dictionary Of Media and Communication Studies" وهو كالتالي: "هي نظام للأفكار ومعتقدات تتعلق بالإنسان والتي تم تبسيطها و"التلاعب" أو بالأحرى التحكم بها للحصول على دعم شعبي وذلك لتنفيذ أعمال معينة والتي غالبا ما تكون محفزة لإحداث تغيير اجتماعي."[1]

ثان تعريف هو ما ورد في قاموس علم الاجتماع لمحمد عاطف غيث أن "الإيديولوجيا نسق من المعتقدات والمفاهيم الواقعية ومعيارية، نسق يسعى إلى تفسير ظواهر اجتماعية معقدة من خلال منظور يوجه ويبسط الاختيارات السياسية والاجتماعية للأفراد والجماعات."[2]

ثالث تعريف هو الدكتور-أحمد زكي بدوي- الإيديولوجيا على أنها ناتج عملية تكوين نسق فكري عام يفسر الطبيعة والمجتمع والفرد ويطبق عليها بصفة دائمة، وتتشكل الإيديولوجيا كل جماعة ببيئتها الجغرافية والاجتماعية ونواحي نشاطها."[3]

رابع تعريف هو ما ذكره موقع "المقاتل" حيث ذكر أن "دي تراسي "De Tracy" يعد أول من صك مصطلح الايدولوجيا في عصر التنوير الفرنسي، في كتابه "عناصر الإيديولوجية"، ويعني تراسي بالإيديولوجية علم الأفكار، أو العلم الذي يدرس مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، هذه الأفكار التي تبنى منها النظريات والفرضيات، التي تتلاءم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع، وقد

[1] James Watson and Anne Hill, Op Cit, p130.

[2] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص 38.

[3] مراد بوشحيط، نفس المرجع، ص 36.

انتشر استعمال هذا الاصطلاح بحيث أصبح لا يعني علم الأفكار فحسب، بل النظام الفكري والعاطفي الشامل الذي يعبر عن مواقف الأفراد من العالم والمجتمع والإنسان."[1]

ومن خلال هذه التعريفات يتبين لنا أن:

- "الإيديولوجيا عبارة عن نسق فكري يضم معتقدات ومفاهيم.
- وظيفة الإيديولوجيا وظيفة تفسيرية تفسر الظواهر الحياتية المختلفة.
- جمهورها هو الأفراد والجماعات."[2]

❖ نقد الايديولوجيا:

إن عدم الاتفاق على تعريف واضح للايدولوجيا جعلها تصبح لوحة رماية تستقبل كل رصاصات النقد الذي وجه إليها، "حيث يرجع "كارل بوبر" "Carl Bober" التفكير الأيديولوجي إلى أفلاطون، ويعده تفكيرًا لا علاقة له بالواقع، وأنه نوع من الهرطقة التي تحل محل فهم الأحداث، أما "إيسيا برلين" "Esiya Berlin" فيرى أن نجاح الإيديولوجيا لا يرجع إلى كونها حقيقة صادقة، ولكن يرجع إلى بساطتها وسذاجتها فحسب، وبالنسبة لهايديجر "Hidger" فإن الايديولوجيا تفكير جاهز تمارسه الجماعة، ويعفي الفرد من عناء التحليل والتساؤل، فالذين ينخرطون في أيديولوجيا معينة بوصفها فكرًا جاهزًا يشعرون بفخر المعرفة وغبطة امتلاك الحقيقة، ويكتفون بترديد الصيغ الجاهزة."[3]

ويذكر "عدنان عويد" في الموقع الالكتروني لجريدة "أخبار اليوم" أن الاختلاف في التفسير أو التنظير للايدولوجيا، "يتجلى في موقفين أساسيين لهما حواملهما الاجتماعية ومفكروها ممثلة بحكومات وأحزاب سياسية، ومؤسسات فكرية تعمل لصالح قوى طبقية معينة؛

---

[1] موسوعة مقاتل من الصحراء، **مفهوم الأيديولوجيا**، مقال منشور على الرابط الالكتروني:
http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Mnfsia/Ideology/sec01.doc_ctv.html (تاريخ الزيارة: 2015/03/22، على الساعة: 09:30).

[2] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

– الموقف الأول: هناك من أعاب الايدولوجيا واعتبرها شكلا من أشكال الوعي الزائف غير المنطبق على الواقع.

– الموقف الثاني: وهو موقف من أشاد بها واعتبرها وعيا عقلانيا، كما هو الحال عند "جورج لوكاش" حيث يقول: "الايدولوجيا هي تصور للعالم، هي بمثابة عقيدة لا تحفز على النظر، بل على العمل."[1]

❖ **أهداف الايدولوجيا:**

في المقام الأول تقدم الإيديولوجيات نسَقا نظريا يمكن من خلاله فهم العالم وتفسيره، فالإنسان لا يرى الواقع كما هو، بل يدركه وفق تصوراته وأفكاره الذاتية ومعتقداته، وسواء كان الفرد على وعي بذلك أم لا فإن كل إنسان يتخذ له مرجعية من قيم وأفكار سياسية تحدد سلوكه وتؤثر على أفعاله، "فالأفكار والإيديولوجيات إذن تضع أهدافًا كبرى هي التي تؤثر في العقل والنشاط السياسي وتوجهه، إن الأفكار السياسية والإيديولوجيات تلعب دورًا مهما في خلق التضامن الاجتماعي وتزود الجماعات المختلفة والمجتمع في مجمله بمجموعة معتقدات وقيم تؤدي لتماسكه، هذا رغم أن الأيدلوجيات ارتبطت في التصور العام بطبقات بعينها كارتباط الليبرالية بالطبقة الوسطى والمحافظة بالأرستقراطية الإقطاعية والاشتراكية بالطبقة العاملة."[2]

ولذا فقد تختلف قيم ومفاهيم وايدولوجيا النخب الحاكمة من عسكريين أو طبقة إقطاعية أو رأسمالية صناعية عن قيم ومفاهيم غالبية الشعب، وقد تستخدم النخبة الحاكمة أدوات الايدولوجيا لقمع المعارضة.

[1] عدنان عويد، **في مفهوم الايديولوجيا**، مقال منشور على الرابط الالكتروني، http://akhbaralyom.net//news_details.php?sid=73293 (تاريخ الزيارة: 22/03/15، على الساعة: 10:00).

[2] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص 40.

❖ **الجوهر الإيديولوجي للفيلم:**

يكمن السر الإيديولوجي للفيلم حسب "لوبال" «Lopel» في وجهة نظر المخرجين حول موضوع ما، فالفيلم السينمائي مثله مثل أي منتوج ثقافي يخضع في نهاية المطاف إلى ثقافة المجتمع ومحدداته المرجعية في التفكير، وهذا ما يسميه لوبال بالجوهر الإيديولوجي للفيلم.

يؤكد "ميتز" في كتابه "اللغة والسينما" أن الفيلم ليس نموذجا من السينما فقط بل هو نموذج من الثقافة أيضا، لأن الفيلم عبارة عن نسق من الرموز مما ينتجه مجتمع ما من أفكار ومعتقدات، يعاد صياغتها في عدد من الأشكال الفنية منها الأفلام، أشار فيليب هامون إلى أن الإيديولوجيا تتجلى في الفيلم من خلال جميع الأشكال التعبيرية التي يحتويها النص الأدبي أو السيناريو الفيلمي."[1]

أما عن مستويات تحديد الإيديولوجيا في الفيلم فهي:

1- "مستوى الإيديولوجيا الصريحة: وهي تظهر في أفلام الدعاية الصريحة التي لا يصعب الكشف عن محتواها الخطابي التحريضي والدعائي.

2- مستوى الإيديولوجيا المتوارية أو غير الصريحة: إن هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي يتطلب تعمقا في النظر ونفاذا من التبصر واستغراقا في البحث عن مجمل العناصر التي تؤسس للخطاب الفيلمي وذلك من خلال الرواية الفيلمية وأطوار الحبكة القصصية وغيرها من المؤشرات التي لا تبدو واضحة في البداية."[2]

هذا ويحدد "كارل مانهايم "Mannheim" في كتابه "الايدولوجيا واليوتوبيا" مفهوم الايدولوجيا، من خلال مستويين: المستوى الأول هو المستوى التقويمي، أما المستوى الثاني فهو المستوى الدينامي ويتعامل مع المستوى التقويمي مع الايدولوجيا على أساس أنها تتضمن أحكاما تُعنى بواقع الأفكار، وبناءات الوعي،

[1] مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص 29.
[2] المرجع نفسه، ص 51.

أما المستوى الدينامي، فيتناول الايدولوجيا من خلال سمتها الدينامية، على أساس أن هذه الأحكام دائما ما تقاس من طريق الواقع، ذلك الواقع الذي يحيا في ظل تدفق ثابت أو جريان دائم."[1]

غالبا ما تتداخل الإيديولوجية والسياسة في السينما بشكل متعمد، ولكن في بعض الأحيان، فإن كل منهما يبدو منفصلا عن الآخر، "وفي والواقع وبالنسبة للعديد من صانعي الأفلام ذوي الميول السياسية فإن أفلامهم تهدف إلى إظهار كيف تتشابك الايدولوجيا والسياسة في حياة الناس وكيف تؤثر على أسلوب حياتهم، لكن صناع أفلام آخرون يرفضون هذا الربط ولا يقبلونه."[2]

يذكر ماك كيبين "Mack Kébin" في دراسته "الايديولوجية السينمائية والنظرية السياسية" التي قام بترجمتها "ممدوح شلبي" والتي أُدرجت في موقع "عيون على السينما"، يذكر "كيف أن ظهور ثلاجة ممتلئة بالطعام في فيلم أمريكي، من الممكن أن يراها المشاهد السوفييتي كنوع من الدعاية السياسية، فإن ملء الثلاجة يشير إلى الوفرة الرأسمالية في مقابل سياسة التقشف الشيوعية هذا المثال يوضح الإيديولوجية الضمنية، فهو يعبر عن ملمح سياسي من وجهة نظر معينة، لكن هذه الإيديولوجية الضمنية تظهر بشكل عفوي ولا يمكن أن ننظر إليها على أنها من الأمور المعتمدة أو أنها دعاية سياسية."[3]

ومن بين المخرجين الذين تظهر أفكارهم وتجاربهم وإيديولوجيتهم في أفلامهم، نذكر المخرج اليوناني ثيو انجيلوبولوس «Théo Angéliopolos» الذي يقول:"كل أفلامي هي جزء مني وتعبير عن سيرتي الذاتية وعن حياتي والتجارب التي عشتها والأحلام التي حلمت بها، بعض أفلامي أقرب إلى اهتماماتي الفكرية والأخرى إلى أحداث في حياتي الواقعية."[4]

ويعبر ذات المخرج عن وجهة نظره الإيديولوجية من خلال فيلمه "تحديقة عوليس" من خلال تعبيره عن "نهاية الايدولوجيا" من خلال اللقطة التي "يركب فيها البطل الذي يبحث عن اللقطة الأولى

[1] موسوعة مقاتل من الصحراء، موقع سبق ذكره.
[2] عمار محمود، مرجع سبق ذكره.
[3] المرجع نفسه.
[4] أحمد ثامر جهاد، مرجع سبق ذكره.

للسينما، يركب سفينة تحمل تمثال لينين، في شكل أجزاء مترابطة، يعني تأكيد خروج الشيوعية من دول أوروبا الشرقية، حيث الناس تودع لينين على جانبي النهر."[1]

وفي مجموعة المقالات النقدية التي كتبتها الناقدة "جوديث ويليامسون"Judith Williamson" والتي تحمل عنوان "آخر المواعيد عند الفجر"، فإنها تتصيد المضامين السياسية التي تظهر عرضا وبشكل متعمد في السينما، وهي تصوغ ذلك بطريقة –طريفة– حيث تقول: "سوف تصبح متهما لأنك تقرأ كثيرا دلالات الأشياء، كيف تجرؤ وتظن أن بعض الأفلام الشعبية ذات طابع عنصري، أو أن التحف السينمائية التي أنتجتها شركة والت ديزني ينتج عنها توجيه مبكر للناشئ."

لعل من بين الأفلام التي تركت بصمة واضحة وتضمنت إيديولوجية معلنة نجد أفلام "جيمس بوند" "James Bond" "فما يدافع عنه هذا الأخير، يبدو أنه موجه لأسلوب الحياة المليئة بالرفاهية أكثر من أنه يدافع عن قيم العالم الحر، وإذا عدنا إلى أول مشاهد فيلم "الإصبع الذهبي" فإننا سنلاحظ حجم البذخ حيث يبدأ الفيلم بلقطة تأسيسية من السماء لميامي، عندئذ نرى لقطات قريبة متوسطة لجيمس يتسلم خطابا، فالشيء الذي يتم التأكيد عليه هو مستوى الرفاهية، ولعلنا نعود إلى مثال الثلاجة الممتلئة."[2]

وبالتالي فإن للايدولوجيا علاقة وطيدة بالسينما حتى وإن كانت مضمرة، لكن التمعن وامتلاك القدرة على تحليل اللغة السينمائية يمكننا من اكتشاف خباياها، حيث يقول "عبد الكريم قادري" في مقاله تحت عنوان "السينما الأمريكية بين الايدولوجيا وشباك التذاكر" بمجلة "أصوات الشمال" :"إن صنع فيلم ليس عملية إبداعية فحسب بل هو عمل مكلف كذلك ويملي فيه المال شروطه، وإذا أراد المخرج أن يكون مستقلا يمول فيلمه بنفسه لكن حتى ولو فعل ذلك فلا يمكن اعتباره مستقلا مئة بالمئة، فهو مرتبط بصاحب المصرف ووسائل الإعلام الذين باستطاعتهم قتل فيلم جيد والترويج لفيلم عادي، وتحكم رأس المال بالفن يتجلى بشكل واضح في بعض الأفلام وهذا التحكم يصعب كشفه أو إبانته بسهولة، مما يجعل خطره أعظم

[1] أحمد ثامر جهاد، موقع سبق ذكره.
[2] عمار محمود، موقع سبق ذكره.

عندما يؤثر في العملية الإبداعية عن طريق التأثير في ذهن الفنان وفرض المقاييس المعدة سلفا عن طريقته في التعبير عن نفسه."[1]

[1] عبد الكريم قادري، **السينما الأمريكية بين الايديولوجيا وشباك التذاكر**، مجلة "أصوات الشمال"، العدد3093، مقال منشور على الرابط الالكتروني: http://www.aswat-elchamal.net/ar/?p=98&a=3093 (تاريخ الزيارة: 23/03/15 ، على الساعة: 00: 15).

الإطار التطبيقي

1- بطاقة فنية لمخرج الفيلم:

ميشيل هازانافيسيوس Michel Hazanavicius :

مخرج، سيناريست ومنتج فرنسي ولد في 29 مارس 1967 بباريس، فرنسا، اشتهر هذا المخرج لدى الجمهور العام عند إخراجه لفيلمين يعالجان قضية الجوسسة حيث تعاون مع "جون دو جردان" « Jean Du Jardin » وهما فيلم « OSS 117 : Le Caire, nid d'espion » وفيلم « OSS 117 : Rio ne répond plus » ثم الفيلم الصامت بالأبيض والأسود الرومانسي « The Artist » والذي حصد على أكثر من 100 جائزة نذكر منها: British Academy Film Award لأفضل فيلم، أفضل سيناريو وأفضل مخرج، أيضا جائزة سيزار « César » لأفضل فيلم وأفضل مخرج وأيضا Independent Spirit Awards لأفضل فيلم وأفضل مخرج بالإضافة إلى جوائز الأوسكار.

لقد بدأ هازانافيسيوس مسيرته في عالم السينما سنة 1997 حيث قام بانجاز فيلم قصير تحت عنوان « Echec au capital » كما أنه ساهم في إخراج وكتابة سيناريوهات العديد من الأفلام منها « Delphine 1 » و« Yvan 0 » لـ« Dominique Farrugia » كما أنه ظهر كممثل في فيلم « La cité de la peur ».

في سنة 2004 قام بإخراج فيلم طويل بعنوان « Mes Amis » ثم في 2006 أين حقق نجاحا مهما بواسطة إخراجه للفيلمين « OSS 117 : Le Caire, nid d'espion » و فيلم « OSS 117 : Rio ne répond plus » لتبدأ في 2010 مغامرة إنتاج الفيلم الصامت وباللون الأبيض والأسود "الفنان" الذي قام بكتابة قصته وإخراجه مستلهما بالسينما الأمريكية في فترة 1920 و 1930، حيث اتسمت هذه المغامرة بالصعوبة في البداية بما أن الممثل الرئيسي "جون دو جردان" « Jean Du Jardin » تردد في قبول العرض كما أن شركات الإنتاج رفضت المخاطرة بإنتاج فيلم صامت وباللون الأبيض في ظل تطور تقنيات إنتاج الأفلام التي كانت تشهدها السينما لكن المنتج « Thomas Langman » بواسطة شركته المستقلة « La Petite Reine » ينقذ الموقف بتوفير كل من استوديو (Orange) « Studio 37 » « France 3 Cinéma » واستوديو « +Canal » بالإضافة إلى شركة « Warner France » للتوزيع.

2- بطاقة فنية للفيلم: « The Artist » "الفنان":

المخرج: "ميشيل هازانافيسيوس" « Michel Hazanavicius »

الكاتب: "ميشيل هازانافيسيوس" « Michel Hazanavicius »

البطولة : "جون دو جردان" و "برنيس بيجو" « Bérénice Bejo » « Jean Du Jardin »

الموسيقى: لودوفيك بورس « Ludovic Bource »

سينماتوغراف: "جيوم شيفمان" « Guillaume Shiffman »

إشراف: "آن سوفي بيون" « Anne-Sophie Bion »

"ميشيل هازانافيسيوس" « Michel Hazanavicius »

شركات الإنتاج: « La Petite Reine »

« ARP Sélection »

« Studio 37 »

« La Classe Américaine »

« France 3 Cinéma »

« U Film »

« JD Prod »

« Wild Bunch »

تاريخ الصدور: 15 ماي 2011.

مدة العرض: 100 دقيقة.

البلد: فرنسا.

اللغة الأصلية: صامت (كتابة الحوار باللغة الانجليزية).

الميزانية: 15$ million.

مبيعات شباك التذاكر: $ 133.4 million.

الجوائز: 5 جوائز أوسكار بالإضافة إلى جوائز أخرى.

3- ملخص الفيلم:

في هوليوود عام 1927، "جورج فالنتين" (جون دو جردان) هو ممثل مشهور في مجال الأفلام الصامتة وتحقق أفلامه نجاحات ساحقة، في نفس الوقت "بيبي ميلر" (بيرينيس بيجو) هي امرأة مفعمة بالحيوية تحاول تجربة حظها في السينما، فتلتقي بجورج في الأستوديو أين يكتشف مهاراتها في الرقص ويسند لها دور كممثلة مساندة، ولكنه يضطرب لوجودها بسبب عدم تحكمه في مشاعره اتجاهها.

يمر الوقت، تواصل "بيبي" تقديم المزيد من الأدوار الثانوية بينما يؤدي "جورج" المزيد من الأدوار الرئيسية إلى أن يقدم له "زيمر" مدير شركة الإنتاج أول عرض ناطق، لكن الممثل يبدي سخريته ورفضه للتجربة وللفيلم الناطق بصفة عامة إلى درجة أنه يتعرض لكوابيس تخوفا من بداية السينما الناطقة واندثار فنه.

شركة الإنتاج توقف إنتاج الأفلام الصامتة وتراهن على الأفلام الناطقة باختيار ممثلين شباب من بينهم الممثلة "ميلر"، بينما يرفض فالنتين أن يصبح جزءا من الموجة الجديدة وينتج فيلم جديد صامت من ميزانيته الخاصة بعنوان « Tears Of Love » "دموع الحب" الذي يصادف عرضه مع العرض الأول للفيلم الناطق للممثلة "بيبي" حيث تحقق نجاح ساحق بينما يقبع الممثل "جورج" في الظلام بعد إفلاسه.

بعد تعرضه لحادث حريق وإنقاذه من محاولة الانتحار بوصول "بيبي" في الوقت المناسب، تصر هذه الأخيرة على مدير شركة الإنتاج لكي يقوم بإشراك "جورج" في فيلم جديد من النوع الغنائي، تنجح محاولتها بقبول المدير لعرضها وإشراك "جورج" في فيلم جديد إلى جانب "ميلر".

ملخص:

إذا كان الكلام من فضة فإن السكوت من ذهب! سكوت كلف المهرجانات الدولية كل جوائزها لتكريم ابداع فني متميز، «The Artist» الذي اتخذت فيه الصورة السينمائية حلة فضية ممجدة بذلك صناع السينما العالمية والذين بفضل مثابرتهم أصبحت الشاشة العملاقة تتحدث لغة عالمية يعشقها الجميع بالرغم من فوارقهم.

Résumé :

Si les paroles sont en argent alors le silence est en or ! Un silence qui a couté tous les prix des festivals mondiaux à l'honneur d'une créativité artistique unique, «The Artist» que l'image cinématographique s'est habillée en argent afin de rendre hommage aux producteurs du cinéma mondial que grâce à leurs persévérances, l'écran géant parle une langue internationale que le monde aime malgré leurs différences.

الملاحق

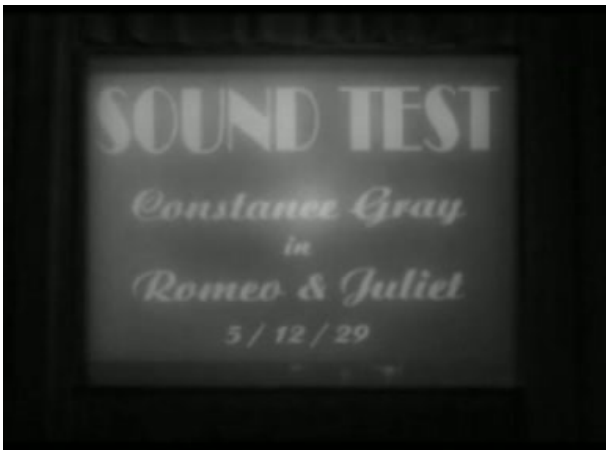
الملاحق:

فوتوغرامات المتتالية رقم 01:

فوتوغرامات المتتالية رقم 02:

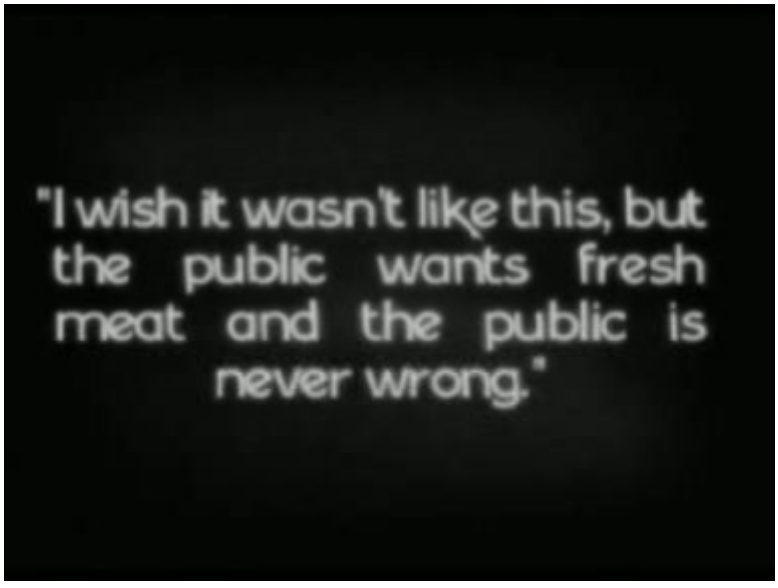
فوتوغرامات المتتالية رقم 03:

فوتوغرامات المتتالية رقم 04:

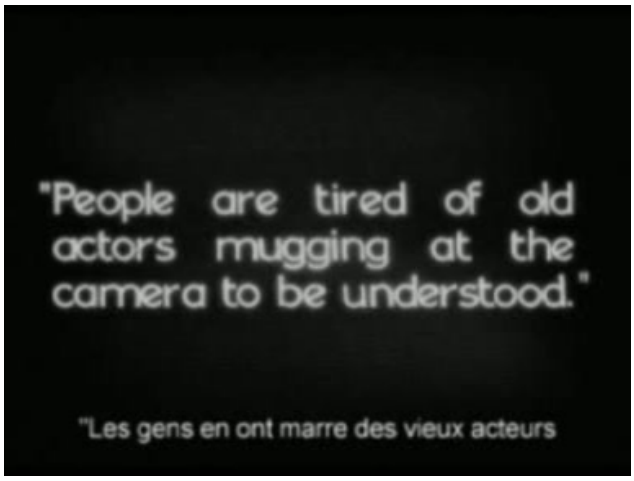


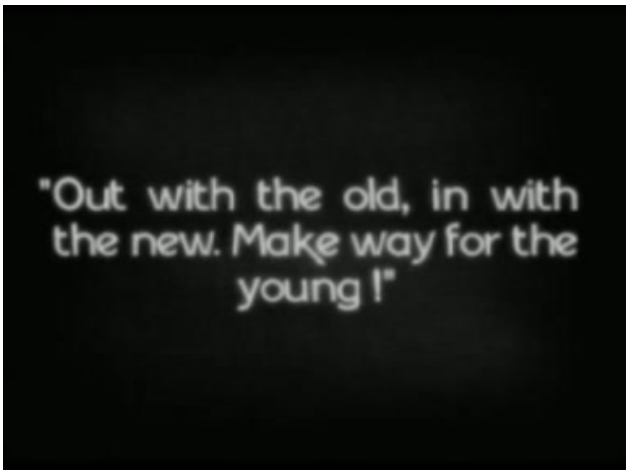
فوتوغرامات المتتالية رقم 05:

فوتوغرامات المتتالية رقم 06:



فوتوغرامات المتتالية رقم 07:





فوتوغرامات المتتالية رقم 08:

فوتوغرامات المتتالية رقم 09:

فوتوغرامات المتتالية رقم 10:

فوتوغرامات المتتالية رقم 11:

فوتوغرامات المتتالية رقم 12:

قائمة المراجع:

أولا: باللغة العربية:

***القواميس والمعاجم:**

1- جاكسون كيفن، تر: علام خضر، **السينما الناطقة**، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2007.

2- عبد العزيز محمود أمل، **القاموس العربي الشامل (عربي-عربي)**، هيئة الأبحاث والترجمة بدار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، 1997.

***الكتب:**

1- الأحمر فيصل، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

2- البطريق نسمة، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2004

3- إيكو أمبرتو، تر: الصمعي أحمد، **السيميائية وفلسفة اللغة**، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2002

4- خوخة أشرف فهمي، **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2013

5- حجاب محمد منير، **وسائل الاتصال (نشأتها وتطورها)**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

6- سبرزسني بيتر، تر: الياسري فيصل، **جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2003.

7- سلمان عبد الباسط، **الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية التلفزيونية ومؤسسات أخرى**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006.

8- شرف عبد العزيز، **المدخل إلى وسائل الإعلام؛ الصحافة-الإذاعة-التلفزيون-السينما-المسرح-أقمار الاتصالات**، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1989.

9- صالح سعد، **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

10- عبد ربه رائد محمد، صالح عكاشة محمد، **المدخل إلى السينما والتلفزيون**، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

11- فيلان دومينيك، تر: ترشحات صادق، م فريد فيفي، **الكادراج السينمائي**، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، 1998.

12- محمد علي حسن، **مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعبصرية**، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

13- ملفين ل، ديفلير ساندرا بول، روكيتش، تر: كمال عبد الرؤوف، **نظريات وسائل الإعلام**، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، مصر، ط 5، 2004.

*** المذكرات:**

1- بوشحيط مراد، **هوليوود والحلم الأمريكي**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005.

2- موسبي سعيد، زيتوني نور الدين، **دور الفيلم السينمائي الثوري في ترسيخ مبادئ بيان أول نوفمبر1954**، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال(تخصص صورة والمجتمع)، جامعة مستغانم، 2014.

ثانيا: باللغة الأجنبية:

***القواميس والمعاجم:**

1- Geoffrey Nowel-Smith, **The Oxford History Of World Cinema**, Oxford University Press, 1996

2- James Watson and Anne Hill, **Dictionary of media and communication studies**, Bloomsbury Academic & 175 Fifth avenue, London, New York, E8,2012.

ثالثا: الويب غرافيا:

1- http://www.ahewar.org(تاريخ الزيارة: 2015/03/23، على الساعة: 10:45)

2- http://akhbaralyom.net (تاريخ الزيارة: 2015/03/22، على الساعة: 10:00)

3- http://www.alefyaa.com (تاريخ الزيارة: 23/03/2015، على الساعة: 14:30)

4- http://almothaqaf.com (تاريخ الزيارة: 2015/03/19،على الساعة: 10:20)

5- http://www.alukah.net (تاريخ الزيارة: 2015/03/12، على الساعة: 9:30)

6- http://ar.wikipedia.org/wiki/(تاريخ الزيارة: 2015/03/14، على الساعة: 09:05)

7- http://www.aswat-elchamal.net/ar (تاريخ الزيارة: 2015/03/23، على الساعة: 15:00)

8- http://eyeoncinema.net (تاريخ الزيارة: 2015/03/18، على الساعة: 9:15)

9- http://www.moqatel.com (تاريخ الزيارة: 2015/03/22، على الساعة: 09:30)

10- http://stpaulbrisbane.org (تاريخ الزيارة: 2015/03/14، على الساعة: 9:30)

4-2- القراءة العيانية:

المتتالية رقم 01:

عام 1927، جورج مقيد في كرسي يتم تعذيبه بواسطة شرارة كهربائية، وعلى الرغم من الألم إلا أنه يتحدث متحديا بأنه لن يتكلم ولن يقول أي كلمة! وقد استعمل المخرج **لقطات مقربة** بالإضافة إلى **حركة زوم إلى الوراء مرفوقة بموسيقى** تدل على خطر حيث ترتفع شدتها كلما تعرض "جورج" للصعق الكهربائي وهو بالتالي يقرب المشاهد من معاناة "جورج".

كلام "جورج" يؤدي بالرجل الذي يقوم بتعذيبه إلى رفع الضغط عليه حيث يأمر زميله برفع مستوى الكهرباء حيث نرى المؤشر يرتفع عبر **لقطة حصر** بالإضافة إلى **ارتفاع صوت الموسيقى** مجددا وللتركيز على طرفي الصراع اختار المخرج **لقطة نصف جامعة** أين نرى "جورج" من وراء واجهة زجاجية تحت مراقبة الرجلان اللذان يقومان بتعذيبه، ثم يتبين لنا أن ما نشاهده عبارة عن عرض سينمائي من خلال رؤية الجمهور وهو يشاهد العرض على شاشة عملاقة الذي يرافقه عزف الأوركسترا يقودها موسيقار وهذا لتبيان نوعية الفيلم المقدم أي أنه عرض لفيلم سينمائي صامت وقد استخدمت الفرقة الموسيقية لتدعيم المَشَاهِد بالموسيقى المناسبة من أجل إيصال المعنى وهو ما كان شائعا في عهد الأفلام الصامتة.

يركز المخرج على ردود فعل الجمهور حيث استخدم **لقطات بين الجامعة ونصف جامعة** للتركيز على تعابير أفراد الجمهور الموجود في صالة العرض أين اختلفت نوعية الموسيقى لترتفع حدتها من جديد وتصبح **موسيقى تشويق.**

في الكواليس توجد لافتة كبيرة تمنع التحدث بالقرب من الشاشة العملاقة، في حين يظهر الممثل الذي يظهر على الشاشة مصافحا زميلاه وطاقم الفيلم ثم يتقدم مرفوقا بكلبه نحو الشاشة لمشاهدة العرض

بعد لحظات ينتهي العرض أين يتم التركيز على تعابير وجه "جورج" من **لقطات مقربة صدرية وإلى الخصر** لنجده يبتسم جراء تصفيق الجمهور بحرارة ما يدفع الممثل للخروج لتحيته رفقة كلبه، في نفس الوقت تنتظر الممثلة المُشَاركة في بطولة الفيلم أن يستدعيها الممثل لتحية الجمهور مما يثير غضبها.

تلقي الممثلة برفقة الممثل التحية على الجمهور الذي لا يزال يصفق، لكنها تتوعد الممثل بدفع ثمن تصرفه الخاطئ، مما يدفع هذا الأخير إلى خداعها بخفة ودفعها نحو الكواليس مما يثير غضبها الشديد حيث تتشاجر مع مدير شركة الإنتاج لكن الموسيقى لا تتغير مما يوحي بطرافة الموقف كما أن المخرج ينقل لنا اختلاف طباع الشخصيات.

يستمر الممثل في إلقاء تحية الجمهور، هذه المرة بالرقص وملاعبة كلبه الذي يقوم بحركات بهلوانية ثم يتجه نحو الكواليس أين يصطدم بالجدار مثيرا بذلك ضحك الجمهور! إلا أننا نجد بأنه تم **تسليط الإضاءة عليه** وبالتالي هو المحور الرئيسي للعرض مما يدل على مدى شهرته.

يدخل إلى الكواليس فتشاجره الممثلة التي يتجاهلها ثم يعود لتحية الجمهور مما يؤدي بها إلى الانصراف ثم ينصرف المدير كذلك بعد تأمله الممثل للحظات.

المتتالية رقم 02:

يحتشد الجمهور أمام صالة العرض لتحية الممثل "جورج فالنتين" حيث يرصد لنا المخرج الأجواء **عبر لقطة جامعة** أما "جورج" فهو لا يكف عن شكر جمهوره ثم يدلي بتصريحات للصحفيين مما يثير المعجبات اللواتي يصرخن لمجرد رؤيته، الأمر الذي يجعله يتفاخر أمامهن، في نفس الوقت معجبة متحمسة لرؤية ممثلها المفضل تسقط محفظتها وعند محاولتها استرجاعها تصطدم بـ"جورج" حيث يتفاجئ الجميع مترقبين رد فعل "جورج" الذي يتوقع بأن يكون سيئا حيث تتوقف **الموسيقى الحماسية** ليخيم

الصمت كما أنه نقل الترقب الذي كان يسيطر على الموجودين من خلال **لقطات مقربة** لكن كمفاجأة سارة يبتسم "جورج" للمعجبة ثم يقوم بالتقاط الصور معها إلى أن يقوم صحفي بالتقاط صورة لهما تظهر فيها المعجبة وهي تقبل "جورج".

المتتالية رقم 03:

"جورج" يصل إلى أستوديو التصوير لتصوير فيلم جديد حيث نشاهد جو العمل داخل الأستوديو إلى حين يأتي إليه مدير شركة الإنتاج حاملا الجريدة يعاتبه على التقاط تلك الصورة مع المعجبة مما أدى إلى إهمال التحدث عن الفيلم في الجرائد لكن "جورج" يتجاهله بالنظر إلى العاملان اللذان يقومان بوضع لوحة للديكور وعند رفعها يجذب انتباهه وجود امرأة خلفها تتمرن على خطوات رقصتها مما يدفعه للطلب من العاملان رفع اللوحة أكثر مثيرا بذلك غضب المدير أكثر.

يبدأ "جورج" بتقليد رقصة المرأة التي ترد عليه في كل مرة بخطوات أخرى حيث ينقلها لنا المخرج عبر **لقطة نصف جامعة**، المدير يضحك لظرافة الموقف لكن عند إزاحة لوحة الديكور يتفاجئ هو و "جورج" لاكتشاف أنها نفس المعجبة التي تظهر على الصورة في الجريدة، فيصرخ المدير غاضبا في وجهها ويطردها لكن "جورج" يتدارك الموقف بالطلب منها عدم الذهاب لأن لديهما فيلما لتصويره حيث يخيم **الصمت** على المكان، فلا يجد المدير حلا إلا قبولها ضمن طاقم التصوير وتعود الموسيقى.

المتتالية رقم 04:

يجتمع المدير بـ"جورج" وعدد من رجال الأعمال والفاعلين في صناعة السينما حيث يشاهدون عرضا تقدمه « Constance » وهي الممثلة التي سبق لها التمثيل مع "جورج" ويتمثل العرض في أول تجربة لإدخال الصوت على الفيلم الصامت، حيث تظهر ردود الفعل متضاربة أثناء عرض الفيلم، ففي

الوقت الذي يبدي "جورج" سخريته من العرض حيث استعمل المخرج **موسيقى** تدل على الاستغراب وهو بذلك يركز على "جورج" حيث أرفقها **بلقطات مقربة** كما أن "جورج" ينفجر ضاحكا عند نهاية العرض.

يهنئ الحضور مدير شركة "كينوغراف Kinograph" على هذا العمل المميز حيث يؤكد المدير لـ"جورج" الذي لم يستطع التوقف عن الضحك بأن هذا العرض هو المستقبل المشرق للسينما في حين يرد "جورج" بأنه إذا كان هذا هو مستقبل السينما فهو يتركه لهم.

المتتالية رقم 05:

"جورج" يشرب كأسا من الماء ثم يضعه على الطاولة لينتبه بأنه يصدر صوتا، يعيد الكرّة ليتأكد فيحدث الكأس نفس الصوت عند وضعه على الطاولة ثم يقوم برمي الأشياء على الطاولة فتصدر بدورها أصواتا لكنه عندما يتكلم لا يتمكن من سماع صوته وذلك من خلال **لقطات مقربة**، يقترب من المرآة يحاول التحدث فلا يصدر أي صوت يؤدي به هذا الوضع إلى القلق والتوتر ولنقل هذه الحالة استعمل المخرج **لقطة نصف جامعة مرفوقة بحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار** مع إسقاط الممثل للكرسي، بالإضافة إلى اللقطات الكبيرة والصوت المرتفع لتجسيد نباح الكلب ورنين الهاتف على أنها غريبة ومخيفة في نفس الوقت بالنسبة لجورج الذي يخرج راكضا عبر الباب مرفوقا **بحركة سفرية سريعة إلى الوراء**، ليفاجئ برؤية فتاة مرتدية زيا بهلوانيا تضحك عند رؤيته، ثم تصبح الفتاة برفقة أخريات ليتضاعف عددهن ويعلو صوت قهقهتهن مما يثير الفزع لدى "جورج" الذي يمشي تائها ثم يلمح ريشة تسقط على الأرض محدثة انفجارا قويا يجعله يصرخ خائفا واضعا يديه على أذنيه ليستيقظ مدركا بأنه كان مجرد كابوس، ينهض "جورج" من فراشه وهو يتلفت حوله، يدع زوجته نائمة ويغادر الغرفة، كما أن المخرج لم يرفق هذه **اللقطات بالموسيقى** مثلما حدث في بداية الفيلم بل ركز على الضوضاء/ الأصوات المحيطة بـ"جورج" لتنتهي المتتالية بصمت تام.

المتتالية رقم 06:

يقل السائق "جورج" الذي يبدو عليه التوتر إلى مقر استوديوهات شركة "كينوغراف Kinograph" حيث يندهش هذا الأخير لرؤية المكان خاليا من خلال **لقطة نصف جامعة للمكان وحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار** تتبع فيها الكاميرا حركة الممثل، يسأل "جورج" أحد العمال الذي يريه مقالا بالجريدة يفيد بأن الشركة قد قررت إيقاف إنتاج الأفلام الصامتة لإنتاج أفلام ناطقة وقد تم التركيز على عنوان المقال **بلقطة كبيرة**، على إثر ذلك يتجه جورج مسرعا نحو مكتب المدير أين يدخل دون استئذان فيفاجئه أثناء اجتماعه بعدد من الرجال الذين يندهشون بدورهم لرؤية "جورج".

يأمر المدير الحضور بالانصراف ويدعو "جورج" للجلوس والتحدث حيث يقول له أن العالم تغير والسينما تعيش فترة جديدة يهيمن فيها إنتاج الأفلام الناطقة، كما أن الجمهور أصبح يطالب بوجوه جديدة ناطقة أما "جورج" فقد أصبح من الطراز القديم حيث يركز المخرج على أهمية الحوار الذي يدور بين الشخصيتين من خلال استخدام **تقنية «Champs contre champs»**، لكن الممثل يتحدا المدير بأنه لا يكثرت لأقواله وسيقوم بإنتاج فيلم صامت رائع كما أنه لا يحتاج لمساعدته فنرى "جورج" واقفا يتحدث بثقة بينما يبقى المدير "زيمر" جالسا على مقعده.

عند تفقده لطاولة العمل، يتأثر "جورج" لرؤية الملصق الإعلاني الذي يضم صورة لـ"بيبي" والتي توجد ضمن الوجوه الجديدة للشركة، يضع "جورج" الملصق الإعلاني جانبا ويغادر، وفي خروجه يلتقي بالرجال الذين كانوا مجتمعين مع المدير فينظر إليهم بغضب وتحدي ثم ينصرف.

المتتالية رقم 07:

مطعم مكتظ بالزبائن أين "جورج" يتناول طعامه برفقة سائقه فالمطعم يبدو فخما من خلال **الزاوية الغاطسة** التي صورت المكان، في هذه الأثناء تدخل "بيبي" إلى المطعم يرافقها النادل حيث تتجه إلى إحدى الطاولات وهي تمشي متفاخرة محدثة الدهشة لدى زبائن الحاضرين بالمطعم نرصدها من خلال **حركة الكاميرا البانورامية من اليمين إلى اليسار** المرافقة لحركة تنقل الممثلة ضمن **موسيقى هادئة.**

تجلس "بيبي" برفقة صحفي ومساعده الذي يحدثها مبتسما ثم يبدأ بطرح الأسئلة في حين "جورج" سعيد لرؤيتها وينصت إلى كلامها فهي تجلس بجواره دون أن تعرف ذلك، يسألها الصحفي أولا حول سبب نجاحها فترد ضاحكة بأن السبب قد يكون كونها تتكلم ويستطيع الجمهور سماع صوتها، ذلك أن هذا الأخير تعب من رؤية الممثلين يبالغون في حركاتهم ليتم فهمهم وعليهم أن يتنحوا جانبا ويدعوا المكان للشباب، كلامها استياء "جورج" وسائقه الذي نلحظه من خلال **اللقطات المقربة** التي نقلت تعابير وجهيهما كما أن الموسيقى تغيرت ليرتفع صوتها عند رؤية "بيبي" لـ"جورج" وسماعها لكلامه المليء بالغضب.

ينهض "جورج" ويتجه نحو طاولة "بيبي" فيقول لها بأنه هو الذي ترك لها المكان فتفقد ابتسامتها وتخفض رأسها حزينة.

المتتالية رقم 08:

"جورج" يدخن ويتناول المشروب ثم يقوم بسكبه على الطاولة إذ تم استعمال **حركة دائرية بزاوية جانبية.**

سنة 1932، "جورج" في الحانة يتناول المشروب ويدخن، لا يبدو بخير، يظهر أمامه رجل صغير يخاطبه يظهر حجمه من خلال **الزاوية الغاطسة للكاميرا**، يتبين له بأنه الشخصية التي قام بتمثيلها في

فيلمه الصامت « Tears Of Love »، ثم **اللقطة المقربة إلى الصدر** تظهر لنا أن "جورج" حائر أمام رؤية الرجل الذي يسيطر عليه الغضب فيطلق النار عليه لكنه يتجاهله، ثم يفاجئ برؤية "الرجل الصغير" برفقة عدد كبير من أفراد قبيلة يحاولون مهاجمته.

"جورج" غاضب يضرب على الطاولة لإبعاد "الشخصيات الصغيرة" لكنه لا يتمكن من ذلك، ثم يغمى عليه، ها هو السائق أتى لاصطحابه فيجده ملقى على الأرض.

يوصل السائق "جورج" إلى المنزل، ها هو يضعه على سريره، ينبح الكلب لرؤيته، يلقي السائق نظرات حزينة على "جورج" ثم ينصرف.

المتتالية رقم 09:

رَجل يتسلق جدار ثم ينزل منه، إنه يشبه شخصية « Zoro » فهو يلبس نفس ملابسه ويضع عصابة مماثلة على عينيه ويختبئ بين الشجيرات بينما ينزل عدد من الرجال من أعلى الجدار بسرعة بينما يضحك ساخرا الرجل المختبئ، إنه "جورج" يشاهد عرض أحد أفلامه منفردا في غرفة حيث الصمت التام ولا يبدي أية ردة فعل، ينتهي العرض فيبقى صامتا، ينهض من مكانه فيواجه ظله المنعكس ويبدأ بمخاطبته غاضبا، نتيجة لذلك ينصرف الظل مما يزيد من شدة غضب "جورج".

يتأمل "جورج" المكان من حوله، فيبدو له مجهولا عبر عنها المخرج **بلقطة نصف جامعة** وحركة تأرجح للممثل، وفجأة يقوم برمي آلة العرض مرعبا كلبه ثم يتجه نحو المكتبة الجدارية التي يضع عليها كل العلب التي تحتوي على أشرطة الأفلام التي قام بإنجازها فيقوم بإتلافها ورميها على الأرض حيث **يرتفع صوت الموسيقى**، يضطرب تنفسه، يدوس بقدميه على الأشرطة ساخرا ثم يقوم بإضرام النار فيها، يبدأ كلبه بالنباح.

من خلال **لقطة نصف جامعة** نرى النيران تحاصر الغرفة، في نفس الوقت يبحث "جورج" عن شيء ما وسط الأشرطة التي تلتهما النيران فيركض كلبه مسرعا لطلب النجدة.

"جورج" لا يزال يبحث إلى أن يجد علبة تحتوي على شريط فيلمي يحتضنها ثم يجلس في زاوية ليفقد وعيه وسط الدخان المنتشر.

في هذه الأثناء، يحاول الكلب إقناع الشرطي بالذهاب معه، يتجاهله الشرطي في بادئ الأمر لكن ينتهي به المطاف بالركض وراءه بعدما تقنعه امرأة بذلك حيث ندرك سرعة ركضه من خلال **الحركة السفرية للكاميرا** التي ترافقه، يصل الشرطي أمام المنزل حيث يتصاعد منه الدخان ويجتمع الناس حوله مرعوبين! يدخل الشرطي إلى الغرفة المشتعلة، يسحب "جورج" بحذر إلى الداخل حيث تتعرف عليه امرأة فيتم أخذه إلى المستشفى.

المتتالية رقم 10:

وسط المدينة، "جورج" يتمشى رفقة كلبه، يتجه نحو إحدى المحلات أين يجد على واجهتها بدلة رسمية أنيقة معروضة للبيع، يتخيل نفسه يرتديها فيبتسم لأنها تشبه تلك التي كان يلبسها سابقا مع أنه تم استعمال **موسيقى حزينة** لتوحي بحنينه إلى الماضي وكذا الحزن الذي يعيشه "جورج"، يلمحه شرطي بالجوار فيقترب منه ويتحدث إليه مبتسما عبر **اللقطة المقربة إلى الصدر** والتي تم استخدامها أيضا عن عدم فهم "جورج" لكلام الشرطي مما يؤدي إلى شعوره بالحيرة، فجأة يُصاب بالفزع فيذهب مسرعا تاركا الشرطي مستغربا لتصرفه.

المتتالية رقم 11:

يدخل "جورج" إلى منزله المحترق بخطوات بطيئة مرفوقا بكلبه حيث ترافق الكاميرا خطواته **بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين** إضافة إلى **موسيقى حزينة،** يقف وسط الغرفة يتفقد المكان وليصور لنا ما آل إليه المنزل استخدم المخرج **لقطة نصف جامعة** يظهر فيها محترقا ومدمرا، في هذه الأثناء تتحدث الخادمة خائفة إلى "بيبي" التي ترمي باقة الورد وتخرج مسرعة تنادي على السائق، من خلال **لقطة حصر** نراها تضغط على بوق السيارة وتنادي مرات عديدة لكنه لا يأتي فتفقد صبرها وتقرر القيادة بنفسها، يأتي السائق فلا يجدها بينما تقود السيارة بسرعة كبيرة حيث **يرتفع صوت الموسيقى** التي أصبحت تدل على خطر محتمل الوقوع.

في نفس الوقت "جورج" أمام طاولة برفقة كلبه، يبدأ بسماع أصوات أشخاص يتحدثون ويضحكون ساخرين منه فيبكي إذ تظهر ملامح حزنه عبر **القطة المقربة إلى الصدر**، ثم يضع يديه على أذنيه لكي لا يسمع أي صوت ثم ينهض مسرعا يجلب صندوقا يضعه بين يديه، في هذه اللحظات تستمر "بيبي" بالقيادة بسرعة فائقة محدثة الفوضى وسط الطريق تتجسد لنا من خلال **متابعة الكاميرا لحركة السيارة السريعة.**

يأخذ "جورج" الصندوق ويتجه حاملا إياه إلى الغرفة المجاورة، يجلس على مقعد ثم يفتحه، يوجد مسدس به فينبح الكلب عند رؤيته ويحاول إخراج "جورج" من خلال جره من سرواله نشاهده من خلال **زاوية غاطسة،** يتأمل "جورج" كلبه بحزن بينما تحاول "بيبي" الوصول بسرعة.

يمسك "جورج" المسدس، ثم يدخله في فمه، يستمر كلبه بالنباح، "جورج" على وشك الانتحار لتتمثل لنا خطورة الموقف عبر **لقطة مقربة إلى الكتفين** عندئذ يسمع صوتا غريبا، يذهب للنظر عبر النافذة فتدخل "بيبي" لتجده واقفا حزينا حاملا المسدس، تلقي نظرة على المكان ثم تحدثه باكية بالقول أنها آسفة حيث تتضح ملامحها من خلال **اللقطة المقربة إلى الصدر**، لتستمر بالحديث بالقول أنها كانت تريد فقط

مساعدته والاعتناء به، يحاول "جورج" تهدئتها من خلال قوله بأنه لا يجب أن تكون آسفة فيطلق النار سهوا لتكسر زجاجة مرمية على الأرض، لكن الكلب يمثل بأنه أصيب بها وأغميَ عليه إذ يجسد المخرج طرافة الموقف من خلال **لقطة كبيرة بزاوية غاطسة** خصصها للكلب، مما يثير ضحك "بيبي" و"جورج" اللذان يتعانقان، تحاول "بيبي" إقناع بقبول مساعدتها لكنه متشاءم، فترد مبتسمة بالقول أن هناك شيئا أخيرا عليه تجربته.

المتتالية رقم 12:

"جورج" و"بيبي" يرقصان بسعادة على **موسيقى رقص**، إنهما بمكتب مدير شركة الإنتاج الذي يبدو متحمسا لرؤية العرض.

مجموعة من الرجال يحملون لوحات كلاكيت يبتعدون عن الشاشة ليظهر "جورج" و"بيبي" يرقصان رقصة جميلة، ينهيان رقصتهما بانتهاء الموسيقى وينتظران ردة الفعل أمام طاقم التصوير فهما في الأستوديو خاصة "جورج" الذي يترقب آراء الآخرين اتجاه أداءه من خلال **اللقطة المقربة إلى الخصر** التي خصصها له المخرج، يطلب المدير من المخرج إيقاف التصوير ويهنئ "بيبي" و"جورج" على أداءهما الذي يعتبره رائعا لكنه يطلب منهما إعادة التصوير مرة أخرى فيجيبه بأن ذلك شرف له وهنا نلاحظ إمكانية سماع أصوات الممثلين، يأمر المخرج العمال بأخذ أماكنهم، التزام الصمت ثم بدأ التصوير.

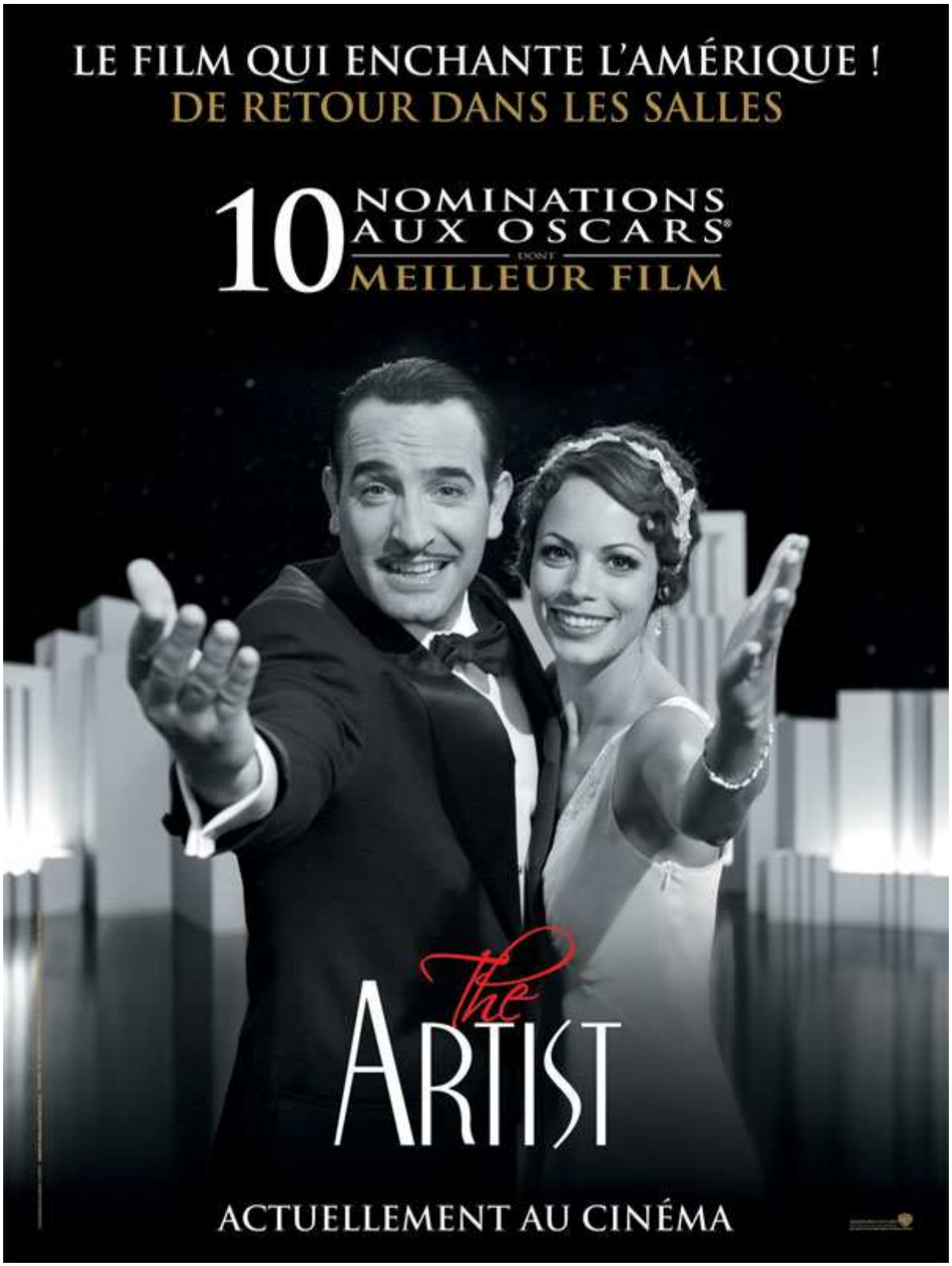
5- التحليل الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم:

5-1- تحليل زمكانية الفيلم:

لقد أعطى المخرج في الفيلم أهمية كبيرة للمحيط الزماني والمكاني كونه يسرد فترة تطورية جد هامة بالنسبة للسينما والتي قامت عليها حبكة الفيلم، حيث نجده قد ذكر كل الفترات الزمنية التي جرت فيها الأحداث ابتداءا من سنة 1927 إلى غاية 1932، حيث أن سنة 1927 تجسد بداية إنتاج الأفلام الناطقة بعرض فيلم "مغني الجاز" لكن المخرج عرض الفترة التي سبقتها عارضا بذلك النجاح الذي كان يلقاه الفيلم الصامت بالنسبة للجماهير والشهرة التي كان يتمتع بها "جورج فالنتين"، أما بالنسبة لسنة 1932 فإن إنتاج الأفلام الناطقة كان قد اجتاح كلية عالم السينما في ظل انطفاء شعلة الأفلام الصامتة على الرغم من محاولة بعض المخرجين، حيث قام "جورج فالنتين" بإخراج فيلمه الصامت " Tears Of Love" وهو ما يذكرنا بأفلام شارلي شابلن التي أنتجها في هذه الفترة كفيلم "أضواء المدينة"، كما أن المخرج ركز على تاريخ آخر وهو 24 أكتوبر والذي يمثل يومان من عرض الفيلمين الجديدين لكل من "جورج فالنتين" و "بيبي ميلر" مجسدا بذلك فترة تضارب الآراء حول إدخال الصوت إلى الأفلام الصامتة.

بالنسبة للمحيط المكاني جرت أحداث القصة في أمريكا تحديدا هوليوود حيث يعرف المخرج بالمكان من خلال إحدى اللقطات التي تظهر عليها لافتة "هوليوود" الكبيرة في أعلى الجبل، إذ نرى "جورج" يتنقل بين استوديوهات التصوير وصالات العرض وحتى الأماكن التي كانت تقام فيها تجارب الأداء لاختيار الممثلين حيث نرى "بيبي" تقوم بإجراء تجربة أداء أمام أحد العاملين في طاقم التصوير.

5-2- تحليل الملصق الإشهاري:



الملصق الإشهاري للفيلم الصامت « The Artist » "الفنان"

- يغلب على الملصق الإشهاري اللون الأبيض والأسود.
- تظهر على الملصق الشخصيتان الرئيسيتان للفيلم وهما "بيبي ميلر" (بيرينيس بيجو) و "جورج فالنتين" (جون دو جاردان) قريبين جدا من بعضهما، فاتحين ذراعيهما ومبتسمين.
- كتب عنوان الفيلم أسفل الملصق الإشهاري باللغة الانجليزية « The Artist » حيث كتبت الكلمة الأولى « The » أعلى الكلمة الثانية « Artist » وبلونين مختلفين فالأولى باللون الأحمر والثانية باللون الأبيض.
- في أعلى الملصق نجد عبارتين كتبت باللغة الفرنسية باللون الأبيض والأصفر ذهبي:
- « LE FILM QUI ENCHANTE L'AMERIQUE ! DE RETOUR DANS LES SALLES»

« 10 NOMINATIONS AUX OSCARS DONT MEILLEUR FILM »

أما أسفل الملصق فكتبت عبارة أخرى باللغة الفرنسية وباللون الأبيض:

« ACTUELLEMENT AU CINEMA »

الدلالات:

- بالنسبة للونين الأبيض والأسود فهما اللونان اللذان كانا سائدان على صورة الأفلام السينمائية سواء الصامتة منها أو الناطقة منها قبل القدرة على تصوير الأشياء بألوانها الحقيقية.
- فيما يخص المسافة القريبة بين الممثل والممثلة استخدمت للدلالة على العلاقة الحميمية التي تجمعهما في الفيلم وبالتالي تقديم الطابع الرومانسي للفيلم.
- أما كتابة الكلمة الأولى للعنوان باللون الأحمر فهي تستعمل في اللغة الإنجليزية للتخصيص والتعريف وبالتالي الفيلم يقدم تعريفا "للفنان الحقيقي"، كما يذكر اللون الأحمر بالسجادة الحمراء Red »

« Carpet التي يمشي عليها الممثلون والفنانون خلال تقديم العروض الأولى للإنتاجات السينمائية وكذلك خلال المهرجانات السينمائية حيث تستقطب عدد هائل من المصورين والصحفيين اللذين يتهافتون على الممثلين والفنانين والمخرجين لإجراء اللقاءات الصحفية.

- اللون الأصفر الذهبي يرمز إلى الشهرة التي نالها الفيلم كما أنه يذكرنا بالجوائز التي حصدها الفيلم خاصة منها جوائز الأوسكار علما أن لونها هو الأصفر الذهبي.
- خلفية الملصق عبارة عن ديكور لمباني ترمز إلى الفن المعماري الأمريكي، كما تجدر الإشارة إلى أن هذا الملصق الإعلاني عبارة عن فوتوغرام مأخوذ من المتتالية رقم 12 لقطة 24 (انظر التقطيع التقني للمتتاليات المختارة).

5-3- الأيقونات الفيلمية الدالة على بدايات السينما الناطقة:

المتتالية رقم 01:

ينطلق المخرج بذكر الفترة التي تبدأ فيها مجريات قصة الفيلم، سنة 1927 وهي السنة التي شهدت الحدث التطوري وهو اطلاق الأفلام الناطقة من خلال فيلم "مغني الجاز" لشركة "اخوان وارنر" كما أنه استطاع أن يعبر عن أحد أهم النقاط التي تحتويها حبكة الفيلم وهي معارضة الممثل "جورج" لدخول عالم السينما الناطقة حيث يوضح مدى شدة الصراع الذي يتولد لدى الأشخاص الذين يبدأ لديهم بسبب تعارض أفكارهم، وإن كان هذا الصراع فكريا فإنه يمكن له أن يصبح حربا، الفائز فيها لا يحتل أرضا جديدة وإنما عقولا جديدة إذ يفرض عليها مبادئه ليس باستخدام السلاح أو شرارة كهربائية وإنما بصورة ملغمة بالأفكار الدخيلة.

بالإضافة إلى أن حوار الشخصيات وعلى الرغم من عدم سماعنا لأصواتهم ورؤيتنا لشفاههم تتحرك إلا أن المخرج دعمها باللوحات المكتوبة وهي التي شاع استعمالها في فترة السينما الصامتة، نقل لنا الحوار حدة الصراع القائم، عدا عن ذلك فالموسيقى كان لها دور مميز في تدعيم المعنى واختلفت رنتها باختلاف المعنى الذي يريد المخرج إيصاله.

إن المخرج استطاع أن يستغل مشهد الصراع بطريقة مميزة حيث يتفاجئ المشاهد لاكتشاف أنه عرض سينمائي أمام جمهور عريض، وكأنه بذلك يريح المشاهد ليترك له الوقت للتعرف على شخصيات القصة وأسباب النزاع بينها فهو في الوقت ذاته صور لنا أجواء العروض السينمائية في الثلاثينات حيث تطرق لأدق التفاصيل منها كيفية تفاعل الجمهور مع تلك العروض.

المتتالية رقم 02:

يرصد لنا المخرج الصدى الذي كانت تلقاه عروض الأفلام السينمائية الصامتة هذا الفن "المتواضع" الذي استطاع الارتقاء ليستحق أن يدفع الأرستقراطيون ثمن تذكرته بعد أن أثار فضولهم، أيضا رصد لنا الشهرة التي كان يتمتع بها الممثلون الذين لم يمتلكوا ريشة لرسم لوحاتهم الرائعة وإنما تعابير وإيماءات أجسادهم والتي كانت كافية لإغواء قلوب الآلاف إن لم نقل الملايين، فقد صور المخرج المحيط الخارجي لصالة العرض وكيفية تعامل "جورج" مع الصحفيين ومعجبيه خاصة الجنس اللطيف فهو بالنسبة لهن نموذج "للرجل المثالي" أنيق، وسيم، مشهور وغني!

وتتمثل لنا الأهمية التي أعطاها المخرج لتفاصيل مجريات القصة من خلال تصويره لمعدات الصحفيين والمصورين الذين كانوا يستعملونها حيث يمكننا رؤية بوضوح آلات التصوير وأجهزة تسجيل الصوت المستعملة، عدا عن أن نوع اللباس سواء بالنسبة للفنان أو الأشخاص المحيطين به فهو بمثابة تذكرة تاريخية تنقلنا إلى ثلاثينيات القرن العشرين.

المتتالية رقم 03:

تتجسد لنا العلاقة الوطيدة التي تجمع السينما بوسائل الإعلام الأخرى فالأولى كانت تحظى بنفس الأهمية التي تحظى بها المواضيع الأخرى في الجرائد كالمواضيع السياسية وبالتالي كل عرض هو حدث جماهيري لا مجال لتفويته، كما أنه يلفت نظرنا إلى خاصية تعتبر شائعة في هوليوود وهي تتبع الصحفيين للحياة الخاصة للنجوم حيث بمجرد التقاط الصحفي صورة لـ"بيبي" و"جورج" فإنها تحدث زخما إعلاميا ملحوظا عدا عن أهمية السبق الصحفي بالنسبة لرجال الإعلام.

يؤكد الرقص المتبادل الذي عرضه المخرج بين "جورج" و"بيبي" على شمولية السينما للفنون التي سبقتها وعلى الرغم من صمتها، فهو لم يكن عائقا بل محفزا ايجابيا ومكون سحري يلقي سحره على الجميع.

المتتالية رقم 04:

في هذه المتتالية نجد أن المخرج استعان مرة أخرى بإدراج التاريخ لتقديم التسلسل المنطقي لأحداث الفيلم عن طريق ذكر تاريخ 1929/12/05 للدلالة على بداية السينما الناطقة من خلال التجارب الأولى لإدخال الصوت على الفيلم الصامت.

كذلك قام المخرج بإيصال فكرة معارضة "جورج" لتبني التجربة التي عرضت أمامه والمشاركة في الأفلام الناطقة وكأنه يطرح علينا السؤال التالي:"الصمت والصوت، ليس اختلاف حرف فحسب بل هو اختلاف تقنية وجمالية فمن الذي سيفوز؟

ليأتي بعد ذلك الحوار الذي دار بين "جورج" و"زيمر" كلمحة، تمهيد عن الإجابة التي نحاول الوصول إليها عبر تتبع مجريات الفيلم، فبالرغم من أننا لا نسمع أصواتهم واقتصار الحوار على جملتين بسيطتين إلا أنهما حملتا معنى عميق حيث قال المدير:"لا تضحك جورج! هذا هو المستقبل!" ليرد جورج: "إذا كان هذا هو المستقبل يمكنكم الحصول عليه!" نجد هنا أيضا أن الفنان ليس هو من يتحكم بالتغيرات أو مستقبل السينما بل عوامل أخرى من أهمها المنتجين وخاصة رجال الأعمال وبالتالي خضوع السينما بكيانها للجانب الاقتصادي عن طريق التحكم في رؤوس الأموال وعليه تصبح عرضة للخطر جراء الأزمات الاقتصادية وكذلك عرضة للخضوع لميولات واتجاهات مالكي رؤوس الأموال وبالتالي ايديولوجيتهم.

المتتالية رقم 05:

في هذه المتتالية، نرى أن المخرج صور لنا الحالة النفسية السيئة التي آل إليها "جورج" جراء تخوفه من السينما الناطقة، فكل صوت يسمعه أصبح مخيفا لأنه يذكره بنهاية عهده كممثل صامت، ومع أن تسجيل الأصوات يستدعي الصمت التام وعزل الضوضاء للحصول على صوت نقي وواضح فإن المخرج قام

بالعكس، حيث عزل صوت الممثل حيث يعتبر صوت فني وجعل أصوات المحيط الخارجي والنعتاد عزلها، جعلها في المقام الأول وبالتالي هو يصور الصوت على كونه عنصر تشويش يثير انزعاج الإنسان فلا ننس بأن الصوت هو دائما في حاجة للتعديل كي يتمكن الإنسان من تحمله أما بالنسبة للصمت فلا يوجد مؤشر لرفعه أو خفضه فلطالما كان رمزا للسكينة والهدوء بالإضافة إلى أن الصورة سواء كانت بالأبيض والأسود أو بألوان طبيعية فهي لا تزعج ولا توتر عين المرء، وفي هذا الإطار نستحضر الحادثة التي تعرضت لها المغنية الكندية Lara Fabian والتي على الرغم من أن الصوت الذي أطلقه مهندس الصوت هو لحن أغنيتها ولكن شدته كانت كافية لتعرضها لصدمة وتجعلها تعاني من اضطرابات خطيرة في حاسة السمع وهو ما يفسر استعمال المخرج لصوت الانفجار عند سقوط الريشة على الأرض.

المتتالية رقم 06:

الفيلم الناطق أصبح من أولويات الشركات السينمائية المنتجة وهو حدث يثير زخما إعلاميا معتبرا، كما أن هذه التقنية أدت إلى تغير ذوق الجمهور الذي يتحكم بدوره في المضامين التي تقدمها السينما على الرغم من كونه نفس الجمهور الذي كانت ترتفع صوت ضحكاته أثناء مشاهدته لفيلم سينمائي صامت، هذا التغيير ولد أيضا صراعا من نوع آخر وهو صراع الأجيال حيث أكد المدير في حديثه مع "جورج" أن الجمهور يحب الوجوه الجديدة والشابة وأنه كان يتمنى لو لم يكن الأمر هكذا مشيرا إلى الحتمية التي تفرضها عليه مطالب الجمهور والتي أصلها حتمية تكنولوجية لا مجال للعمل بدونها، على الرغم من أن "جورج" يؤكد له العكس من ذلك عن طريق تحديه بإنتاج أفلام صامتة رائعة وهو مثال طبق الأصل عما قام به "شارلي شابلن" بإنتاجه لفيلمين صامتين حققا نجاحا باهرا هما "أضواء المدينة" سنة 1930 و"الأزمنة الحديثة" سنة 1936، فـ"جورج" يتحدث مع المدير واثقا من نفسه وهو ما يعكس كبرياء شخصية تكافح لتؤكد أن صمتها ليس ضعفا كما أنه ليس عائقا بل ميزة.

المتتالية رقم 07:

لتجسيد مدى القوة التي اتخذها منحى إنتاج الأفلام الناطقة يرصد لنا المخرج الأحداث التي سبقت يوم 26 أكتوبر 1929 والذي يمثل العرض الأول لكل من الفيلم الناطق لـ"بيبي" والفيلم الصامت لـ"جورج"، وعند رؤية "بيبي" وهي تمشي بتفاخر وسط اندهاش زبائن المطعم ندرك الشهرة التي حظي بها ممثلو السينما الناطقة فور بدايتها بالإضافة إلى انتهاء عهد السينما الصامتة وممثليها، إذ تجيب "بيبي" على سؤال الصحفي وعلى الرغم من تظاهرها أنها لا تعرف السبب الحقيقي لشهرتها إلا أنها تشير إلى عنصر الصوت بقولها أن الجمهور يستطيع سماعها وهو الشيء الذي لم يكن ممكنا في الفيلم السينمائي الصامت، ثم تعيد التركيز على الجمهور باعتباره عنصرا هاما فهو الأساس والسبب الرئيسي لإنتاج الأفلام السينمائية وهو الذي يحدد مصيرها.

ثم نجد أن المخرج جمع كل من "بيبي" و"جورج" في لقطة كل أمام طاولته يفصل بينهما عمود وقد اختارها للدلالة على وجود فرق وصراع بين الشخصيتين رغم أن المسافة التي تفصلهما عن بعضهما ليست كبيرة، وتضايق "جورج" من كلامها وحديثه معها بنبرة غاضبة لهو دليل على أن الصراع له تداعيات على حياة الإنسان ليس فقط المهنية وإنما حتى الشخصية مع أن المخرج أيضا يجسد لنا المشاحنات التي تحدث بين كل ثنائي مهما بلغت أهمية العلاقة والمشاعر التي تربط بينهما فلا وجود لشيء أكثر سوءا من أن يتم تكبيل شخص بمشاعره اتجاه شخص آخر وجعله يتخبط في دوامة يتصارع فيها كل من القلب والعقل للنجاة.

المتتالية رقم 08:

نرى في بداية هذه المتتالية "جورج" يدخن ويتناول المشروب ثم يقوم بسكبه على الطاولة من خلال حركة دائرية للكاميرا بزاوية جانبية توحي بأن الوضع غير طبيعي وثمة توتر وقلق وضياع لدى الشخصية.

يتابع المخرج سرد الأحداث وفق ترتيبها الزمني بذكر سنة 1932 أي مرور خمس سنوات منذ بداية إنتاج الأفلام الناطقة، كما أنه ينقل مدى حدة الصراع الداخلي وحالة الضياع التي يعيشها ممثل الأفلام الصامتة أين تنتفض ضده إحدى الشخصيات التي قام بأداءها سابقا وهو ما يوحي بأن "جورج" أصبح يعاني من وضعية نفسية وعقلية مضطربة وقد ربط المخرج سبب حالته بالشرب المستمر للكحول مضيفا إياه إلى أسباب أخرى كإفلاسه وغيابه عن الساحة الفنية وهو أيضا يعتبر مثالا عن نجوم كثر بهوليوود آلوا إلى هذه الحالة لأسباب متعددة ونذكر على سبيل المثال لا الحصر المغنية "ويتني هيوستن" التي توفيت إثر تناولها لجرعة زائدة من المخدرات وهي من بين الحوادث التي دائما ما تربط هوليوود بعالمها البراق بفضائح الإدمان على الكحول والمخدرات وعالم الجريمة وهنا يتبادر إلى أذهاننا مقولة لريموند شاندلر «Raymond Chandler» الذي يصف هوليوود قائلا إن هذه المدينة تحمل مواصفات كأس من الورق.

المتتالية رقم 09:

تفاقم الصراع الداخلي لدى "جورج" إلى درجة تخاصمه مع ظله أين نجده يشتمه ويصب غضبه عليه لينعته بالفاشل وإن دل على شيء فهو يدل على نظرة "جورج" المتشائمة وعدم تقديره لذاته وهو يأخذ الفشل والنجاح كمعيار رئيسي لتقديرها.

هنا نجد المخرج أيضا يجسد علاقة "الإخلاص" بين الإنسان وحيوانه الأليف خاصة الكلب وكأن التواجد بالقرب من حيوان هو أفضل من التواجد برفقة ألف شخص، فهو يصور الكلب «Jack» على أنه بطل فبفضله يتجه الشرطي مسرعا نحو منزل "جورج" وينقذه من النيران حيث أن الشرطي يعترف بشجاعة الحيوان ويرى أن "جورج" يجب أن يكون ممتنا له.

وتفاجئ المرأة لمعرفتها لـ"جورج" والتفاف الناس حوله يعتبر مشهدا مؤرخا لحوادث مماثلة تعرض لها نجوم هوليوود الذين طالما نجدهم مرفقون بحيوانات أليفة يخصصون لها اهتماما كبيرا، فهناك من

يعتبرها جزءا من شخصيته وهناك من يعتبرها صديقه المفضل والمخلص، ففي هوليوود لا يسهل الحصول على أصدقاء حقيقيين حيث يقول كين مواري:"هوليوود هي المكان الذي تنفق أكثر مما تكسب لشراء أشياء لا تحتاجها وتعانق أناسا لا تحبهم".

المتتالية رقم 10:

عدم قبول السينما الناطقة هو عدم قبول الصوت والذي أصبح لغة دخيلة وغير مفهومة بالنسبة لـ"جورج" فلغته المعتادة هي الصمت بينما الصوت كمفردة دخيلة أو قاعدة نحو أو صرف لم يستوعب درسها ولم يتمكن من تطبيقها الأمر الذي يصيبه بالهلع ويجعله يفر هاربا، بالإضافة إلى أن شخصية الشرطي تظهر للمرة الثانية في الفيلم حيث كان لها دور ايجابي، فالشرطي الأول أنقذ "جورج" والثاني يتحدث إليه بلطف مبتسما، والشرطي هو ممثل للسلطة القضائية التي لطالما كان لها وقع سيء على هوليوود حيث تردد العديد من الفنانين على أروقة المحاكم لإدانتهم بتهم مختلفة.

المتتالية رقم 11:

تمسك "جورج" برأيه المعارض والمناهض للفيلم الناطق عدا عن غيابه عن الساحة الفنية وإفلاسه بفعل اندثار السينما الصامتة دفعه إلى قمة اليأس إذ نرى "جورج" يرفض سماع أي شيء باكيا ومغلقا أذنيه بيديه لتفادي أصوات السخرية التي أصبحت تتعالى وعدم قدرته على التحمل تفضي به إلى اتخاذ قرار يضع نهاية لمعاناته وهو الانتحار الذي يعتبر نتيجة لحالة الاكتئاب التي عاشها "جورج" وهو أيضا يمثل غريزة الضعف التي تتملك الإنسان وتقوده لوضع خطير، ولأن كاتب السيناريو أراد للبطل النجاة هذه المرة بوصول "بيبي" في الوقت المناسب والتي تقترح عليه حلا لمعاناته إذ تجسد لنا هذه اللقطات أهمية العلاقة بين الرجل والمرأة حيث يدعم كل منهما الآخر فهما يخططان ويجدان الحلول لمشاكلهما معا فَوَرَاء كل رجل عظيم امرأة.

المتتالية رقم 12:

قبول "جورج" بالمشاركة في الأفلام الناطقة من خلال المشاركة في فيلم غنائي وبالتالي تنتهي عقدة "جورج" بإيجاد حل بديل ونهائي للمأساة التي عاشها وهذه النهاية تعتبر نوعا ما نموذجية فغالبا ما يجد البطل سبيله للخلاص في الأفلام السينمائية الأمريكية التي تمجده وتتخذ منه قدوة ومن حياته قدوة ومن حياته موعظة للآخرين، ولأن شخصية "جورج" هي في حد ذاتها وسيلة لتمجيد "أموات هوليوود" والسينما الصامتة نتذكر الاسترالي ايرول فلين «Errol Flynn» في قوله:"في هوليوود يبجلون الأموات ولا يفعلون شيئا للأحياء".

6- النتائج العامة:

تبعا لعملية البحث التي قمنا بها ومن خلال المعلومات المستقاة من المراجع باختلاف أنواعها وإضافة إلى ما أدرج في الدراسة من معطيات نستنتج ما يلي:

- ❖ نشأة السينما جاءت كنتيجة لمحاولات عديدة لمجموعة من الباحثين والمخترعين الذين استهواهم حب التصوير وعرض الصور على الجمهور، كما أن شموليتها للفنون التي سبقتها وتمتعها بخصائص نوعية جعلها تتبوأ مكانة هامة على الرغم من أن بدايتها كانت وسط العامة وليس ضمن النخبة الأرستقراطية.
- ❖ مر التاريخ السينمائي بعدة مراحل تحكمت في تغيرها وتنوعها عوامل تقنية شملت تطور التقنيات المستعملة في إنتاج الأفلام السينمائية بالإضافة إلى العوامل الخارجية (سياسية اجتماعية، ثقافية) ساهمت في إثراء ونضج مضامينها وانتهاجها كأداة لإيصال رسائل متنوعة شأنها شأن باقي الوسائل الإعلامية.
- ❖ تمكنت السينما من أن تصبح لغة قائمة بذاتها وهي ذو طابع عالمي مستخدمة بذلك الصور المتحركة التي تلتقطها عدسة الكاميرا بالإضافة إلى الصوت، هذا الوافد الجديد الذي أضافته إلى أسلوبها الفريد والذي اكسبها قوة لا يستهان بها وهذا بفضل ما تحمله من أيقونات ودلالات يتلقاها المشاهد سواء تمكن من حل هذه الشفرات أم لم يتمكن من ذلك فهو في كلا الحالتين عرضة لتلقي أفكار جديدة قد ينتهي به الأمر إلى تغيير في سلوكه.
- ❖ الايديولوجيا هي عبارة عن نسق يضم أفكارا ومعتقدات ومفاهيم تتعلق بالإنسان، حيث تقدم نسقا فكريا يُمكِن من خلاله فهم العالم وتفسيره وهي تضع أفكارا كبرى تؤثر على العقل والنشاط السياسي وتسيره، ليس هذا فقط، بل "تتسلل" إلى شتى الميادين لإيصال وتطبيق أفكار ومبادئ

أصحابها، مما لا يمنع أن تكون السينما إحدى وسائلها فغالبا ما تتداخل فيها لإحداث التغييرات وسط المجتمعات والشعوب ضمن قالب فني جميل يصعب الكشف عن خفاياه فهي تحتاج إلى امتلاك القدرة لتحليل اللغة السينمائية.

- ❖ إن مقومات الصورة الناجحة الآن هي التي تتوفر على بنية تحتية قوية تتمثل في العتاد المستخدم والميزانية المخصصة لها إضافة إلى عمق وأصالة الرؤية الفنية، إذ لا يجب أن ننسى وجود صور مستوردة محملة بالأفكار المبطنة والرؤى الايديولوجية تخترق بيوتنا، لذلك فأهمية نشر الوعي البصري عملية ضرورية.

وبناءا على عملية التحليل للمتتاليات المختارة من الفيلم الصامت «The Artist» من خلال اعتماد مقاربة التحليل الفيلمي وبالاستعانة بالمعلومات التي تم جمعها حول الفيلم نستنتج ما يلي:

- ❖ ناقش المخرج الفرنسي "ميشال هازانافيسيوس" المرحلة التطورية التي شهدها العالم السينمائي بإدراج مكون آخر وهو الصوت مستعملا بذلك أسلوبا متميزا تمثل في تمسكه باللون الأبيض والأسود وبالصمت والإكتفاء بالاستعانة بالموسيقى للتعبير عن الحالة النفسية للممثلين بالإضافة للوحات المكتوبة لإتمام المعنى على الرغم من الاختيارات المتاحة وهذا نابع من تعلقه وحبه لفترة الأفلام الصامتة وممثليها والتي أراد إحياء ذكراهم وتكريمهم فهم يعتبرون الأوائل الذين وضعوا الحجر الأساس لما آلت إليه وضعية السينما حاليا بالإضافة إلى أن هذا التعلق نابع من إيمان المخرج من عدم شيء يمكنه تعويض الصمت فهو فن ولغة حيث القمة مكانها والرقي ميزتها.
- ❖ يتخذ الفيلم الصامت «The Artist» بعدا أكبر وأعمق من مجرد معالجته لبداية السينما الناطقة، فهذا التحول الطارئ أصله تطور تقني يتعلق بالتكنولوجيا وهنا يفضي بنا الاستنتاج إلى أن المخرج يحاول دفعنا إلى عدم قبول كل ما تنتجه وتضعه التكنولوجيا بين أيدينا وأن لنا الحق في

مناقشة مبادئها فما يكون مناسبا بل رائعا بالنسبة لشخص ليس بالضرورة أن يكون الحال نفسه بالنسبة للآخرين، وهو ما ينبهنا إلى أن الإنسان فعلا سيصبح رهينة الآلة التي صنعها بكلتا يديه فالتطور التكنولوجي له تداعيات على جوانب أخرى سياسية، اقتصادية، اجتماعية والأخطر من ذلك ثقافية.

- ❖ الفن السابع لم يعد مجرد فن يقع في الرتبة السابعة بل هو مؤسسة تأسست وفقا لسياسة الاحتكارات وسيطرة رؤوس الأموال وبالتالي فإن العمل السينمائي مهما بلغت أهميته من الناحية التقنية والفنية فإن من يسيطر على عملية إنتاجه هم رجال الأعمال والساسة ذوي النفوذ الهائلة الذين قد يحيون أو يقتلون عملا فنيا في مكانه.
- ❖ الجمال؟ ما هي معاييره ومن يحددها؟ من له الحق في الحكم على جمالية ما تصنعه أيدينا أو تبتغيه أنفسنا؟ وهل نحن مجبرين على إتباع نفس "التيار" كي لا نقذف خارج النهر كأسماك السلمون فتلتهمنا الدببة! نفسه الشيء بالنسبة للسينما خاصة منها الصامتة وهو ما أراد "هازانافيسيوس" التأكيد عليه، فمن غير الضروري أن تتشابه أفكارنا وآراؤنا لتحصيل النجاح والسعادة بل في الاختلاف ثراء وتنوع وتعدد يصور لنا الحياة بمختلف جوانبها.
- ❖ صمتي فن، صمتي لغة أرقى من أن تسجله آلة أو أن يقوم أحد بتعديله باستعمال برمجيات الكمبيوتر! هي أفكار أوصلها لنا "جورج" و"شابلن" و"هاردي" وغيرهما ليستحقوا أن يكونوا عمالقة الأبكم العظيم.

خاتمة:

انطلاقا من الفكرة إلى الكلمة المكتوبة ثم الصورة تتخذ السينما طريقها إلى جماهير عريضة باختلاف أذواقهم، انتماءاتهم وثقافاتهم...فمن عرض فيلم الإخوة "لوميير" "خروج العمال من مصانع لوميير بمرسيليا" إلى العرض الأول لفيلم «Fast & Furious 7» قطعت السينما أشواطا هائلة تمكنت عبرها من تخطي كل العوائق مستغلة في ذلك الطابع العالمي للغتها وهو ما أكد عليه "ميتز".

إن القائمين على الفن السابع يجيدون في كل فيلم وعبر كل لقطة تمرير أفكارهم ومبادئهم إلى الناس، فالفيلم الصامت "الفنان" «The Artist» يعتبر نموذجا عن الأعمال السينمائية التي نجحت وبشكل كبير في نقل أفكار إلى المشاهدين مضمرة في قالب فني متميز، فمن كان ليظن أن هذا الفيلم الصامت بالأبيض والأسود المنتج حديثا (سنة 2011) والذي ترددت شركات الإنتاج في تبنيه وتدعيمه أن يحصد أكثر من مئة جائزة، فالمخرج الفرنسي تمكن من معالجة وسرد فترة تاريخية جد هامة بالنسبة للسينما بطريقة رائعة، صحيح أننا لم نسمع أصوات الممثلين إلا أنه أوصل المعنى الذي يريده عبر رؤياه الفنية والتي ترجمها في لقطات "أيقونية" تجعل المشاهد للفيلم يعيش فترة الثلاثينات من القرن العشرين في لوحة سينمائية فريدة من نوعها وهو ما يجسد جمالية الفيلم من الناحية الفنية.

إن "الفنان" «The Artist» لم يناقش فقط دخول الصوت على الفيلم السينمائي الصامت بل هو يقدم جدلا حول التكنولوجيا في حد ذاتها مبينا حجم تداعياتها في حياة الإنسان وأن لهذا الأخير الحرية في اختيار التكنولوجيا التي يريدها لكنه في نفس الوقت وبقبول "جورج" للمشاركة في الأفلام الناطقة فـ"ميشال هازانافيسيوس" يؤكد على أن الإنسان لا يمكنه الاستغناء عما توفره له التكنولوجيا، وهو بذلك يأخذ بعدا ايديولوجيا يضع فيه فكر الإنسان ومنطِقِهِ في كفة ورغباته ومشاعره في الكفة الأخرى لنرى مدى حدة الصراع القائم بين كل ما هو مادي وبين كل ما هو معنوي.

إذن يمكن القول؛ صحيح هو عصر المعلومة، عصر السرعة، عصر حضارة تتخذ فيها البيانات والمعطيات الرقمية أهمية بالغة لكن هذا لا يمنعنا من استغلال ولو دقيقة واحدة للتفكير فيما نريده فعلا، فيما ينبغي فعله، ما ينبغي الاحتفاظ به أو تركه وفقا لمبادئنا الخاصة التي يجب أن تخلع ملابس التبعية باختلاف "قصات مصمميها"، كما أنه يجب الكف عن النظر إلى السينما وانتاجاتها من زاوية ضيقة تحصر وظيفتها في الترفيه، بل هي أبعد وأعمق من ذلك وكما أشار هازانافيسيوس في "الفنان" فإن سيد القرار هو الإنسان.

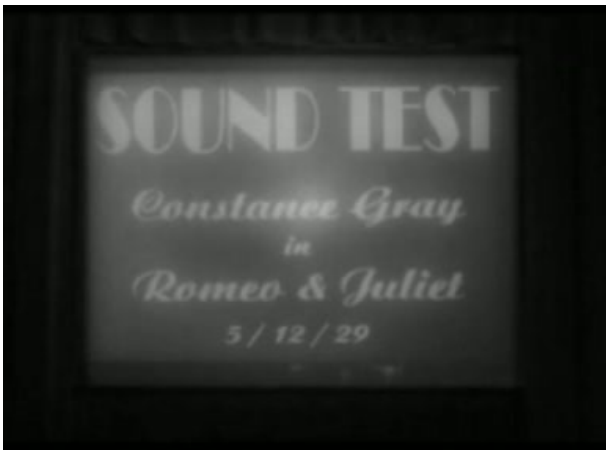
الملاحق:

فوتوغرامات المتتالية رقم 01:

فوتوغرامات المتتالية رقم 02:

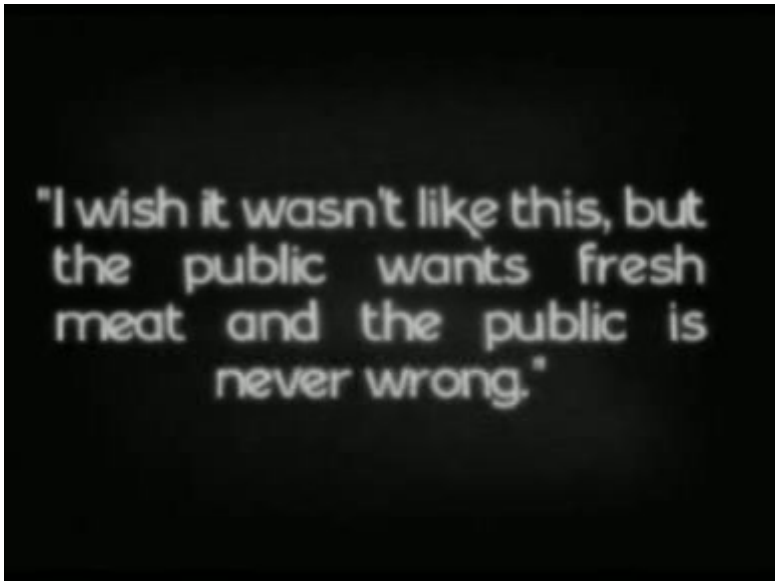
فوتوغرامات المتتالية رقم 03:

فوتوغرامات المتتالية رقم 04:

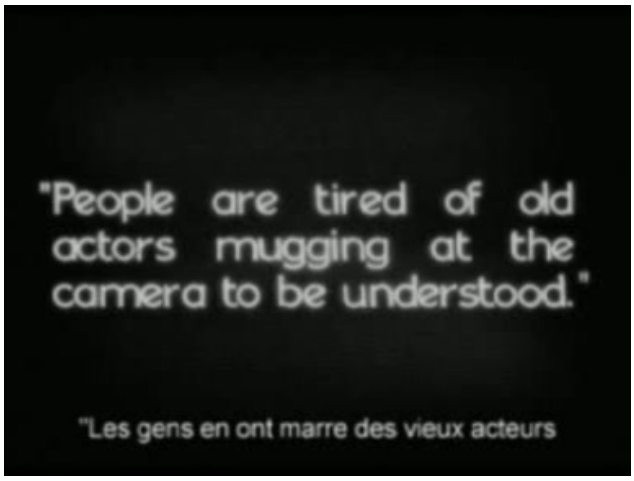


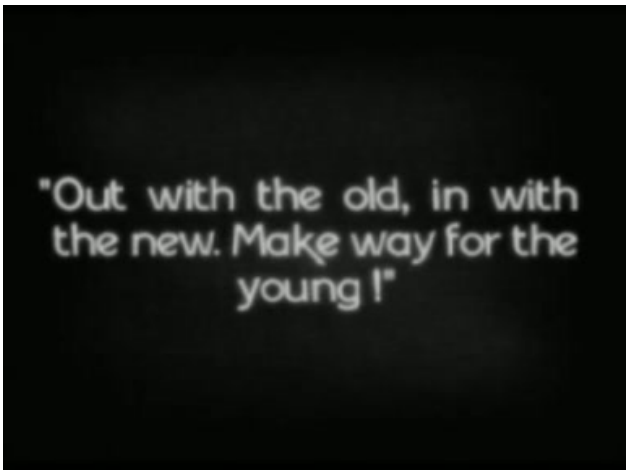
فوتوغرامات المتتالية رقم 05:

فوتوغرامات المتتالية رقم 06:



فوتوغرامات المتتالية رقم 07:





فوتوغرامات المتتالية رقم 08:

فوتوغرامات المتتالية رقم 09:

فوتوغرامات المتتالية رقم 10:

فوتوغرامات المتتالية رقم 11:

فوتوغرامات المتتالية رقم 12: