وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

المدرسة الوطنية العليا للصحافة و علوم الإعلام

مطبوعة بيداغوجية لمقياس

تحليل الأفلام

وحدة سداسية: السنة أولى ماستر

السيد رئيس المجلس العلمي .....

السيد محافظ المكتبة:.....

الأستاذة: نسرين سعدون

مدير المكتبة

السنة الجامعية: 2019-2020

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

المدرسة الوطنية العليا للصحافة و علوم الإعلام

مطبوعة بيداغوجية لمقياس

تحليل الأفلام

وحدة سداسية: السنة أولى ماستر

السيد رئيس المجلس العلمي:.....

السيد محافظ المكتبة:.....

الأستاذة: نسرين سعدون

لونيسي رفيق

مدير المكتبة

السنة الجامعية: 2019-2020

البرنامج المقرر لوحدة تحليل الأفلام

المحور الأول: السينما، صناعة أم فن؟

1- ماهية السينما

2- السينما و ما بعد الحداثة

3- الأجناس الفيلمية

المحور الثاني: مفهوم و عناصر اللغة السينمائية

1- ماهية اللغة السينمائية

2- العناصر التعبيرية للغة السينمائية

3- العناصر الدالة للغة السينمائية

المحور الثالث: مختلف المقاربات النظرية في دراسة السينما

1- تحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما و الفرق بينها

2- نظريات السينما

المحور الرابع: مفهوم تحليل الأفلام و أدواته

1- تعريف تحليل الأفلام

2- أدوات تحليل الأفلام

المحور الخامس: نموذج لشبكة تحليل فيلمي

1 - بطاقة فنية عن المخرج

2- بطاقة فنية عن الفيلم

3 – ملخص الفيلم

4 – سياق الفيلم

5 – تحليل ملصق الفيلم

6 –دراسة سيناريو الفيلم

7 – التحليل التعيينى و التضميني للجزئين المختارين

تمهيد:

تهتم وحدة تحليل الأفلام بدراسة مضمون الأفلام السينمائية، هذا النوع من الدراسات كان قد أشار إليه كريستيان متز"Christian Metz" في مقولة مشهورة له "دراسة الأفلام ليست فكرة سخيفة"[1]، يعني ذلك أن التفكير في دراسة الأفلام لا يقل شأنا عن دراسة فنون أخرى كالمسرح، الرسم و الاوبرا، ذلك لسببين: أولهما أن الفيلم يحتل مكانة بارزة في المجتمع، فهو وسيلة تعبير جماهيرية، كما يعد أداة من أدوات الثقافة و المعرفة و وسيلة فعالة تهدف إلى ارتقاء المجتمع. السبب الثاني هو أن تحليل الأفلام يصبوا إلى استنطاق مختلف الدلالات و التقنيات و كذا الآليات التي توظف في إنتاج الصورة السينمائية من لقطات فيلمية و متتاليات، يعني دراسة عميقة للفيلم في أبعاده وتركيباته الداخلية، صوتا وصورة وحركة، ذلك أن بنية الفيلم هي بنية معقدة من الرموز والإشارات. لكن هذا لا يعني أن التحليل الفيلمي يهتم بتحديد الشروط و الوسائل الموظفة في الإبداع الفني، رغم أنه يمكن أن يساهم في توضيح ذلك و لا يهتم كذلك بتقديم أحكام قيمية.

تحليل الأفلام ليس بالأمر الهين، نظرا لعدم إمكانية ترجمة و تشفير ما يعود إلى المرئي- وصف الأشياء المصورة، الألوان، الحركات، الإضاءة...- أو الصوتي- موسيقى، ضوضاء، رنات صوتية...- و السمعي البصري- العلاقة بين الصوت و الصورة-. كما يتطلب تحليل الأفلام إعادة رؤية الفيلم مرات عدة: من خلال صالة العرض السينمائي، جهاز العرض المنزلي، Blu-Ray،DVD أو فيديو كاست. لكن، أليس من السخيف إعادة تفكيك ما تم تركيبه؟ في حقيقة الأمر تعد العمليات التالية: كتابة السيناريو، التقطيع التقني، المونتاج... أولى المراحل لإبداع و إنتاج المنتوج (الفيلم)، لتأتي عملية الوصف و التحليل كمرحلة ثانية و هي عملية فهم مضمون الفيلم و تفسيره[2]. أسئلة أخرى تطرح : لماذا نحاول فهم الفيلم؟ لماذا يفسر الفيلم؟ ألا يكفى فقط إعادة المشاهدته؟

---

[1] Laurent JULLIER, Michel MARIE, Les images de cinéma, édition Larousse, Paris, 2007, p.06.

[2] Anne GOLIOT LETE, Français VANOYE, Précis d'analyse filmique, 4 ème édition, collection Focus Cinéma, édition Armand Colin, Paris, 2015, p.11.

انطلاقا مما سبق تسعى وحدة تحليل الأفلام إلى تعريف الطالب على كيفية قراءة فيلم سينمائي من خلال التركيز على العناصر التعبيرية و الدالة للغة السينمائية ليتسنى له فهم الكيفية التي تتشكل بها الدلالة و المعنى في الفيلم بمختلف أنواعه. كما تقدم الوحدة للطالب نظرة على مختلف النظريات التي اهتمت بدراسة السينما و الأدوات الموظفة لذلك متبوعة بنموذج لشبكة تحليل فيلمي.

المحور الأول: السينما، صناعة أم فن؟

لم يتصور أحد ممن شهدوا ميلاد آلة التصوير(الكاميرا)بمن فيهم الأخوان لوميار "Auguste et Louis Lumière" إمكانية تخطيها حدود الاختراع المثير للإعجاب كنقلة مدهشة في عالم التطور التقني و الصناعي لتتجاوز التصوير الآلي لتصبح فنا قائما بذاته متفردا ومتميزا عن باقي الفنون كالأدب، المسرح، الفن التشكيلي وغيرها. كما أثارت السينما منذ نشأتها جدلا واسعا تعلق بهويتها انعكس على التنظير لها، انطلق هذا الجدل من التساؤل التالي: هل السينما صناعة أم فن؟

1-ماهية السينما

تعد السينما أداة تعبير جماهيرية نابعة من أسس النظم الاجتماعية، الاقتصادية و السياسية التي تأثر على ذوقها، مفاهيمها و قيمها[3]. ضمن هذا الإطار يمكن اعتبار الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية تحدد قوانين حركة المجتمع و طبيعة العلاقات أيضا بين الإنسان و المجتمع. أما الصورة فهي نوع من التأريخ لتطور العلاقات الاجتماعية و التي تعبر عن وجود ثقافة و حضارة ما في الواقع اليومي، تساهم في بناء أسس المجتمع، حيث تدخل ضمن وسائل المعرفة، لأنه يمكن تأليف المعرفة داخلها من خلال تركيب الصوت و الصورة بتمثلات الصورة[4]. إضافة إلى ذلك، لا يمكن للسينما أن تكون خارج الصراع الاجتماعي أو خارج اللعبة السياسية بل هي إعادة إنتاج للحقائق بقالب فكري بواسطة وسائل تقنية و مالية خلال لحظة تاريخية معينة[5].

عندما جاء الأخوان لوميير من مدينة ليون إلى باريس لعرض أول شريط مصور صامت لهما سنة 1859، دفع المتفرجون فرنكا فرنسيا واحدا للحصول على بطاقة الدخول و جلسوا أمام شاشة بيضاء. في تلك الفترة لم تكن السينما عندها إلا تسجيلا للواقع و ما كان يهم الجمهور هو ذلك النقل الغريب لحياتهم اليومية على الشاشة، حيث كان العرض يشبه الألعاب السحرية في السيرك. كما أن تدخل التقنية الميكانيكية آنذاك و اشتراك عدد كبير من المتدخلين في العمل السينمائي جعل منه عملا صناعيا، تجاريا أكثر منه إبداعيا.

---

[3] Séverine GRAFF , Le cinéma – vérité :films et controverses , Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 19.

[4] نوار عبد الغني محمد ثابت، العرب في هوليوود بعد الحادي عشر من سبتمبر2001، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البيرزيت، فلسطين، 2010، ص ص:21.22.

[5] محمد شويكة، السينما و السوسيولوجيا أي علاقة ممكنة، مجلة فكر و نقد، عدد 49-50، الرباط، 2002، ص 118.

لاحقا، أصبحت السينما تنتمي إلى عالم الفن بتوظيفها لطرق جمالية أكثر دقة، حيث أصبحت تتعامل مع الصورة و مع تاريخ التصوير الفني انطلاقا من عصر النهضة و ذلك باستعمال تقنيات التعبير التشكيلية الموجودة في لوحات كبار الفنانين بالإضافة إلى الاعتماد على النص أي السيناريو الذي يمثل جزء من الفيلم. كما تم الاعتماد على لغة الصورة المتحركة و التقاط المشاهد من زوايا متعددة تجعل الفيلم يمتلك دلالة سيميولوجية لم تكن بالطبع موجودة في بدايات السينما خصوصا مع الأخوين لوميير و من هنا تحولت السينما من صناعة و ألعاب سحرية إلى فن سابع.

إن أول من أطلق تسمية الفن السابع على السينما هو الناقد الفرنسي الايطالي الأصل ريشييتو كانودو "Ricciotto Canudo" إذ أقر أن العمارة و الموسيقى هما أعظم الفنون مع مكملاتهما من فنون الرسم، النحت، الشعر و الرقص. كما يرى كانودو أن السينما تجمع تلك الفنون الستة، إنها الفن التشكيلي في حركة تتضمن عناصر من طبيعة الفنون التشكيلية و من طبيعة الفنون الإيقاعية في نفس الوقت و لذلك فهي فن سابع. كما دافع عن السينماتوغرافيا منذ 1908عندما كتب بالايطالية مؤلفه انتصار السينماتوغراف "*Triomphe du cinématographe* "[6].

أما الفرنسي أيتين سوريو" Etienne Souriau" فقد استخدم مصطلح "الفن السابع" في كتاباته، حيث اعتمده كوصف دقيق لمفهوم صناعة الفن. بالإضافة إلى أنه كان من المهتمين بعمل تصنيف جامع للفنون المعروفة معتمدا على الترتيب الزمني لظهور تلك الفنون و به احتلت السينما المرتبة السابعة و من ثم أطلق عليها الفن السابع، كما أشركها في ذلك التصنيف مع عنصر الإضاءة، إذ أنه لم يعتبرها أداة من أدوات السينما بل نوعا من الفنون المستقلة بذاتها.[7]

يرى بعض النقاد و المؤرخين أن السينما قد حققت تفوقا ملحوظا على المسرح و الأدب، فبالنسبة للمسرح فإنها تمتلك خاصية يفتقر إليها المسرح و هي قدرتها على تجاوز الزمان و المكان، إذ لا ينقضي عمرها بانتهاء العرض على خشبة المسرح. أما بالنسبة لتفوق السينما على الأدب فغالبا ما تكون السينما أكثر بساطة في التعبير عن مواضيعها المختلفة لكونها تعتمد على الصورة و الصوت. فالصورة تمتلك خصائص اتصالية تتيح إمكانية فهمها من قبل أكبر عدد ممكن من المتلقيين بدون أن يكونوا على دراية بالغة بمرسلها. هذا ما جعل

---

[6] أحمد كامل مرسي، مجدى وهبة، معجم الفن السينمائي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص313.

[7] حمود حسين، لماذا أطلق لقب الفن السابع على السينما، متوفر على الرابط: https://www.limaza.com/%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7- ، اطلع عليه: 2016/08/09.

آندري مالرو"André Malraux" ينبه إلى أهمية الأسلوب الخاص بالسينما في التأثير على المشاهدين، فبالنسبة له الأسلوب الذي تتخذه السينما في تقديم الشخصيات و الأحداث على الشاشة هو أسلوب يخصها لوحدها، تتشكل جمالياته من خلال إبداع خيال صناع الفيلم من مخرج، كاتب سيناريو، ممثلين و مصورين [8]. كما وصف آندري مالرو"André Malraux" الدور الذي تؤديه السينما بفن المهملات "le rôle d'un art poubelle" لأنها تجمع جميع نقائص الرواية[9]. كل هذا لا ينكر تأثير الأدب على عالم السينما منذ بدايتها الأولى، فلقد كان إيدوارد غرفيث"David Wark Griffith " أول كاتب قصة و شاعر يشق طريقه إلى عالم السينما منذ بدايتها الأولى ليخرج أول فيلم يبدأ من عنده تاريخ السينما في العالم كفن ينفرد بتقنية خاصة ووسيلة تعبير مميزة و هو فيلم مولد أمة" *Birth of nation"* الذي أُنتج عام 1915. توقف جريفث عن الإبداع في الأدب بعد ذلك و لكنه لم يتوقف عن توظيف الإبداع الأدبي في السينما، فغالبية أفلامه اعتمدت على نصوص أدبية، كما عمل بجواره: فرانك وودز" Franck Woods"الذي يعد أول كاتب سيناريو. لم تبقى السينما مجرد فرجة مجانية غرضها الإبهار الذي انطلقت من أجله و إنما أصبحت تنتمي إلى عالم الفن بفضل أساليب جمالية و تقنيات تعبيرية أساسها لغة سينمائية متشكلة من عناصر أيقونية متحركة، تشتغل في صنع الدلالة بشكل تنوعها جمالية فنية.

عندما نشأت السينما سبقها إلى الوجود المتسبب الأساسي في ظهورها ألا و هو الصورة الفوتوغرافية، فقد كانت بمثابة أولى البدايات في التشبه بالواقع. ظهرت في نهاية القرن 19 بعد سلسلة طويلة من التجارب الممتدة جغرافيا على مدار أوربا و الولايات المتحدة الأمريكية من أجل تحريك الصورة الساكنة. فلقد ولدت وسط "كم" و "كيف" من المتغيرات العملية و الفلسفية التي أثرت في حياة الإنسان بجوانبها المختلفة و بالتالي أثرت في أنواع الفنون الإنسانية الأخرى، إلا أن هذه الفنون كانت تتمتع بتاريخ فني ممتد زمنيا على مر العصور ماعدا السينما التي ظهرت و نشأت بدون أي تاريخ سابق لها و إنما ولدت كمجرد

---

[8] أندري بازان، السينما الفرنسية من التحرير إلى الموجة الجديدة: 1945-1958، ترجمة: خليل كلفت، متوفر على الرابط: www.m.ahewar.org/s.asp?aid=329111&r=0. اطلع عليه: 2016/08/09.

[9] André MALRAUX, Esquisse d'une psychologie du cinéma, présentation Jean-Claude LARRAT, édition nouveau monde, Paris, 2003, p.22.

تطور تقني في المقام الأساسي، حيث لم تنشأ الصورة المتحركة كفن بل نشأت كآلة، لذلك فإن الصور المتحركة وليدة الاختراع و بذلك تكون عبارة " الصورة المتحركة" منطوية على كل من الآلة و الفن[10].

لقد بدأت السينما كمجرد اختراع علمي(السينماتوغراف) في مجال البصريات و الحركة الميكانيكية من أجل إمكانية التقاط صورة الحركة، أي كان لديها القدرة أيضا على تسجيل تلك الحركة على شريط الفيلم الخام، أي جهاز لديه القدرة على تسجيل الحركة بشكل بصري لا أكثر. إلا أن هذا الجهاز لم يكن يعنى بأي حال من الأحوال أنه فن السينما حيث كان السينماتوغراف آلة فحسب لا وسيطا فنيا متكاملا. لقد كان التمكن من تسجيل الصورة المتحركة ثم عرضها على الشاشة انجازا تقنيا ليس لاستخدامه آفاق واضحة و لا مبادئ جمالية.

كإجابة على التساؤل الذي انطلقنا منه يمكننا العودة إلى العبارة الشهيرة التي ختم بها أندري مالرو "André Malraux" كتابه "*Esquisse d'une psychologie du cinéma*". نصها مايلي: " ...أيضا، السينما صناعة"" par ailleurs, le cinéma est une industrie"، بحيث تجيب هذه العبارة عن التساؤل الذي شكل جدلا ارتبط بتطور مفهوم السينما، حيث تعد اختراعا علميا، طورها كيميائيون و أنشأها ميكانيكيون، هي الفن الوحيد الذي في أصلها و منذ ولادتها كانت عبارة عن صناعة و عندما نقول صناعة يعنى بطبيعة الحال تجارة، كما أن للسينما شيء خاص هو أن مبدعها يأخذ بعين الاعتبار ذوق المتفرج حيث يتساءل طيلة مراحل إعداد العمل هل سوف يعجب المتفرج أم لا؟

2- السينما و ما بعد الحداثة

شكل مصطلح ما بعد الحداثة "post modernisme" أحد أهم الإشكاليات البحثية في الدراسات النقدية، الفلسفية و الفنية على مستوى العالم خلال الثلث الأخير من القرن 20. حيث ارتبطت ما بعد الحداثة في وجودها على المستويين التنظيري و النقدي بحركة الحداثة" modernisme " و هي حركة تمرد اجتماعية ظهرت في القرن18، استقت مرجعيتها و قيمتها من الثورة الصناعية، تلك الثورة التي غيرت جميع العلاقات الاقتصادية و الاجتماعية. أما ما بعد الحداثة فقد استقت مرجعيتها من التغيرات الهيكلية التي حدثت في حقبة ما بعد الصناعية التي استطاعت فيها الثورة المعلوماتية أن تنقل العلم الميكانيكي إلى العالم الالكتروني

---

[10] أليوت فولتون، السينما آلة و فن، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي و آخرون، ط1، مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة، 1998، ص33.

الافتراضي[11]. إن الارتباط بين الحركتين لا يقتصر على كلمة "حداثة" التي تشكل القاسم المشترك في مسمى كل واحدة منهما بل يتعدى إلى مستوى التتابع الزمني، إذ أن الحداثة تسبق ما بعد الحداثة في الظهور و التجلي كمصطلح إلا أن كل واحدة منهما شكلت حركة مادية من حيث التأثير الذي أحدثته في الواقع الإنساني المعاش.

واجه أنصار و أتباع ما بعد الحداثة العديد من الانتقادات و انجازات عصر الحداثة و موقفها من الفكر، الفن، السياسة و الحياة و هو موقف يرفع من شأن العقل و يرى فيه مصدر كل تقدم في المعرفة و في المجتمع و أنه وحده مصدر الصدق و أساس المعرفة العلمية. كما يظهر ذلك في أطروحات الشكلانية الروسية أو البنيوية و غيرها. مع ذلك فإن ما بعد الحداثة ترى أن الزمن قد تغير و أن الظروف العامة قد تجاوزت كل هذه الانجازات نتيجة العولمة و ظهور اتجاهات ثقافية و مواقف فكرية.

تعد السينما من ضمن الفنون المتأثرة بحركة ما بعد الحداثة، حيث يعد الفيلم من أكثر الفنون تأثرا و امتصاصا لمجمل التغيرات المعرفية و الاجتماعية فضلا عن قدرته على تقديم هذه التغيرات و التحولات بشكل أكثر تميزا من الفنون الأخرى، يرجع ذلك إلى إمكاناته الفنية التي تتيح لصانعيه القدرة على تقديم مع الزمان و المكان بشكل أكثر اختلافا من باقي الفنون الأخرى. إضافة إلى ذلك تلقى السينما إقبالا جماهيريا كبيرا و أكثر الفنون تحريكا لهم، هذا ما أكده جيل دولوز"Gilles Deleuze" عندما صرح أن الصدمة التي تمس مباشرة النظام العصبي للمشاهد هي التي تحرك آلية روحية توقظ المفكر بداخل كل المشاهد، تلك الآلية الروحية لا تعني كما هو الحال في الفلسفة الكلاسيكية قدرة الأفكار على توليد بعضها البعض بشكل منطقي لكنها تعنى الدائرة التي تدخل فيها الأفكار مع الصورة- الحركة فتؤدى إلى التفكير بقوة الصدمة[12]. إن التطور التكنولوجي الذي هو صلب الحركة في الصورة السينمائية قد جعل من الحداثة صفة عضوية في الفن السابع[13].

يقسم المؤرخون مرحلة ما بعد الحداثة إلى عدة أجيال، تشكل الجيل الأول الذي تلا الحرب مباشرة حول اسمين كبيرين: بريسون في فرنسا و روسليني في ايطاليا، تعتبر أعمال هذين المؤرخين همزة وصل بين الكلاسيكية و الحداثة. أما الجيل الثاني فهو الذي جاء في سنوات 1960 وهو جيل صنعه كل من أنطونيوني و بازوليني

---

[11] قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 47.

[12] علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة و السينما: إعادة قراءة، مجلة الفن السابع، العدد183 ،المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص11.

[13] سلمى مبارك، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد15، القاهرة، 2006، متوفر على الرابط: http://scholar.cu.edu.eg/?q=smob/files/mn_lhdth_l_mbd_lhdth_f_lsynm.pdf، اطلع عليه: 2016/08/12.

و فيليني في إيطالي ومخرجي الموجة الجديدة في فرنسا:جودار، تريفو، ماركر،رينيه و رومير ثم أوشيما في اليابان. أما الجيل الثالث و الذي جاء في سنوات1970 فقد مثله في إيطاليا موريتي و في فرنسا ستروب ويليه و في ألمانيا ويندرز و فاسبيندر أما في أمريكا كاسافتس[14].

تجلت ملامح ما بعد الحداثة في السينما في عدة مظاهر منها: تقديم حكايات تعبر أو ترصد دور قيم و أفكار ما بعد الحداثة في المجتمع الغربي ووضع الإنسان ضمنه و كذا التعبير عن نفس الحالة و لكن من خلال أدوات السينما نفسها، أي من خلال رؤية المبدع للعالم بطريقة مختلفة و أعمال فنية أخرى و حالات متناقضة متجاهلة اعتبارات الزمن، التاريخ، الحقيقة، الواقع و الأخلاق[15]. كما حاولت تحطيم الأبنية السردية المنطقية للسينما السائدة آنذاك، إذ اعتقد صانعوا الأفلام أن رغباتهم التجديدية قابلة للتحقق بقوة ووضوح في مجال الفيلم السينمائي أكثر مما هو متاح لهم في الأنواع الفنية الأخرى. يرى جيمسون فريدريك" Jameson Fredric" أن أفلام جودار "Jean-Luc Godard" و كذا أفلام الموجة الجديدة الفرنسية هي اللحظة التاريخية، الأساسية و المحورية لتجلى ما بعد الحداثة السينمائية. أما ديفيد روبنسون "David Robinson" فأكد أن التجليات الأولى لحركة ما بعد الحداثة في السينما برزت في السينما السرية* " under ground films" في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث ساهم نجاح بعض أفلام هذه السينما ذات الطابع التجريبي في كسر هذه القواعد. كما قدمت سينما ما بعد الحداثة عالما من الصور المبهرة، حيث يتحول الفيلم إلى عرض للصوت و الضوء، لا يخاطب العقل أو يدعوا للتأمل بقدر ما يسعى إلى إغراق المشاهد حسيا باستخدام وسائل تكنولوجية لتشكل نوعا من الصدمات الحسية، البصرية، السمعية و الشعورية لدى المتفرج، من هنا علق النقاد أن فيلم ما بعد الحداثة لا يحمل معنى متفرد أو حتى مقنع بقدر ما يريد إحداث أكبر قدر من التأثيرات الانفعالية لدى مشاهده[16].

من وجهة نظر ديفيد لودج" David Lodge "دمرت ما بعد الحداثة أنساق و قواعد البناء السردي بدلا من الطريقة الأسطورية أو الرمزية للترتيب و إعطاء التاريخ شكلا و دلالة. فهي تتجه نحو تدمير المعنى

---

[14] سلمى مبارك،مرجع سبق ذكره.

[15] أمجد جمال،"Pulp fiction" ...سينما ما بعد الحداثة، متوفر على موقع: http://qessawmanazer.com/2016/01/pulp-fiction.html، اطلع عليه:12/06/ 2016.

*تشير السينما السرية أو سينما تحت الأرض إلى نوع من أنواع الأفلام التجريبية أو الطليعية التي بدأت صناعتها في الولايات المتحدة الأمريكية منذ أواخر 1950، هي أفلام متحررة من القالب القصصي و المضمون الاجتماعي و الدروس الأخلاقية. لمزيد من التفاصيل يمكن العودة إلى: فتحي العشري، سينما تعم، سينما لا، ثاني مرة، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2006، ص169.

[16] سلمى مبارك، مرجع سبق ذكره.

و السياق و بالتالي تدمير الدلالة و تقديم كل ما هو مخالف و غير تقليدي بمعنى أنها لا تعير أهمية للبناء المنطقي و التسلسل الزمني للفيلم[17]. كما يعد ظهور التيار السينمائي دوجما95 * من أبرز التيارات التي جسدت ظاهرة ما بعد الحداثة في السينما، حيث كسرت قواعد العمل السينمائي و تجسد ذلك من خلال:

رفض استخدام الديكور و الاكسسوارت.

ضرورة تسجيل الصوت مع عملية التصوير بشكل متزامن.

رفض قاطع لأن يكون الصوت مسجلا في أية مرحلة من مراحل ما بعد التصوير.

استخدام الكاميرا المحمولة في التصوير.

الاستغناء عن الألوان في الفيلم.

عدم استخدام أي إضاءة اصطناعية مساعدة في التصوير إلا في حالة الضرورة القصوى.

الاستغناء عن الموسيقى التصورية.

عدم استخدام المؤثرات البصرية أو الصوتية[18].

3- الأجناس الفيلمية

الأجناس هي نتيجة ثقافة شعبية و مسرحية و أدبية و كذا صحفية من خلال المجلات. تمثل الأجناس الأدبية تسلسلاً هرمياً أوجده النقاد والدارسون، بينما تمثل الأجناس الفيلمية استجابة الاستوديوهات لمتطلبات السوق و نتيجة معرفة الجماهير بمواضيع محددة. يحاول القرن السادس عشر، كان تسلسلاً هرمياً للأشكال الأدبية قد تأسس، بدءاً من العمل الرعوي المتواضع إلى ذروة الهرم التي هي الملحمة السامية . في حين أن هذا التسلسل الهرمي لم يعد موجوداً، فلا تزال العقلية الكامنة خلفه موجودة. ولا يزال هناك أساتذة أدب يعتبرون الشعر أعلى منزلة من الأدب القصصي والروائي والمسرحية أدنى منزلة منه، وهناك آخرون يضعون المقالة في فئة النثر التفسيري أو غير الرسمي ويرفضون إعطاءها مكانة أدبية . أما في السينما، لا يوجد تسلسل هرمي

---

[17] علاء عبد العزيز السيد، مرجع سبق ذكره، ص 529.

* دوجما 95 هو تيار سينمائي ظهر في 1995 في الدانيمارك. تعني كلمة الدوجما الشيء الثابت ذو الأفكار التي لا يمكن تغييرها بأي شكل من الأشكال، قاد هذا التيار المخرج لارس فونتراير "Lars Vontruer"، للمزيد من التفاصيل يمكن العودة إلى: سعيد الشيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 393.

[18] نفس المرجع ، ص ص 394-395.

للأجناس، بل هناك فقط أنواع من الأفلام تنجح وأنواع لا تنجح. بالإضافة إلى ذلك، فالأفلام التي تنجح في فترة معينة قد لا تنجح في فترة أخرى، إلا إذا استطاعت التكيف مع تبدل الزمن.

من بين الأجناس الفيلمية التي عرفت إنتاجا و نجاحا كبيرين على مر الزمن نذكر:

* **الفيلم الموسيقي الغنائي:**

يقدم العمل الموسيقي الغنائي الاستعراضي موسيقى في الأفلام معادلة لبرامج المنوعات وتكون إما بلا حيكة، كما هي الحال في استعراض باراماونت (1930) أو استخدام قصة مثل أفلام البث الكبير في الأعوام و1931 و1936و 1937و 1938. وكانت هذه الأعمال الاستعراضية تجد إقبالاً من مرتادي المسرح في نيويورك من العقد الثالث إلى منتصف العقد السادس من القرن العشرين، وليس من السهل تبني بنيتها — اسكتشات تتخللها أغان ورقصات — في الأفلام لكن ذلك لم يمنع الاستوديوهات من التجربة. كانت شركة أفلام باراموونت أول من صنعت أفلاماً سلطت فيها الأضواء على مواهب نجومها. اتبعت استوديوهات أخرى المثال نفسه، واستمر الفيلم الاستعراضي حتى الحرب العالمية الثانية وبعدها لفترة وجيزة.

تعد الأفلام الفكاهية التي تصاحبها الموسيقى شكل آخر من الأفلام الغنائية الموسيقية. وكانت" ***أفلام الطريق***" من أنجح سلاسل أفلام باراموونت في العقد الخامس وأوائل السادس من القرن العشرين، واشترك فيها بنغ كروسبي وبوب هوب Hope Bob ودوروثي لامور Lamour Dorothy في مغامرات مضحكة حملتهم حول العالم، كما في فيلم *الطريق إلى سنغافورة* (1930)، و فيلم *الطريق إلى مراكش* (1942) و فيلم *الطريق إلى المدينة الفاضلة*(1946)[19].

* **فيلم الغرب الأمريكي:**

عرف الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة الأمريكية في فترة الخمسينيات إنتاج أفلام ذات ميزانيات ضخمة للترفيه على الشكل cinéma scope بالألوان، من خلال أفلام الكوميديا السوداء و أفلام الويسترن (الغرب الأمريكي أو أفلام رعاة البقر)، و هذا من أجل رفع المعنويات بعد الحرب حسب تعبير Jacqueline Nacache. من أشهر المخرجين الذين قدموا أعمال عن الغرب الأمريكي نذكر: أنتوني مان Anthony Mann الذي يعتبر من المخرجين الرئيسيين، أخرج العديد من الأفلام كفيلم Winchester73 (1952)، Ben of the river (1952)، The Far Country(1955)،

[19] برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الاصبحي، مجلة الفن السابع، العدد 234، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2003، ص 208.

Man of the West(1958)، حيث قام الممثل جيمس ستيورت James Stewart باللعب في جميع هذه الأفلام–ما عدا الأخير– شخصية البطل العتيف، الذي ينتهي بالتوصل لاتفاق سلام مع المجتمع.

كانت أفلام الويسترن قبل سنة 1910 تنتج و تصور في الشرق ب Fort Lu(New Jersey) و ما جاورها. بعد 1910 اتجه المنتجون نحو الغرب بسبب البيئة الكاليفورنية التي تعطى إضاءة أكثر للمناظر بفضل طول مدة الأجواء المشمسة و كذا إمكانية إيجاد ديكورات طبيعية[20].

يتقسم فيلم الغرب الأمريكي إلى عدة أنواع و هي[21]:

- المنظر الطبيعي: أول الفيلم الذي تؤثر في صياغته البيئة، تتراوح بين المناظر الطبيعية و السلاسل الصخرية الشاهقة إلى الحصون و المعسكرات المخصصة للهنود، إلى المناطق السكنية التي بنيت على شارع متفرد و هو يحدد على الفور النشاط الحركي (action) الذي سيقع فيه و الموقع الذي يتمتع بالصرامة و القسوة.
- فيلم الويسترن ذو الماضي الذي لا يمكن الهروب منه: و يأتي عندما تحتاج أن تعرف في بعض الأفلام ماضي البطل، حيث نشاهد رجل الغرب الأمريكي (الويسترن) عادة ما يظهر في نقطة حرجة من تاريخه المهني، أو ربما تحوله من إنسان شرير إلى إنسان بطل.
- رومانسية الغرب: يظهر فيه رجل الغرب الذي ينتمي إلى الجيل السابق على أنه جزء من التاريخ الأمريكي، مغامر يبقى متعلقا بعالم أكثر نقاء من عالمه الراهن.
- فيلم البطل الوحيد: رمز أو صورة البطل الوحيد الذي يمتطى الحصان و يتحصر في الأفق البعيد أو الذي يقترب من بعد شاسع و هو صورة تتكرر للبطل الذي يسافر لمسافة طويلة، وحيد و منفصل عن الآخرين.
- الويسترن الخارج عن القانون أو رجل العصابات: تظهر فيه أنشطة المجرم الخارج عن القانون.
- نمط المأمور أو الماريشال: من أكثر الشخصيات شيوعا في أفلام الغرب الأمريكي، يضع نفسه في خدمة السلطة الحقيقية للبلدة أو الشخص الذي يستمد سلطته من الناس الذين يريدونه رمزا للقانون أو النظام العام و هو يعكس نوع المجتمع الذي يمثله.

---

[20] Jean- Louis LEUTRAT, Suzanne LIANTRAT-GUIGUES : Western(s), édition Klincksieck, Paris, 2007, p.74-77.

[21] وسام فاضل الراضي، السينما الأمريكية و الهيمنة السياسية و الإعلامية و الثقافية، العربي للنشر و التوزيع، القاهرة، 2011، ص ص:93-94.

* **الفيلم الأسود:**

هو مصطلح سينمائي يستخدم للتعبير عن أفلام الجريمة و الدراما الهوليودية الأسلوبية خصوصا تلك التي ترتكز بمحتواها على التصرفات المفعمة بالتهكم و التشاؤم و الدوافع الجنسية. تمتد حقبة الفيلم الأسود من بداية 40 إلى أواخر 50، وقد لازمها في تلك الفترة تحديدا أسلوب بصري قائم على التصوير بالأبيض و الأسود. يعتبره النقاد حلول متصورة من أجل تمويه الخطاب السياسي. تسمية " الفيلم الأسود" لم تكن مستخدمة من طرف الاستوديوهات و لا من طرف الجمهور في تلك الفترة، لكن جون بيار شارتي Jean Pierre Chartier (مجلة السينما، باريس 1946)هو من لاحظ أن الأمريكيين يصنعون أفلام السود.

يمكن تحديد مرحلتين من مراحل في قصص الفيلم الأسود و هي[22]: المرحلة الأولى(1941-1946) مرحلة القصص التي يكون فيها البطل الرئيسي محقق خاص، كما تتضمن الحوار أكثر من الحركة و الصوت يتم إنتاجه في الأستوديو، هي مرحلة الأفلام التالية: *The Maltese Falcon*، *Casablanca*، *The glass kay*. أما المرحلة الثانية (1949-1953) فتتميز بحبكة درامية تركز على الأعمال النفسية و الانتحارية، القاتل المضطرب نفسيا، حيث كان المخرجون في هذه المرحلة يهتمون بالتحليل النفسي و تفكيك الشخصية في أفلام: *White Heat*، *Gum Crasy*، *Caught*، *Ace in the hole*. هذه المرحلة كانت جد ناجحة من الجانب الفني و الاجتماعي.

* **الفيلم الحربي:**

أول فيلم حربي مسجل في التاريخ هو فيلم من إنتاج شركة فيتاغراف للإنتاج مكون من بكرة واحدة و يطول 90 ثا و يدعى " *إنزال العلم الاسباني*" و الذي ظهر لأول مرة في العالم عام 1898، عرض الفيلم إنزالا للجنود الأمريكيين في هافانا و التي كانت محتلة من قبل الأسبان خلال الحرب الأمريكية الإسبانية، حيث يقوم الجنود خلال هذا الفيلم بإنزال العلم الإسباني و رفع العلم الأمريكي بدلا منه.

بعدها جاء أول فيلم عرض ضرورة الإستعداد و التحضير في الجيش إبان الحروب و المعارك مع الجانب الأوروبي هو فيلم " *معركة البحث عن الحرية* " عام 1915 من أنتاج شركة " فيتاغراف العالمية " و قد عرض الفيلم فكرة عن ما يمكن أن يحدث في حال تمت مهاجمة الولايات المتحدة الأمريكية على أراضيها و السيطرة

---

[22] Sébastien BOATTO, La guerre des mondes et l'Homme qui rétrécit :la guerre froide vue des USA ou moment j'appris à survivre a une catastrophe nucléaire ?,In *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, sous la direction de Jean Pierre Berin-Maghit(éd nouveau monde), Paris, 2015, p.535.

عليها من قبل الجيوش الأوروبية، و في عام 1918 ركز الإنتاج السينمائي على الحرب كثيرا فأنتج فيلم " غرق *البارجة لوزيتانا بواسطة الغواصة الألمانية الشهيرة* u-boat "و فيلم " *فوق القمة* " عام 1918 من إنتاج فيتاغراف[23].

عانت السينما الحربية في بدايتها من مشكلة المنتجين إذ أن أغلبهم في تلك الفترة لم تستهويهم الأفلام الحربية لأنها تحتاج إلى تكاليف باهظة جدا، كما أنهم لم يتصوروا أن هذا النوع من الأفلام سوف يدخل إلى يواية شباك التذاكر في تلك الفترة خاصة مع المنافسة الشديدة من قبل الأنماط السينمائية الأخرى، و لكن كل هذه الأمور تغيرت تماما عندما قدم المخرج" دافيد غريفيث" في عام 1915 فلمه الشهير " مولد أمة "[24] و الذي يعد من أنجح و أضخم الأعمال السينمائية في تلك الفترة و يشكل أيضا البداية الحقيقية للسينما العالمية ،و تدور أحداث الفيلم حول تأثير الحرب الأهلية على عائلتين مختلفتين إحداهما من الشمال و الأخرى من الجنوب كما احتوى الفيلم على عرض و وثائقي و بانورامي لمشاهد من هذه الحرب.

كانت من بين أفلام هذه الفترة أيضا مجموعة من الأفلام التي دافعت على السلام و سعت إلى تحقيقه كما في فيلم " *الحضارة* " عام 1916 من إخراج" توماس انك"،و يعرض الفيلم قصة خيالية حول المسيح وهو ينزل إلى الأرض و يتجول فيها و يدعوا إلى السلام و ليس الحرب، و في نفس السنة قدم "ديفيد غريفيث" ثاني أهم فيلم له ألا وهو " *التعصب* " و الذي يعرض التعامل اللاإنساني بين الناس و يعرض أيضا التأثير المدمر و الرعب الذي تخلفه الحرب.

بعدها عرفت السينما العالمية العديد من الأفلام الحربية، عن حرب الفيتنام كفيلم" *القيامة الآن*" عام 1979 وهو من إخراج "فرانسيس فورد كوبولا". بالإضافة إلى أفلام عن حرب العراق كفيلم" *ريدكتد*" للمخرج بريان دي بالما عام 2007.

* **الفيلم الوثائقي:**

يرجع استخدام عبارة film documentaire أول مرة إلى الفرنسيين وذلك لوصف أفلام الرحلات film de voyage التي كانت تتناول موضوعات عن المكان أو الحدث أو الشخص. كان" جون جريرسون "أول من أطلق تعبير film Documentary في الثلاثينات من القرن الماضي تميزا بين الأفلام

---

[23] زهير الخاليدي،خطوات على طريق السينما،بيروت،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،1979، ص53.

[24] نفس المرجع، ص 54.

الروائية التي تعتمد على قصص خيالية، يلعب فيها الممثلون دورا أساسيا بتأدية شخصيات ليست شخصياتهم الحقيقية. أما في أوروبا فقد أحدثوا بعض التغييرات في استخدام المصطلح، فاستخدموا الفيلم الوثائقي Film documentaire بعد أن شاع استخدام مصطلح الفيلم الوثائقي الإبداعي[25].

* **فيلم الرعب:**

يرتكز على استخلاص ردّة فعل عاطفية سلبيّة من المشاهدين، وذلك عن طريق تحريك مخاوفهم و كذا ما يثير اشتمئزازهم وخوفهم من المجهول، لذلك في معظم الأحيان ترتبط أفلام الرعب بقصص تدور حول تدخل قوة شريرة في الحياة اليوميّة. أكثر العناصر انتشاراً بين أفلام الرعب هي: الأشباح، الكائنات الفضائية، مصاصي الدماء، المستذئبين، الشياطين، الدماء المسفوكة، التعذيب، الحيوانات المتوحشة، السحرة الأشرار، الوحوش، الأموات الأحياء، أكلة لحوم البشر، و السفاحين.

هو الميدان المفضل للون شوني Lon Cheney المعروف باسم " الرجل يألف وجه"، لعب كازيمودو في فيلم *The hunch back of notre dame* سنة 1923و مثل دور شخصية مشوهة في الطبعة الأولى من فيلم *The Phanton of the opera* سنة 1925.

* **الفيلم الروائي: Film de fiction**

هو العمل الدرامي الذي يبنى على شخصيات خيالية يتقمصها ممثلون محترفون من بين الأعمال الدرامية الخيالية: الفيلم الروائي، الفيلم الدرامي التلفزيوني، المسلسلات وأفلام الرسوم المتحركة [26].

يعتمد في سرده السينمائي على بناء مؤلف روائي ابتكاري، فهو يستلهم القصة من الواقع لكنه يعتمد أكثر على خيال المؤلف والمخرج وقدرتهما على الابتكار دون أن يقيد بالواقع وأحداثه يستعان فيه بالممثلين المحترفين لتجسيد شخصيات الرواية وتمثيل أحداثها وأداء مواقفها، ويصور عادة في الأستديوهات حيث يكون الديكور عنصرا أساسيا من عناصر البناء الفيلمي.

---

[25] كوبيي حفصة، الفيلم التسجيلي مقاربة مفاهيمية، مجلة الحقيقة، المجلد17، العدد3، سبتمبر2018، ص 523.

[26] محمود اليراقن، هلّه هي السينما الحقة، [ب د ن]، بن غازي،1993، ص 257.

* فيلم الخيال العلمي:

يعد الخيال العلمي من بين الانتاجات التي تنتج أدبيا و سينمائيا، تتميز بالتعقيد في كلا الميدانين. سينمائيا،كانت أفلام الخيال العلمي و لوقت طويل نوعا سينمائيا ثانويا، خصصت له ميزانية ضئيلة في الستينات و السبعينات باستثناء بعض الأعمال الأدبية مثل: فيلم *ميتروبوليس*(1927) للمخرج فراتكلين و*أوديسا الفضاء:2001*، للمخرج ستيفن سبيلبرغ(1968). في الثمانينات، أصبحت أفلام الخيال العلمي أحد أهم الأنواع السينمائية و أكثرها إنتاجا في السينما المعاصرة بعد النجاح الذي حققته أعمال: ستيفن سبيلبرغ، جورج لوكاس، ريدلي سكوت و جيمس كامرون.

يعتبر جورج ميلي أول مخرج قام بإخراج أفلام الخيال العلمي بفيلمه رحلة إلى القمر سنة 1902 بالإضافة إلى الفيلم الذي سبقه نحو غزو الهواء " *à la conquête de l'air* "للمخرج فرديناند زيكا" Ferdinand Zecca "الذي أنتج في 1901. لقد قام جورج ميليه بإخراج أفلام عديدة من هذا النوع مثل: فيلم رحلة إلى المستحيل" *le voyage à travers l'impossible*"(1904)، *المنطاد المذهل*"*dirigeable fantastique*"(1906) ثم فيلم" *Vingt mille lieues sous les mers*"(1907) المستوحى من قصص جيل فارن. كما قام باستثمار قدراته السينمائية و السحرية في المسرح، بالنسبة إليه تسمح السينما بتوسيع و تجاوز إيهام العروض المسرحية. تم إنتاج أفلام التوقعات ليس فقط في فرنسا، بل أصبحت العديد من الأفلام تسمى فيما بعد أفلام الخيال العلمي في دول أخرى كألمانيا التي عرفت فيلمين من إخراج فرتز لنغ"Fritz Lang "هما: *فيلم امرأة على سطح القمر*" *la femme sur la lune*"(1929) و فيلم *ميتروبوليز*" *Métropolis*" (1927). أما في انجليترا ، يعد فيلم" *Things to come*"(1936)للمخرج ويليام كاميرون مونزيس" William Cameron Menzies "الوحيد الذي توقع سينما الخيال العلمي، عالج إشكالية التغيرات التي تنتج في عالمنا على مر الزمن من خلال وصف قصة بلدة مثالية. إلى غاية هذه الانتاجات لم تظهر سينما الخيال العلمي لأن هذه الأفلام لم تعرف هذه التسمية إلى غاية 1930.

عرفت الولايات المتحدة الأمريكية هذا النوع من الأفلام من خلال إنتاج شركتي ريكو" RKO" و يونيفرسال"Universel" لفيلم" *Frankenstein* "للمخرج جيمس وال" James Whale "سنة 1931 و فيلم" *l'homme invisible* "لنفس المخرج في 1933، بعدها فيلم" *Dracula*" (1931)للمخرج تود برونتيغ" Tod Browning". بالإضافة إلى فيلم *The old dark*

house للمخرج جيمس وال"J. Whale" (1932) و فيلم *la momie* للمخرج كارل فراند" Karl freund"(1932). سوقت هذه الأفلام على أنها أفلام رعب أو فانتازيا مثل فيلم *"l'homme invisible"* (1933) للمخرج جيمس وال"James Whale". أما الاستوديوهات الكبرى فقد كانت لها انتاجات جد نادرة مثل فيلم *"l'ile du docteur Moreau"* للمخرج إيرل كونتون" Erle C. Kenton"، الذي أنتجته بارامونت "Paramount"في 1932.

بداية تطور مواضيع الخيال العلمي كانت في الانتاجات التي تعرف بالمسلسلات Serial، حيث يقطع الفيلم إلى حلقات تكمل الحلقة اللاحقة الحلقة التي سبقتها و الحل لا يكون إلا مع نهاية الحلقة الأخيرة[27]. تطور هذا النوع من الانتاجات في الولايات المتحدة الأمريكية مع وصول السينما الناطقة و عرف أوج تطوره إلى غاية نهاية الخمسينات.كما لم يكن لهذا النوع هوية خاصة مثل: أفلام الوالسترن، أفلام المغامرات، الرعب

[27] Eric DUFOUR, Le cinéma de science fiction : histoire et philosophie, Paris, édition Armand Colin, 2011, p.39.

المحور الثاني: مفهوم و عناصر اللغة السينمائية

لا تشير اللغة السينمائية فقط إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى وصنع الدلال من خلال: زوايا الرؤية، اللون، التقطيع، التقديم، التأخير، الإبطاء، الإرجاء و التقريب، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تساهم في لتشكيل المعنى. كما تعتمد على الصورة كبنية أساسية لتلك اللغة كأيقونة، شفرة ودال. خلال هذا المحور، سوف نقوم بداية بتحديد مفهوم اللغة السينمائية و طبيعتها ثم نقدم عرضا مفصلا لعناصرها الدالة و التعبيرية.

1- ماهية اللغة السينمائية

تعتبر اللغة السينمائية من المفاهيم المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة، الفيلم و تكنولوجيا نقل المعلومات. فمنذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة الطبيعية و تبع ذلك الاعتقاد بأنها لغة تمتلك قواعدها و نحوها، حيث سبق ليودفكين أن أقر بتشابه مفردات السينما بمفردات اللغة المنطوقة: "...إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره و اللقطة تمثل الكلمة و مجموعة اللقطات تمثل الجملة و المشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات"[28]. هذا لا يعني أنه تم الإجماع على امتلاك السينما لغة خاصة.

ساهم كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية"* إلى استخدام مصطلح"لغة السينما"و انتشاره، حيث أثار جدلا واسعا نتج عنه تعدد في الآراء و النظريات التي أكدت أو نفت وجود اللغة السينمائية. يدل هذا المصطلح على كثافة و غنى لغة خاصة على اعتبارها أنها تتشكل عموما من عناصر أيقونية متحركة تشتغل في صنع الدلالة.

عرف منتصف الستينات تحولا كبيرا في طبيعة القضايا الجمالية و اللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة و التحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا من ميادين معرفية أخرى إلى ميدان السينما. كان جون ميترى "Jean Mitry" من أوائل الذين بحثوا في إشكالية لغة السينما، حيث انطلق في البحث عن بنية اللغة السينمائية و بحث عن دلالة كلمة "اللغة " ثم تطرق في مؤلفه جماليات و سيكولوجيا السينما إلى قضية اللغة في السينما،

---

[28] دانيال أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 10.

* Martin MARCEL, Le langage cinématographique, nouvelle édition du CERF, Paris, 2001.

إذ يعدها من أهم القضايا السينمائية و أكثرها شيوعا على الإطلاق. توصل بعد عرض أفكاره إلى أن السينما بوصفها وسيلة اتصال هي أيضا لغة لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة لأنها ترتكز أساسا على الصور المتعاقبة[29].

كما حظيت السينما باهتمام العالم السيميولوجي كريستيان متز"Christian Mertz"الذي بحث و تساءل في مقاله الشهير هل السينما لسان أم لغة؟ تتلخص هذه الدراسة في أن السينما بوصفها فعلا خطابيا هي لغة و بوصفها شفرة (نحو و تراكيب مثل المتتاليات) فإنها لسانا[30]. إضافة إلى ما سبق أقر العديد من المؤلفين بوجود اللغة السينمائية في أشكال مختلفة.

2- العناصر التعبيرية للغة السينمائية

انصب اهتمام أولى تيارات البحث في مجال اللغة السينمائية على العناصر التعبيرية التي يستعملها الفيلم نظرا لأهميتها و الدلالات التي يمكن أن تتضمنها. تتمثل هذه العناصر التعبيرية في مايلي:

أولا: الصورة الفيلمية

تشكل الصورة العنصر الأساسي للغة السينمائية كما تعد مادة أولية للفيلم، عرفت في بدايتها تناقضا عميقا: فهي نتيجة عملية أوتوماتكية لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج دقيق و موضوعي للواقع المقدم لها و لكن في نفس الوقت هذه العملية موجهة قصدا من قبل المخرج. اهتم جون ميترى"Jean Mitry" في أبحاثه بالصورة ووصفها بأنها وسيلة تعبيرية مهمة لتنظيم الأفكار و هي علامة في حد ذاتها، لديها داخل الفيلم وظائف محددة و لا توجد بشكل منعزل، إذ تتميز بالترابط الواحدة مع الأخرى من خلال التشابه"ressemblance" و التناقض"contraste" و التتابع " succession"[31].كما أن كل صورة لها قيمة لا تخصها لوحدها و لكنها تتوقف على الترابط مع صور أخرى. تتألف المتتاليات بدورها من عدة لقطات ذات مستويات متنوعة ترتبط بما هو لفظي، بصري، موسيقى و رقمي، حيث تمثل كل لقطة جديدة داخل المتتالية نفسها : زوايا تصوير مختلفة، حركات كاميرا و سلم من اللقطات التي تعتبر الإجراءات التقنية الأساسية التي يقوم عليها التعبير السينمائي. أكثر من هذا فإنها رسالة تواصلية بامتياز بمعنى أنها ليست مجموعة من

---

[29]Christian METZ, Jean MITRY : « Esthétique et psychologie du cinéma », *communications*, Volume 5, Numéro 1, Paris, 1965, P144,: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1965_num_5_1_1054, consulté le : 13/04/2016.

[30] محمود اليراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص 67.

[31]Martin MARCEL, op.cit., p22.

العلامات المنغلقة على نفسها أو عالم بدون تواصل خاصة مع النقلة الكبيرة التي أحدثتها التكنولوجيات الرقمية التي حولت واقع، شكل و مضمون الصورة السينمائية و دعمت آلية التواصل، فلم يعد متلقي الأفلام السينمائية متفرجا سلبيا يجلس أمام الشاشة ليستهلك فيضا من الصور و الرموز بل أصبح بإمكانه التفاعل معها. من ميزاتها الخاصة[32] : الحركة، الصوت و اللون، فالحركة تخلق الاختلاف بين التصوير السينمائي و الصورة الفوتوغرافية، كما أنها تعطي بعدا سينمائيا للتصوير كونها تمثل تتابع أو تسلسل لمكونات اللقطة ذاتها. تعمل الحركة على بلورة الإدراك الحسي و الإدراك المعنوي للموضوعات التي يعالجها الفعل السينمائي من خلال حركة مكونات الصورة المتجسدة في حركات أو وضعيات الكاميرا المتعددة الأشكال و المتنوعة الأوضاع التي تساهم في خلق حيوية الموضوعات و الحيوية الجمالية.

إن تطور التصوير السينمائي ساهم في تقديم ابتكارات جديدة ساهمت هي الأخرى في تنويع الحركة إلى حدود واسعة، فعلى سبيل المثال كانت العدسات المستخدمة في التصوير السينمائي عدسات وفق حدود ثابتة و وفق إمكانيات بسيطة لا يمكن أن تعطي الأبعاد و الأحجام في تدفق و حركة الصورة مثلما تقدم أو تعطى العدسات المستخدمة في التصوير السينمائي في الوقت الحاضر. فلو شاهدنا على سبيل المثال الأفلام الصامتة سوف نجدها فقيرة من حيث حركات الكاميرا و المنظور، حيث اللقطات في أغلب الأحيان تكون ساكنة على محور واحد و تعتمد في الأساس على حركة الممثل، الاكسسوارات، الديكورات و الملحقات المتعلقة بالممثل. كما لا تتضمن الزووم. بينما تستخدم الأفلام الحديثة في الوقت الحاض حركات عديدة تستند على الممثل، الاكسسورات، الديكور و العدسات التي تضمن دقة الحركة و قوة الصورة السينمائية فأصبح ما يميز الصورة السينمائية هو التحريك "l'animation". فالفيلم إذا مجموعة حركات يحدد لها المخرج مدة زمنية و من هنا ضرورة الاعتناء بإيقاع الفيلم لأن له دور جمالي، فكلما كان الإيقاع سريعا كلما كان الفيلم أكثر حيوية كما يرتبط الإيقاع بحجم اللقطات، إذا كانت طويلة فإن إيقاعها يكون بطيئا[33]. لهذا فالمخرج مطالب بإحداث التناغم الضروري بين وتيرة اللقطات و مضمونها الدرامي أي أن يتناسب إيقاع اللقطات مع مضمونها.

أما بالنسبة للصوت، فكما وصفه مارسل مارتن"Marcel Martin" عنصر حاسم من عناصر الصورة من خلال البعد الذي يضيفه في إعادة بيئة الكائنات و الأشياء التي نحس بها في الحياة الواقعي[34]. لقد

---

[32] عبد الباسط سلمان، سحر التصوير: الفن و الإعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005 ، ص 12.

[33] بوبكر الحيحي، مادة التعبير الفيلمي، ط1، المطبعة و الوراقة الوطنية، مراكش، 2003، ص45.

[34] Martin MARCEL, op.cit., p22.

شكل مجيء الصوت إلى السينما منعطفا كبيرا في تاريخها، فهناك من رفضه لأنه لم يستطع مسايرة الواقع الجديد لأن تصوره السينمائي مشيد أساسا على غياب الصوت مثل: شارلي شابلن"Charles Chaplin"الذي حافظ على الصمت في فيلمي أضواء المدينة"lights city"(1931) و فيلم الأزمة الحديثة "Modern Times" (1936) مبررا ذلك بأن الإحساس يجب أن ينبعث من الصورة و الأداء و ليس من الصوت. لا تكمن وظيفة الصوت في السينما في استنساخ ما نسمعه في الواقع لكنه يتجه نحو التعبير عن هذا الواقع، كما أن الفيلم يتضمن ثلاثة أنواع من الأصوات: داخل المجال، خارج المجال و صوت خارجي[35]:

- صوت داخل المجال: هو الذي يصاحب مصدر الصوت الذي نشاهده على الشاشة.
- صوت خارج المجال: هو الذي لا نرى مصدره و الذي يظل خارج المجال.
- صوت خارجي: توجد نوعان من الأصوات الخارجية: صوت شخصية تعلق على الأحداث أثناء الاسترجاع الفني مثلا و صوت راوي لا علاقة له بالأحداث، تكون وظيفته رواية الأحداث فقط.

عندما تنقل الأصوات على الشاشة في شريط خضع لمطابقة الصورة بعد التصوير فإن نقل الأصوات لا يخضع لمقياس الواقع بل يخضع لمقياس المنطق، أي مدى قدرته على إيهام المتفرج بواقعيتها. هذا ما استغلته السينما الأمريكية المعتمدة على تقنيات جد متطورة ساهمت في نجاحها.

من أجل توليد المعنى هناك بعض العلاقات بين الصوت و الصورة:

- علاقة تكرار: ما كان يخشاه رواد السينما كالمخرج السوفياتي إيزنشتاين" Serguei Eisenstein " هو أن يكرر الصوت ما تظهره الصورة، في هذه الحالة تقدم الصورة معلومات يكررها الشريط الصوتي.
- علاقة تكسير الإيهام: في شريط " ليل و ضباب" للمخرج آلان رينيه" Alain Resnais"ترى صورا بشعة لجثث الموتى، لكن الحوار يسير في اتجاه مغاير لما تظهره الصور[36].

أما اللون فيعتبر من المظاهر الطبيعية الموجودة في الحياة الإنسانية فهو ظاهرة فيزيائية عامة في الطبيعة[37]. في البدايات الأولى للسينما كانت الأفلام تعتمد بشكل أساسي على اللونين الأسود و الأبيض

---

[35] بوبكر الحيحي، مرجع سبق ذكره، ص ص: 54-55.

[36] نفس المرجع ، ص 60.

[37] فارس عبد الجليل الشاروط، المشاهد و اللقطات المصورة بالأسود و الأبيض في سياق الفيلم الملون، مجلة القادسية في الآداب و علوم التربية، المجلد8، العدد4، العراق، 2009، ص 281.

و تدريجاتهما كألوان مكونة للصورة السينمائية. بعد أن أصبح الفيلم ناطقا للأول مرة سنة 1927 أصبح ضروريا أن تكون الصورة ملونة نابعة من الطبيعة. في البدايات الأولى كانت هناك محاولات عديدة لتلوين الكادرات يدويا، ثم في سنة 1905 تم اختراع آلات خاصة بالتلوين استمر العمل بها إلى غاية مجيء السينما الناطقة. بعدها تطورت إلى صيغات ذات اللون الواحد إلى أن أصبح الفيلم ملونا سنة 1935 اثر اختراع جهاز التيكنيكلور، حيث كانت تتوفر الكاميرا على ثلاثة أشرطة: شريط خاص باللون الأحمر، شريط ثان خاص باللون الأخضر و شريط ثالث خاص باللون الازرق[38]. يعد فيلم ذهب مع الريح" gone with the wind" للمخرج فيكتور فليمنغ"Victor Fleming"الذي أخرجه سنة 1939 أحد أكبر الأفلام المنجزة بتقنية التكنيكلور. للون وظيفة تعبيرية لهذا يراعى في استخدامه بعده التعبيري، لأن الألوان تحمل دلالات رمزية مختلفة يختلف إدراكها بحسب اختلاف الثقافات. ضمن هذا السياق، أشار مارسيل مارتن" Marcel Martin" إلى أن إدراك اللون لا يتم إلا عندما يكون له قيمة دلالية[39]. كما يساهم في بلورة أحاسيس و انفعالات سيكولوجية تكتسي قيمة نفسية و درامية تجنبها السقوط في الرمزية البسيطة.

يتم تنظيم الصورة السينمائية داخل إطار الذي يحتويها و يوحى بأبعادها و دلالاتها[40]. يعد لوري ديكسون "Laurie Dickson " أول من قام باستعارة الإطار من فنون الجرافيك عندما قام بتصوير نفسه في 1891 بمخبر ايدسون "Edison"و منذ ذلك الوقت أصبح الإطار ثاني علامة من علامات النحو السينمائي، فمنذ بداية اختراعها قدمت السينما بعلامتين نحويتين هما: اللقطة و الإطار[41] .

---

[38] سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: أنور المشري، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 193.

[39] فارس عبد الجليل الشاروط، مرجع سبق ذكره، ص 287.

[40] Jean MITRY, Esthétique et psychologie du cinéma : les structures, les éditions Universitaires, Paris, 1963, p.170.

[41] Marie.F BRISLANCE, Jean.C MORIN, Grammaire du cinéma, édition nouveau monde, Paris, 2010, p.18.19.

ثانيا: سلم اللقطات

اعتبر جون ميتري اللقطة بأنها الحد الأدنى الفيلمي أو" texema" جزيئة فيلمية حسب كريستيان متز. أما ايزنشتاين فقد عرفها ببساطة بأنها قطعة قابلة للتلاعب، بغض النظر عن الحجم و تموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة و الصوت و الحركة و بشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها[42].

تشكل اللقطة الوحدة القاعدة في الإبداع السينمائي فهي التي تكون المتتالية[43]، يمكن تعريف المتتالية بأنها مجموعة من لقطات متعاقبة، حيث تمثل كل لقطة جديدة داخل المتتالية نفسها زاوية تصوير مختلفة (أي وجهة نظر مختلفة) ينبغي أن تكون مبررة و متسلسة تجنبا لأي فجوة من شأنها أن تزعج المتفرج[44]. كما تعد أصغر وحدة من وحدات اللغة السينمائية، بحيث يتكون الفيلم من آلاف الصور المنظمة داخل اللقطات. تبدأ اللقطة مع بداية حركة الكاميرا حتى توقفها، قد يستغرق طولها زمن رمشة عين أو يستغرق طولها زمن الفيلم مثل فيلم الحبل "rope" لهيتشكوك (1948) الذي استغرقت فيه اللقطة عشرة دقائق. أما عن أنواع اللقطات فإن اللقطة و حجمها يعتمدان على المسافة الفعلية بين الكاميرا و بين الشيء الذي يتم تصويره و على نوع عدسة الكاميرا أثناء التصوير، كما أن كل حجم يقوم بتوصيل معلومات مختلفة[45].

تشبه الكاميرا العين البشرية، فالمشاهد لا يتم تصويرها بنفس الطريقة. في كل مرة تلتقط الكاميرا مشهدا معينا داخل ديكور إما بشكل كلي أو جانبي أو بالاقتراب من الشيء، لكن هناك فرق في إدراك هذين النوعين من التقاط الصور، فالصور التي تلتقطها العين البشرية تكون دفعة واحدة غير متقطعة (مستمرة) في حين أن الصور التي تلتقطها عدسة الكاميرا يتم إدراكها على شكل أجزاء أو مقاطع لأن التصوير السينمائي قائم على المونتاج الذي يساهم في تجزئة الصور إلى لقطات مختلفة، من بين هذه اللقطات المتداولة بصفة عامة نذكر:

اللقطة العامة "Plan général": هي اللقطة التي تحتوى على أكبر قدر من المعلومات التي يمكن أن تصل إلى المشاهد: ديكور، منظر عام أو منظر طبيعي. تستعمل في تصوير اللقطة التأسيسية في بداية الفيلم و هذا

---

[42] فران فينتورا، الخطاب السينمائي:لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، مجلة الفن السابع، العدد217، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 2012، ص23.

[43] محمد شويكة، مرجع سبق ذكره، 2005، ص 37.

[44] محمود البراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص 37.

[45] منى الحديدي، اللقطة، مجلة الإذاعات العربية، عدد2، تونس،2000، ص ص100-101.

لتوضيح المكان الذي يتم تصويره و وضع كل ممثل داخله، بمعنى أنها تظهر الإطار الذي ستدور فيه الأحداث و لهذا السبب فإن الشخصيات إذا ما تواجدت في اللقطة العامة لا تظهر بشكل واضح المعالم لأن المهم هنا هو وصف الفضاء العام.

الصورة رقم1: لقطة عامة

اللقطة الشاملة" Plan d'ensemble": تكشف هذه اللقطة عن مجال واسع، يظهر من خلالها جزء فقط من ديكور مثل: مساحة كبيرة لمنظر طبيعي من مسافة بعيدة أو إظهار جزء من مدينة[46].

الصورة رقم2: لقطة شاملة

[46] بوبكر الحيحي، مرجع سبق ذكره، ص 14.

لقطة الجزء الصغير plan du petit ensemble:

هي اللقطة التي لا تؤطر إلا جزء صغيرا من الديكور ،حيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا –خلافا للقطتين السابقتين– أن نميز بعضها من البعض.

الصورة رقم3: لقطة الجزء الصغير

اللقطة المتوسطة "Plan moyen": تؤطر هذه اللقطة الشخصية من الرأس إلى الرجلين، غاليا ما تستخدم لتقديم الشخصيات.

الصورة رقم4: لقطة متوسطة

اللقطة الأمريكية"Plan American": تؤطر هذه اللقطة الشخصية من الرأس إلى نصف الفخذ، استخدمت هذه اللقطة بكثرة في أفلام الويسترن، خاصة عندما يريد أحد الأبطال أن يمسك بمسدسه أثناء ترصده للخصم.

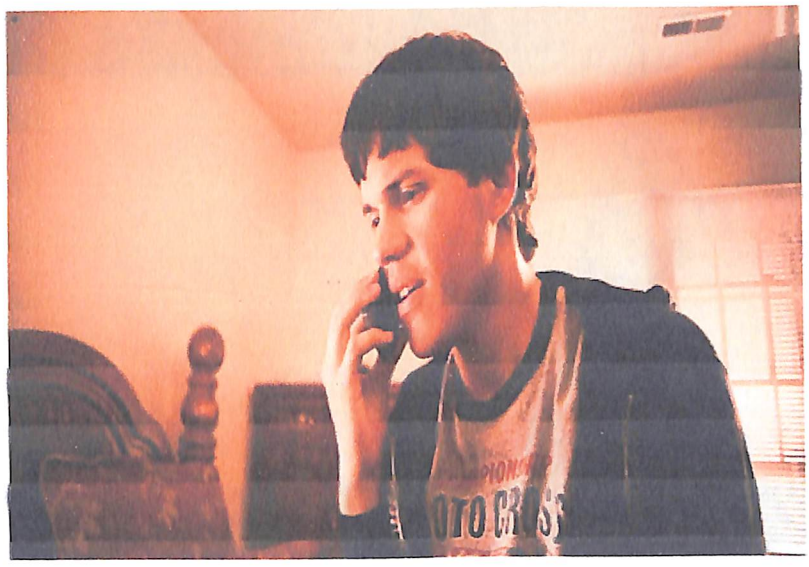
الصورة رقم6: لقطة أمريكية

اللقطة الايطالية"Plan italien:" تظهر من خلالها الشخصية حتى الركبتين و يكون الاهتمام منصبا على الشخصية. نادرا ما يتم الاهتمام بهذه اللقطة لأنه ليس لها قيمة جمالية، لكن معترف بها من طرف النقاد إذ تستعمل غالبا في أفلام المغامرات.

اللقطة المقربة "Plan rapproché": هي اللقطة التي تؤطر الجزء الأساسي من جسم الشخصية لتجعل بقية التفاصيل ثانوية.

الصورة رقم 8: لقطة مقربة

لقطة مقربة حتى الصدر Plan rapproché poitrine: هي اللقطة التي تؤطر الجزء الأساسي من جسم الشخصية حتى منتصف الصدر، تسمى كذلك لقطة الممثل الواحد.



الصورة رقم 9: لقطة مقربة حتى الصدر

اللقطة القريبة"Gros plan" : تؤطر هذه اللقطة الرأس و الكتفين فقط، الهدف منها تبيان الانفعالات النفسية، يستعملها المخرجون لاستعمالات عديدة حسب السياق الدرامي، حيث يمكن التعبير عن الفزع الذي يصيب الشخصية، القلق أو الفرح [47].

الصورة رقم10: لقطة قريبة

[47] محمود ايراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص 43.

اللقطة الكبيرة جدا "Très gros plan": يظهر من خلال هذه اللقطة جزاء صغيرا من الشيء المراد التركيز عليه مثل: العينين، الفم بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل[48].

الصورة رقم11: لقطة كبيرة جدا

ثالثا: زوايا التصوير

تتميز الكاميرا السينمائية بقدرتها على تصوير أي جزء من ديكور من زوايا عديدة نظرا لقابليتها للحركة، تقصد بزوايا التصوير مكان الكاميرا بالنسبة للشيء الذي يتم تصويره، كل زاوية تحمل معنى للمتفرج. يمكن أن تلتقط الصور في السينما من زوايا مختلفة نذكر منها[49]:

زاوية الرؤية العادية: تشكل هذه الزاوية الإطار العادي للنظر، في هذه الحالة يكون محور الرؤية أو النظر عموديا، تستخدم بشكل كبير في أفلام الوثائقية. يرى النقاد أن هذه الزاوية تحمل الكثير من الموضوعية لهذا أطلقوا عليها اسم الزاوية المحايدة لأنها لا تمارس أي نوع من التأثير على نظر المتفرج.

[48] بوبكر الحيحي، مرجع سبق ذكره، ص 16.

[49] منى الحديدي، مرجع سبق ذكره، ص 103.

الصورة رقم 12: زاوية التصوير العادية

زاوية الرؤية المنخفضة: يتم خلالها التصوير من الأسفل و يكون الموضوع المصور من الأعلى، تستعمل لتكبير الشيء الملتقط.

الصورة رقم 13: زاوية التصوير المنخفضة

زاوية الرؤية العلوية: يكون موضع الكاميرا خلال التصوير بهذه الزاوية مرتفعا عن الشيء المراد تصويره.

ترمي هذه الزاوية إلى تقليص أو تصغير الشخصية أو الشيء.

الصورة رقم 14: زاوية التصوير العلوية

المجال و المجال المقابل: هما الزاويتان الملائمتين لتصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصيتين متقابلتين.

الصورة رقم 15: زاوية التصوير المجال و المجال المقابل

رابعا: حركات الكاميرا

كما أشرنا سابقا، تشكل الحركة في الفيلم عنصرا مهما كما لها دور في بناء الحبكة الدرامية. فالكاميرا لا تكون ثابتة دائما أمام الموضوع الذي يجرى تصويره، بهذا تعد عنصرا فاعلا من عناصر التعبيرية للغة السينمائية. للكاميرا عدة حركات أشهرها:

حركة الكاميرا و هي ثابتة على الحامل أو تسمى كذلك الحركة البانورامية: تتميز هذه الحركة بتنقل الكاميرا يمينا و يسارا أو من الأعلى إلى الأسفل أو العكس حول مدار ثابت، تستعمل هذه الحركة غاليا للوصف. كما تتميز الحركة البانورامية بالمحافظة على وحدة الزمان و المكان اللذان يدور فيهما الحدث.

الصورة رقم16: حركة بانورامية

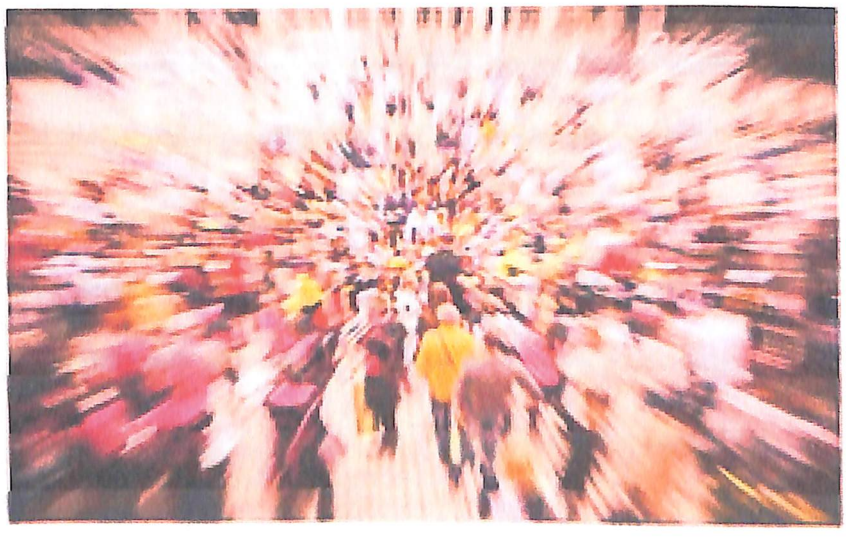
حركة الترافلينغ: تسمى كذلك الحركة المصاحبة و تتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرك، تتحرك وفقها الكاميرا أثناء التصوير بمحاذاة حركة المنظور الذي يجرى تصويره[50]. يكون تنقل الكاميرا داخل الديكور نحو الأمام أو إلى الخلف أو بصفة مائلة أو جانبية أو بشكل دائري. يمكن انجاز الترافلينغ عامة عن طريق: استعمال عربة"chariot"موضوعة فوق سكة يدفعها تقني متخصص أو بواسطة اليد أو بواسطة سيارة، حيث يتم تثبيت الكاميرا على السيارة. يولد الترافلينغ مجموعة من الإيحاءات الدلالية: كالتناقض مع الحوار أو الكشف السيكولوجي بالإضافة إلى وظائف نفسية و جمالية[51].

[50] محمود سامي عطاء الله، الحركة، مجلة اتحاد الإذاعات العربية، العدد3، تونس، 2000، ص 72.

[51] Alexander MACKEN DRICK, La fabrique du cinéma, édition l'Arche éditeur, Paris, 2010, p.417.

الصورة رقم17: حركة الترافليتغ

الزووم: هناك نوع من الإحساس بالحركة يحدث لدي المتفرج باستخدام العدسة المتعددة البعد البؤري و هي تشبه إلى حد ما حركة الاقتراب و الابتعاد، حيث يشعر المتفرج و كأنه هو الذي يقترب أو يبتعد من المنظور[52]. أما بالنسبة لتأثير عدسة الزووم فإنه يشعر كما لو أن المنظور هو الذي يقترب منه أو يبتعد عنه، كما أنه في حالة الابتعاد و الاقتراب بالكاميرا يحدث تغير في مكونات الصورة و خاصة في الخلفية و ذلك نتيجة لتغير مكان الكاميرا و بالتالي تغير زاوية التصوير.



الصورة رقم18: الزووم

[52] Alexander MACKEN DRICK, *op.cit.*, p.425.

خامسا: المونتاج

يعد المونتاج من أهم المفاتيح التي أتاحت للسينما اكتشاف إمكانيات غير مسبوقة في التعبير، كما يقول آندري مالرو"André Malraux": "... إن ولادة السينما بوصفها وسيلة تعبير لا وسيلة تصوير يعود تاريخها إلى هدم هذا (المكان المحدد)إلى حقبة التي تصور المخرج أثنائها تقطيع قصته إلى مقاطع و اعتزم بدلا من تصوير الرواية المسرحية تسجيل تتابع و تقريب جهازه و على الأخص إبدال خشبة المسرح بالحقل أي المكان الذي ستحدده»[53]. كما كتب هيتشكوك"Hitchcock" قائلا: " ...إذ على الشاشة أن تتكلم لغة خاصة بها حديثة الوضع و لا يمكنها القيام بذلك إلا إذا تعاملت مع مشهد تمثيلي على أنه قطعة من مادة خام التي يجب تجزئتها قبل أن تنسج و يصنع من نسيجها نمط بصري معبر"[54].

يتميز المونتاج كأحد أهم وسائل التعبير السينمائية بأنه لا توجد له قواعد نحوية تحكم عمله من ناحية المنطق و التأويل الذهني و لا على مستوى التقني. فتناول المخرج للبنية المشهدية و كيفية تصورها و تقديمها عبر اللقطات تختلف من مخرج إلى آخر فضلا عن ارتباط ذلك بباقي العناصر المتواجدة و الفاعلة في السياق الفيلمي الذي لا توجد له طريقة تناول ثابتة، إذ يمكن أن تتكرر من مخرج إلى آخر. يضم المونتاج عشرة أفكار مهمة و هي[55]:

ترابط الأحداث: إذ يمكن للمونتاج أن يضمن ترابط الأحداث من خلال عدة أفكار فعالة أثناء الإنتاج مع مراعاة مبدأ منطقي في تصوير كتنويع أحجام اللقطات و تسلسلها مما يضمن إمكانية تنفيذ مونتاج قطع مطابق للقطات البعيدة مع اللقطات المتوسطة أو القريبة. كما يتطلب الترابط مراعاة استخدام اتجاه الشاشة داخل اللقطات.

الوضوح: ثمة مبدآن يساعدان على وضوح السرد أولهما زاوية الرؤية، عندما يقدم المخرج زاوية رؤية واضحة عن المشهد كله يستطيع المتفرج تفسير ذلك المشهد من دون عناء. المبدأ الثاني الذي يفرز الوضوح هو استخدام لقطات محددة تخبرنا بالطبيعة الحقيقية للمشهد.

---

[53] وردت هذه المقولة في مقال علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة و النص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية، مجلة الفن السابع، العدد145، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، ص 103.

[54] وردت هذه المقولة في مقال وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، ترجمة: محمد منير الاصبحي، مجلة الفن السابع، العدد 222، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 40.

[55] كاين دانسيجر، فكرة المخرج الطريقة إلى البراعة في فن الإخراج، ترجمة: محمد علام خضر، مجلة الفن السابع، العدد 244، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2014، ص ص 142-147.

التأكيد الدرامي: يمكن تحديد التأكيد الدرامي من خلال تغير سرعة إيقاع المشهد عندما تكون السرعة بطيئة و مقصودة، يستطيع الانتقال إلى سرعة زائدة تنبه المتفرج إلى أن ما يشاهده الآن هو المهم للسرد أكثر من اللقطات السابقة.

الأفكار الجديدة: يمكن طرح أفكار جديدة في مشهد ما عن طريق مقاطع الانتقال السريعة و المفاجئة التي يمكن استخدامها للإنذار بما سيحدث أو لتقديم شخصية جديدة في القصة أو لعرض فرصة جديدة في حياة شخصية ما.

الحدث المتوازي: ظهر استخدام الحدث المتوازي كفكرة لتنفيذ المونتاج منذ أيام غريفيث" David Griffith"، إن أفضل طريقة لشرح الحدث المتوازي هي أن نفرض وجود خيوط متفرقة من السرد تجتمع مع بعضها البعض.

المبادئ التوجيهية المحركة للمشاعر: يعد مونتاج الفيلم المبدأ التوجيهي المحرك للمشاعر في الفيلم، حيث يسعى المخرج لتشكيل المحيط الذي يبين كيفية شعور الجمهور و تفاعله في الفيلم.

جو الفيلم: يعد جو الفيلم أو طابعه العام في غاية الأهمية بالنسبة للشخصية العاطفية و مصداقيتها.

الصراع: بدون صراع يصبح جمهور الأفلام منفصلين عن الحدث، يراقبون فقط بدون تفاعل و بالتالي يجب أن يدرك المخرج ضرورة توفير مصادر في القصة.

شكل القصة: يعد التصوير بحس و إدراك واضحين لنوع الفيلم أمرا مهما في تنفيذ المونتاج النهائي. لكل شكل قصة شخصية معينة تؤدى وظيفة دلالية للجمهور، يستطيع المخرج من خلال فهم شكل القصة تقديم دلالات النوع المختار لجمهور المتفرجين.

3- العناصر الدالة للغة السينمائية

من الناحية السيميولوجية و في تصور كريستيان متز"Christian Metz" تعد اللغة السينمائية لغة هجينة"langage composite" لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة" matières signifiantes مختلفة عن بعضها البعض، نوعان يؤلفان شريط الصورة و هما: الصور الفوتوغرافية المتحركة و البيانات المكتوبة و ثلاثة أنواع تمثل شريط الصوت و هي: الصوت القياسي"son analogique" أو الصوت الايقوني مثل: الضجيج و الصوت المنطوق به"son phonique" أي صوت المتكلم من خلال

الحوار أو التعليق و الصوت الموسيقي"son musical" الصادر عن الآلات الموسيقية و يشترط في هذه الأصوات أن تتداخل متزامنة مع الصور كي تدمج في اللغة السينمائية[56].

شريط الصورة:

هو جزء من الحامل الفيلمي الذي سجلت عليه الصور غير المدمجة"non combinée" و لكن متزامنة مع الصوت المنفصل"son séparé"[57]:

الصور الفوتوغرافية المتحركة: هي تلك الصور الثابتة المتلاحقة و المتتابعة تسمى فوتوغرامات* ساكنة بوتيرة 24 صورة في الثانية، غير أن ما تقدمه لنا السينما و ما نلاحظه غالبا ليس صور فوتوغرافية ثابتة بل صور متحركة تنشئ عن حركة الشريط السينمائي غير المرئية داخل الجهاز الذي يبعث مختلف صور المتعاقبة واحدة بعد الأخرى. هذا ما أطلق عليه جيل دولوز "Gilles Deleuz "الصورة- الحركة، التي تتشكل من خلال شكلين اثنين: من خلال حركة الكاميرا فلقد أصبحت اللقطة نفسها متحركة و من جهة أخرى عبر المونتاج أي عبر وصل بين الصور، علما أنه في الحالتين تكون بطريقة خفية غير مدركة[58].

البيانات المكتوبة: تعد البيانات المكتوبة"mentions écrites"إحدى العناصر السينمائية الدالة المهمة، توظف في أربعة حالات[59]:

-تستعمل كأداة موضحة للصورة مثل: حاشية الفيلم المترجمة.

- يمكن أن تظهر البيانات المكتوبة مندمجة مع الصور المتحركة مثل: البيانات المكتوبة الموضحة لشعار مؤتمر، تظاهرة...إلخ.

- يمكن أن تكون أداة تعبير سينمائية يتم بفضلها إعداد قائمة المشتركين مثل الجنريك

- يمكن أن تكون مؤشرا بواسطة اللقطة القريبة أو القريبة جدا مثل تضخيم بطاقة شخصية.

---

[56] Vincent PINEL, Vocabulaire technique du cinéma, édition Nathan Université, Paris, 1996, p32 .

[57] سعيد شيمي، مرجع سبق ذكره، ص 13.

*الفوتوغرام: الصورة الواحدة الثابتة المتتابعة على الفيلم السينمائي و التي توحي بالحركة عند عرضها على الشاشة. للمزيد من التفاصيل يمكن العودة إلى:
Maria TORTAJADA « L'instantané cinématographique : relire Étienne-Jules Marey », *revue Cinémas*, n°211, Canada, 2010, p.134.

[58] جيل دولوز، الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، مجلة الفن السابع، العدد 17، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص41.

[59] محمود ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر، 2001، ص 200.

شريط الصوت:

يعد الصوت دعامة فيلمية، يمكن أن تتواجد عناصره في عوالم مختلفة داخل الفيلم: العالم السردي، العوالم الخيالية و عوالم الإنتاج، عناصره هي[60]:

الموسيقى: للسينما علاقة قديمة بالموسيقى، إذ كانت أول صوت صاحب الفيلم. فخلال أول عرض رسمي لأخوين لومير في قاعة المقهى الكبير سنة 1895 تمت مصاحبته بعازف بيانو كان يتواجد في القاعة و مع تطور السينما بدأ الاهتمام بالموسيقى يتزايد. توظيف الموسيقى في السينما يحمل بعدا دلاليا، إذ يتم مثلا: توظيف الموسيقى الحزينة في المشاهد المأساوية و العكس صحيح بالنسبة لمشاهد الفرحة. إنها تعبير عن نفس الشعور الذي تجسده الصورة.

يعتبر ايزنشتاين "Eisenstein" من السينمائيين القلائل الذين أعطوا لإشكالية الموسيقى اهتماما خاصا، حيث كانت بالنسبة إليه تطمح لتجسيد ما يجرى على الشاشة، فحركة شخصية نازلة كان يمزجها بسلم أنغام نازل[61].

الصوت المنطوق به: تعد الأصوات البشرية أشكال سمعية تحكى الكثير من الأشياء عن المتحدث، فالحوار في السينما من بين أهم أشكال التعبير اللفظي، يتم توظيفه أساسا للتعبير عن الشخصية بإيجاز و جاذبية، يقدم الحبكة، السرد أو الجو العام[62].

الصوت التشابهي أو الايقوني: تعد الضوضاء العلامة التي تتقاسم مع الكلمات مهمة تحديد الحدث. لا تعتبر كلمات أو أقوال أو صور، يمكن أن تكون مؤشرا لتواجد مصدر سمعي مخفي في المجال مثل: صوت محرك السيارات الذي يؤشر لتواجد سيارة[63].

---

[60] Vincent PINEL, *op.cit.*, p.32.

[61] بوبكر الحيحي، مرجع سبق ذكره، ص 68.

[62] Laurent JULLIER, Les sens au cinéma : précis d'analyse cinématographique, édition Pyramide, Paris, 2011, p.58.

[63] *Ibid.*, p.127-130.

المحور الثالث: مختلف المقاربات النظرية في دراسة السينما

إن الاهتمام بالسينما كظاهرة تستحق الدراسة لم يكن حكرا على ميدان واحد فقط، فقد انطلقت المقاربات المهتمة بدراستها من حقول معرفية عديدة: كالفلسفة، علم الاجتماع، علم النفس و اللغويات...إلخ. ركزت الخطابات الأولى على السينما كموضوع مذهل ينطلق من ميدئها الأساسي كوسيلة عرض جماهيرية تهدف إلى الترفيه، ثم تحول حضورها إلى نوع من التمثل الذي أثار قلق و تساؤلات نقدية في البداية لتتحول بعدها إلى تنظير[64]. من خلال هذا المحور سوف نقوم بداية بتحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما لإبراز الفرق بينهما، ثم ارتأينا بعدها إلى تقديم أهم النقاشات و الخطابات التي حاولت التنظير لدراسة السينما.

إن بداية التنظير للسينما في العالم لم تنطلق بشكل مباشر و لكن بدأت ككتابات في مجلات مثل الأعمال التي قدمها آندرى بازان" André Bazin "في سنوات40 على شكل مقالات في مجلة السينما " la revue du cinéma "رفقة جون جورج أوريول" Jean George Auriol "[65]. قبل التطرق إلى مختلف الدراسات السينمائية سوف نقوم بتحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما و الفرق بينها.

1- تحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما و الفرق بينها

ترتبط دراسة السينما ببعض المفاهيم الأساسية التي تجسد طريقة معينة في الاهتمام بالمنتوج السينمائي من أهم هذه المفاهيم و أكثرها تداولا النقد و النظرية.

يعد النقد في أبسط مفاهيمه رغبة أو متعة يمكن لأي واحد تجربتها و هو يحضر عرضا[66]. لهذا فالنقد انطباع و إحساس ذاتي، أما كعملية فكرية فيهدف إلى تكوين جمهور من أجل أن يفهم جيدا الفن الذي يتلقاه بشكل خاص. أما الناقد فهو الشخص الذي يكتب في جريدة أو مجلة من أجل إعلام القراء أن الفيلم يتلاءم مع أذواقهم وإعطاء هذا الجمهور الوسائل التي تتيح له الذهاب إلى أبعد الحدود في فهمه للظاهرة السينمائية[67].

---

[64] Francesco CASETTI, Les théories du cinéma depuis 1945, traduction : Sophie SAFFI, édition Armand Colin, Paris, 2012, p.05.

[65] Christien METZ, À-propos de l'impression de la réalité au cinéma1965: essaie sur la signification au cinéma, tome1, édition Klinckseick, Paris, 1983, p.13.

[66] Jean UNGARO, André BAZIN : Généalogie d'une théorie, édition l'Harmattan, Paris, 2000, p.08.

[67] *Ibid.*, p.09.

ضمن هذا السياق تبنى آندرى بازان " André Bazin "وضعية فكرية، حيث أن أولى النصوص التي كتبها في 1943بعنوان من أجل نقد سينماتوغرافي" pour une critique cinématographique "سعى من خلالها أن يكون مربي في جريدة " l'Echo des étudiants".

بدأ النقد الفكري في سنوات1930بعد الإسهامات التي قدمها كل من جون جورج أوريول "Jean George Auriol"و جيرمان ديلوك" Germaine Dulac "و جون ايبستيان" Jean Epstein و ليون موسيناك"Leon Moussinac" و مارسيل هاربي"Marcel Harbier"و ايلي فور"Elie Faure" بدون إهمال الأعمال التي قدمها ايسانستيان "Eisenstien" التي لم تعرف رواجا عالميا لأنها لم تترجم رغم أهميتها. ذكر كريستيان متز"Christian Metz" أنه بفضل هؤلاء النقاد بدأ التأسيس النظري للفن السينمائي[68].

بينما لا تعتبر النظرية كآلية شكلية فقط"un dispositif formel" مبنية على عدد ضيق من الفرضيات في إطار اصطلاحي محدد بشروط صارمة لقبول المضامين، بل هي تفكير كحدس يسمح بتجسيد معنى أو اشتغال بعض الظواهر أو كطريقة أو رؤية تتقاسمها جماعة من العلماء يعتبرونها فعالة. كما لا يجب أن تكون النظرية بالضرورة طريقة تفكير بديهية، لابد أن تكون على الأقل معرفة متقاسمة ووسيلة يحاول من خلالها تفسير العالم. في هذا الإطار أضاف فرانسيكو كازتي" Francesco Casetti "التعريف التالي:" ...يجلب مصطلح النظرية أكثر فأكثر إلى سلم من الوضعيات المتطورة، هي في المقام الأول اجتماع، اعتقاد، و مصطلحات تسمح الملاحظة و الحديث عن الواقع. الفرضية في المقام الثاني عبارة عن مشروع علمي و أخيرا هي مساهمة بديهية متناسقة قادرة على شرح و التنبؤ لمجموعة من الأفعال"[69]. بناءا على هذا المبدأ يمكن تحديد خصائص النظرية كمجموعة من الأطروحات المنظمة على الأقل و الواضحة، تفيد مجموعة من الباحثين كمرجع من أجل فهم، تفسير و شرح ما تتكون منه الظاهرة المطروحة. على النظرية أن توظف كذلك كنقطة التقاء ودافع للنقاش، كما يجب عليها أن تكون معروفة و مدعومة من قبل الباحثين، في هذه الحالة فقط تصبح نموذج تفسيري وتوضيحي لظاهرة ما[70]. ضمن هذا السياق تكتسب الأطروحة بعدا نظريا إذا كانت أبعد من أنها مظهر من مظاهر المعرفة، حيث تظهر كتراث مشترك، هذا يعني إذا قدمت كمجموعة من المعارف تعمل كمرشد للباحث.

---

[68] Francesco CASETTI, *op.cit.*, p06.

[69] *Ibid.*, p07.

[70] *Ibid.*, p08.

حدد جاك أومون"Jaques Aumont" ثلاثة معايير لتعريف النظرية في مجال السينما و هي:

التناسق"cohérence": إنها الخاصية الأكثر ندرة. تعد نظريات السينما في الكثير من الأحيان بناءات نظرية رخوة" moues"، غير مدمجة لأن موضوعها نفسه غير محدد. في أغلب الأحيان هي أنواع من السيميوطيقا الفيلم و في بعض الأحيان فيها بعض من البراغماتية، السوسيولوجيا أو علم النفس لهذا لا يمكننا توقع التناسق المطلق.

الحداثة" la nouveauté": خاصية لا مفر منها و لكنها غامضة، لأن الحداثة من حيث التعريف غير مطلقة و ما يظهر حديثا في إطار ما يعد تافها في آخر.

الأهمية"pertinence": يوجد العديد من أشكال الأهمية متوقعة في كل نظرية، العديد منها لا يطابق استخدامات الحالية جميعها لديها مبررات خاصة، هناك سؤال غامض دائما: هل يتعلق الأمر بالأهمية داخل النظرية أو بالأهمية بالنسبة للمشروع السينمائي؟[71]

كما يرى جاك أومون" Jaques Aumont" و باحثون آخرون أنه لا يمكننا المضي في تعريف نظرية السينما بالانطلاق من الموضوع نفسه"السينما" بشكل دقيق، أحسن طريقة لبدأ العملية التنظيرية هي تشكيل "موضوعها" ووضع سلسلة من المصطلحات التي لا تغطى الوجود الامبريقى للظواهر و لكن تحاول توضيحها. يغطى مصطلح "السينما" في استخدامه التقليدي سلسة من الظواهر المختلفة، يعود كل واحد منها إلى مقاربة نظرية خاصة و يحيل إلى مؤسسة بالمعنى القانوني و الإيديولوجي و كذلك إلى صناعة لها إنتاج دلالي و فني و إلى مجموعة من الممارسات الاستهلاكية. تعود هذه المعاني المختلفة للمصطلح إلى مقاربات نظرية خاصة، إذ ينتمي العديد منها إلى ميادين عديدة تشكلت خارج النظرية الأصلية للسينما*. كما أن الصناعة السينمائية و طريقة تمويل الإنتاج و توزيع الأفلام تعود إلى نظرية الاقتصادية، حيث يمكن لنظرية السينما أن تساهم بجزء صغير من المصطلحات الخاصة[72].

شكلت نظريات السينما موضوع اهتمام متزايد بعد المرجع الرائد لجيدو أريستاركو" Guido Aristarco " بعنوان تاريخ نظرية الفيلم الذي نشر في 1951 و أعيد نشره في1963. ظهر هذا الاهتمام بداية من سنوات 1970 خاصة على الصعيد الانجلو أمريكي بعدة إسهامات، مقتطفات و مجموعة من

---

[71] Jaques AUMONT, Les théories des cinéastes, 3eme édition, édition Armand Colin, Paris, 2015, p.06.

* يوجد تقليد داخلي لنظرية السينما"la théorie indigène" الذي يعد نتيجة نظريات تراكمية للملاحظات الأكثر أهمية للنقد الفني عندما تمارس هذه الأخيرة بشكل دقيق، أحسن مثال عن هذه النظرية الخاصة هو كتاب آندري بازان *ماهي السينما؟* *"Qu'est ce que c'est le cinéma ?"*.

[72] Jaque AUMONT, Alain BERGLA, Michel MARIE, Marc VERMET, Esthétique du film, 3edition, édition Armand Colin, Paris, 2011, p.08.

المقالات. من بين الإسهامات الأولى نذكر المرجع الصغير لتيدور أندرو " Andrew Thudor "في 1974 و كتاب بريان هاندرسون "Brian Henderson" في 1980 و الإسهامين اللذين آثارا جدلا واسعا لنوال آندرو"Noel Andrew"واحد مخصص للنظرية الكلاسيكية و الثاني مخصص للنظريات الحديثة، بدون أن ننسى التحليل الخاص الذي قدمه جاك أومون"Jaque Aumont " ، آلان بارجيلا" Bergla Alain" و ميشال ماري"Michel Marie"و مارك فارني "Marc Vermet" في 1983 و كذا النجاح الذي عرفه عمل جرالد ماست"Gerald Mast"و بعض المقتطفات التي قدمها ريشارد دير ماك كان"Richard Dyer Mac Cann"في 1966بالاضافة إلى بعض النجاحات التي عرفتها أعمال بيل نيكولا"Bill Nichols" و المواجيز العديدة التي حللت أعمال مجلة الشاشة"Screen "عام 1997و التي قامت باستعادة بعض الجدل(حالة مجموعة الكتابات النسائية التي حررها دوان ميل كامب ويليامز"Doane-MelleCamp Williams "سنة 1984)[73]. هذه القائمة ما هي إلا قائمة دلالية، هناك قائمة طويلة تهدف لإظهار أن المهتمين بالسينما لم يترددوا أبدا في تقديم أعمال جدية تتجاوز الوصف البسيط للفيلم، تسعى لتقديم قراءة بمصطلحات يمكن تعميمها على جميع الظاهرة المسماة "سينما".

بالإضافة إلى المفهومين السابقين توجد العديد من المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما من أهمها:

تحليل الأفلام:

يقترب مفهوم تحليل الأفلام من خطابات حول السينما المجتمعة تحت اسم "نظريات السينما" و يتقاسم مع النظرية الخصائص التالية[74]:

- ينطلق كل منهما من الفيلم، كما يقود كلاهما إلى تفكير أوسع حول ظاهرة السينما.
- لكليهما علاقة غامضة مع الجمالية، تكون في الكثير من الأحيان مكبوتة في اختيار الموضوع.
- لكليهما مكانة مهمة: تهتم به المؤسسات التعليمية، خاصة الجامعات و مراكز البحث.

دراسة السيناريو:

تعد مرجعية سيناريو الفيلم في بعض الأحيان نماذج بنائية بمخططات سردية مستمدة من تقاليد عالمية، هي كذلك دعائم لمضامين رمزية أو أسطورية. هذه المرجعية هي ظاهرة ضمنية، يمكن للمحلل أن يفترض

[73] Jaque AUMONT, Alain BERGLA, Michel MARIE, Marc VERMET, *op.cit.*, p.10.

[74] Jaques AUMONT, Michel MARIE, L'analyse des films, *op.cit.*, p.11.

فرضية عمل مزدوجة لكل سيناريو، من جهة: السيناريو ينظم القصة(تسلسل منطقي لأحداث، علاقات بين الشخصيات، الصراعات، مجموعة من المعلومات توزع في الفيلم من أجل ضمان الفهم). من جهة أخرى هو تطور درامي: يقدم وجهة نظر أخلاقية، فنية، سياسية، فلسفية، شاعرية حول القصة و الشخصيات و كذا صور عن العالم الممكن المقدم أي صور مليئة بالدلالات العاطفية، الخيالية و الرمزية. هذين النوعين من السيناريو ليسا متقاربين بالضرورة[75].

الاستعارات و الشبكات المجازية:

تعد الاستعارة بالمعنى الدقيق للكلمة صورة تعبيرية لفظية، الشكل الأكثر إيجازا هو الصورة الأدبية. يتطلب فهم الاستعارة الاستناد على التشابه الجزئي للمعنى الموجود بين الكلمة الحاضرة و الكلمة الغائبة التي تم استبدالها. في السينما تظهر الصور على الشاشة و ليس الكلمات، في هذا الإطار تأثير الاستعارة يمكن أن يتولد من تعاقب الصور المنتجة لمعنى يتجاوز المعنى الحرفي. يمكن تحديد الاستعارة و الشبكة المجازية من خلال تكرار الأشكال الاصرارية/ الإلحاحية(لقطة كبيرة، لقطة مشهد) أو أشكال التضخيم (التشويه البصري، التكبير، المؤثرات السمعية البصرية) بدرجة تنافر مهمة و بصورة معين. في بعض الأحيان ، على مستوى كل مسار سردي في نفس الوقت(درامي و تمثيلي) تبنى صور تثير التكيف الفرويدي" condensation freudienne"أين تتركز في شكل تمثيل لمجموعة من سلسلات لترابط الصور أو تتلاقى، تتوالف و تتجاوز كل الدلالات إلى غاية الاضمحلال في نفس الوقت[76]. في هذا الإطار يقول كريستيان متز " Christian Metz": "يوجد دائما معنى وراء المعنى" "il y a toujours du sens derrière le sens"[77].

---

[75] Francis VANOY, Anne GOLIOT LETE, *op.cit*, p.76.

[76] *Ibid.*, p78.

[77] Christian METZ, Le signifiant imaginaire, *op.cit.*, p.334.

فرضية عمل مزدوجة لكل سيناريو، من جهة: السيناريو ينظم القصة(تسلسل منطقي لأحداث، علاقات بين الشخصيات، الصراعات، مجموعة من المعلومات توزع في الفيلم من أجل ضمان الفهم). من جهة أخرى هو تطور درامي: يقدم وجهة نظر أخلاقية، فنية، سياسية، فلسفية، شاعرية حول القصة و الشخصيات و كذا صور عن العالم الممكن المقدم أي صور مليئة بالدلالات العاطفية، الخيالية و الرمزية. هذين النوعين من السيناريو ليسا متقاربين بالضرورة[75].

الاستعارات و الشبكات المجازية:

تعد الاستعارة بالمعنى الدقيق للكلمة صورة تعبيرية لفظية، الشكل الأكثر إيجازا هو الصورة الأدبية. يتطلب فهم الاستعارة الاستناد على التشابه الجزئي للمعنى الموجود بين الكلمة الحاضرة و الكلمة الغائبة التي تم استبدالها. في السينما تظهر الصور على الشاشة و ليس الكلمات، في هذا الإطار تأثير الاستعارة يمكن أن يتولد من تعاقب الصور المنتجة لمعنى يتجاوز المعنى الحرفي. يمكن تحديد الاستعارة و الشبكة المجازية من خلال تكرار الأشكال الاصرارية/ الإلحاحية(لقطة كبيرة، لقطة مشهد) أو أشكال التضخيم (التشويه البصري، التكبير، المؤثرات السمعية البصرية) بدرجة تنافر مهمة و بصورة معين. في بعض الأحيان ، على مستوى كل مسار سردي في نفس الوقت(درامي و تمثيلي) تبنى صور تثير التكيف الفرويدي" condensation freudienne"أين تتركز في شكل تمثيل لمجموعة من سلسلات لترابط الصور أو تتلاقى، تتوالف و تتجاوز كل الدلالات إلى غاية الاضمحلال في نفس الوقت[76]. في هذا الإطار يقول كريستيان متز " Christian Metz": "يوجد دائما معنى وراء المعنى" "il y a toujours du sens derrière le sens"[77].

---

[75] Francis VANOY, Anne GOLIOT LETE, *op.cit*, p.76.

[76] *Ibid.*, p78.

[77] Christian METZ, Le signifiant imaginaire, *op.cit.*, p.334.

2- نظريات السينما

تعد كل الخطابات حول السينما مهمة، حيث ساهمت أغلب المحاولات في توضيح عامل الصورة المتحركة. هناك بعض النظريات اهتمت ببعض الأنواع الفيلمية و تلاءمت معها، كما أن هناك بعض المحللين يرون أن الأدوات التي يوظفونها كافية للحديث عن السينما بشكل عام دون تفريق بين النوع الفيلمي، الجمهور و خصائص الفيلم السينمائي. إضافة إلى ذلك يوجد من يظهر اهتماما بميادين أخرى لا يمارسها و هناك من لديه القدرة على قول أي شيء مثير للاهتمام، لأن هناك بعض الباحثين يرفضون البقاء منغلقين في اختصاص واحد و آخرين العكس. حسب بعض المختصين، تكتسب نظريات السينما أهمية إذا بقيت متفرقة على شكل قطع صغيرة، في هذا الإطار يري بوردويل"Brodwell" و كارررولو"Carroll": "... إن تعدد التخصصات" interdisciplinarité" لديها القدرة على تقديم تغيير جيد للممارسة السينمائية، حيث أن المحلل ما هو إلا هاوي نظريات، الأفضل له أن يجمع بين نظريات حديثة و قديمة عوض استعارة أدوات يمينا و شمالا."[78]

لا يوجد تقسيم شامل للنظريات التي درست السينما، فهناك من الباحثين من يقدمها على حسب التخصصات أو على حسب هيئة الفيلم التي عملت على تحليله و هناك من يقسمها و ينظمها حسب البلد. من خلال هذا العرض سوف نركز على تقديم الميادين التي أعارت أدواتها لدراسة السينما.

الفلسفة و السينما:

مقاربة الفلسفة للسينما ليست موضوعا مستحدثا أو وليد اليوم، بل ظهرت في نفس الوقت الذي بدأت فيه السينما خطواتها الأولى. كما يقول جيل دولوز"Gilles Deleuze": "من المفارقة المثيرة أن السينما قد ظهرت في نفس الوقت الذي كانت الفلسفة تحاول التفكير في مفهوم الحركة.كان هناك مشروعان متوازيان: الأول وضع الحركة في الفكر و الثاني وضع الحركة في الصورة و قد تطور المشروعان بشكل مستمر قبل أن يكون أي لقاء محتمل"[79].

كان هانري برغسون"Henri Bergson" أول من ناقش الآلية التي تعتمدها السينما و قد جاء هذا ضمن اهتمامه بالحركة، فحسبه تعتمد السينما على آلية أطلق عليها " الوهم السينماتوغرافي"، إذ تقدم السينما

---

[78] Laurent JULLIER, Analyser un film de l'émotion à l'interprétation, édition Flammarion, Paris, 2012, p.325.

[79] Gilles DELEUZE, Cinéma 1, l'image- mouvement, édition Minuit, Paris, 1983, p.50.

الحركة "حركة كاذبة" ليست من صميم الأشياء نفسها لأن الحركة في الشريط السينمائي وهمية. أما المشروع الثاني الذي هو وضع الصورة في الحركة فهو الذي يفكر في إطار واحد عام و هو الإطار السيتمائي، بمعنى يدرس الصورة من داخل السينما نفسها و ليس من خارجها[80]. من هنا يمكن القول أن السينما عندما ظهرت بدأت تطرح نفسها كظاهرة تستحق الدراسة و التأمل ليس من داخلها فقط بل استقطبت اهتمام ميادين معرفية أخرى ربما بشكل يفوق باقي الفنون الأخرى و بالتالي فإن مقاربة الفلسفة للسينما بدأت في نفس الوقت مع مقاربات عديدة أخرى وجدت في السينما ما يستحق التوقف و التأمل. من هنا، فالسينما ممارسة جديدة للصور و العلامات. كان على الفلسفة في هذا السياق أن تؤسس النظرية الخاصة بها باعتبارها ممارسة مفهومية، فصورة الفكر هي ما يشغل السينما و الفلسفة أي الأسئلة التي تثيرها السينما و مفاهيم التي تبدعها الفلسفة. لذلك نبه جيل دولوز "Gilles Deleuze " إلى أن الأمر لا يتعلق في هذه الدراسة بالتأريخ للسينما بل بتصنيف و محاولة ترتيب الصور و العلامات[81]. يعتبر دولوز أن الصورة – الحركة هي صورة المميزة للصورة السينمائية الكلاسكية و قد حددها من خلال ثلاثة أنماط أساسية: " الصورة- الإدراك" و "الصورة- الإحساس" و "الصورة- الفعل" و هذا ما انصب عليه الجزء الأول من عمله في السينما. كما سعى إلى تصنيف الأفلام بحسب أنماط صورها، إن كان نوع من أنواع الصورة – الحركة له ما يوازيه في سلم اللقطات، فاللقطات العامة تتناسب مع الصورة – الإدراك لذلك فإن الصورة- الإدراك هي حركة الكاميرا التي تصنف الصور و تنتقيها مدركة (الموضوع) من زاوية معينة. في حين أن اللقطة- المتوسطة هي ما يتلائم مع الصورة- الفعل، حيث تعد حركة الكاميرا التي تظهر موضوعات أخرى انطلاقا من الموضوع الأساسي و أخيرا فإن ما يناسب "الصورة- الشعور" هو اللقطة المكبرة فهي حركة الكاميرا التي تعلق العلاقة بين الإدراك و الفعل المترتب عليه[82].

كما يعد سيرجي إيزنشتاين "Sergey Eisenstein "من بين أكبر المخرجين، لديه العديد من الإسهامات و الآراء الفلسفية في نظرية الفيلم أبرزها " الخلق عن طريق الفيلم" كما أدخل إلى السينما آراء و نظريات جديدة. حيث قامت وجهة نظره بداية على مفهوم اللقطة و الصورة الذهنية، إذ أكد أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون و أن الحصيلة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيلة التصادم الصوري للقطتين و بطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل

---

[80] اسماعيل موساوي، حول علاقة الفلسفة بالسينما من خلال تحليل الخلفيات لفيلم *الماتريكس*، العدد2، مجلة ذوات، المغرب، 2010، ص 53.

[81] Gilles DELEUZE, *op.cit.*, p.07.

[82] Bruno ALCALA, « Philosophie avec cinéma : Gilles Deleuze, temps et pensée », *cinémaction*, N47, Paris, Avril,1988, p.80.

سيخلفها الذهن (عقل المشاهد) و يصنع حدودها في الزمان و المكان وفقا لما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين على الشاشة، بهذا يكون " خلق معنى" لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها و علاقتها[83].

التاريخ و السينما:

السؤال الذي نطرحه في هذا السياق ماذا تضيف السينما للدراسات التاريخية؟ و كيف يمكن لأبحاث التاريخية أن تساعد في فهم السينما؟

يتساءل التاريخ عن ماذا نفعل بالسينما؟ هذه الأخيرة لديها أسباب للتساؤل عما أصبحت عليه. تميزت كل الدراسات الحديثة بالتساؤلات المفتوحة بفضل مدرسة الحوليات" Ecole des annales "حول ما يؤسس لخطاب تاريخي و الوظيفة التي يتولى القيام بها. ما يمكن توضيحه أن التاريخ لم يصرح أنه يساهم في بناء تحليل إيضاحي، حتى المؤرخين تقبلوا أن تبقى تحليلاتهم تابعة ليس فقط بخيالهم الخاص و لكن أيضا بالمجتمع الذي يعتبرونه جزءا منهم، مثل المجتمع الذي يحللون آثاره. إلى حد أن بول ريكور" Paul Ricoeur"أقر بأنه مع تحديد دقيق للفوارق يمكن تقريب السرد التاريخي و السرد الخيالي دون إظهار مهدم الصور" iconoclaste"[84].

كانت الدراسات التاريخية للسينما التقليدية في الثمانينات من خلال الأعمال التي قدمها تيري رامساي "Terry Ramsaye" و جورج سادول"Georges Sadoul " في الاربعينات أقرب للدراسات التاريخية حول الأدب (الأسطورة الأخلاقية مع الشخصيات العادلة التي تناشد الخير و تحارب الشر) أو الأسطورة السياسية من خلال المواضيع المتعلقة (بالواجب، التضحية و الحرية) وهذا من أجل معرفة المنطق الذي ترتكز عليه السينما. بعد ذلك اكتشف المؤرخون العاملون في مجال السينما قدرتها على تسجيل الأحداث و كذا كشف الطرق التي ينظر إليها المجتمع و إعجابهم بقدرتها على نطاق الواقع و كذا إعطاء شكل للرغبات و الخيال. نرى أن التبادل مزدوج: كلما تم إدراك أن تاريخ السينما يجب عليه أن يتحرك من منظور تاريخي، كلما رأى التاريخ في السينما أرضية للحوار.

---

[83] أحمد عبد السليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين و فلسفته في المونتاج الذهني، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، العدد1، الأردن، 2013، ص 137.

[84] Paul RICOEUR, Temps et récit, édition Seuil, Paris, 1983, p.264.

ما ميز البحوث التاريخية في مجال السينما في سنوات التسعينات يتجسد فيما أطلق عليه لاغني "Lagny" (تاريخ- مشكل): التاريخ لا يخبئ عمل الباحث وراء موضوعية مفترضة و لكن يظهر خياراتها و أجراءتها. يعرف التاريخ أن دلالة الأفعال ترجع أو تعود إلى طريقة التناول أو المعالجة، تستهدف إعادة بناء الحقيقة عوض استعادتها أو تشكيلها كموضوع لخطابها. ظهرت خلال هذه الفترة من الدراسات ثلاثة ميادين، لكل واحدة اهتماماتها الخاصة بالسينما و هي: تاريخ الثقافات الاجتماعية، تاريخ الجماليات اللسانية وتاريخ الاقتصاد الصناعي[85].

السيميولوجيا و السينما:

اهتم هذا التيار بدراسة السينما كنظام من العلامات من خلال استنطاق شكل المضمون قصد فهم آليات البناء الداخلي و معرفة كيفية تشكل الدلالة المقصودة داخل سياقها النصي، الخطابي أو الفيلمي. تقترن سيميولوجيا السينما تقليديا بالبنيوية و يعد كريستيان متز "Christian Metz" من الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميولوجيا الصورة السينمائية. ركز كثيرا من خلال كتاباته على جماليات التلقي كما استعان بلسانيات فاردیناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure" و لاسيما ثنائية الدال و المدلول. عرف كريستيان متز "Christian Metz"السينما على أنها مجموعة من الرسائل التي يسميها المجتمع سينما. هذا التعريف يمكن قراءته من جانبين: إما أن السينما هي كل ما سمي سينما في الفضاء الاجتماعي و إما أن السينما هي أن المجتمع في كليته يتقبل كسينما. ظهرت اللغة السينمائية بالنسبة لرواد السيميولوجيا كحقيقة اجتماعية و ظاهرة إنسانية مسجلة في الأفعال و العواطف التي تهمنا[86].

ابتعدت سيميولوجيا السينما بقيادة كريستيان متز "Christian Metz"عن المفاهيم البنيوية، بل رأت أنها غير ملائمة لموضوعها حيث يصعب نقلها من السياق اللساني إلى السياق السينمائي. فالدال في السينما يكون في علاقة تشابه مع المدلول و يستحيل أن تتماهى السينما في اللسانيات خاصة في جانبها اللساني الذي يشدد على التمفصل "articulation"، فخلافا للسانيات لا تمتلك السينما تمفصلا مزدوجا بمعنى أنه يصعب تقطيع الصورة إلى وحدات صغرى في المبنى و أخرى في المعنى، أي يصعب اعتبار الصورة كلمة و المشهد السينمائي جملة لأن الصورة السينمائية قد تعادل جملة أو العديد من الجمل مرة واحدة. أما المشهد السينمائي

---

[85]Francesco CASETTI, *op.cit.*, p. 318-319.

[86]Roger ODIN, «Christian Metz : La linguistique », *Iris*, N10, avril 1990, p.94-97.

فيشكل قطيعة معقدة من الخطابات نظرا لتعددية مدوناته: اللسان، الصوت، الحركة، زوايا التصوير و موقعه في عملية المونتاج[87].

كما سعى كريستيان متز "Christian Metz" إلى إثبات أن السينما لغة و ليست لسانا ما دامت لا تتوفر على الميزة الخاصة باللسان و هي "التمفصل المزدوج".إلا أنه إتُهم بأنه طبق اللسانيات على السينما لأنه كان الوحيد الذي أثبت أن السينما ليست لسانا[88].

علم النفس السينمائي:

يعد علم النفس من بين التخصصات التي اهتمت بشكل سريع بالإنتاج السينمائي. لأنه كان يعتمد على الأفلام السينمائية في الاختبارات النفسية و كذا لأنه يهتم بشكل خاص بأول مصطلح وضع من طرف الأفلام و هو " الوضعية السينمائية " "la situation cinématographique ". هناك الكثير من الدراسات التي ظهرت في إطار هذه الديناميكية كدراسات الإدراك و دراسات حول الفهم و حول التذكر و المشاركة[89]. نشرت العديد من المحاولات المخصصة للبحث عن الطريقة التي يدرك بها الفيلم المعروض على الشاشة في المجلة العالمية للفيلمولوجيا. هناك من الباحثين من سلط الضوء على مكونات فعل الإدراك و هناك من درس الحركة. أما فيما يخص الفهم و التذكر فقد اهتم الباحثون بإشكاليات التي تستثمر في العلاقة بين المتفرج و الفيلم على مستوى الفهم و تذكر ما يظهر على الشاشة. حيث ركزت بعض الدراسات التي نشرتها المجلة العالمية للفيلمولوجيا على البحث عن التناسق بين مختلف درجات التطور العقلي و مختلف مصاعب اللغة السينمائية.

أما فيما يخص الدراسات التي اهتمت بالمشاركة فكان رهانها الأساسي هو العلاقة العاطفية الخاصة التي تربط المشاهدين الجالسين في أماكنهم داخل القاعة و الأشياء التي تعرض على الشاشة أي طريقة الانضمام إلى العرض إلى غاية معايشته مباشرة[90].

---

[87] نصر الدين العياضي، السيميائيات و إستراتجية بناء المعنى، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد17، الجزائر، 2013، ص125.

[88] Roger ODIN, Cinéma et production du sens, *op.cit.*, p.65.

[89] Francesco CASETTI, *op.cit.*, p.110

[90] *Ibid.*, p.117.

الدراسات الجمالية:

تُعوض الجمالية كما هي مطبقة اليوم في مجال السينما عدم قدرة التحليل على إعطاء الاعتبار للانطباعات العابرة التي تتذكر أثناء العرض. تأخذ جمالية السينما الحالية من ثلاثة محاولات: النقد، تاريخ الفنون و الفلسفة، يعنى الذهاب نحو النقد وضع التسلسل الهرمي للمعايير رغم بقائها ضمنية و إعطاء وضع لإجراءات التحليل الموضوعية (ما تم إنتاجه من تصميم الفيلم إلى غاية تقديمه للمشاهدة). أما الذهاب إلى الفلسفة فيعنى ربط خصائص السينما مع تاريخ الأفكار. استشهد جاك أومون "Jaques Aumont"في حديثه عن فيلم الحماس " Enthousiasme" للمخرج ديزغا فيرتوف"Dziga Vertov"عن أهمية المقاربة الجمالية في فهم الفيلم الذي يقدم كمسرود وثائقي و ليس كفيلم خيالي كما أضاف أن الفيلم غير مفهوم بدون هذه المقاربة[91]. كما نصح الانثربولوجي كليفورد جيرتز" Clifford Geertz"زملائه بإعطاء "بريق جمالي" للكتابة العلمية و إنتاج ما أسماه "أوصاف سميكة" " Thick descriptions".

سوسيولوجيا السينما:

لطالما كانت السينما بالنسبة للسوسيولوجيين موضوع بحث، أي ظاهرة تضاف إلى قائمة الظواهر الأخرى محل الفحص[92].كما يعد الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة و ديناميكية المجتمع و فهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان و المجتمع. فالفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات بل عناصر من الواقع غير متجانس تماما، كما أن الصورة تؤسس لعلاقة بصرية مع الواقع.

إن السوسيولوجيا كعلم ينقل الواقع و يفسر الظاهرة الاجتماعية بالعودة إلى دراسة أسبابها و نتائجها. تضم سوسيولوجيا السينما دراسة الفعل السينمائي(البنية التحتية و الجمهور) و الفعل الفيلمي مع افتراض التحليل الاجتماعي للمنتجات السينمائية. فسوسيولوجيا السينما تفترض أيضا تحديد الفاعلين و المساهمين و ذلك من خلال الجهد المبذول لمعرفة العلاقات الاجتماعية. إنها تتطلع إلى تأسيس علاقات التآلف بين المنتجات الفيلمية و بيئتها السوسيو- اقتصادية[93].

---

[91] Laurent JULLIER, Analyser un film, *op.cit.*, p. 334.

[92] Francesco CASETTI, *op.cit.*, p.123.

[93] Emmanuel ETHIS, Sociologie du cinéma et de ses publiques, édition Armand Colin, Paris, 2005, p.18.

لقد أثرت السوسيولوجيا على الساحة العلمية بمجموعة من البحوث القيمة في مجال السينما، حيث أصبحنا نقرأ و نطالع كتبا و مقالات و أبحاث تتناول السينما كفرع من فروع السوسيولوجيا. يتطرق أصحاب هذه المراجع إلى العلاقة الكائنة بين علم الاجتماع و الفن السابع. ما نريد التركيز عليه هو أن سوسيولوجيا الفيلم تختلف عن سوسيولوجيا السينما أي من حيث دراسة الجماهير، فهي تبحث في المنتوج السينمائي عن الحالات الأكثر انتشارا في العلاقات بين الأفراد. إذا كانت سوسيولوجيا السينما بدراستها لمختلف حقول المهن السينمائية تأخذ بعين الاعتبار البنيات و التمثلات الاجتماعية التي تشكل الإطار الصعب واضعة بذلك حدا فاصلا لممكنات الإبداع السينمائي، لأن التحليل الاجتماعي يتيح مسائلة الصور السينمائية التي تشوه الإطار البديهي و تزيل الحجاب عن بنية المتخيل و النمطيات و التطابقات الخاطئة[94].

طالب كل من جورج فريدمان "Georges Friedmann" و ايدغار موران "Edgar Morrain" من خلال إسهاماتهما التي نشرت بداية من سنوات 1950في المجلة العالمية للفيلمولوجيا بمكانة المهمة للسوسيولوجيا بجانب المساهمات الأخرى، حيث أقرا أن السينما فعل إنساني لا يمكن سرد علاقاته العميقة إلا في ظل تقارب كل التخصصات التي تعد الإنسان موضوعا. كما حددا المضامين و المناهج المتداخلة مع السوسيولوجيا: الفكرة هي أن كل فيلم حتى و أن كان فنيا يجب دراسته كموضوع، بحيث يمكن دراسة الذاتية التي يحملها كموضوع.

حدد بيار سورلان " Pierre Sorlin "سوسيولوجيا السينما في ثلاثة مجالات: يتعلق الأمر أولا بطرق الإنتاج أو الصناعة السينمائية (سوسيولوجيا المهن السينمائية كالمنتجين، الممثلين، طرق الإنتاج و نزاعات في العمل و النتائج المترتبة على كيفية صنع الأفلام أو مكانة علاقات القوة بين المهن المختلفة). ثانيا، يرى سورلان أن الطريقة التي تتلقى بها الأفلام في مجتمع معين يجب أن ينظر إليها بعين الاعتبار، فسوسيولوجيا السينما تبنى على دراسة الجمهور. ثالثا، تقوم سوسيولوجيا السينما بدراسة كيف يتم تمثل المجتمع في بعض الأفلام ، بحيث يتم التساؤل عن تمثل الفضاء الاجتماعي و التفاعلات بين الأفراد و كذا الشكل الذي تقدم به القصة الفيلمية من خلال (اختيار الأطر، الإضاءة و البعد البؤري)[95].

---

[94] محمد شويكة، مرجع سبق ذكره، ص 119.

[95] Pierre SORLIN, Introduction à une sociologie du cinéma, édition Klincksieck, Paris, 2015, p.90.

المدرسة النقدية: الصناعات الثقافية

قدمت النظرية النقدية نقدًا للسينما في سياق أوسع من نقدهم لما أطلقوا عليه "صناعة الثقافة". تشير المحادثات المتبادلة بين تيودور أدورنو"Theodor Adorno" و وللتر بنيامين"Walter Benjamin" (من أعلام مدرسة فرانكفورت) إلى تبني الأول موقفًا نقديًا رافضًا لفن السينما، فهي بالنسبة له تقلص الفاعلية النقدية للمتلقي لأن المتفرج يكون همه الأول متابعة الصور المتدفقة على الشاشة وليس ثمة فرصة أمامه لاتخاذ موقف نقدي منها. كما أنها تعمل من خلال مفهوم "الصدمة الحسية" على حشد كل ما هو غرائبي وغير مألوف للتلاعب بوعي المتفرج وهي بهذا تقع دائمًا في الصورة النمطية التي يعاد تكرارها باستمرار. أما بنيامين وللتر "Walter Benjamin"فهو يتفق مع مجمل ما ذهب إليه تيودور أدورنو" Theodor Adorno" لكنه يرى أن هناك وظيفة إيجابية للسينما تتمثل في أن الكاميرا تستطيع القيام بما لا يستطيع الإدراك الطبيعي القيام به مثل: اللقطات المقربة، الحركة السريعة والبطيئة...الخ. بالإضافة لذلك يرى وولتر بنيامين أن السينما إذا ارتبطت بمشروع حضاري ثوري فقد يكون لها تأثير كبير على الوعي الجمعي بما لها من إمكانيات تتفوق بها على كافة الفنون الأخرى[96].

كما اهتم كل من آدورنو"Adorno"، ماركيوز"Markus" و هوركهايمر" Horkheimer "على ما وصفوه بمشاكل البنية الفوقية، فلقد أكدوا أن السينما و وسائل الإعلام الجماهيرية الأخرى قد حالت دون أن يتخذ التاريخ مجراه الحتمي، حيث أن وسائل الإعلام قد أفسدت عقول الجماهير و استدرجتهم إلى ثقافة الاستهلاك مما جعلهم ينغمسون في المتع السطحية التي تقدمها الثقافة الشعبية و من ثم فقدوا الاهتمام بالهوية و بالحاجة إلى الثورة أو الحاجة إلى التغير السياسي و الاقتصادي للبنية العامة في مجتمعهم.

ميز تيودور آدورنو" Theodor Adorno" في حديثه عن فكرة الصناعة الثقافية بين صناعة الثقافة و الثقافة الجماهيرية التي تفترض أن الجماهير تتحمل بعض المسؤولية عن الثقافة التي يستهلكونها و هذا يتحدد من خلال تفضيلات الجماهير أنفسهم وقد ذهب كذلك إلى أكثر مما ذهب إليه منظرو الثقافة الجماهيرية، حيث اعتبر هذه الثقافة شيئا فرض على الجماهير فرضا مما هيأهم للترحيب بها دون أن يدركوا أنها مفروضة

---

[96] بلدر الدين مصطفى، هل يمكن تأسيس نقد فلسفي للأفلام؟، مجلة فكر الثقافية، http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=534، اطلع عليه:2017/06/14.

عليهم، بمعنى آخر وفقا لرؤية آدرنوا هناك ثقافة تصنع من أجل الجماهير من خلال منظومة عالمية لها أهداف واضحة تحتكر جميع قنوات نشر الثقافة و خاصة الإعلامية.

اتخذت المدرسة النقدية المجتمع الأمريكي إطارا تحليليا و لم يلق هذا التحليل صدى خارج الولايات المتحدة الأمريكية إلا في نهاية السبعينات، حيث ظهر المصطلح من جديد و لكن بصيغة الجمع وهو "الصناعات الثقافية"، مشيرا إلى اهتمام رأس المال الخاص بإنتاج السلعة[97].

[97] شريف محمد عوض، الصناعة الثقافية في عصر العولمة و أثرها في تغير ملامح الهوية الثقافية، مجلة هرمس، المجلد 2، العدد1، القاهرة، 2013،ص104.

المحور الرابع: مفهوم تحليل الأفلام و أدواته

1- مفهوم تحليل الأفلام

إن تحليل الفيلم لا يعنى رؤيته، بل يعنى إعادة رؤيته و مشاهدته. يتعلق الأمر بموقف آخر اتجاه الكيان الفيلمي الذي يمكن حمل متع أو ملذات أخرى خاصة: تفكيك الفيلم يعنى توسيع سجله الإدراكي. يمعنى أخر يخدم التحليل الفيلم من خلال تحريك المعاني و أثرها[98].

تحليل الأفلام هو عملية فكرية تنطوي أساسا على النظر إلى الأفلام بدقة أكبر عن طريق تفكيك و تقسيم النص إلى عناصره الهامة من أجل تحديد العلاقات و إعطاء مخطط للكل. ينطلق من الخطوة الأولى التي تستهدف تقسيم الكل إلى أجزاء ثم إعادة بناء الكل من خلال العناصر المعزولة في خطوة ثانية،كما تعرف هذه العملية على أنها وصف، تأويل و تفسير لمضمون الفيلم[99]. يقصد بالوصف، جرد مكونات الصورة – الوصف التشكيلي للقطات و مكوناتها و العلاقات بين اللقطة و الأخرى- عن طريق الوقوف عند الصورة. لكن يجب الحذر، إذ لا يمكن أن نقول أنه بمجرد الوقوف عند هذه الأخيرة يصبح موضوع الفيلم محللا بشكل تام. يساعد الوقوف عند الصورة على بناء علاقات منطقية و تنظيمية التي تكون دائما هدفا للتحليل[100]. أما التأويل " interprétation" فيعرف على أنه فن التوسط و التبادل و النقل، فهو صيرورة لتحرير المعنى من أبعاده التقريرية الجامدة، بفضله ينتج المحلل وساطة بينه و بين عالم الفيلم التي يتم من خلالها إنتاج الدلالة و تداولها كما يعتمد عليه المحلل كمحرك خيالي، إبداعي و رئيسي في عملية التحليل[101]. التحليل الناجح هو الذي يستطيع استخدام هذه الخاصية التفسيرية بوضعها في إطار متغير بشكل دقيق، لكن لا يعنى التأويل تقديم تقيم للفيلم أو العمل و لكن يحاول الإجابة عن السؤال كيف: كيف عرض المخرج أفكاره؟ كيف نظم لقطاته؟

---

[98] Jaques AUMONT, Michel MARIE., Analyse des films, *op.cit.*, p.12.

[99] Jaques AUMONT, Michel MARIE, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, 2édition, édition Armand Colin, Paris, 2014, p.14.

[100] Jaques AUMONT, Michel MARIE, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, *op.cit.*, p.29.

[101] عبد الله بريمي، السيميوزس و التأويل و إنتاج المعنى و بناء الواقع و اشتغال المجتمع، مجلة سمات، المجلد1، العدد1، المغرب، 2013، ص 179.

2- أدوات تحليل الأفلام

قدم كل من جاك أومون"Jaques Aumont" و ميشال ماري"Michel Marie" في كتابهما " Analyse des films" مجموعة من الأدوات التي يمكن توظيفها في عملية التحليل. تتمثل فيمايلي:

- **الأدوات الوصفية:** هناك أدوات متعددة منها ما يستهدف وصف الوحدات السردية الكبرى و كذا بعض الصورة أو شريط الصوت، من أهم هذه الأدوات هناك: **التقطيع التقني** "découpage technique" الذي يعود إلى بدايات التقسيم التقني للعمل في الصناعة السينمائية، مبدأه تقسيم الفيلم إلى عدة متتاليات "séquences"ثم إلى لقطات مرقمة، يعطى هذا التقطيع دلالات تقنية، مشهدية مهمة لتنفيذ التقاط المشهد. يوجد فرق بين التقطيع التقني قبل التصوير و بعد المونتاج النهائي للفيلم. كما تعد **التجزئة** "fragmentation" من بين الأدوات الوصفية التي تسمى في اللغة النقدية "متتاليات الفيلم"، تعنى هذه الأداة تقسيم الفيلم إلى أجزاء محددة لها بداية و نهاية. يمكن للمحلل أن يستعين بأداة أخرى هي **وصف صور الفيلم** يعنى ذلك استخدام اللغة اللفظية لترجمة العناصر الدلالية و المعلوماتية التي تكون الصورة بشكل موضوعي و شامل، كما يمكن للمحلل توظيف **جداول المخطوطات و الرسومات** كأداة أخرى يستخدمها لتقديم كل ما يوجد في الفيلم على شكل جداول[102].

- **الأدوات الاستشهادية:** من بين هذه الأدوات **مقتطف الفيلم**"extrait du film" الذي يعد من الأدوات التي يتمكن من خلالها المحلل الحصول على معلومات أساسية و مبدئية عن المضمون. كما يعد **الفوتوغرام**"photogramme"من بين العمليات التي تقوم على الوقوف عند الصورة حيث يتم حذف البعد الصوتي و الحركي للفيلم.

- **الأدوات الوثائقية:** تخص في هذا الجانب مجمل المعطيات الخارجية أو الداخلية عن الفيلم و التي تكون قابلة للتوظيف في التحليل مثل: معلومات عن إنتاج و إخراج الفيلم، ميزانية الفيلم، السيناريو، التصريحات و المقابلات مع فريق العمل و كذا الوثائق المصورة للفيلم مثل: صور لبلاطو التصوير، التوزيع و النقد الذي يظهر في الصحف و المواقع المخصصة لإنتاج السينمائي[103].

---

[102] Jaques AUMONT, Michel MARIE, Analyse des films, *op.cit.*, p.36-37.

[103] *Ibid.*, p.63.

المحور الخامس: نموذج لشبكة تحليل فيلمي

كما أشرنا سابقا لا توجد طريقة شاملة و نموذجية لتحليل الأفلام. في هذا المحور اخترنا شبكة تحليل فيلمي بناء على مقاربات متعددة وضعها كل من رولن بارث، فرانسيس فانوي و آن غوليات لتي بالإضافة إلى توظيف أدوات التحليل الفيلمي المذكورة سابقا كما حددها جاك أومون و ميشال ماري.

1- بطاقة فنية عن المخرج " بريان دي يالما" Brian de palma:

ولد بريان دي بالما، باسم بريان رسل دي بالما في 11 سبتمبر 1940 في نيويورك بولاية نيوجيرسي، مخرج سينمائي أمريكي من أصل إيطالي مختص في أفلام الإثارة، من أبرز أفلامه *كاري* (1976)، و *جاهز للقتل* (1980) و *الجهة ذو الندبة scar face* (1983) و *طريق كارليتو* (1993)، و غير معرض *للمس intouchables*(1987)، بالإضافة إلى *رائعة المهمة المستحيلة mission impossibles* (1996) و*إصابات الحرب casualties of wer* (1989). عمل مع العديد من الممثلين كما اشتهر أيضا بأنه أفضل المخرجين الذين تناولوا صناعة أفلام عالجت الحرب الفيتنامية وبشاعتها والتي كان من أهمها فيلم *(النزاع)* الذي تدور أحداثه حول مجموعة من الجنود الشباب يقومون باختطاف فتاة فيتنامية واغتصابها ثم قتلها بدم بارد.

2- بطاقة فنية عن الفيلم

العنوان باللغة العربية: المتقح

العنوان الأصلي: Redacted

إخراج : بريان دي بالما Brian de palma

سيناريو : بريان دي بالما

توزيع: Hdnet films

مكان التصوير: الأردن

نوع: الوثائقي الممثل faction documentaire

زمن الفيلم: ساعة ونصف

تاريخ الإنتاج: 2007

3- ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول المأزق الأمريكي في العراق من خلال مدونات الجنود على شبكة الأنترنت وأحاديثهم عبر كاميرا الأنترنت مع زوجاتهم وأقربائهم واللقطات التي يصورها الجنديان الأمريكيان "انجل سلزار" Angel selaser و"ماك كوي" Mc coy بكاميرا فيديو خاصة على شكل يوميات.

يرغب الجندي" انجل سلزار" في التقدم لدراسة الإخراج السينمائي بعد عودته إلى بلاده ولهذا يقوم بتصوير كل شيء يمر عليه يوميا، لأنه يعتبر الفيلم الذي سيقوم بتصويره جواز سفره إلى مدرسة الإخراج السينمائي.

يتعرض الجنود خلال مكوثهم بالعراق إلى ضغط نفسي كبير، فيصبون غضبهم في وجه المواطنين الذين يحاولون المرور من نقطة التفتيش التي يضعونها عند مدخل مدينة سمراء في العراق. بعدها يقوم الجنود بالهجوم على أحد المنازل القريبة من مركزهم العسكري في سمراء و يقدمون على قتل أفراد العائلة جماعيا والاعتداء على طفلة صغيرة تبلغ من العمر 15 سنة واغتصابها ثم قتلها وحرقها بعد إنهاء جريمتهم، وهي قصة استوحاها المخرج من قصة حقيقية قام بها أفراد القوات الأمريكية خلال تواجدهم بالعراق في سنة 2006 .

تقوم المقاومة العراقية بالثأر لما حدث للفتاة، فتختطف الجندي " انجل سلزار" أين تقوم تذبحه ثم تبث شريط فيديو على شبكة الانترنت يبرز عملية القتل التي تعرض لها الجندي، ينتهي الفيلم بنهاية مفتوحة عن مصير الجنود الذين اقترفوا الجريمة.

4- سياق الفيلم:

قسمنا في هذا السياق فيلم "الملقح" Redacted إلى خمسة مراحل أساسية والتي تتمثل فيما يلي:

المرحلة الأولى: جنريك الفيلم الذي يعرف المشاهد على المكان والزمان اللذان تدور فيهما أحداث هذا الفيلم.

المرحلة الثانية: وفاة الجندي "جيمس سويت" Jeams suite بعد انفجار لغم عليه وتأثر زملائه بما حصل له.

المرحلة الثالثة: الاعتداء على منزل أحد العراقيين المدنيين من طرف زملاء "جيمس سويت" Jeams suite يقتل جميع أفراد الأسرة واغتصاب طفلة في الخامسة عشر وحرقها بعد قتلها.

المرحلة الرابعة : انتقام المقاومة العراقية لحادثة اغتصاب الطفلة ذات الخمسة عشرة سنة باختطاف الجندي "انجل سلزر "وذبحه.

المرحلة الخامسة: النهاية الوثائقية للفيلم عن طريق عرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية لضحايا الحرب على العراق.

5- تحليل ملصق الفيلم:

تستند الرسالة البصرية من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني، كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (الوجوه،أجسام،أشياء من الطبيعة)، كما تستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى أي عناصر ليست لا من طبيعة و لا من الكائنات، يتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية أي العلامات التشكيلية :الأشكال و الخطوط،و التركيب[104].

يمكن طرح قضية الدلالة و التدليل في الرسالة البصرية و كيفيات تحول المرجع الفوتوغرافي من الحياد و الصمت إلى علامة و إلى نص لا يتقلت من لعبة المعنى بالاستعانة بمستويين اثنين: **التعييني** (الذي يرتبط بإدراك الصورة في أبعادها الفنية و التشكيلية و التقنية) و **التضميني** (يرتبط بالتدليل أو التأويل)[105].

---

[104]- عبد الله قدور الثاني،مرجع سبق ذكره،ص:34

[105] نفس المرجع،ص 35.

أ- التحليل التعييني:

يحتوي هذا الملصق على صورة لرشاش حربي على الجهة اليسرى، فوقه قبعة عسكرية فيها مجموعة من الثقوب ينزف منها دم، يتساقط هذا الدم على الرشاش فتظهر قطرات حمراء أسفل قاعدته. كما يتكون هذا الملصق من مجموعة رسائل ألسنية، حيث ظهر في أعلى الملصق من الجهة اليمنى الرسالة الأولى وهي:

Lion d'argent prix de	و التي تعني:	جائزة الأسد الفضي
la mis en scène	أي:	أحسن إخراج
Venis2007	أي:	البندقية2007

أما الرسالة الثانية :

Sélection officielle	أي:	التصفيات الرسمية
Deauville 2007	أي:	دوفيل 2007
Festival de cinéma américain		مهرجان السينما الأمريكية

أما الرسالة الثالثة فهي:

Un film sensationnel	و التي تعني:	فيلم مؤثر
The Hollywood reporter	و التي تعني:	تحقيق هوليودي

الرسالة الرابعة هي:

Un magma en fusion و التي تعني: ماغمى منصهرة

Le nouvel observateur و التي تعني: ملاحظ جديد

الرسالة الخامسة هي:

Epoustouflant و التي تعني: مذهل

Studio magasine و التي تعني: ستوديو مجلة مصورة

بعدها مباشر جاء عنوان الفيلم واسم المخرج، حيث كتب اسم المخرج باللون الأسود فوق العنوان مباشرة.

Un filme de Brain de Palma

أما العنوان فكتب ببنط عريض وبلون أحمر: Redacted

تحته رسالة أخرى وهي:

Revu et corrigé و التي تعني: مراجع و مصحح

أما أسفل الملصق فكتبت مجموعة من البيانات المكتوبة تضم أسماء الفرقة التقنية والمتمثلين الثانويين والشركة المنتجة والموزعة. كما جاءت خلفية هذا الملصق بيضاء اللون.

ب- التحليل التضمني:

يملك الملصق السينمائي أهمية خاصة ودورا كبيرا ومؤثرا في اختيار الأفلام التي نشاهدها،فهو بمثابة مدخل رئيسي لعالم الفيلم، عادة يؤشر إلى عنوان الفيلم وطبيعته وموضوعه من خلال كلمات وصور تكون صغيرة لدرجة أنها تختصر بشكل ذكي موضوع الفيلم.

جاء تصميم ملصق فيلم المنقح بسيطا لا يحتوي على الكثير من الصور، ولم توظف فيه لقطة من داخل الفيلم وهو الأمر الذي اعتدنا على رؤيته في الكثير من الملصقات السينمائية،حيث يلجئ المصمم إلى اختيار لقطة مهمة من الفيلم ويضيف عليها بعض البيانات المكتوبة لتكون صورة خارجية عن مضمون الفيلم.

لقد ظهرت على الملصق صورة لرشاش حربي وضعت فوقه قبعة عسكرية فيها ثقوب ينزف منها دم ، جاءت وضعية هذا الرشاش عمودية تشبه هيكل جسم إنسان يرتدي قبعة عسكرية. إن لهذه الصورة دلالة كبيرة، فالمصمم أراد أن يوصل من خلالها فكرة عن الجندي الأمريكي الذي أصبح يفعل الحرب مجردا من إنسانيته مدمرا نفسيا وأخلاقيا، فالإنسان يتميز عن سائر المخلوقات في الأرض بجسم يتكون من أطراف وعضلات... ، كما يمتلك عقلا خصه به الله سبحانه وتعالى عن سائر خلقه. يبدوا أن المصمم أراد أن يوصل إلى المشاهد الأثر الكبير الذي أحدثته حرب العراق على الواقع الإنساني، كيف أن جنودا أصبحوا لا يتصفون بشيء من الإنسانية، مثلهم مثل السلاح الذي لا يرحم من يوجه صوبه.

لقد ترك المصمم شيء من موصفات جسم الإنسان وهو الدم الأحمر الذي أظهره في القبعة وفي أسفل الرشاش والذي يحمل دلالة ومعنى أخر، حيث نلاحظ أن موضع الثقب الذي يمثل طلقات رصاص يأتي في الخلف، أي أن الجندي تعرض لاعتداء خلفي. هذا يدل على أنه لا يعرف من قام بالفعل وبالتالي المصمم أراد

أن يعبر على الجندي الأمريكي الذي لا يعرف عدوه وهو فعلا ما يبرزه مضمون الفيلم، حيث شاهدنا من خلال لقطاته الجنود الأمريكيين يتساءلون عن العدو الذي لا يعرفونه، ما يجعلهم يشكون في جميع الشعب العراقي و يعتبرونه عدوا لهم.

يقول رولان بارث :"إن الرسالة اللغوية ترافق دائما الصور سواء كانت تلك الرسالة متمثلة في عنوان،مقال صحفي،مفتاح الصورة،حوار فيلم"[106]. فلا يمكننا الحديث عن حضارة الصورة لأننا نعيش أكثر من أي وقت مضى حضارة المكتوب، فللنص المكتوب دور كبير في إيصال ما تحمله الصورة من معاني و مفاهيم و في الوصول إلى إنجاح العملية الاتصالية المتوخاة منها،بهذا تعددت الرسائل الألسنية في الملصق الخاص بفيلم المتقح، و هي: رسالتان اللسنيتان في أعلى الملصق تمثل المهرجانان اللذان شارك فيهما الفيلم أي تحصل على جائزتين وهما: مهرجان البندقية السينمائي في 2007 ومهرجان دوفيل الفرنسي الخاص بالسينما الأمريكية في 2007.

أما الرسائل الألسنية الأخرى فكلها كانت تعبر عن مضمون الفيلم وتختزل الفكرة الأساسية التي صاغ من خلالها المخرج فيلمه:

Un film sensationnel التي تعني: فيلما مؤثر

حيث تذهب هذه الرسالة مباشرة إلى مشاعر المشاهد لتقوده للتساؤل عن نوع الأثر الذي يتضمنه الفيلم وبالتالي يذهب به الفضول إلى اقتناءه ومشاهدته.

الرسالة الألسنة الثالثة:

Un magma en fusion والتي تعني : ماغمى منصهرة

---

[106] Roland BARTHES, Rhétorique du l'image, *revue de communication*, éd seuil, Paris, 1964, p.44.

ماهو معروف أن المغمى هي الطبقة الأولى من طبقات الأرض تتميز بالحرارة العالية وهي مادة صخرية متصهرة بسبب الحرارة الشديدة، في هذه الرسالة تشبيه للمشاهدة بالمغمى أي أنها ستكون حارة بسبب الوقائع التي سوف تعرض على المشاهد.

أما الرسالة الرابعة فهي:

époustouflant	التي تعني:	مذهل
Studio magasine		أستوديو مجلة مصورة

في هذه الرسالة هناك وصف للفيلم بأنه فيلم رائع مذهل و ساحر، هذه العبارة تزيد من فضول المشاهد للفيلم.

تحت هذه الرسالة جاء عنوان الفيلم Redacted التي هي كلمة انجليزية تعني التصفية والتنقيح، عبارة استعان بها المخرج ليصف التنقيح والرقابة الذي تمارسها الإدارة الأمريكية على المضامين الإعلامية الخاصة بوقائع و الأحداث التي عرفتها الحرب في العراق.

6- دراسة سيناريو الفيلم:

تعني كلمة السيناريو في المجال السيتمائي "فيلم مكتوبا على الورق". إن الفيلم السيتمائي الجيد لابد أن ينهض على سيناريو جيد ومن المستحيل إخراج فيلم جيد ما لم يكتب له سيناريو جيد، فمهما كانت فكرة الفيلم وموضوعه على درجة عالية من النضج والفلسفة ومهما كان تصويره وموتتاجه على أعلى مستوى من الامتياز، فإنه لابد وأن يسقط فعليا وفكريا إذا كان السيناريو ضعيف البناء.[107] هذا ويضيف بعض السينمائيون أن الصور المرئية والكلمات والأصوات تحتاج إلي مهارة فنية قد تزيد على تلك التي تحتاجها إدارة الآلات التي تستخدم في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود لذلك لا يمكن البدء في تصوير الفيلم وإخراجه دون أن يكون

---

107 - أيمن عبد الخليم التصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان، 2007، ص112.

السيناريو قد اكتمل تماما. ورد تعريف آخر للسيناريو على أنه:" ترتيب سلسلة الأحداث والمشاهد بمنطقية تخدم حركة الفيلم الأمامية ضمن دوافع مترابطة وقادرة على تشكيل حالة فنية من البداية وحتى النهاية"[108].

سوف نتبع الخطوات التالية في دراسة سيناريو فيلم المنقح:

أولا: من حيث بناء

الواقع أن الفيلم السينمائي ما هو إلا وسيلة بصرية تجسد دراميا الخط الأساسي لقصة ما من حيث الأعمال القصصية لذلك فإن للفيلم بداية ووسطا ونهاية، والبناء الدرامي هو ترتيب الأحداث والحلقات المتصلة بشكل خطي متنام أو أحداث تدفع باتجاه حل درامي وهذا الترتيب الخطي يعتمد على النموذج التالي:

البداية، الوسط، النهاية. تشمل العناصر الأساسية لهذا البناء في البداية على نقاط الحبكة، ثم نقاط التحول الرئيسية للقصة ويتصاعد منحنى الأحداث حتى يصل إلى الذروة، وفي النهاية يتنازل منحنى الأحداث تدريجيا، حتى الوصول للحل والنهاية[109].

تعتبر حبكة القصة الإطار العام للحدث. إن المخرج من خلال فيلم المنقح قام بتنظيم عمله الدرامي بإبراز الشخصيات في الجزء الأول من الفيلم ضمن إطار مكاني (خارجي و داخلي) ساهم في التعبير الدرامي و بناء السرد الفيلمي:

الشخصية الأولى: الجندي "انجل سلزار" Angel salasar.

الشخصية الثانية: الجندي "ماك كوي" Mc coy.

الشخصية الثالثة: الجندي "فيلك" Fleik.

الشخصية الرابعة: الجندي "روش" Roche.

هذه الشخصيات تعتبر شخصيات محورية بالنسبة لتصاعد أحداث الفيلم وتطورها. بعدها ظهرت شخصيات أخرى ساهمت في خلق الصراع داخل الفيلم وهي:

---

[108] أيمن عبد الحليم النصار، مرجع سبق ذكره،ص 113.

[109] نفس المرجع السابق،ص 114.

الشخصية الخامسة: الجندي "جيمس سويت"James suite

الشخصية السادسة: الفتاة العراقية

أبرز المخرج الشخصيات المحورية في المقدمة في ثلاثة مواقف مختلفة، بدايتها كانت تواجدها في ديكور خارجي يظم مجموعة من الشاحنات العسكرية والدبابات وسط دخان كثيف ليتبين لنا أن هذه الشخصيات هي في موقع حربي أوكلت لهم مهمة عسكرية.

بعدها ظهرت نفس الشخصيات في ديكور داخلي يظم مجموعة من المعدات العسكرية ومجموعة من أسِرة تظهر أمامها مجموعة صور شخصية ليتبين لنا أن هذا المكان يمثل مرقد الجنود.

في مرحلة ثالثة وضع المخرج شخصياته المحورية في فضاء خارجي يحملون مجموعة من الأسلحة، ترتدي كل هذه الشخصيات ملابس عسكرية وتقف أمام معدات حربية في طريق عام يمر منه سيارات مدنية، يظهر هذا الفضاء أن الشخصيات أمام حاجز عسكري في العراق .

نقطة التحول في الحبكة تكون في نفس هذا الديكور، عندما تتعرض إحدى الشخصيات وهو الجندي " جيمس سويت" Jeans Suite إلى هجوم عن طريق قنبلة يدوية وضعت له في كرة قدم. بهذا الحدث يبدأ الصراع بحيث تتأثر الشخصيات المحورية وهي: الجندي "فليك" Fleikو الجندي" روش"Roche و الجندي " انجل سلزار"Angel Salasar لما حدث لصديقهم "جيمس سويت"James Suite أين يصابون بنوبة عصبية جراء الأحداث المحيطة بهم وهذا ما يزيد من حقدهم على العراقيين وعلى أوضاعهم التي آلوا إليها بسبب تماطل الإدارة الأمريكية في إرجاعهم إلى ديارهم وهنا نشهد صراع آخر وهو استياءهم من الإدارة الأمريكية.

تقوم الشخصيات المحورية الجنود: "روش" و"فلايك" و"انجل سلزار" بالاعتداء على منزل أسرة عراقية، وهذا يقتل جميع أفرادها جماعيا و اغتصاب فتاة في الخامسة عشر من عمرها.في هذه المرحلة ظهرت الشخصيات الثلاثة السالفة الذكر في قمة الصراع الدرامي بعد بروز الجندي" ماك كوي" Mc Coy كشخصية ناقدة لفعل الشخصيات الأخرى. نهاية الحبكة تركها المخرج مفتوحة ولم يدخل في تفصيلها وتوقف عندما قدمت الشخصيات المحورية إلى استجواب من طرف الإدارة الأمريكية عن الفعل المرتكب، ليترك المخرج للمشاهد النهاية مفتوحة لتحديد ما إذا تمت محاكمة الشخصيات التي قامت بالفعل –اغتصاب الفتاة وحرقها– أم لا.

ثانيا : من حيث شكل السيناريو

من خلال طريقة بناء السيناريو التي تم تحديدها في الخطوة الأولى تبين أن المخرج لجأ إلى الشكل التقليدي في كتابة السيناريو وهو الشكل الذي يتكون من: بداية- وسط- نهاية، بمعني التمهيد للموضوع في البداية، يلي ذلك عرض المشكلة ثم إيجاد الحل. كما نلاحظ من خلال الفيلم أن المخرج لجأ إلى دمج الرواية والتوثيق معا، حيث اعتمد على اللقطات الأرشيفية التي ظهرت على شكل صور عرضت متتابعة في نهاية الفيلم وكذا استخدامه للتعليق الذي يعتبر خاصية من خصائص الفيلم الوثائقي،ليصل إلى بناء عمل فني يدخل في نوع سينمائي خاص يطلق عليه اسم الفيلم الوثائقي الممثل" la fiction documentaire" الذي يعتبر من الأفلام السينمائية التي تجمع بين الخيالla fiction، بحيث تتمتع بقصة بسيطة أو بفكرة رئيسية يتقمصها بعض الممثلين وأسلوب الأفلام الوثائقية الذي يعتمد على جمع الأرشيف المسجل والتحقيق الميداني[110].

ثالثا:القراءة الرمزية

نلاحظ من قراءة سيناريو فيلم "المنقح"من خلال المحور السوسيوتاريخي، أن الفيلم صور في بيئة تشبه البيئة العراقية من خلال اختيار مناطق شبه صحراوية(جافة)، كما تم استخدام جدران في أماكن التصوير كانت يتوع من الطوب المستخدم في الأبنية بالعراق، فاستطاع المخرج أن يحاكي أجواء المناطق العراقية إلى حد كبير و أن ينقل للمشاهد تفاصيل تلك الفترة بدقة شديدة. لكن الملاحظة الثانية التي يمكن التطرق لها هي تشويه مناظر العراق عبر إظهار أزقة و شوارع ممتلئة بالأنقاض و النفايات المنتشرة في معظم أرجائها، حيث تختبئ تحت كل جزء منها قنبلة،كما تم إخفاء معالم الحضارة و التركيز على المناطق البدائية و البنايات المهدمة.

كما لعبت الموسيقى الموظفة للآلات العربية كالناي و القانون اللذان وظفهما المخرج كثيرا في بناء الفيلم دلالة عميقة معبرة عن إرث ثقافي يميز المنطقة فساعدا على زيادة التأثير الدرامي.

أما من خلال المحور الروحي(الديني) فنلاحظ أن توظيف الإسلام في أحد المشاهد كخلفية للأعمال المقاومة العراقية فيه نوع من الإساءة و التشويه لحقيقة الدين و يعبر عن نظرة المخرج للدين الإسلامي، حيث ربطه بالعنف و الدم و بالتالي فإن قناعة المخرج عن الدين الإسلامي لا تبتعد عن هذا التوظيف.

---

[110] محمود ابو اقن،هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره،ص 285.

7- التحليل التعيني و التضميني للجزئين المختارين:

سيتم في هذه المرحلة القيام بتقطيع التقني للجزء الثاني الذي صوره المخرج بكاميراته، أما الجزء الأول الذي تم التصوير فيها بالكاميرا الخاصة المحمولة من طرف الجنود التي تعتبر لقطة مشهد Plan séquence فسوف نقوم مباشرة بتحليها على تبعا للطريقة التي حددها كل من" فرانسيس فانوي"Françis Vanoy و" آن غوليوت ليتي" Anne goliot lété في كتابهما "الوجيز في التحليل الفيلمي" Précis d'analyse filmique،حيث قاما بتحليل عدة نماذج للقطات مشهد وفقا لطريقة التالية[111]:

أولا: وصف لقطة المشهد من خلال إبراز عدة نقاط:كالزمان(ليل أو نهار)، المكان(داخلي أو خارجي)،حوار الشخصيات ،الأحداث،مدة اللقطة،حركة الكاميرا ،زوايا التصوير.

ثانيا:تحديد دلالة توظيف العناصر السابقة و الأثر المرجو منها.

يتكون الجزء الأول أساسا من الجتريك، بدأ هذا الجتريك بعرض اسم المؤسسة التي قامت بتوزيع هذا الفيلم وهي مؤسسة: HD net films .

بعدها ظهرت لقطة ثابتة بخلفية بنية تميل إلى السواد يتوسطها نص كتب باللغة الانجليزية شطبت منه بعض الكلمات وتركت كلمات أخرى، إستخرج من حرفها الأول عنوان الفيلم Redacted.

يتخلل هذه اللقطة الثابتة صوت خافت لمحرك شاحنات.كما تخلل هذه اللقطة صوت آلة راقنة ليظهر نص آخر تحت العنوان :

Visually documents imagined avents before during and after à 2006 rape and murder in Samarah.

عند آخر حرف من كلمة Samarah يبقى خط الكتابة يتحرك لبضع ثواني.

[111] Français VANOY, Anne GOLIAT LETE, *op.cit*, p.81.

تظهر على الشاشة مباشرة أولى القطات المتحركة التي تعلن عن بداية الأحداث. يبدأ التصوير في فضاء خارجي تمثل في ساحة كبيرة لمعسكر جنود أمريكيين، بتحرك الكاميرا حركة بانوراما عمودية تظهر سماء رمادية يتخللها دخان كثيف ينبعث من سقف بنايات المعسكر. بحركة بانوراما عمودية إلى الأسفل تنزل الكاميرا لتتوقف بلقطة عامة لساحة المعسكر مليئة بعدد من الشاحنات العسكرية، تتصاعد أمامها نيران من براميل حديدية موضوعة على جوانبها. تتحرك الكاميرا حركة بانوراما أفقية. عن طريق زووم إلى الأمام يظهر أمام أحد مداخل هذا المعسكر تجمع مجموعة من الجنود الأمريكيين يحملون أسلحة حربية. كما تخلل عرض هذه المتتالية عدة بيانات مكتوبة وهي: 04-09-2006

ثم tell me no lies ،بالإضافة إلى: awar dialy by PEC Angel Salasar

عند هذه العبارة الأخيرة يبدأ الحوار، حيث يتبين من خلاله أنه صوت أحد الجنود يقوم بالترحيب بالمشاهد والتعريف بالموقع الذي يقوم بتصويره.

التحليل التضميني للجزء المختار:

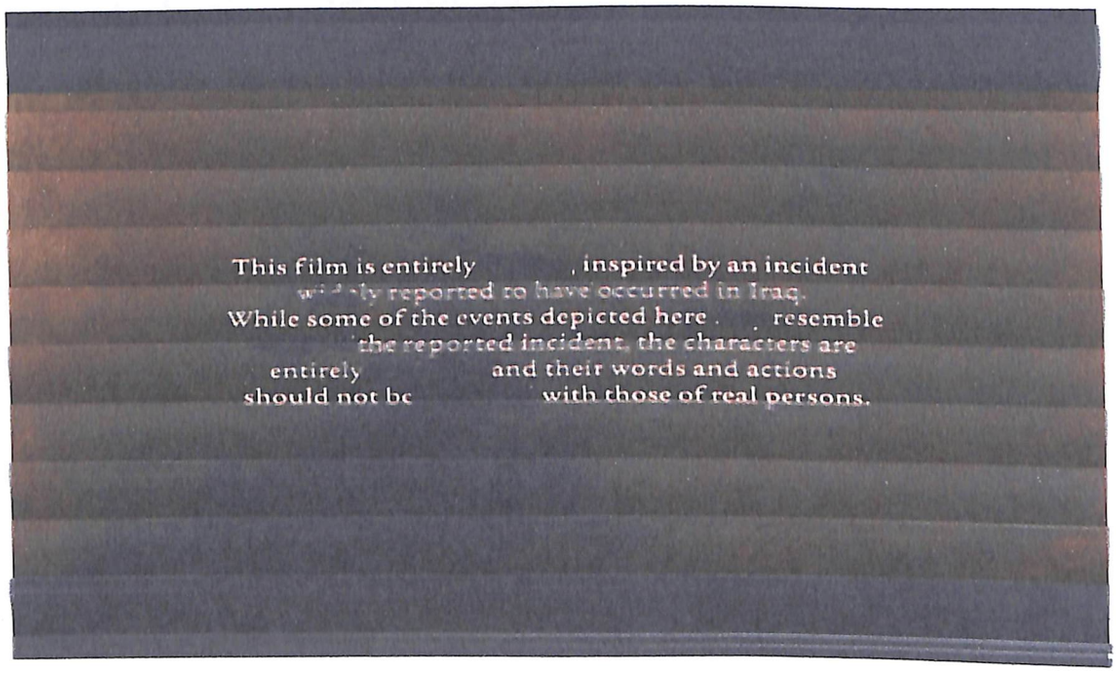
أكثر شيء ميز المتتالية الأولى من هذا الجزء هو النص الذي ظهر في البداية بلقطة ثابتة حيث ظهر مباشر بعد عرض اسم الشركة التي قامت بتوزيع الفيلم وهي شركة: HD net films

النص الذي ظهر باللغة الانجليزية يحمل عدة دلالات تختصر مضمون الفيلم:

This film is entirely fiction, inspired by an incident, widely reported to have occurred in Iraq .

While some of the events depicted here may .Resemble, those of the reported in incident the characters are entirely fiction al and their words and actions should not be confused with those of real person's.

يحتوي هذا النص على الإعلان التقليدي الذي تضعه معظم الأفلام" بأن الشخصيات والأحداث الواردة في الفيلم هي شخصيات و أحداث خيالية وأن أي تشابه بينهما وبين بعض الشخصيات والأحداث الواقعية قد حدث بمحض الصدفة "، ليبدأ بعدها بشطب بعض الكلمات التي يحتويها النص و التي تحتوي على دلالات تقلب المعنى مثلا: not – fictional- May – inspired- fiction

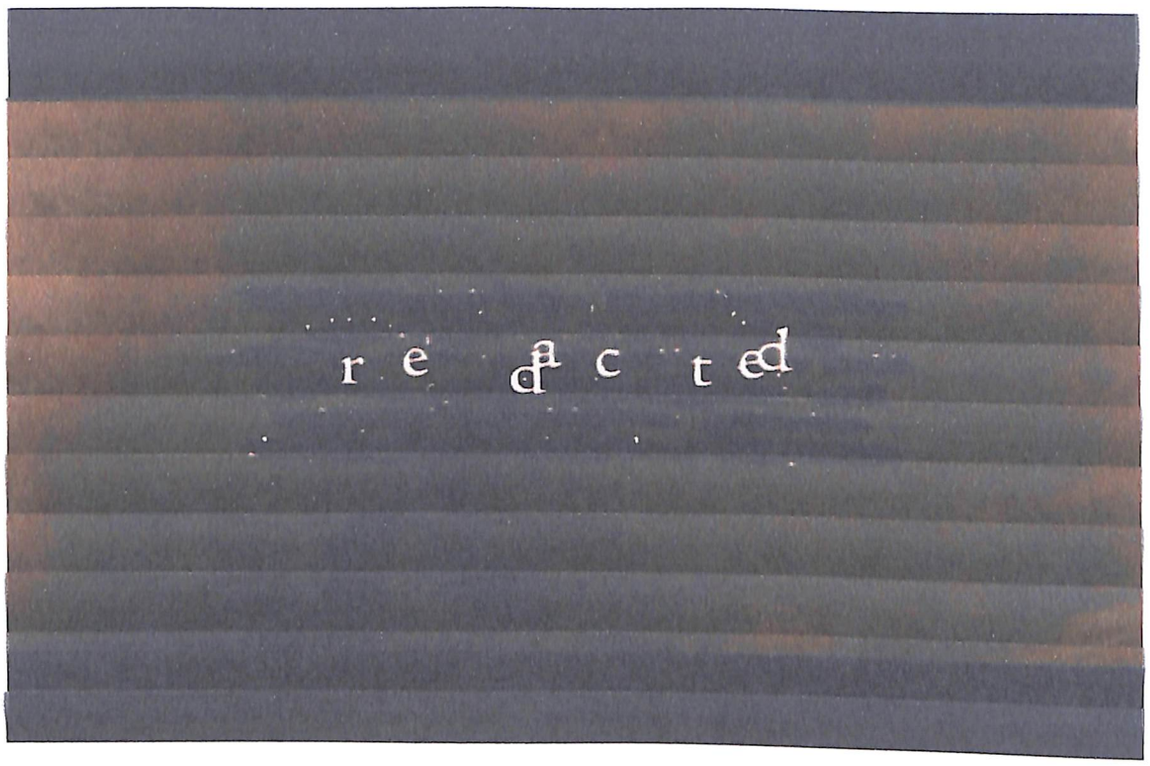


الفوتوغرام رقم01:نص جينريك البداية

فتؤدي المعنى التالي:

" إن الأحداث والشخصيات الواردة في الفيلم شخصيات واقعية وأن التشابه الذي وقع في الفيلم بين شخصيات الفيلم والشخصيات الحقيقية متعمد".

كانت الطريقة التي برز بها عنوان الفيلم بشطب مجموعة من الكلمات في النص. أبقى المخرج على بعضها واتتقى الحرف الأول من كل كلمة ليتشكل بها عنوان الفيلم "Redacted".



الفوتوغرام رقم02:كيفية تشكل عنوان الفيلم

يعتبر العنوان (titre) من أهم العناصر التي يتكون منها جنيريك البداية، حيث يؤدي وظيفة تحديد بداية الفيلم،فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله الفيلم.

معنى كلمة "Redacted "باللغة العربية هو "المنقح" استعملها المخرج ليصف الرقابة والتنقيح اللذان مارستهما الإدارة الأمريكية على مضامين وسائل الإعلام. فالفيلم هو تعبير عن غضب المخرج **بريان دي بالما** بما قامت به الإدارة الأمريكية من تنظيف ورقابة شملت الصورة الواقعية التي حذفت و استبعدت من التقارير الإخبارية المصورة، التي تأتي عادة من مناطق الحرب. بالنسبة للحروب أصبحت وسائل الإعلام جزءا لا يتجزأ منهما، فالحرب بدون صور لا تعتبر حربا والحرب بدون تصريحات وبيانات صحفية وتقارير لا يكتب لها النجاح، الحرب تكسب في العقول والرأي العام قبل أن تكتسب في الميدان فإذا كان للإعلام قدرات التأثير العقلي فإن ذلك يؤسس لعلاقة حقيقية مع الأحداث والوقائع انطلاقا من نشرها عن طريق الصور. بهذا شكلت التغطية الإعلامية للحرب الأمريكية على العراق تحديا و اختبارا كبيرين للولايات المتحدة الأمريكية التي تعلمت الدروس من تجاربها السابقة كالفيتنام (1966-1975)

وجزيرة غرانادا (1983) وبنما (1989) وحرب الخليج الثانية(1990-1991)،إذ أن التحكم في التغطية الإعلامية للحرب وتقديمها للجمهور يعتبر بالنسبة لها عاملا أساسيا في كسب الحرب[112].

ففي حرب الفيتنام حرصت وسائل الإعلام الأمريكية على إبراز رفض الشعب الأمريكي للحرب وبذلك ركزت على الحقيقة والحريات المدنية، وهنا انحازت إلى جانب الشارع الأمريكي و الى مئات الآلاف من المتظاهرين ضد الحرب، فسارعت إلى نقل الحرب إلى مجالس الأمريكيين عن طريق نقل صور الدمار والخراب والضحايا من الجانبين خاصة من الجانب الأمريكي. وهكذا نجحت وسائل الإعلام في تعبئة الرأي العام ضد التدخل الأمريكي في الفيتنام من خلال التركيز على سلبيات الحرب بنشر صور الخسائر الأمريكية المتواصلة[113].

ذكر أحد الكتاب قبل فبراير 1986 أن الحرب الفيتنام كانت تقدم للرأي العام الأمريكي على أنها " حرب تكنولوجية نظيفة" ،و بعد هذا التاريخ – فبراير 1986- وحصار الثمانية أيام لمجموعة من البحرية الأمريكية، أصبحت وسائل الإعلام تركز على قصص الاختطاف والفوضى والانهيار، وتغيرت التغطية الحربية من" قرب التحقيق" إلى "فيتنمة الحرب" vietnamization of war وظهرت القصص الإخبارية عن قوة موقف القوات الفيتنامية ومباحثات السلام و إمكانية انسحاب القوات الأمريكية من ساحة الصراع[114]. هذا التحول الواضح في التغطية الإعلامية والسياسية للقضية جاء بسبب تحول مسائل في كيفية تقديم الصراع بواسطة الصور الصحفية.

أما في حرب الخليج الثانية (1990-1991) هذه الحرب التي قدمتها الولايات المتحدة الأمريكية في ظل الأحادية القطبية والنظام الدولي الجديد، استطاع الينتاغون من خلال CNN و الآلية الجديدة التي تمثلت في المجمع الإعلامي Pool أن يدير الحرب إعلاميا بطريقة مهنية[115]،حيث استطاع أن يتحكم من خلالها بالمحتوى والكم والكيف للأخبار والمعلومات التي كانت تقدم للجمهور الأمريكي وللعالم. ففي هذه الحرب استُعمِل الإعلام كسلاح في المعركة وسميت هذه الحرب " حرب الصور" بطلتها

---

[112] محمد قيراط، الإدارة الإعلامية لحرب الخليج الثالثة، ورقة مقدمة للمؤتمر الدولي الثاني عشر للجمعية العربية الأمريكية لأساتذة الاتصال، جامعة زايد، كلية الاتصال و علوم الإعلام، دبي،31-27 أكتوبر 2007، ص01.

[113] محمود عبد الحميد، السيد بهنسي، تأثيرات الصورة الصحفية، ط1، عالم الكتب، القاهرة،2004 ، ص40.

[114] نفس المرجع ،ص41

[115] هويدا مصطفى، إعلام الأزمات(الإدارة الإعلامية لحرب الخليج الثانية)، دار النلدم للصحافة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1997ص72.

بامتياز قناة CNN، حيث استغلت الولايات المتحدة التطور الكبير لتكنولوجيا البث المباشر و نقلت الحرب مباشرة من جبهة القتال إلى مجالس المشاهدين في جميع أنحاء العالم. بهذا في سنة 2003 وعند عودتها ثانية إلى الحرب ضد العراق، جندت الإدارة الأمريكية وسائل الإعلام لتبرير الحرب و التأكيد على ضرورتها والحاجة إليها رغم معارضة الشارع الأمريكي والرأي العام العالمي من جدوى الحرب وعدم الدخول فيها واللجوء إلى الطرق السلمية والدبلوماسية، لكن إصرار البيت الأبيض و البنتاغون على مواصلة سعيهم لتنفيذ خطط السيطرة والهيمنة على النفط العراقي وعلى المواقع الإستراتيجية في المنطقة حال دون ذلك.

من خلال هذا العرض يتبين لنا أن المخرج **بريان دي بالما** من خلال "**المنقح**" أراد أن يكشف للمشاهد بعض الأحداث الواقعية التي حصلت في العراق والتي حذفت من التقارير الإخبارية بسبب الرقابة التي مارستها الإدارة الأمريكية على المضامين الإعلامية خلال حربها على العراق في 2003، لأنها تدخل ضمن إستراتيجيتها الحربية.

كما أراد أن يعرض واقع هذه الحرب من وجهات نظر مختلفة جسدها بتغيير نمط تصوير الفيلم،حيث لجأ إلى استخدام عدة كاميرات من بينها : **الكاميرا الرقمية الخاصة بالجنود – الكاميرا الخفية الخاصة بالمقاومة – الكاميرا الخاصة بالمحطة التلفزيونية العراقية – كاميرا المراقبة** وكل عدسة تعبر عن وجهة نظر خاصة اتجاه واقع الحرب العراقية.

تبعت نهاية المتتالية الأولى من الجينريك لقطة عامة لساحة معسكر خاص بالقوات الأمريكية،حيث استعان المخرج بالكاميرا الخاصة بأحد الجنود لوصف الجو العام الذي يعيشه رفقة زملائه في منطقة سمراء بالعراق. تعد هذا المتتالية (لقطة مشهد) للإستمرارها مدة زمنية قدرت بـ 32 ثا وتصف، فهي متتالية مؤلفة من لقطة واحدة وهي أسلوب سينمائي منفرد يعتمد على تفعيل حركة آلة التصوير لتقوم بوظيفة مزدوجة (التصوير والمونتاج) وهي تمارس وجودها في الفضاء والمكان معا. إن حركة عدسة آلة التصوير وحركة التصوير نفسها يمكن أن تعطي معاني جديدة تسهم في رواية القصة كما يفعل المونتاج[116] .

يبدو أن المخرج من خلال هذه المتتالية (لقطة مشهد)، أي باستخدام الكاميرا الرقمية الخاصة بالجندي أراد أن ينقل مشاعر المشاهد إلى قلب الواقع دون التدخل باستخدام المونتاج ودون تنقيح ورقابة على الصور وليضيف نوعا من الواقعية على الأحداث المصورة.

---

116 ـ محمود ابراقن، مرجع سبق ذكره،ص302.

كما قام بتحديد إطارها الزمكاني (زمان –مكان)، حيث لاحظنا في بداية هذه المتتالية تاريخ 2006-09-04 والذي يدل على تاريخ التصوير الذي قام به الجندي، باعتبار أن الكاميرا الرقمية الصغيرة مزودة بخدمة تسجيل وقت وتاريخ التصوير. أما الإطار المكاني، فتمثل في الديكور الخارجي الذي يمثل ساحة لمعسكر أمريكي، أين لاحظنا اكتظاظها بالشاحنات العسكرية التي تجول فيها وتصاعد الدخان الكثيف من المبنى ومن الآلات العسكرية بالإضافة إلى مجموعة الجنود الذين يستعدون لأخذ صورة تذكارية أمام أحد المداخل.

الجزء الثاني:

- التقطيع التقني:

الجزء2:

شريط الصورة							شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة		الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	10ثا	لقطة مقربة حتى الخصر	عادية	زووم إلى الأمام	-		مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة الجندي" انجل سلزار "يتصبب عرقا من شدة الحرارة التي يتعرض لها وهو واقف في نقطة التفتيش عند مدخل مدينة سمراء العراقية.
02	04ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسيه	ثابتة	-		مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة مجموعة من العراقيين مارين بالقرب من نقطة التفتيش التابعة للقوات الأمريكية .
03	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	-		مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة الجندي" انجل سلزار" يتأمل ما حوله عند نقطة التفتيش.
04	05ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	-		مقطوعة موسيقية	-	صوت ناجم عن حركة النمل والعقرب	تظهر الصورة مجموعة نمل تهجم على عقرب صفراء كبيرة في جحرها .
05	11ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	غطسيه	ثابتة	-		مقطوعة موسيقية	-	صوت ناجم عن حركة النمل والعقرب	تظهر الصورة الجندي" انجل سلزار" يستخرج آلة الكاميرا ويقوم بتصوير النمل الذي تهجم على العقرب في جحرها.
06	07ثا	لقطة قريبة	غطسيه	زووم إلى الأمام	-		مقطوعة موسيقية	-	صوت ناجم عن حركة النمل	تظهر الصورة كيف استطاع النمل أن يشل حركة العقرب بعدما أحاط بها .

07	08ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	زووم إلى الأمام	=	مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة الجندي "فلايك" جالس فوق دبابة حربية تظهر على ملامحه علامات الملل و القلق.
08	06ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	زووم إلى الأمام	=	مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة مجموعة من الجنود في نقطة التفتيش ، يراقبون المكان بصمت تام بدون حوار بين بعضهم البعض .
09	07ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	زووم إلى الأمام	=	مقطوعة موسيقية	-	صوت طرق	تظهر الصورة الجندي" ماك كوي" جالسا فوق دبابة شارد الذهن .
10	05ثا	لقطة جزء الصغير	عادية	ثابتة	=	مقطوعة موسيقية	-	صوت ناجم عن أزالت غبار الزريبة بواسطة العصا	تظهر الصورة مجموعة من العراقيين مارين بجوار منزل تظهر منه امرأة في صحن البيت تقوم بإزالة الغبار عن زريبة بواسطة عصا.
11	03ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	=	مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة الجندي" ماك كوي" فوق الدبابة يتلهث من شدة الحر والتعب .
12	05ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	=	مقطوعة موسيقية	-	-	تظهر الصورة يد جندي بقفاز أسود ،بين أصابعها رصاصة، يقوم بتحريكها بينهم .

شريط الصورة							شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	البيانات المكتوبة	الموسيقى الموظفة	الصوت او الحوار	المؤثرات الصوتية	مضمون الصورة
01	05ثا و ½	لقطة جزء الصغير	عادية	ثابتة	06/11/2006	صوت موسيقي آلة الناي	-	-	تظهر الصورة سماء رمادية تُجتازها سحب بسرعة بالإضافة إلى سطح بنايات وسطها قبة مسجد ومنارة عالية .
02	06ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	-	صوت موسيقي آلة الناي	-	-	تظهر الصورة الجندي" فلايك" فوق دبابة تغلب عليه النعاس فنام في موضعه .
03	14ثا	لقطة عامة	عادية	غطسيه	-	صوت موسيقي آلة الناي	-	-	تظهر الصورة مجموعة من الأطفال يلعبون كرة القدم بجوار نقطة التفتيش.
04	03ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	-	صوت موسيقي آلة الناي	-	-	نفس مضمون اللقطة رقم 02

- التحليل التعيني:

يبدأ هذا الجزء بلقطة ثابتة خلفيتها سوداء ، ظهر في جزئها العلوي تاريخ 2006/11/06، تداخل معها شريط صوتي لموسيقى آلة الناي وبلقطة الجزء الكبير تظهر صورة لسطح بنايات صفراء اللون ومنارة عالية لمسجد مع تحرك سريع لغيوم في السماء. تنتقل الكاميرا إلى فضاء خارجي مع تواصل صوت موسيقى آلة الناي طيلة تعاقب لقطات هذا الجزء. بلقطة مقربة يظهر الجندي الأمريكي "فليك" راكبا دباية تظهر على ملامحه علامات التعب والنعاس. بزووم إلى الأمام تظهر صورة عامة للحاجز العسكري الذي تضعه القوات الأمريكية مع اقتراب سيارة رمادية تحاول المرور، يصف التعليق الموظف بالصوت التسوي ما الذي يحدث عندما تقترب سيارة من الحاجز العسكري الذي تضعه الوحدة الأمريكية في سمراء، تقول المعلقة: إن السيارات يطلب من سائقها التوقف أو السير ببطء. تنهي هذا التعليق بطرح سؤال عن مدى أهمية هذا الإجراء الأمني الروتيني. بعدها تتحرك الكاميرا ببانوراما أفقية من اليمنى إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين بشكل متسارع و عشوائي، تظهر نفس السيارة مسرعة تحاول عبور الحاجز الأمني دون الإستجابة لأوامر الجنود الذين يطلبون من السائق التوقف.

في هذه الأثناء، بلقطة مقربة من الجندي "فليك "الذي تغلب عليه النعاس فوق الدبابة يستيقظ هذا الأخير فور سماعه صراخ زملائه فيقوم بإطلاق النار من رشاش دبابته مباشرة صوب السيارة.

الفوتووغرام رقم 3: الجندي "فليك" يتصبب عرقا

نهاية هذا الجزء كانت بلقطة مقلوبة ثابتة يظهر على الشاشة النص التالي:

Over a 24 month period .u.s. troops killed 2000 iraquis at check points,60 were confirmed insurgents. No US soldiers were charged in any of these incidents.

والتي تعني: خلال 24 شهرا الماضية قتلت القوات الأمريكية 2000 عراقي في حواجز التفتيش الأمنية، 60 فقط قتلوا في اشتباكات مع الجنود الأمريكيين ،لم تتم محاكمة أي جندي أمريكي على هذه الأعمال.مدة هذا الجزء : 1د و42ثا.

- التحليل التضميني:

يؤدي اللون وظيفة درامية في السينما[117]. وفي هذا الجزء وظف المخرج الخلفية السوداء مع تاريخ 06-11-2006 للتعبير عن المأساة التي شهدها هذا اليوم جراء الوقائع الدموية.

تدور مشاهد هذا الجزء في الساحة العامة التي يضع فيها الجنود الأمريكيون حاجزهم الأمني، أرفقها بصوت موسيقى لآلة الناي التي تعتبر من الآلات الموسيقية العربية فهي تراث ثقافي. يؤدى صوت الناي في هذا المقطع وظيفة مرجعية وتعبيرية من خلال اللحن الموسيقى الحزين لهذه الآلة، فالمخرج أراد التعبير عن الحدث المأساوي الذي رافق هذا المشهد.

استخدم المخرج خلال هذا الجزء تعليقا بصوت نسوى، فهو يعود بنا إلى خصائص الفيلم التسجيلي الذي يعتمد على التعليق في سرد الأحداث، تتحدث المعلقة عن الإجراءات التي يتبعها الجنود الأمريكيون عند الحاجز الأمني عندما تقترب منهم سيارة لتعبره. فجأة تسمع طلقات نارية مصدرها الجندي "فلايك" الذي تغلب عليه النعاس فوق الدبابة. ينتهي المشهد و يظهر على الشاشة نص التعليق مكتوبا:

Over a 24 month period, U.S troops killed 2000 Iraqis at check points, 60 were confirmed insurgents. No U.S soldiers were charged in any of these incidents.

هذا يعني أن 2000 عراقي قتلوا خطأ في الحواجز التي تقيمها القوات الأمريكية، 60 عراقيا فقط قتلوا في اشتباكات معهم ، لم يحاكم إلى حد الآن أي جندي على هذه الأعمال.

هذا التعليق يدل أن معظم العراقيين قتلوا غدرا نتيجة أخطاء اقترفها في حقهم الجنود الأمريكيون بسبب عدم تركيزهم وعدم تفرقيهم بين السيارات الملغومة والسيارات المدنية،كما أن هذا التعليق يعكس ما روجته الإدارة الأمريكية عبر وسائل الإعلام عن نظافة الحرب وعدم استهدافها للمدنيين.

---

[117] بوبكر الخيحي، مرجع سبق ذكره، ص 90.

كما يطرح هذا التقرير سؤالا عن سبب خطأ الجنود الأمريكيين أثناء أداء مهامهم وعدم التفريق بين المسلحين والمدنيين. إن طرح هذا السؤال يقود إلى افتراض مجموعة من الفرضيات وهي:

-ربما الجنود الأمريكيون لا يعرفون عدوهم.

-ربما يعتقد الجنود الأمريكيون أن كل العراقيين هم أعداء لهم.

-ربما يؤدي الضغط النفسي و التعب على الجنود الامريكيين إلى عدم تمييزهم لأفراد الشعب العراقي وبالتالي ارتباكهم في اتخاذ القرارات، من خلال مشاهد هذا المقطع نلاحظ أن سبب هذه الحادثة هو التعب الذي أصاب الجندي فتغلب عليه النعاس وعندما سمع أصواتا عالية أطلق النار دون أن يعي ما فعل.

نتائج التحليل:

بعد تحليل فيلم المنقح تحليلا تعينيا وتضمينيا توصلنا إلى النتائج التالية :

- يعبر عنوان الفيلم "**المنقح** " بالعربية و **Redacted** بالانجليزية عن الفكرة الرئيسية للمخرج ،و هي التعبير عن التنقيح والرقابة التي فرضتها الولايات المتحدة الأمريكية على الصور التي تبثها وسائل الإعلام، حيث يرى أن الأمريكيين لم يتحصلوا على صور واقعية للحرب فهو يصف حرب العراق بالحرب المفبركة والمنقحة بعمق من قبل حكومته ووسائل الإعلام التابعة لها.

- صمم المخرج جينريك البداية بخلفية بنية تميل إلى السواد مستغنيا عن الصور والصوت،حيث لجأ إلى نص يحتوي على الإعلان التقليدي الذي نجده في معظم الأفلام " بأن الشخصيات و الأحداث الواردة في الفيلم هي شخصيات خيالية،وأن أي تشابه بينهما وبين الشخصيات و الأحداث الواقعية قد حدث بمحض الصدفة". ليبدأ بعدها بشطب كلمات تقلب المعنى رأسا على عقب وتؤدي دلالة أخرى مثل: بمحض الصدفة،خيالية... ليفهمنا أن التشابه بين الفيلم والأحداث الواقعية مقصود وهادف فعليا.

- تم إسناد الأدوار الرئيسية في هذا الفيلم إلى ممثلين لم يتم ذكر أسماءهم في نهاية الجينريك الذي يحتوي عادة على قائمة تضم الممثلين المشاركين في انجاز الفيلم وبقوا مجهولين لدى المشاهد.

- تم تحديد الأحداث زمانيا ومكانيا في الفيلم، فظهر على الشاشة بعض البيانات المكتوبة تمثل تواريخ ومواقع التصوير مثل : 04-09-2006، samarah Iraq

- صورت مشاهد الفيلم بعدة أنواع من الكاميرات: الكاميرا الخاصة بالجنديان "ماك كوي" Mc coy و "انجل سلزار" Angel salasar، والكاميرا الخاصة بوسائل الإعلام العراقية (ATV)، والكاميرا الخاصة بالمقاومة (مقاطع الفيديو على شبكة الانترنت)، والكاميرا الخاصة بوسائل الإعلام الغربية(C.E.N) ،بالإضافة إلى تصوير بعض المشاهد بكاميرات المخرج. يركز المخرج من خلال هذا التنوع على خلق نوع من الحرية وترك الشخصيات والأحداث تعبر عن نفسها ،كما أن هذا الشكل الجديد في تصوير الأحداث غرضه نقل واقع الحرب على العراق من وجهات نظر مختلفة، فكل عدسة من عدسات الكاميرا تعبر عن وجهة نظر محددة ، إذن المخرج نقل الواقع من زوايا متنوعة.

- من خلال المتتاليات التي تم التصوير فيها عن طريق الكاميرا الشخصية الخاصة بالجنود نلاحظ اهتزازها وتحركها بشكل كبير، ليعبر لنا المخرج حجم التوتر العصبي الذي يعيشه الجنود وفقدانهم لتوازنهم عن طريق اهتزاز وتأرجح حركة يد الجندي وهو يلتقط كاميراته الخاصة بين يديه.

قائمة المراجع:

قائمة المراجع باللغة العربية:

1- المعاجم:

- أحد كامل مرسي، مجدى وهبة، معجم الفن السينمائي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

2 – الكتب:

- ألبرت فولتون، السينما آلة و فن، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي و آخرون، ط1، مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة، 1998.
- أيمن عبد الحليم النصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان،2007.
- بويكر الحيحي، مادة التعبير الفيلمي، ط1، المطبعة و الوراقة الوطنية، مراكش، 2003.
- دانيال أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
زهير الخاليدي،خطوات على طريق السينما،بيروت،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،1979.
- سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: أنور المشري، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- عبد الباسط سلمان، سحر التصوير: الفن و الإعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005.
- قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.
- محمد شويكة، الصورة السينمائية التقنية و القراءة، ط1، سعد الورزازي للنشر، الرباط، 2005.
- محمود ابراقن، هذه هي السينما الحقة، [ب،م،ن]، بن غازي،1993.
- محمود عبد الحميد، السيد بهندسي، تأثيرات الصورة الصحفية، ط1، عالم الكتب، القاهرة،2004 .
- وسام فاضل الراضي، السينما الأمريكية و الهيمنة السياسية و الإعلامية و الثقافية، العربي للنشر و التوزيع، القاهرة، 2011.

3- البحوث العربية المنشورة في المجلات و الدوريات:

- اسماعيل موساوي، حول علاقة الفلسفة بالسينما من خلال تحليل الخلفيات لفيلم الماتريكس، العدد2، مجلة ذوات، المغرب، 2010.
- أحمد عبد السليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين و فلسفته في المونتاج الذهبي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، العدد1، الأردن، 2013.
- برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الاصبحي، مجلة الفن السابع، العدد 234، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2003.
- جيل دولوز، الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، مجلة الفن السابع، العدد 17، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997.
- سلمى مبارك، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد15، القاهرة، 2006.
- شريف محمد عوض، الصناعة الثقافية في عصر العولمة و أثرها في تغير ملامح الهوية الثقافية، مجلة هرمس، المجلد 2، العدد1، القاهرة، 2013.
- علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة و السينما: إعادة قراءة، مجلة الفن السابع، العدد183،المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010.
- عبد الله بريمي، السيميوزس و التأويل و إنتاج المعنى و بناء الواقع و اشتغال المجتمع، مجلة سمات، المجلد1، العدد1، المغرب، 2013.
- فران فينتورا، الخطاب السينمائي:لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، مجلة الفن السابع، العدد217، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 2012.
- فارس عبد الجليل الشاروط، المشاهد و اللقطات المصورة بالأسود و الأبيض في سياق الفيلم الملون، مجلة القادسية في الآداب و علوم التربية، المجلد8، العدد4، العراق، 2009.
- كاين دانسيجر، فكرة المخرج الطريقة إلى البراعة في فن الإخراج، ترجمة: محمد علام خضر، مجلة الفن السابع، العدد 244، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2014.
- كوبيبي حفصة، الفيلم التسجيلي مقاربة مفاهمية، مجلة الحقيقة، المجلد17، العدد3، سبتمبر2018.
منى الحديدي، اللقطة، مجلة الإذاعات العربية، عدد2، تونس،2000.

- محمود سامي عطاء الله، الحركة، مجلة اتحاد الإذاعات العربية، العدد3، تونس، 2000.
- هويدا مصطفى، إعلام الأزمات(الإدارة الإعلامية لحرب الخليج الثانية)، دار التلميم للصحافة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1997.
- توار عبد الغني محمد ثابت، العرب في هوليوود بعد الحادي عشر من سبتمبر2001، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البيرزت، فلسطين، 2010.
- نصر الدين العياضي، السيميائيات و إستراتجية بناء المعنى، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد17، الجزائر، 2013.
- وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، ترجمة: محمد منير الاصبحي، مجلة الفن السابع، العدد 222، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

4- أوراق علمية

- محمد قيراط، الإدارة الإعلامية لحرب الخليج الثالثة، ورقة مقدمة للمؤتمر الدولي الثاني عشر للجمعية العربية الأمريكية لأساتذة الاتصال، جامعة زايد، كلية الاتصال و علوم الإعلام، دبي،31-27 أكتوبر 2007.

قائمة المراجع باللغة الفرنسية:

1-كتب باللغة الفرنسية:

- AUMONT Jaques, Les théories des cinéastes, 3eme édition, édition Armand Colin, Paris, 2015.
- AUMONT Jaque, BERGLA Alain, MARIE Michel, VERMET Marc, Esthétique du film, 3edition, édition Armand Colin, Paris, 2011.
- AUMONT Jaques, MARIE Michel, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, 2édition, édition Armand Colin, Paris, 2014.
- AUMONT Jaques, MARIE Michel, L'analyse des films, 3édition, édition Armand Colin, Paris, 2015.
- BRISLANCE. F.Marie, C MORIN. Jean., Grammaire du cinéma, édition nouveau monde, Paris, 2010.
- CASETTI Francesco, Les théories du cinéma depuis 1945, traduction : Sophie SAFFI, édition Armand Colin, Paris, 2012.

- DUFOUR Eric, Le cinéma de science fiction : histoire et philosophie, Paris, édition Armand Colin, 2011.
- DELEUZE Gilles, Cinéma 1, l'image- mouvement, édition Minuit, Paris, 1983.
- ETHIS Emmanuel, Sociologie du cinéma et de ses publiques, édition Armand Colin, Paris, 2005.
- GRAFF Séverine, Le cinéma – vérité : films et controverses, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- GOLIOT LETE Anne, VANOYE Français, Précis d'analyse filmique, 4 eme édition, collection Focus Cinéma, édition Armand Colin, Paris, 2015.
- LEUTRAT Jean- Louis, LIANTRAT-GUIGUES Suzanne: Western(s), édition Klincksieck, Paris, 2007.
- MACKEN DRICK Alexander, La fabrique du cinéma, édition l'Arche éditeur, Paris, 2010.
- MALRAUX André, Esquisse d'une psychologie du cinéma, présentation Jean-Claude LARRAT, édition nouveau monde, Paris, 2003.
- MARCEL Martin, Le langage cinématographique, nouvelle édition du CERF, Paris, 2001.
- MITRY Jean, Esthétique et psychologie du cinéma : les structures, les éditions Universitaires, Paris, 1963.
- PINEL Vincent, Vocabulaire technique du cinéma, édition Nathan Université, Paris, 1996
- TORTAJADA Maria « L'instantané cinématographique : relire Étienne-Jules Marey », revue Cinémas, N211, Canada, 2010.
- JULLIER Laurent, Les sens au cinéma : précis d'analyse cinématographique, édition Pyramide, Paris, 2011.
- JULLIER Laurent, Analyser un film de l'émotion à l'interprétation, édition Flammarion, Paris, 2012.
- JULLIER Laurent, MARIE Michel, Les images de cinéma, édition Larousse, Paris, 2007.
- METZ Christien, À-propos de l'impression de la réalité au cinéma1965: essaie sur la signification au cinéma, tome1, édition Klinckseick, Paris, 1983.
- SORLIN Pierre, Introduction à une sociologie du cinéma, édition Klincksieck, Paris, 2015.
- RICOEUR Paul, Temps et récit, édition Seuil, Paris, 1983.
- UNGARO Jean, BAZIN André: Généalogie d'une théorie, édition l'Harmattan, Paris, 2000.

2- البحوث الفرنسية المنشورة في المجلات و الدوريات:

- -ALCALA Bruno, « Philosophie avec cinéma : Gilles Deleuze, temps et pensée », *cinémaction,* N47, Paris, Avril, 1988.
- BOATTO Sébastien, La guerre des mondes et l'Homme qui rétrécit :la guerre froide vue des USA ou moment j'appris à survivre a une catastrophe nucléaire ?,In *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, sous la direction de Jean Pierre Berin-Maghit(éd nouveau monde), Paris, 2015.
- METZ Christian, MITRY Jean : « Esthétique et psychologie du cinéma », *communications*, Volume 5, Numéro 1, Paris, 1965.
- BARTHES Roland, Rhétorique du l'image, *revue de communication*, éd seuil, Paris, 1964.
- ODIN Roger, «Christian Metz : la linguistique », *Iris,* N10, avril *1990.*

الوابوغرافيا

حمود حسين، لماذا أطلق لقب الفن السابع على السينما، متوفر على الرابط:
https://www.limaza.com/%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D9%84%D9%82%D8%A8-/ ، اطلع عليه: 2016/08/09.

- أمجد جمال،"Pulp fiction" ...سينما ما بعد الحداثة، متوفر على موقع:
http://qessawmanazer.com/2016/01/pulp-fiction.html، اطلع عليه:12/06/ 2016.

الفهرس

العنوان	الصفحة
تمهيد.....	3
المحور الأول: السينما صناعة أم فن	4
1- ماهية السينما.....	4
2- السينما و ما بعد الحداثة.....	7
3-الأجناس الفيلمية.....	10
المحور الثاني:مفهوم و عناصر اللغة السينمائية.....	18
1- ماهية اللغة السينمائية.....	18
2- العناصر التعبيرية للغة السينمائية.....	18
3- العناصر الدالة للغة السينمائية.....	34
المحور الثالث:مختلف المقاربات النظرية في دراسة السينما.....	37
1- تحديد بعض المفاهيم المرتبطة بدراسة السينما و الفرق بينها.....	37
2- نظريات السينما.....	42
المحور الرابع: مفهوم تحليل الأفلام وأدواته.....	51
1-مفهوم تحليل الأفلام.....	51
2- أدوات تحليل الأفلام.....	52
المحور الخامس: نموذج لشبكة تحليل فيلمي.....	54
1-بطاقة فنية عن المخرج.....	54
2- بطاقة فنية عن الفيلم.....	54
3- ملخص الفيلم.....	55
4- سياق الفيلم.....	55
5- تحليل ملصق الفيلم.....	56
6- دراسة سيناريو الفيلم.....	67
7- التحليل التعيني و التضميني للجزئين المختارين.....	65
نتائج التحليل.....	79
قائمة المراجع.....	81
الفهرس.....	86