بحوث ودراسات
في السينما والتلفزيون

علاء مشذوب عبود

بحوث ودراسات في السينما والتلفزيون

مراجعة

أ. د. صباح مهدي الموسوي

دار آراس للطباعة والنشر

اربيل – اقليم الكردستان العراق

3

جميع الحقوق محفوظة ©
دار اراس للطباعة والنشر
شارع جولان – اربيل
اقليم كردستان العراق
البريد الاكترونى aras@araspress.com
الموقع على الانترنيت www.araspublishers.com
الهاتف: 35 49 224 66 (0) 00964
تأسست دار آراس في (٢٨) تشرين (٢) ١٩٩٨

علاء مشذوب عبود
بحوث ودراسات في السينما والتلفزيون
مراجعة: أ. د. صباح مهدي الموسوي
منشورات آراس رقم: ١٢٣٨
الطبعة الأولى ٢٠١٢
كمية الطبع: ٦٠٠ نسخة
مطبعة آراس – اربيل
رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات العامة ٣٠٦ – ٢٠١٢
الاخراج الداخلى: كارزان عبدالحميد
الغلاف: آراس أكرم
التصحيح: أوميد أحمد البناء

ردمك:
ISBN: 978-9933-487-10-2

الفصل الأول

مدخل عام
مقدمة تأريخية
البناء السردي في الفلم التسجيلي
الدور الإعلامي والتعبوي والدعائي للفلم التسجيلي
الاستهلالية والتمهيد
المخرج والنص
الموروث الشعبي (الفلكلور)
الصراع وأنواعه في الفلم التسجيلي
تبلور مفهوم الفلم التسجيلي
الصراع وأنواعه في الفلم التسجيلي
الفلم التسجيلي أنواعه.بناءه
الفلم التسجيلي بين الواقع والخيال
الواقع الحقيقة بين الشريط التسجيلي والشريط الروائي
السيناريو
التعليق
مؤشرات الإطار النظري
ملخص الفلم
العالم بعد أحداث ١١ أيلول
النتائج
الاستنتاجات

مدخل عام

يحتوي هذا الكتاب على مجموعة من البحوث والدراسات التي تمت تحت إشراف أساتذة مختصين في مجال السينما والتلفاز. ويقدم لنا الفصل الأول بحوث قصيرة مع دراسة مطولة للسينما التسجيلية من خلال مناقشة موضوعة الصراع وتطبيقه على فلم (فهرنايت)، وإذ تتجلى السينما التسجيلية من جديد في العراق فلربما أن هذا البلد ممتحنٌ رغم إرادته بصراع الإرادات وهو بذلك يحتاج الى من يُنَظِّرْ لتلك الإرادات من خلال هذا المجال السينمائي كون أن تلك السينما سوف تكون وتبقى شاهد على مجري الأحداث في ذلك الزمان من ماضيه وهذا الزمان من حاضرهِ ومستقبلهِ ؟

ويقدم لنا الفصل الثاني بحث عن الرمز ودلالته بين النص الأدبي والفلم السينمائي وهي دراسة مقارنة بين الرمز في الرواية وكيفية تحويله في النص السينمائي واشتغاله من خلال نصين أدبيين لشخصيتين لهم دور مؤثر وكبير في الساحة الأدبية وهما كل من (نجيب محفوظ) و (دون براون) وتحويلهما الى فلمين بنفس العنوان

أما الفصل الثالث فيقدم بحث عن أهمية الموسيقى وتأثيرها في تعميق الحدث الدرامي وهو من البحوث القليلة التي ناقشت دور الموسيقى وأهميتها كونها قد رافقت السينما منذ نشأتها وحتى الآن مع التطبيق العملي لها من خلال أنموذج لفلم (طيور الظلام).

والكاتب في كل هذه الفصول أبتعد عن إحضار النصوص الأدبية والسيناريوهات التي تخص الأفلام (النماذج التطبيقية) تاركاً ذلك للقارئ والمختص ومتوخياً في ذلك الإيجاز. وفي الأخير أعتقد أن الكتاب بهذا الشكل يقدم نماذج من البحوث والدراسات لكل من يهتم بالسينما بإعتبار أن الصورة هي السيدْ الآن والمؤثر في المجتمع بشكل كبير.

علاء مشذوب عبود

مقدمة تاريخية

لابد للظرف من أن يولد التجربة حتى يتم نسج التنظير حولها وقد تمخضت الحياة الفنية بعد أن وصل الفن التشكيلي إلي قمة إبداعه وكما يقول (كلايف بل): "وصل الفن في القرن التاسع عشر إلى نهاية مسدودة،لأنه لا يوجد شيء لم يرسم من الكنائس إلى حفنة القش" حتى أصبحت الحياة حبلى بولادة فن لم يكن له في خلد من أخترعه هذه الأهمية وذلك التأثير!! أنها الصورة الفوتوغرافية المتحركة (السينما) التي غيرت فكر الإنسان بعد أن حفرت لها بين الفنون الستة مكاناً انتزعته بهذا الوسيط التعبيري الجديد وبدأت تكتب ملامح فرضتها الضرورة عليها وهي انشطارها الى قسمين هما السينما (الروائية، التسجيلية) والذي يهمنا في القسم الأول من الكتاب هو الثاني حيث يرافق هذا الثاني التحولات التي قد مرّت بها تلك السينما من خلال روادها في بعض البلدان والذي سميت مدارسها باسمهم والبعض الآخر كان أسم الدول التي انطلقت منها تلك السينمات فسميت بأسماء تلك الدول مع أن هذه السينمات قد سُخرتْ في بعض المراحل التي مرت بها الى غير ما أريد لها. بالرغم أن ذلك التسخير هو جزء من كيانها حتى أطلق عليها أسم (البروبجاندا) ولكن ذلك كان أبان المراحل الأولى من تأسيسها وكذلك خلال الحرب العالمية الأولى والثانية ولكن بعد ذلك أخذت هذه السينما منحى آخر حيث انطوت أفلامها على تسجيل حالات إنسانية وبأشكال مختلفة فمرة أخذت تؤرخ لحركة الشعوب والثورات كما حصل في الثورة البلشفية حيث كان البطل هو الجمهور أو الشعب ومرة كانت تؤرخ لمرحلة ظلم وطغيان في المرحلة النازية وأخرى تهتم بالعالم ككل وقد تمثل في المدرسة الفرنسية من خلال أدب الرحلات. وأرخت للتراث الشعبي في الأفلام التسجيلية الأمريكية وأفلام الفكاهة والكاوبوي وقد

تأثرت هذه السينما بالمدارس الأدبية كما في المدرسة الألمانية لتأخذ الطريقة التجريدية في التعبير والتي غلب عليها الطابع الدرامي من خلال استخدام المؤثرات النفسية المتمثلة بالمناظر والإضاءة والإكسسوار. وهناك طريقتان في تتبع هذه السينما هما:

الطريقة الأولي: السينما التسجيلية قبل الحرب العالمية الأولى وما بين الحربين وما بعد الحرب العالمية الثانية.

الطريقة الثانية: دراسة السينما التسجيلية عن طريق معرفة معالم الشريط، ظواهر نموه،وتطوره وابتكاراته.

وحيث إن الطريقة الأولى تشترك بها كل الدول التي اهتمت بالسينما التسجيلية كونها كانت في بداية النمو في هذا المجال وانتكست بعد الحرب العالمية الأولى باستثناء أمريكا وازدهرت ونمت بعدها حتى الحرب العالمية الثانية لتنتكس من جديد وتنهض بعد أن حطت الحرب أوزارها.

أما الطريقة الثانية فهي تظهر لنا تطور السينما منذ النشأة الأولى وكيفية تطورها واكتشاف الطرق الفنية التي ساهمت بتطور السينما الروائية أيضاً من المونتاج الى التوليف اللقطات واستعمالاتها حتى استعمال المدارس الفنية داخل السينما التسجيلية.

وظهرت في روسيا بعد عام ١٩١٨نظريات جديدة وأساليب مبتكرة ومدارس فنية متعددة وتجارب جديدة كان من أبرز روادها أربعة من كبار فناني السينما التسجيلية السوفيتية الذين قادوا تلك النهضة وأحدثوا ذلك التطور وأثروا السينما العالمية بإنتاج كبير ذو قيمة فنية عظيمة والذين أسهموا بتجاربهم ونظرياتهم وأساليبهم في تطور وتقدم فن هذه السينما بصفة عامة والسينما التسجيلية بصفة خاصة وهم.

(دزيجا فيرتوف): هو من رواد السينما التسجيلية ومن رجال النظريات في فن التصوير والمونتاج والتوليف وهو واضع النظرية المعروفة باسم

(العين الكاميرا) التي وصفت بأنها أساس السينما التسجيلية في العالم ولما كان الهدف الأول للتصوير طبقاً لنظرية فيرتوف هو تسجيل الحقيقة وواقع الحياة كما هي فجأة وعلى حين غرة دون سابق إعداد وترتيب فقد أعتمد اعتماد كبير على المونتاج والتركيب ومقدرة المخرج وإمكاناته وشخصيته تتضح جلياً في مدى قدرته على اختيار وانتقاء وترتيب اللقطات التسجيلية الناجمة عن ذلك.

(فسيفولود بودفكين): هو أحد أعلام الإخراج في السينما التسجيلية السوفيتية وقد وصِفَ بأنه مخرج الملحمة الشخصية وقد درس فن المونتاج على يد أستاذه كوليشوف وأحتضن آراءه. وقد تمكن بودفكين عن طريق تطبيقه لتلك الآراء من الحصول على نتائج مدهشة إذ كان يركب مشاهد شريطه من مجموعة تفاصيل مرتبة بعناية وعن طريق تبديل وضع اللقطات بالنسبة الى بعضها البعض ليحصل على التأثير المطلوب لقد أجرى العديد من التجارب في فن التركيب والمونتاج أعطت معها نتائج مثيرة ومدهشة حيث تأثروا كثيراً بهذه القدرة بحيث جعلا من هذا الأسلوب قاعدة أساسية جمالية وكذلك اهتم بالإكسسوار مثلما اهتم بالشخصيات العاطفية في التفاصيل المختارة

(إيزنشتين): هو أحد كبار مخرجي وأدباء السينما التسجيلية في الاتحاد السوفييتي ويوصف بأنه مخرج الملحمة الجماهيرية. إن من الأمور التي أثرت تأثير كبير في تكوين أسلوبه واتجاهاته الفنية هو دراسته للغات الشرقية (اللغة اليابانية) حيث تعلم معرفة الكلمات عن طريق حفظ الصور لقد كانت هذه الطريقة في التفكير هي التي ساعدته على التمكن من فن التوليف والتركيب.

ولفت شريط (الإضراب) الأنظار إليه لأسلوبه الجديد المبتكر فمثلاً كان ينتهي بمشاهد فيها المضربين يقتلون،تتداخل معها لقطات لماشية تذبح

في سلخانة ومن هنا بدأت تظهر اتجاهات إيزنشيتن الفنية وطريقته في التركيب والمونتاج. لقد اكتشف إيزنشتين إنه من الممكن ضم لقطات منفصلة منعدمة الصلة بعضها مع البعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات إذ ينتج عن ذلك مشاهد لا تختلف فحسب من ناحيتي الزمان والمكان وأنها من ناحية المضمون أيضا.

(ألكسندر دوفجنكو): بدأ دوفجنكو حياته العملية بشريطي (ثمار الحب) سنة ١٩٢٦ و (الحقيبة الدبلوماسية) ١٩٢٧ أما شريطه الحقيقي الذي عرف به وأشتهر فهو (زفينيجوا) لقد نال أعجاب وتقدير المخرجين الكبيرين (إيزنشتين و بودفكين). لما تضمنه من مزج شاعري جميل بين الواقع والخيال بين ما هو معاصر وأسطوري أبرز سمات أسلوبه هي الرمزية المحلية أو البيئية وهي رمزية غريبة وكانت الرموز بالنسبة له أقرب أشكال التعبير الفني إلى الطبيعة وقد كان لأسلوبه هذا أثر في تنقيح وتطوير نظرية (عين – آلة التصوير والخيال).

أما السينمات التسجيلية التي أخذت أسمها من الدول التي انبعثت منها هي:

المدرسة التسجيلية الألمانية: إن من أشهر المخرجين الذين برعوا في إخراج هذه الأنواع من الأشرطة التاريخية هو المخرج (أرنست لويتش) والذي يصفه جون (جريرسون) بأنه أحد أساتذة حرفية السينما التسجيلية في العالم. وتمتاز أشرطته دائماً بجودة التصوير الفني وقد صور أشرطة أعاد فيها حوادث تاريخية مثل (زوجة فرعون) وأخرى سحرية مثل شريط (الدمية) كما وأنتج أشرطة من القصص الشعبية والأساطير الألمانية القديمة. أما النوع الثاني من الأشرطة فهو الأشرطة التعبيرية والذي يتميز بالتعبير عن الحالات النفسية المعقدة عن طريق المناطق والأشكال والديكورات الغريبة مع استغلال التباين الشديد بين مناطق المناظر والنور

في إضاءة المشهد بأسلوب مثير غير مألوف وإسقاط العوامل والمؤثرات النفسية على تشكيل المناظر. ولقد ظهر في نطاق هذا الأسلوب أشرطة مثيرة ومرعبة تدور حول نظريات التعذيب والقسوة وأول شريط تعبيري هو شريط (طالب في براغ) للمخرج (بول فيجتز) ١٩١٣.

أما أهم ابتكاراته لقد استخدم لقطات صورت بالحجم القريب وبالحجم القريب جداً كما تضمن الشريط لقطات رجوع الى الماضي واستخدام الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي. أما النوع الثالث فهو أشرطة الشوارع والذي يهتم برجل الشارع وينقل آلامه ومأساته.

أما ابتكارات المدرسة الثالثة : فهي آلة التصوير من الناحية النظرية هي أداة موضوعية جامدة تسجل دون وعي أو شعوب أو انفعال كل ما يبدو وأمامها من أشياء إلا أن آلة التصوير في الواقع توضح دائماً بحيث تكون مرتبطة ارتباط خاصة بالشئ الذي تصوره فموقع آلة التصوير سواء أكانت بعيدة أم قريبة سواء مرتفعة أو منخفضة إنما يحدده ويقرره فهم المخرج والمصور لموضوعها وإدراكهما لرد الفعل العاطفي الذي يسعيان الى أحداثه في المشاهدين لقد أنشأ شريط (سيمفونية برلين) مدرسة فنية جديدة في عالم الخيال وغيره من الأشرطة تدور مواضيعها حول المدن ونظام الحياة فيها بأسلوب عرف بالأسلوب السيمفوني.

أما المدرسة التسجيلية الفرنسية: فقد ظهرت معالم السينما التسجيلية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية علي يد (لويس ديللوك) وقد كانت تقلد المدارس الأجنبية وبعد أن أخرج مجموعة من الأفلام ظهرت طبقة من المواهب الفنية الشابة ومن أهمهم (جان رينوار، كلير، أبيل جانس) وكانت قصص هذه الأشرطة يغلب عليها الطابع الأدبي وقد أكتسب الإنتاج الفرنسي الطابع الفردي كما كانت الفردية كذلك هي الطابع المميز لنظام التمويل في إنتاج هذه السينما. ولقد مرت السينما التسجيلية في فرنسا

بمرحلتين هما:

المرحلة الأولى: (العصر الصامت والمدرسة الانطباعية).

المرحلة الثانية: (العصر الناطق): حيث امتازت تلك المرحلتين للسينما التسجيلية الفرنسية بالتكنيك القوي والإيقاع السريع والبراعة في تحريك آلة التصوير كذلك استخدام اللقطات المزدوجة والرموز في بعض أشرطتهم وأول من اكتشف (السينما سكوب) هو المخرج (أبيل جانس) وهي الشاشة الثلاثية الضخمة.

كما وقد اشتهرت المخرجة (نيكول فيدرس) عام ١٩٤٨بإخراجها شريط (باريس١٩٠٠) حيث برعت في انتقاء واختيار اللقطات الحية المعبرة من بين آلاف الأشرطة (الأرشيف) كما برعت في تركيبها وتسلسلها في ترابط وثيق وتناسق بديع وانسياق حيوي مؤثر. وكانت الموسيقي التصويرية المصاحبة للشريط من وضع الموسيقار (جي برنار) الذي تعتبر موسيقاه نموذجا لموسيقي أشرطة هذه السينما وقد تميزت السينما التسجيلية الفرنسية بأدب الرحلات والاستكشافات وأشرطة تستمد مادتها من البيئة المحيطة بالإنسان.

أما المدرسة التسجيلية البريطانية:فهي مثل باقي المدارس الأوربية كانت بداياتها بسيطة وأول معالم ظهورها ومن ثم نموها بدأت عام ١٩٢٧ بعد أن توفر لها قانون حماية هذه السينما والمسمي (قانون الحصص) والذي نتج عن احتكار الشركات الأجنبية لدور السينما لتزدهر الخيالة التسجيلية حيث ظهرت نخبة من المخرجين والمتمثلة بـ (أنطوني أسكومت و الفريد هتشكوك) وكانت من أفضل أفلامه (الدرجات التسعة والثلاثون) و (كانت الفتاة الصغيرة) و (السيدة المختفية) وفي بداية الثلاثينيات ظهرت حركة نشطة في حقل السينما التسجيلية عرفت باسم

(الحركة التسجيلية) أو (المدرسة التسجيلية البريطانية) أو (مدرسة جريرسون التسجيلي) وقد ضمت هذه المدرسة إليها عدد كبير من شباب السينما التسجيلية وكان لها تأثير كبير عميق على تطور صناعة هذه السينما وعلى نهضة الشريط واكتشاف آفاق جديدة واسعة للشريط التسجيلي لم يسبق أن عرفتها السينما من قبل.

ومؤسس هذه المدرسة هو (جريرسون) كان يؤمن إيماناً عميقا بالدور الحيوي الكبير الذي يمكن أن يؤديه الشريط التسجيلي فقد كان فهمه للسينما التسجيلية ورسالتها يمتاز بالعمق الذي يسر له عرض أفكاره بأسلوب متمكن مقنع وقد اهتمت السينما التسجيلية بتناول مواضيع تخص إعادة المجتمع وما يرتبط بذلك من الموضوعات، قوة دافعة للرأي العام وفي أواخر الثلاثينيات أصبحت مواضيعها تدور حول التعليم والتغذية والصحة والإسكان.

وأهم ابتكاراتها هو استخدام الصوت بأسلوب فعال ملئ بالخيال الذي طبق فيها هو فلم (قطار البريد الليلي) وغيره الكثيرين من الأفلام كما وأبتكر طريقة جديدة للسينما التسجيلية وهو الأسلوب القصصي لإخفاء صور درامية على الأعمال التسجيلية.

أما المدرسة التسجيلية الأمريكية: يعد جريفيث الذي أخرج فلم (مولد أمة) ١٩١٥ ثورة في صناعة السينما التسجيلية الأمريكية إذ فتح الطريق أمام هوليود لتتجه نحو الإنتاج الضخم الذي يفوق بضخامته وقيمته الفنية الإنتاج الإيطالي ومن ثم تبعه فلم (التعصب) ١٩١٦ إضافة الى مجموعة أخرى من الأفلام.

ألا أن (توماس) المنتج والمخرج قد قدم أشرطة فنية بأسلوب جديد إلى الجماهير ولمتذوق الجمال خاصة في أوربا التي ظل جريفيت مجهولاً لديها وكانت معظم أفلام (توماس) من نوع (رعاة البقر) حيث كان

يستلهم في عمله الفن الشعبي الأمريكي (الفلكلور) وكانت أعماله الفنية بمظاهر الحياة الشعبية المعاصرة والقديمة. وقد سجلت الحرب العالمية الأولى تدهور السينما التسجيلية الأوربية وبداية تفوق وازدهار السينما التسجيلية الأمريكية وقد تطورت في السنوات العشر التي تلت الحرب العالمية الأولى حيث تعد عصر النهضة والتفوق والازدهار.

وبرز في العشرينيات رائدان تسجيليان هما (روبرت فلاهرتي و مريان كوبر) والذين اهتموا بالإنسان وصراعه مع الطبيعة وقد استخدموا طريقتين في إنتاج الشريط:

الطريقة الأولى: هو الاعتماد علي التركيب (المونتاج)

الطريقة الثانية: هو التسجيل الواقعي وتتميز أعمالها بأنها تجمع بين السرد التسجيلي والروائي. كما واهتموا بتصوير موضوعات عالمية حيث أشتد الإقبال على إنتاج أشرطة مأخوذة من أعمال الأدباء المشهورين مثلما اهتمت بإنتاج الفكاهية الهزلية والتي تعد من المدارس الأولى في العالم وشهدت ذلك في فترة الفلم الصامت على يد (شارلي تشابلن) وكانت السمة الغالبة على أفلامه هو استخدام أللقطة العامة والمتوسطة ويبتعد عن القريبة لأنه يمثل بجميع أجزاء جسمه وخاصة القدمين.

أما ابتكارات السينما التسجيلية الأمريكية فقد أبتكر (توماس) فكرة المنتج الفني أو المنتج الخلاق وهو ذلك الرجل الواسع الإطلاع والمعرفة في فنون وصياغة الخيال الذي يمكنه ذلك من أن يخطط وينظم ويشرف على كافة الأعمال الفنية (الخاصة بإنتاج أشرطة خيالة)

أما المدرسة التسجيلية الإيطالية: فهي كبقية مدارس الدول كانت الحركة التسجيلية ضعيفة بداية القرن العشرين وحتى اكتشاف الصوت

وانتهاء الحرب العالمية الأولى لتبدأ بالازدهار والنمو بعد أن فرضت الدولة عرض الأفلام التسجيلية في كل دور العرض.

وقد ظهرت بعض الأفلام الناجحة ذات الطابع التعليمي والتربوي والثقافي مثل الأشرطة التي برع في إخراجها وتصويرها (فولكوكيليشي) حيث تميزت هذه الأشرطة بأنها تشكل سلسلة من اللقطات الو صفية التي تربطها وحدة الجو والعواطف وكان التعليق المنظم قد بلغ فيها درجة من الإيقاع الجميل أوصلته الى مصاف القصيدة الشعرية كما كانت الموسيقي والمؤثرات الصوتية عاملا مؤثر ودافعا للإذن والعين على الملاحظة ومتابعة المشهد.

أما المدرسة التسجيلية الدانمركية: فكانت هناك مجموعة من التجارب على يد مجموعة من المخرجين أمثال (أولسن) عام ١٩٦٠ و (ماديس) حيث استعمل حركة آلة التصوير ونوع من الزوايا في ديكور واحد ويكون بذلك قد سبق (جريفيت) وسبق تطور السينما التسجيلية بسنوات طويلة. وعموماً فمدرسة التسجيلية الدانمركية لم تقدم أي ابتكار يذكر في الإنتاج التسجيلي أو ابتكار لأساليب فنية جديدة حيث طغت الصبغة التعبيرية على أفلامهم.

أما المدرسة التسجيلية اليابانية : فتعد أقدم السينمات التسجيلية في الشرق الأوسط حيث شرع التسجيليون اليابانيون في إنتاج أشرطتهم المحلية عام ١٩٠٠ وكانت تسجل بعض الأشرطة الإخبارية والمشاهد المسرحية حتى عام ١٩٢٢ عندما حصل زلزال أدى الي تدمير معظم الاستوديوهات ونشأت السينما التسجيلية عندما حصل رد فعل بزغ فجر جديد بخروج مجموعة من الشبان المتحمسين حيث عرف هذا الأسلوب الواقعي الياباني باسم (الطبقة العاملة) ثم تطورت في الثلاثينيات وأرتفع مورد الإنتاج السنوي من الأشرطة وتفتحت أمامه أسواق جديدة في آسيا

خاصة في الصين.

حيث يغلب على هذه الأشرطة طابع الإيقاع البطيء أما الموضوعات التي تناولتها فهي في أغلبها تاريخية إضافة إلى الإخبارية والتسجيلية عن المعارك الحربية وأشرطة التدريب والأعلام التقليدية. أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد اتجهت إلى إنتاج أفلام تسجل الكارثة النووية التي لحقت باليابان والآثار التي لحق من أثر الضربة ولم تبتكر السينما التسجيلية أي شيء يذكر يضاف في سجلها الخيالي.

أما المدرسة التسجيلية الهولندية: فقد برزت خلال العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن مدرسة تسجيلية ناجحة كان من أهم أركانها ودعائمها (يوريس أيفانز و مانوس فرانكن). ثم برز بعد هما الفنانان التسجيليان (بيرت هانترا و هيرمان فان دير هويست). وقد عملت شركة (شل) على أنتاج مجموعة من الأشرطة عن (فن) كان من أهمها وأجملها شريط (رامبرانت). أما المصور والمؤلف (فان دير هورست) تلميذ الفنان التسجيلي (يوريس ايفانز)، فقد كانت معظم أعمالة الفنية تدور حول المظاهر البحرية والبرية في هولندا. وكان (دير هورست) يمتاز بالمهارة الفنية في استخدام الصوت. ومن بين أشرطته الناجحة، نذكر شريط (أشكر البحر) عن حياة الشعب الهولندي، والعلامة المثيرة، والصراع، بينه وبين البحر. وقد حصل هورست علي جائزة أحسن شريط تسجيلي في المهرجان (كان) لعام ١٩٦٢ عن شريط (بأن) وهو يصور موقفا أسبانيا بسيطا مستمدا من علاقة الإنسان بالطبيعة. كما حصل شريط (فاجالوني) – ٧٥ دقيقة – ملون بالتكنيكلور) – على جائزة أحسن شريط تسجيلي في مهرجان برلين للخيالة لعام ١٩٦٠. إذ سجل هذا الشريط تفاصيل دقيقة، لمختلف مظاهر حياة الناس اليومية في إحدي الغابات بحوض نهر الأمازون في البرازيل، بما تحتويه تلك الحياة من صراع لأجل العيش مع

استعراض للتقاليد والعادات والأزياء في تلك المنطقة ووضع الشريط ذلك التأثير الناجم عن تطور الحياة هؤلاء الناس عند انتقالهم من حياة الغاب إلى الحياة في المدينة. ولم يصاحب ذلك الشريط أي تعليق، فقد استعان المخرج فقط بالمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية مع بعض الأغاني والأهازيج التي تتضمن كلماتها معاني مناسبة للمشهد. غير أن من أبرز الشخصيات الهولندية في مجال السينما التسجيلية العالمية هو دون شك (يوريس ايفانز)، وهو يعد واحدا من الرواد الكبار البارزين في حقل السينما التسجيلية العالمية إلى جانب (فلاهرتي وجريرسون ورومان كار من ودزيجا فير توف وبانليفيه) وغيرهم*.

* ينظر قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، محمد علي الفرجاني، (ليبيا– تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨).

البناء السردي في الفلم التسجيلي

السرد

قبل الولوج في عملية البناء السردي للفلم التسجيلي لابد من التعريف بماهية السرد والمتجاورات له من المصطلحات القريبة التي قد تؤدي الي نفس المصطلح مثل السيناريو والنص (إن التطور السريع في المعارف الإنسانية أدى الي صعوبة إيجاد مصطلحات كافية إذ يوجد تناسب أو تطابق بين عدد من المفاهيم العلمية وعدد المصطلحات التي يعبر عنها)[١]. وإذا ما بدأنا بتحديد المصطلحات التي قد تؤدي الى نفس معنى موضوعة البحث فإن معجم الفن السينمائي يحيلنا مقابل decoupage الفرنسية الى مصطلح رقم (١٠٨٦) في متن المعجم والذي هو السرد الفلمي – النص النهائي (السيناريو) أما السرد فهو (في اللغة الخرز في الأديم والتسريد مثله والمسرد : ما يخرز به وكذلك السراد والخرز مسرود ومسرد وكذلك الدرع مسرودة وقد قيل سردها : نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض ويقال السرد: الدرع المثقوبة والسرد : إسم جامع للدرع وسائر الحلق: وفلان يسود الحديث سرداً هو تتابع الحديث له وسردت الصوم تابعته)[٢].

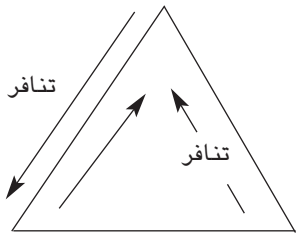
إذن معنى السرد هو تتابع الحديث ونسجه بطريقة متوازية ومتوالية أحياناً أخرى ويتجلي ذلك واضحاً في الرواية حيث سبيلها الوحيد هو اللغة عن طريق السرد (فاللغة مجال واحد ومجاز واحد للأنا والآخر للضد وضده اللغة لغتي بمقدار ما هي لغة الآخر وهي تجسيد لي ولكينونتي وتجسيد

---

١. علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة، (بغداد:دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٥)، العدد (١٦٩)، ص٩

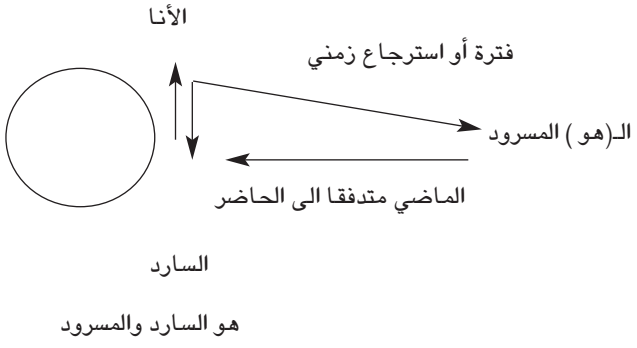
٢. طه حسن، تجنيس السيناريو، رسالة دكتوراه غير منشورة،(بغداد:كلية الفنون الجميلة،١٩٩٩)، ص٢٩.

موازٍ للآخر الذي يمكن أن يصل به تطرفه الآخر الى درجة نفيٌ وإلغائي بواسطة ما جسّد كينونتي نفسها أي لغتي التي هي لغته بالمقدار نفسه)[٣]



وهذا يقع على عاتق الشخصية التي تسرد وقائع أحداث معينة داخل الفلم التسجيلي والذي يتناول موضوع قد يكون قضية حرب دعائية أو مواجهة عدو متمثل بالطابور الخامس أو يمتلك نفس القدرة التي يمتلكها الأنا.

أما عندما يتم السرد بواسطة (الهو) الآخر في علنية السرد نرى الآخر يسرد وهذا ما يجعل ثنائية الأنا والآخر غائبة بشكل يبدو كاملاً عن المشهد الظاهري لصيرورة العمل الروائي)[٤]



٣. صلاح صالح، سرد الآخر، (بيروت: المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٣)، ص٥٣.

٤. صلاح صالح ،السرد الآخر، (بيروت: المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٣)، ص٦٤.

وفي الخطاب الروائي يتكون الخطاب السردي من ثلاث محاور هي (الراوي، والمروي، والمروي له) (حيث يعرف الراوي على إنه الشخص الذي يروي حكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقة أم متخيلة إن هذا الراوي قد يكون أسما محدداً أو يتقنع بصوت أو يتجسد كضمير وإن الراوي كونه مسؤولاً عن الروي حصته السردية بعناية خاصة لأنه صاحب الرؤية للعالم المتخيل)[٥]. أما المروي فهو (ما يصدره الراوي بصياغته الأحداث المرتبطة بالأشخاص مكانياً وزمانياً على أساس إنها حكاية تروي فالحكاية هي لب المروي أما المروي له :فهو ذلك الذي يتلقي المروي فهو قد يكون أسما معيناً كأن يكون النصر موجهاً الى شخص بعينه أو مجموعة أشخاص بعينهم أو متخيلاً)[٦] والسرد هو أما موضوعي أو ذاتي، فالموضوعي هو المؤلف العارف، والذاتي هو الشخص الأول الذي نرى من خلاله الأحداث والشخوص أما عناصر السرد فيمكن أن نوجزها بالآتي: ١- الحكاية ٢- الزمان ٣- المكان ٤- الشخصيات.

أما النص فيعرفه خليل إبراهيم في كتابه النص الأدبي على إن النص هو (نسيج من الألفاظ والعبارات التي تطرد في بناء منظم متناسق يعالج موضوعاً أو موضوعات عدة في أداء يتميز على أنماط الكلام اليومي والكتابة غير الأدبية بالجمالية التي تعتمد التخيل والإيقاع والتصوير والإيحاء والرمز وتحيل فيه الدال – بتعبير سوسير مرتبة أعلى من مرتبة المدلول مقارنة بالنص غير الأدبي)[٧] هذا في ما يخص الأجناس الأدبية التي في أغلبها تتحول الي نصوص مرئية كونها الرافد الأكبر والرئيسي للسينما إذن فالسينما هي (سرد القصص عن طريق عرض صور

٥. طه حسن الهاشمي ،تجنيس السيناريو، مصدر سابق، ص٣٩.

٦. نفس المصدر، ص٤٠.

٧. إبراهيم خليل، النص الأدبي تحليله بنائه، (عمان: دار الفكر العربي ، ١٩٩٥)، ص ١٢.

متحركة)[٨] وكأساس لكل عمل فني بمختلف مشاربه لابد من وجود عملية اتصال تفترض بدورها وجود:

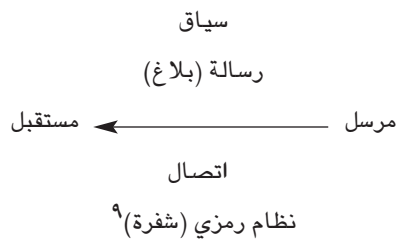
١- من يرسل المعلومات (المرسل).

٢- من يتلقي المعلومات (المستقبل).

٣- قناة الاتصال بين الاثنين هي البنية التي تؤمن الاتصال أياً كانت.

٤- الرسالة أو البلاغ (النص).

وكما يوضح ذلك جاكبسون في مخطط لعملية الاتصال



وبما أن السينما تحمل رسالة فهي تخاطب الإنسان من خلال أهم وسيلتين هما السمع والبصر لذلك يجب أن يكون على أعلى أساس من الإقناع والتشويق ولكن السرد في السينما يختلف عن السرد في الأجناس الأدبية كون إن الوسيلة هنا هي الصورة وما لواقعيتها من قوة في إضفاء المصداقية على ما معروض ويتحرك أمام المتلقي.

البناء السردي في الفلم التسجيلي

والسينما الروائية (الخيالية) تختلف عن السينما التسجيلية موضوعة البحث وليس هنا محل مناقشة أشكال الاختلاف ولكن المهم إبراز أنواع

٨. يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، تر، نبيل الدبس، (دمشق:منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠١) ، ص ٦٣.

٩. نفس المصدر، ص٦٢.

السرد وأشكاله في الفلم التسجيلي بالرغم من إن السرد الدرامي في السينما عموما هو (تقديم الأعمال الأدبية والإبداعات المختلفة غير الدرامية بل والخطب السياسية في شكل سرد درامي أي بأداء درامي بأبسط صورة)[١٠]

مما تقدم أعلاه لا يوجد عمل فني مهما يكون وإلى أي مدرسة ينتمي بغض النظر عن الوسيلة (تشكيلي، مسرحي، موسيقي...الخ) دون أن يحمل موضوع ذات فكرة متسلسلة يؤديها أشخاص ضمن الوسيلة المتاحة للتعبير عن ذلك الموضوع بطريقة الرسم البياني أي يكون له بداية ووسط ونهاية والسينما التسجيلية أحد أنواع تلك الفنون التي تحمل موضوع يتم طرحه بطريقة السرد عن طريق الصورة وتم ذلك قبل اكتشاف الصوت بطرق مختلفة حيث أعتمد الروس على المونتاج عن طريق (القطع بموجب الاستمرارية والقطع الكلاسيكي (الديكوباج) القطع بموجب فكرة الموضوع)[١١]. ويقول (بيكاسو) في كتاب عالم المعرفة عندما سُئِلَ عن الفن وإبداعه أجاب أنا لا أخلق وإنما أكتشف وهي نفس نظرية (فلاهرتي) في الفن التسجيلي فهو لا يخلق فن جديد وإنما يكتشف ولذلك فهو يهتم بالواقع كما هو دون إزالة ما يسمى عشوائيات أو زوائد داخل إطار الصورة أو ما يسمي بالميزانسين.

أما التسجيليين الإنكليز فاعتبروا البناء السردي للفلم التسجيلي ما هو (إلا نشرة أخبار يقدم المعلومات فقط ولا يقترح أسباباً أو علاجاً للمشكلات الاجتماعية. حيث كان يميل جريرسون الى الاعتقاد بأن النص هو القوة

---

١٠. عبد المجيد شكري، الدراما والإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، (القاهرة: دار الفكر العربي ٢٠٠٠، ص٩٥

١١. لوي دي جانتي ،فهم السينما ، تر ، جعفر علي ، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ١٢١٨٩.

الكبيرة وراء الفلم التسجيلي رغم الطبيعة الجماعية للعمل)[١٢] وبالرغم من عدم وجود مقياس معياري للبناء السردي في الفلم التسجيلي ولكون السينما من الفنون التي تحوي من التجريد ما يجعل الكثير في هذا المجال يجتهدون فقد تعددت أنواع البناء فيه فيمكن عد البناء السردي للفلم التسجيلي على إنه نوع من أنواع التتابع الذي هو سلسلة من المشاهد تربطها فكرة واحدة أو مجموعة أفكار بخطوط متوازية لتلقي في النهاية في مكان واحد لتحقق غرض الفلم أي إن لها بداية ووسط ونهاية.وقد أستعمل بعض المخرجين الفلاش باك في عملية السرد (ففي فلم ستسانلي دونين المعنون (اثنان على الطريق) نجد واحداً من أصعب الاستخدامات التقنية المعقدة التي تمثل (لقطة العودة). القصة هي تطور ومن ثم الانحلال التدريجي لعلاقة حب والسرد يتوالى في سلسلة من لقطات العودة الممزوجة أي لقطات العودة للماضي ليست في تتابع زمني منسق ولا يتم تكاملها في أي مشهد واحد على العكس تراكم لقطات العودة وتجزؤ فيما يشبه أسلوب فوكنر الروائي)[١٣].

إلا إن مهمة السينما التسجيلية هو في جعل فلمها بسيطاً واضحاً للجمهور الموجه اليه من العمال والفلاحين والناس البسطاء عموماً كون إنه أنتشر في فترة كانت نسبة الأمية والجهل منتشرة بشكل واضح إضافة إلى إنه يحمل إيديولوجيا الجهة المنتجة ومن ثم المصدرة لذلك الفلم وبالتالي يحتم عليها الوضوح في الطرح من أجل أن يحقق أهدافه المتوخاة (وبالرغم من إن العديد من التسجيليين يبقون بناء أفلامهم بسيطة وغير بارزة عن قصد إنهم يريدون أفلامهم أن توحي بالسعة والعشوائية الظاهرة للحياة ذاتها)[١٤] لكن هذا لا يعني أن لا يغلف الفلم

١٢. نفس المصدر، ص٣١٣ فما فوق

١٣. نفس المصدر، ص٢٠٥–٢٠٦

١٤. لوي دي جانتي ،فهم السينما ، تر ، جعفر علي ، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ٣٠٦.

بقيم جمالية بل أن يكون المكون الأساسي للفلم هو الجمال وبالتالي يخلق قيم والتي هي عبارة عن متقاربات بين المتلقي وبين النص المرئي المعروض أمامه فلو أدرك المشاهد إن الفلم التسجيلي هو مجرد درس فلن يتعلم منه شيئاً وإذا لم يتم طرحه بطريقة فنية يغلب عليها طابع التشويق في أسلوب السرد فإنه سوف يبعث الملل داخل نفوس المشاهدين ويصعب تكملته من قبلهم (فللجمال وهو روعة الحقيقة قطبان هنالك مخرج يبحث عن الحقيقة وما أن يجدها فإنها ستكون بالضرورة جميلة،وآخر يبحث عن الجمال وما أن يجده فإنه سيكون حقيقة،يجد المرء هذين القطبين في الخيالي والتسجيلي)[١٥] والفن عموماً يعتبر تعبير ذاتي للفنان نفسه عن طريق قصة بطريقة جمالية أما الاتصال فهو عملية اتصال بين طرفين حتى لو لم تحمل أي صبغة جمالية فغاية الاتصال هو تحقيق هدف أما غاية الفن هو تقديم عمل فني ذات قيم جمالية أولاً يرمي من وراءها إيصال المشكلة التي يريد بحثها ونرى ذلك واضحاً في الأفلام التسجيلية والتي تناقش قضايا أكبر من مفهوم رسالة بين طرفين إنها تناقش عملية بقاء الإنسان على الحياة واستمراره فهو في صراع مستمر وبالتالي فهو يناقش قضية عامة وليس قصة خيالية (حيث يميل التسجيليين على أن يبنوا حول موضوع وليس حول قصة صانع الفلم أكثر اهتماما بتقديم مشكلة أو نقاش منه برواية أو قصة)[١٦].

حتى إذا ما أكتشف الصوت عام ١٩٢٧ على يد الأخوة لوميير في فلم (مغني الجاز) تغيرت أدوات السرد في السينما (الخيالية والتسجيلية) فبعد أن كانت تعتمد فقط على الصورة في السرد أصبح للصوت وظيفة إضافة الى إنه أداة للحوار بين الشخوص أصبح أداة للسرد والذي يروي عن طريق التعليق في الفلم التسجيلي مثلما لعبت التكنولوجيا دورها في تطوير

---

١٥. نفس المصدر، ص٣٠٨.

١٦. نفس المصدر، ص٣٠٩.

الأدوات الجمـاليـة من حيث التكنيك وتطور العدسات واستخدامـها في اللقطات الكبيرة خاصةً عندما يعرض الفلم التسجيلي في التلفزيون أو ما يسمى الفلم التسجيلي التلفزيوني (فيمكن أن تكون حركة الكاميرا سردية وتحليلية في آن واحد أولاً من حيث كونها تروي ما يحدث، وهي تحليلية ثانياً من حيث إنها لا تتعامل مع الظاهر من المشهد وإنما تقود المخرج الى محاولة فهم الباطن)[١٧] ويمكن أن نوجز أساليب السرد في الفلم التسجيلي بما يأتي.

١- بما أن الفلم التسجيلي يناقش موضوع وليس قصة فأن عالم هذا الموضوع هو حقيقي واقعي مثل (نانوك في الشمال) يستمد وحدته وبناءه من تسجيله مظاهر حياة رجل من الاسكيمو هو وأسرته طيلة عام واحد)[١٨].

٢- يمكن أن يكون السرد على شكل حكايات وتنتقل من فصل الي آخر كما في فلم (موانا) فنرى الأهالي في الفلم ينصبون فخاً لخنزير وفصل آخر يعرض للأم وهي تقوم بصبغ قماش من لحاء الخشب....الخ)[١٩].

٣- يمكن استخدام الموسيقى كما في فلم (رجل من آران) (للسرد بدل التعليق لربط الأحداث)[٢٠].

٤- الصوت بأقسامه الثلاثة (الحوار، الموسيقى، المؤثرات) يزيد من واقعية الصورة وتأثيرها في تعميق الانطباع)[٢١] وبالتالي يتم السرد

---

١٧. يوسف يوسف ، السينما العراقية والحرب مصدر سابق، ص٥٤.

١٨. ألبرت فولتون ،السينما آلة وفن ،تر،صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مصدر سابق، ص٢٧١.

١٩. هاشم النحاس ، الفلم التسجيلي والروائي، (بغداد: دار الرشيد للنشر ،١٩٨٠)، ص

٢٠. نفس المصدر، ص.

٢١. أحمد سالم ، في التعبير السينمائي الفلملوجيا، الموسوعة الصغيرة العدد ١٩٢، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦) ، ص٤٥.

عن طريق الأقسام الثلاثة المذكورة.

٥- يمكن استخدام التعليق والأغنية الفردية والجماعية والصمت في السرد)[٢٢].

٦- يمكن استخدام الرسوم والتوضيحات والمواد الأرشيفية واللقاء المباشر في السرد)[٢٣].

٧- يمكن أن يكون السرد عن طريق المونتاج

ويقسم لوي دي جانيتي وجهة النظر في الروايات الخيالية الى أربعة الذي يهمنا هنا هو النوع الثالث والذي يقول عنه: هو الموضوعي وفي جوهرها تنويع للراوية العارف بكل شيء ونجدها في الأفلام التسجيلية حيث يعلق مجهول يروي لنا خلفية الشخصية المركزية)[٢٤].

---

٢٢. فارس مهدي ، الأتجاه التسجيلي في الفلم العراقي، (بغداد:دار الشؤون الثقافية ،١٩٩٥)، ص٢٧

٢٣. نفس المصدر، ص٢٧

٢٤. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص ٤٨١.

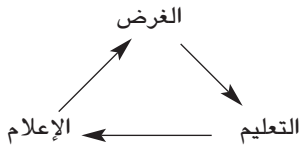
الدور الإعلامي والتعبوي والدعائي
للفلم التسجيلي

الدور الإعلامي والتعبوي والدعائي للفلم التسجيلي

مما لا شك فيه إن للإعلام الدور الكبير والمؤثر لكل مراحل البشر منذ نشأته وحتى مروره بأحرج الأوقات وخاصة في أوقات الحرب.

وحتى لا نذهب بعيداً فلقد لعب الإعلام بعد مرور أوروبا بعصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين بعد أن مرَّ العالم بحربين عالميتين خلفت الملايين من القتلى والمعوقين والأرامل الدور الفعال والكبير في توثيق تلك الحروب والمراحل التي مرت بها تلك الدول المتحاربة.

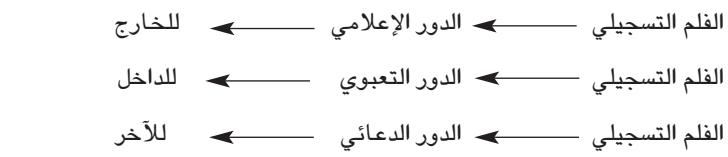
وبما أن هناك قاعدة أساسية في الإعلام مفادها إن لا إعلام دون تعليم ولا تعليم دون إعلام فالعلاقة بينها ترابطية جدلية تؤدي الى الغرض مما يترتب على هذه العلاقة دور للإعلام في تطور المجتمعات والأخذ بيدها في حالات السلم والحرب والعكس هو الصحيح.



حيث تأخذ الدولة على عاتقها التحكم بتلك الأداة الفعالة وخاصة في الدول الاشتراكية لتنقل للعدو قوتها في الوقت نفسه الذي تجعل منه أداة للحرب النفسية للدولة الأخرى (حيث علق الألمان أهمية كبرى على الدعاية. فلم يعتبروها مجرد جهاز مساعد في عالم السياسة والتخطيط الحربي بل اتخذوا منها سلاحاً في المقام الأول من الأهمية والخطورة في

ميدان السياسة والحرب)[٢٥].

ومن أدوات الإعلام موضوع البحث الفلم التسجيلي ودوره الإعلامي والتعبوي والدعائي يمكن للباحث أن يوضح ذلك في رسم تخطيطي يوضح ذلك الدور



ولقد كان للإعلام وما زال الدور الكبير والفعال ومقياس لنبض الشعوب وتطورها من خلال عكس تراث وحضارة ذلك البلد ومراحل التطور العلمية والخطط المستقبلية عن طريق ذلك الفلم التسجيلي والذي يعتبر الناطق الرسمي باسم تلك الدولة في أكثر المحافل والمهرجانات كذلك يكون له الدور نفسه عند تعرض أي من تلك الدول للخطر (فنحن نعلم إن ما يحدث في أقصى أطراف الأرض ينقل في دقائق قليلة ونشاهده وكأنه يحدث في مجتمعنا مما يجعل من المستحيل فصل شعب ما عن الشعوب الأخرى)٢٦.

وحيث إن الفلم التسجيلي هو أحد الأدوات السينمائية والتي يعرض من خلالها فلقد لعبت السينما الدور المهم مثلها مثل الحربة التي تسبق البندقية وتتقدمها في الوصول ليس الى صدر العدو بل الي عقله لتبث الرعب والخوف وروح الهزيمة (لأن السينما من أهم الفنون وأخطرها جميعاً كسلاح ذو حدين)[٢٧] مثلما يؤكد روح النصر والصمود للجبهة الداخلية هذا في الحرب أما في السلم فتعمل على صنع أفلام تثقيفية تسهم في نشر المعارف والتوعية بين أفراد المجتمع أو تسجل حالات إنسانية

٢٥. فورسيت هاردي، السينما التسجيلية، تر، صلاح التهامي، مصدر سابق، ص ٢٤١
٢٦. جيهان أحمد رشتي، الأعلام الدولي، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٦)، ص ب
٢٧. أحمد سالم ،في التعبير السينمائي (الفلملوجيا)، مصدر سابق، ص٣٦.

فردية وجماعية لأن (الفلم التسجيلي هو تسجيل لحادثة وقعت بالفعل وهي عكس الحادثة التي يتم إعدادها بالكاميرا)[٢٨] وهو في الوقت نفسه يحمل وجهة نظر الدولة الموجهة والتي تريد من خلال الفلم نشر السلام والأمن والطمأنينة.

أما من الناحية التعبوية فيلعب الفلم التسجيلي أيضاً الدورين المنوطين به ففي حالة السلم وخاصة بالثورات يعمل على تعبئة الجماهير وتمجيد مبادئ تلك الثورة كما حصل في الثورة البلشفية وأنتجت مجموعة من الأفلام التسجيلية أمثال (المدرعة بودوفكن) للمخرج سرجي إيزنشتين ومثله في الحرب لتعبئة الرأي العام للجماهير وجعله ينصهر في بوتقة واحدة ضد العدو القادم عبر الحدود (وكان هذا واضح في الفلمين من الأفلام الواردة من إنجلترا فلم يكن ثمة مادة كثيرة عن السلام في فلم (الإنذار) بل كان صورة لإنجلترا التي تستعد للموت والهلاك، وترى فيه إنجلترا العجوز وقد بدت غريبة عجيبة بسبب الحرب كأنك تراها في مرآة مشوهة كذلك ليس ثم سلام في(الأسد والجناحين) الذي يصور بريطانيا في معمعة الحرب)[٢٩].

والفلم التعبوي في تلك الحالتين موجه الى الداخل يخاطب الناس ويكسب ودهم من خلال تلك الأفلام التسجيلية التي تمجد البلد والنظام وتجعل منه الملاذ الوحيد والآمن للشعب لذلك توجب عليهم حمايته والدفاع عنه بالأموال والأنفس. أما الدعاية فلها الشأن الأكبر في مراحل الخطر التي تمر بها تلك البلدان وخاصةً في الحروب فتعمل كل وسائل الإعلام ابتداءً من التلفزيون والإذاعة والصحف وانتهاء بالسينما وخاصةً التسجيلية ومنها الفلم التسجيلي الدعائي (فكان لا بد أن تكون أكثر

---

٢٨. توني روز،كيف تخرج أفلام للهواة، مصدر سابق، ص٢٠١ .

٢٩. فورسيت هارودي، السينما التسجيلية، تر، صلاح التهامي، مصدر سابق، ص٢٢٤.

إيجابية بصفة مباشرة فبادرت على الفور إلى أن تجعل الفلم بمثابة دعوى الى التجنيد)[٣٠]. ويعمل رجال الدولة من المختصين في مجال العلوم السياسية في هذا المجال أكثر من رجال الفن في توجيه الدعاية الصفراء والتي لا تحمل من الحقيقة إلا الشيء البسيط باتجاه الآخر والدعاية البريئة من أجل الترويج لبعض المنتجات الاستهلاكية للقطاع الخاص.

وتبقى نقطة مهمة هو إننا في مجال اختصاصنا ألا وهو الفن يجب مراعاة المسحة الجمالية لكل تلك الأفلام (التسجيلية) سواء كانت إعلامية أو تعبوية أو دعائية فمفهوم هذه المصطلحات الثلاثة هو وسيلة اتصال مع الآخر أما الفن فهو تعبير ذاتي.

٣٠. فورسيت هارودي، السينما التسجيلية، تر، صلاح التهامي، مصدر سابق، ص٢٢٣.

الاستهلالية والتمهيد

الاستهلالية

من الأمور الثابتة في مجال الدراما إنه لا دراما بلا صراع، وهذه حقيقة ترقى الى مستوى قانون. وحيث إن الصراع لابد أن ينشئ من نقطة فأنه يتحتم أن يسبق هذه النقطة مقدمات تمهد للصراع وتعرض له وقد أصطلح على تسمية هذه (المقدمة بالعرض أو الاستهلال التي تشير بمجموعها الي اللفظ الأجنبي exposion وإذا كان العرض ضرورةً عملية فأنها تشير مشكلة على الصعيد الفني إذ أن المقدمة في الواقع هي حشدٌ من المعلومات التي ينبغي أن يكون على اطلاع بها لكي يكون مهيأ لتقبل الصراع)[٣١]. فأن الخوف هنا يكمن في أن تأتي المقدمة مثقلة بالشروح والإيضاحات فقط دون وجود الإثارة والوضوح مع السرعة والتشويق كذلك فأن الحبكة مفهومها الصراع ولكن هذا الصراع لا ينشئ في فراغ فلابد من وجود نقطة وهذه النقطة هي (المقدمة قبل أن يتحرك الفعل وتسمى (زاوية الهجوم) التي يتحرك منها الفعل وهي التي تفرش الصراع فرضية أنك جالس في مسرح وتفتح الستار فتلاحظ ما تقوم به المقدمة من دور في الدراما ولاسيما الدراما التلفزيونية حيث تحتم طبيعة التلقي أن يقحم الكاتب جمهوره بالحدث مباشرةً وإلا أنصرف هذا الجمهور عنه)[٣٢] وليس هذا فحسب بل أن يظهر نوع الصراع وتحولاته فلربما يتحول الصراع الإرادي من الصعيد الجسدي الى صراع يتضمن اتجاهات اجتماعية وسيكولوجية (حيث تتطلب الفكرة الأساسية اختلاف صوري مفاجئ ليس

---

٣١. ثامر مهدي، محاضرة التأليف الدرامي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، في ١٩٩٠١٢٢٢، الساعة ١٠،٣٠ ق.ظ.

٣٢. نفس المصدر .

من أجل إثارة الدهشة أو الخيال بل كوسيلة لتحديد الصراع)[٣٣]. ومن ثم فأن الجمهور يتمتع بقدر كبير من الحرية في التلقي وهي حرية يفتقر إليها الجمهور في السينما والمسرح والذي يغفرون للمؤلف عادةً طول مقدماته فأن الكاتب التلفزيوني لا يتمتع بمثل هذه الميزة لأنه يتوجه الي جمهور مسترخي يحتاج الى أكثر من سبب لشدهِ الى الشاشة. ومن هنا فأن المعنيين بشؤون الدراما التلفزيونية ينصحون أن لا يطيل من مقدماته وأن يستعجل ما أمكن الدخول في الصراع لشد هذا النوع من الجمهور والمهمة الأساسية للعرض الذي يقع عادةً في بداية العمل الدرامي في صيغة حدثاً أو محاور درامية هو أن يقدم المؤلف معلومات عن مكان حدث وزمانه وعلاقات الشخصيات بعضها بالبعض، وفكرة الموضوع المعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة واللاحقة.(وهذا يعني أنه يجب أن يعرف القارئ أو المشاهد ماذا يجري بادئ ذي بدء. لا جدوي من الحيل والتلاعب عليك أن تمهد لمعلومات قصتك بطريقة بصرية يجب أن يعرف المشاهد من هي الشخصية ؟ ما هي المقدمة الدرامية وعن أي شيء تدور؟ ما الوضع الدرامي أو الظروف التي تحيط الفعل)[٣٤]. إن البداية في الدراما لا تشبه البداية في أي عمل آخر إذ يجب أن تحوي على هذه العناصر الثلاثة (من. ما. أي) لأن ترابط الدراما ترابط عضوي ولأن العمل الدرامي يتكون من بناء عضوي تميزاً له عن البناء الميكانيكي والآلي. إذن العلاقة العضوية تتميز بأن أي جزء من أجزاءها إذا فقد أو أختل يختل الكل وتتبدل وظيفته. أي أن في حالة نقص أي جزء يحدث خلل عضوي في حين لا يحصل هذا في العلاقة الميكانيكية حيث يمكن استبدال الأشياء بحيث لا يحدث خلل في الكل بل قد تحسنه. وبالتالي فأن علاقة المقدمة أو العرض أو الاستهلالية بالعمل الدرامي (فلم، مسلسل، تمثيلية...الخ) علاقة عضوية

---

٣٣. جون هاوارد لوسون، فن كتابة السيناريو، تر، إبراهيم الصحن، مصدر سابق، ص٢٠.

٣٤. سيدْ فيلد ،السيناريو، مصدر سابق، ص٨٣.

أي أن أي تغيير فيها يؤدي الى تغيير في البناء العضوي ككل وبالتالي فالمقدمة ليست شيء مضاف بل هي شيء حيوي في العمل يتحكم بالآتي من أحداثه.

أنواع المقدمة أو الاستهلالية

هناك حيرة كبيرة في كيفية البداية في الأفلام وأنواع تلك الأفلام إلا إن السيد (لويس هيرمان) يقسم البدايات الى ثلاثة أنواع:

(البداية العنيفة: لقد قامت خبرة هوليود بشكل عام على الدخول مباشرةً في بداية القصة دون تمهيدات إيضاحية. فهي تهيئ السرعة للفلم الذي يجب أن يتحرك عندئذ الى الأمام بشكل سريع وبمعنى آخر أبدأ بالعنف فهذه غالباً هي وصية منتجي هوليود.

البداية البطيئة: وتمتاز الأفلام الانجليزية بأنها بطيئة وتفتقر الى الحركة.والسبب أن كتاب السيناريو والمخرجين الانجليز يتعمدون تحريك أفلامهم – خاصة في مشاهد البداية – إيقاع أكثر بطئا.ويقومون به معتقدين أنه بالرغم من اعتبار الحركة متطلباً حيوياً في الأفلام السينمائية، فلا يجب استخدامها على حساب المتطلبات الأخرى التي هي بالضبط في مثل حيويتها وأحياناً أكثر.

البداية البنائية: من الواضح في أفلام الانكليز أنهم يؤمنون بأن التطور المتدرج للشخصي يعد مهماً بشكل حيوي ولذلك فهم يبدءون أفلامهم بانورامي شامل للمحيط الذي يدور فيه الحدث أنها تتدرج الى الحدث بشكل بطيء ومرة أخرى بشكل طبيعي تراكم حادثة فوق حادثة ومشهد فوق مشهد حتى يتم الوصول الي الحدث الحيوي وبعد إتمام ذلك تتزايد السرعة ولكنها ليست سريعة جداً)[٣٥].

---

٣٥. لويس هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما و التلفزيون، تر، مصطفى محرم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣)، ص٢٧٣ – ٢٧٤.

المخرج والنص

المخـــرج

تعرف العملية الإخراجية على إنها التنفيذ الخلاق والمبدع للنص وبما أن السينما عمل جماعي فلابد للمخرج من أن يقود مجموعة العمل هذه موحداً تفسيراتهم لأنه في النهاية هو الذي سيقرر ماذا يظهر على الشاشة وفي أي مكان وزمان من الفلم وعليه فان المخرج الذي يعمل من خلال نص سينمائي ملزم بأن يقدم أحسن ما يمتلكه من إمكانات فهو إذ يهمه عمله لا بد له أن يفهم الأعداد السينمائي (السيناريو) لذلك توجب على المخرج أن يضع الحد الذي بموجبه يصبح التنفيذ أمرا جذابا ومؤثرا في الإيصال إن المخرج وهو يتعرف على هدي مفاهيمه ورؤيته لابد أن يسبغ طابعه الشخصي على الفلم بما يجعل له هوية مميزة فقد يجد إن بعض المشاهد في الإعداد السينمائي لا تنسجم مع بقية المشاهد وهنا قد يرتجل هو مشهد آخر (معتقدا سواء بالاتفاق مع (السيناريست) أم معتمدا على خبرته وإمكاناته الشخصية ان البناء الإخراجي كل متكامل من حيث مواقع الكاميرا وزوايا التصوير وتوجيه الممثل واستخدام البنى (الديكورات) المناسبة والأزياء والإضاءة والمونتاج وغيرها)[٣٦].

ولا يفوتنا التعريف بشخصية السيناريست حيث يطلق هذا العنوان على المعد السينمائي الذي يقوم بتحويل الرواية أو القصة أو أي منجز أدبي الى السينما آخذا بنظر الاعتبار الأسلوب بين السينما والمنجز الأدبي كذلك الشكل والوقت والشخوص مثلما يراعي الوحدة العضوية والجو النفسي

---

٣٦. طه حسن، كاتب السيناريو والمخرج والاقتباس للسينما، (بغداد: وزارة الثقافة دائرة السينما والمسرح ،السينما والمسرح ٢٠٠٢)، مجلة فصلية (١)، ص٨٦

العام للمنجز الأدبي وهذا التعريف ينطبق على التلفزيون والإذاعة كذلك ولكن يبقى المخرج هو الحلقة النهائية في العملية الإبداعية حيث ينصبغ العمل بصبغة المخرج وأسلوبه فمن المخرجين من يحب تسلم الإعداد السينمائي محتويا على كل هذه الملاحظات.

ومنهم من يلقي جانبا بكل هذه التقنيات معتبرا أنها عمله الخاص كمخرج وان الفلم في النهاية تعبير شخصي لإنسان واحد مهما تعدد العاملون في إنتاج الفلم في صورته النهائية بينما يذهب مخرجين آخرين الى تتبع السيناريو منذ اللحظات الأولى في تحويل الرواية الى نص سينمائي مع السيناريست خطوة بخطوة ليكونوا على علم بكل تفاصيل العمل والنقطة المهمة هو في معرفة الشخصيات والكيفية التي يتم بها بناءها وتطورها أثناء العمل (التصوير) وبذلك يعيش المخرج العمل بكل نواحيه الاجتماعية والنفسية والجغرافية مثلما يعرف تفاصيل الأماكن التي تدور بها الأحداث (وإذا عرف المخرج جيدا ما يحتويه النص السينمائي الذي يعمل عليه ينفذ أحد الجوانب المهمة التي هي من صلب مسؤوليته تجاه التصميم الفني للفلم وما يتخذه من قرارات تجاه الأسلوب)[٣٧].

لأن ليس من مواصفات المخرج فقط هي قوة الشخصية والدراية الكاملة بكل النواحي الفنية المتعلقة بالعملية الإنتاجية أي الجانب الذي يخلو من الإبداع بل إضافة الى الجوانب الإبداعية والمتمثلة بالممثلين ومدير الإضاءة والأزياء والمؤلف وما الى ذلك بل أن يتمتع بقدرة جمالية لتذوق المحسوسات الفنية والمنطوية بين ثنايا المشاهد المصورة وتذوق الجوانب النفسية المؤدية من خلالها في الوصول الي الغاية النهائية في توصيل مبتغى اللقطة المصورة الى المتلقي وهذا هو التتويج النهائي للعملية

٣٧. طه حسن، كاتب السيناريو والمخرج والاقتباس للسينما،مصدر سابق، ص٨٨.

الإبداعية سواء أكان في السينما أم التلفزيون والإذاعة (إن الإحساس العام للصورة الفلمية التي لا تستقيم وحدها بدون علاقتها بما يجاورها من صور هي المظهر الكامل للنص المعد للسينما)[٣٨] لأن النص يحتوي من الدلالات والرموز والبناء المعماري لتنامي الأحداث من أجل الوصول في النهاية الى الفكرة الرئيسية التي يبتغي من وراءها المؤلف إيصال فكرته

تتطلب من المعد ومن ثم المخرج القدرة الفائقة على تفهم النص (فالمخرج يترجم كل الأفكار المجردة الى صور متجسدة لذا فأن فهم المشاهد ودقة الأحداث لابد من ان تتطابق مع اللقطات ولا تتقاطع معها لأنه ليس من المعقول أن تتغير الأحداث كي تتفق مع اللقطات)[٣٩].

النص

لقد أنتجت السينما أعظم أفلامها كان كتاب نصوصها هم أنفسهم المخرجين من أمثال (شارلي شابلن) ومنها (الجريمة ١٩١٦والرأي العام ١٩٢٢والهجمة نحو الذهب والزائر) وغيرها الكثير (حيث يعد شارلي شابلن أعظم مؤلفي الأفلام)[٤٠] وكذلك مخرج فلم المواطن كين ١٩٤٠ وهو (أورسون ويلر) حيث يعد هذا الشخص (متعدد المواهب ممثل، مخرج، كاتب)[٤١] وعندما سئل (فدريكو فلليني) في كيف تحول ثمار خيالك الى صور على الشاشة أجاب (تولد القصص من ذكرياتي وأحلامي وأعدها

---

٣٨. نفس المصدر، ص٨٨.

٣٩. رياض شهيد، البنية الدلالية للسيناريو، (بغداد: وزارة الثقافة دائرة السينما والمسرح، السينما والمسرح ٢٠٠٢)، مجلة فصلية العدد(١)، ص ٩٢.

٤٠. صلاح دهني، رينيه كلير يكتب عن شارلي شابلن، الحياة السينمائية، مجلة فصلية، (دمشق: مطابع وزارة الثقافة والارشاد ١٩٧٨)، العدد الاول، ص٦٠.

٤١. إبتسام عبد الله، اورسون ويلز والمواطن كين، الموقف الثقافي ،مصدر سابق، ص١٥٥.

ثمرة من ثمار خيالي لأنها تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية بفعل الأشياء التي قرأتها والأحداث التي مررت بها والعواطف التي أحسست بها حتى كانت عابرة فعندما أعجب بوجه أو رائحة أو ضوضاء يتفتح خيالي فتنتظم الأشياء وتتبلور وتتخذ شكلا وإطارا يتناسب معها بصورة تلقائية على شرط أن أمنحها الحرية الكافية وأن لا أقوم بتحديد مسارها لأن عليٌ أن أعيش معها وأجعل منها صديقا لي)[٤٢].

وفي أحيان أخرى يوجد أشخاص مختصين في الكتابة للسينما والتلفزيون والإذاعة وهم بذلك يجعلون السيناريو من الأجناس الأدبية* وبالتالي فهو مصدر من المصادر التي تمد الفنون (السمعية والمرئية) فإذا حدد المؤلف موضوع تمثيلية في ذهنه بوضوح فأنه ينتقل الى مرحلة التجسيم أي حبك الحبكة ومعناها (هي تلك العملية التي يستطيع المؤلف بها أن يقص قصة تمثيلية، محتويا فكرتها الأساسية في انسب الأشكال للوسيلة الفنية التي يخاطب الناس عن طريقها)[٤٣]. فإذا أختار جهاز التلفزيون توجب عليه ان يكون دارساً لإمكانات التلفزيون وحدوده الفنية ثم يفصل تمثيلية أو فلم تلفزيوني أو مسلسلة على قدر تلك الحدود والإمكانات ومثل ذلك ينطبق على السينما والإذاعة (ولعل العنصر الرئيس في اختيار الفكرة التلفزيونية هو صلاحيتها للتعبير عنها بصور أي وجود مواد فلمية لها وإمكانية التقاط مشاهد عديدة للتعبير عنها)[٤٤]. حتى إذا

---

٤٢. فلليني، إذا فقدت السينما جمهورها أطلقها وأعود الى الصحافة، تر،مهدي صالح، (بغداد: الدار الأدبية، مجلة شهرية تعني بالادب والفن، ١٩٨٦)، ص٩٧.

* ينظر طه حسن، تجنيس السيناريو.

٤٣. عزت النصري – التمثيلية المذاعة، السينما والمسرح، مجلة فصلية، (القاهرة: هيئة السينما والمسرح والموسيقى، ١٩٧٨)، العدد(٤٧)، ص٧١.

٤٤. ماجي الحلواني ومحمد مهني، مقدمة في الفنون الإذاعية السمعبصرية، (القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ١٩٩٩)، ص١٤٥.

ما تشعبت الاهتمامات الفنية وازدادت مجالات الحياة تخصصاً ازداد المختصين اهتماماً بالنص كونه المادة المحمولة والأساسية لتلك الفنون لينبري النص في الصدارة وليختلف في تعريفاته بهذا (رومان جاكبسون) يعرفه قائلاً (النص الأدبي هو النص الذي تميز على غيره من النصوص بمراعاة الطاقة اللغوية بحيث تمحي وظائف اللغة كلها تاركة المجال أمام وظيفة واحدة هي الوظيفة الأدبية التعبيرية النابعة من العلاقات الدقيقة التي يشيعها المبدع في ثنايا النص)[٤٥]، أما رولان بارت في كتابة (درس السيمولوجيا) دعا إلى التفريق بين النص والأثر فالنص عنده هو (ذلك الشيء الذي يتحقق لدي القارئ من تفاعله بالعلامات التي يتألف منها المنطوق الإبداعي ففي أثناء القراءة يقوم الذهن بتخيل الأشياء التي يرمز أليها النص وتحيل إليها الإشارات فتنبعث من جراء ذلك تصورات يتحقق منها وبها النص)[٤٦]. مما تبين سابقاً نرى انه عند تحويل النص المكتوب الى نص مرئي توجب مراعاة ذلك النسيج (الوحدة العضوية) الذي هو عبارة عن مضمون النص الأدبي مثلما يحافظ كذلك على الجو النفسي العام للنص وتختلف المعالجة تبعاً للوسيلة المراد التحويل إليها فإذا كانت إذاعة توجب تحويل ذلك النص الى مجموعة من الصور الذهنية وإذا كان للتلفزيون توجب تحويله الى صور مرئية ذات إيقاع بطيء أما أذا كان للسينما توجب تحويله الى صور مرئية ذات إيقاع سريع.

---

٤٥. ابراهيم خليل، النص الادبي تحليله بناءه، (عمان، ١٩٩٥)، ص١٢.

٤٦. نفس المصدر، ص١٣.

الموروث الشعبي (الفلكلور)

الموروث الشعبي (الفلكلور)*

يقصد بالموروث الشعبي هو مجموعة من المآثر التي نشأت وتطورت في المجتمع دون أن تعتمد على ثقافة خاصة تتعهدها مؤسسات معينة، فالفن الشعبي يظهر ويتطور ويتجدد من خلال المجتمع نفسه، والفنان الشعبي إنسان من عامة الناس لا ينفرد عنهم أبدا ولهذا السبب لم يهتم الفنانين الشعبيين بتدوين أسمائهم على أعمالهم.

ويعرَّف كذلك على أنه (تراث غير مكتوب والذي يعبر عن القصص الشعبية والأغاني والحكمْ والأمثال الشعبية)[٤٧]، هذه القصص والأغاني والحكم والأمثال لا يوجد لها مؤلف تعنون باسمه كما وأنها تروي شفهيا فهي بذلك تعتبر أدب يتوارثه الشعب جيل بعد جيل، ألا أن له دور فعال في تكوين شخصية الإنسان الذي يتأثر من حيث يعلم ولا يعلم لأنها مجموعة من التقاليد التي تحكمه وبما أنه جزء من المجتمع توجب عليه بذلك الانصياع لتلك التقاليد والأعراف.

وقد أصبح هذا التراث الشعبي (الفلكلور) مصدر ألهام لكثير من الأجناس الأدبية مثل الرواية والقصة مثلما كان المادة الأولية للخرافة والملحمة، ومن تلك القصص هو (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة) و (حكايات جحا) و(سيف بن ذي يزن) وغيرها من الموروث الشعبي الذي يتناقله الناس في

---

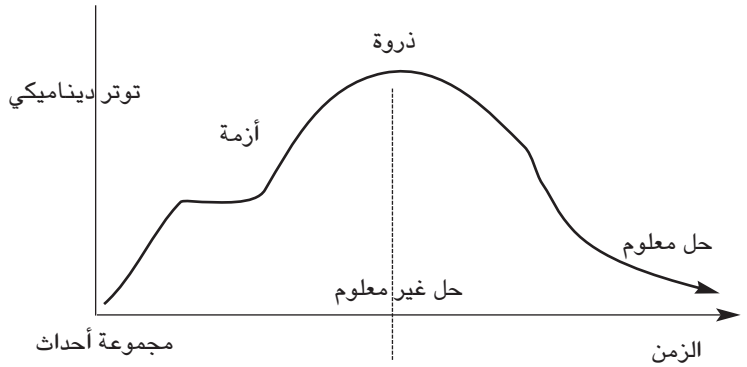
* نشرت في جريدة الصباح – ملحق أدب وثقافة تحت عنوان الموروث الشعبي في السينما ، يوم الأربعاء المصادف ٢٠١٠٥٢٦ في العدد (١٩٧١) .

٤٧. محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، (أسكندرية: دار المعرفة الجامعية ،١٩٨٨)، ص٣١٨.

ما بينهم على لسان أحد الرواة ـ الحكواتي ـ ومنها ما يروي على (لسان الحيوان مثل (حي بن يقطين) أو تروي مثل حكايات الجن والخوارق كالعفاريت والغول والسعلوة، وتمثل هذه الحكايات معتقدا شعبيا لأمم وقبائل، وملل ونحل، فالجان مؤمنون وكفرة، مدنيون وقرويون، منهم من يسكن داخل الماء ومنهم من يسكن على وجه الأرض، أو في الشجر ومن يسكن مفردا بين البشر في بيوتهم، أو يعيش تحت الأرض من الخرائب)

ونظرا لأهمية هذا التراث (الفلكلور) كونه يعتبر مقياس لفهم بنية المجتمع فقد أثار اهتمام المختصين من علماء (الأنثروبولوجيا) وعلماء السيمياء أمثال (كلود شتراوس وجاك دريدا وغيرهم) من أجل تحديد خصائص تلك المجتمعات، ولذلك بدأت تُدوَن في الكتب لتقرأ وتفسر

و يحتوي التراث على نفس العناصر المكونة للقصة في الوقت الحاضر (إذ لا تختلف البنية في الحكاية الشعبية عنها في الدراما أو القصة وكما حددها أرسطو في مخططه الشهير، مثل المقدمة ونقطة انطلاق الفعل والأزمات فالذروة وأخيرا الحل)[٤٨].



٤٨. نفس المصدر، ص٢٠.

ولذلك فقد وظفها المختصون بالأدب في أعمالهم وأصبحت في كثير من الأحيان الأسطورة هي (الحادثة) التي تدور حولها باقي الأحداث الصغيرة وصولا الى الذروة ومن ثم الحل المعلوم لتلك الأحداث.

وبعد وصول السينما الى البلدان العربية بدأت بأخذ ذلك التراث وإعادة صياغته وتوظيفه في أعمالهم وخاصة في مصر (لقد أكتشف السينمائيون من البداية أهمية استخدام المأثور الشعبي لتقريب هذا الفن المستورد الى أذهان الجمهور ونزع الغربة عنه كما وجدوا فيه مادة جذابة وجاهزة من ناحية الشكل أو المضمون، الحِكَمْ الشعبية والحكايات والأغاني والشخصيات وبخاصة النمطية فيها (الفلاح الصعيدي)[٤٩].

أن الغاية من التراث هو الحفاظ على الهوية المجتمعية والتقاليد، ولكن هل هذا يعني أن التراث بهذا الكم لا يخلو من شوائب ونقاط ضعف تعكس واقع المجتمع الذي انبثقت منه، نلاحظ ذلك جليا عند استثمار هذا التراث عند تحويله الى مادة مرئية (من خلال فلم المخرج الكويتي خالد الصديق (بس يا بحر) ومع أن هذا الفلم كان مميزا في نظرته النقدية الى بعض العادات القديمة مثلا يصور الفلم زواجاً بين رجل عجوز وشابة باعتباره اغتصابا بشعا)[٥٠].

وقد أنقسم المخرجون في تصويرهم للتراث الى قسمين، فمنهم من يصوره على أنه لوحات جميلة يمجد المجتمع من خلالها ويؤصل له، ومنهم من يرفض هذا التجميل ويصور التراث بحقيقته (غير أن استعانة الفلم بالتراث لا يعني بالضرورة إضافة قيمة خاصة بالنسبة للتعبير عن الهوية غير القيمة الشكلية فالمهم هو طريقة توظيفها، فمن الأفلام ما

---

٤٩. كمال رمزي وآخرون، الهوية القومية في السينما العربية، (بيروت:دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦)، ص١٩٧

٥٠. نفس المصدر، ص١٦٦.

ينجح قي توظيفها لإثارة الوعي بالذات كما فعل فلم العزيمة للمخرج كمال سليم عام ١٩٣٩[٥١].

بينما يذهب المخرج حسين فوزي عام ١٩٥٤ في فلم (عزيزة) الى (الاعتماد على الحارة والكثير من القيم الشعبية أيضا التي تحدد نوعية الصراع وأنماط شخصياته إضافة الى طريقة عرضه والتي تعد أكثر التصاقا بالتراث الشعبي لكنه لجأ الى تهجينها بعناصر من النموذج الغربي)[٥٢].

ونلاحظ هذه الطريقتين في أكثر الأفلام والمسلسلات المصرية مستخدمة وموظفة فيها ولا يخرجون عنها، ومما أسلفنا سابقا توجب على المخرج أن يكون ملما بالبيئة التي سوف يخرج فيها الفلم عارفا بكل تراثها الشعبي (الفلكلور) في الوقت نفسه له القدرة في توظيف ذلك التراث كمفردة مرئية من أجل أقناع المشاهد بذلك التوظيف في الوقت نفسه الذي يحافظ فيها على تلك الأصالة فهو حينئذ يؤرشف ذلك التراث مثل تصوير الشناشيل واللغة والبيوت الشرقية والبغدادية وشوارعها هذا في ما يخص المخرج العراقي ومثله باقي المخرجين في بلدان العالم.

---

٥١. نفس المصدر، ص١٦٦

٥٢. كمال رمزي وآخرون، الهوية القومية في السينما العربية، (بيروت:دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦)، ،ص١٦٨.

الصراع وأنواعه في الفلم التسجيلي

تبلور مفهوم الفلم التسجيلي

إن السينما في أول اختراعها لم تظهر كفن من الفنون مثل الموسيقي والنحت والرقص وغيرها، بل ظهرت أولاً كآلة ناجمة عن الاختراع والابتكار مثل كثير من الاختراعات الصناعية فآلات التصوير والعرض التي تجعل الصورة تبدو متحركة هي نتيجة الاختراع.

لتبدأ بعد ذلك السينما رحلة جديدة ولتأخذ عنوان ووظيفة أساسها خدمة الإنسان وتقديم يد المساعدة والعون كون إن لها القدرة على التعبير والرصد بما يفوق قدرة الإنسان مثلما لها القدرة على تسجيل المواقف التي يمر بها الإنسان لتبقى كذاكرة لذلك الموقف سواء أكانت تلك المواقف تثبت حالة إنسانية أو سياسية أو اجتماعية أو تثبت حالة درامية (تراجيديا، كوميديا) حيث (إن السينما كوسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان لم تعد أداة من أدوات التسلية وإنما هي من أخطر الأسلحة التي تستخدم من أجل إنسان هذا العصر)[٥٣]. بل ويذهب المختصون إلى أبعد من ذلك فيقول (بازيل رايت) (أن السينما وسيلة لتغير المجتمع)[٥٤]. وهي بذلك تلعب دور فعال في قراءة الواقع للمجتمع ومن ثم عكسه على شكل صورة مرئية مؤثره تحاول تغير ذلك الواقع من خلال تشخيص نقاط ضعفه والدلالة عليها. ولكن ما هي الطريقة التي سيعمل عليها المختصون في تشخيص ذلك الواقع هل سينقل كما هو للسينما وهي بذلك ستصبح مرآة تنقل صور فوتوغرافية أم تحاول صياغتها بطريقة خيالية وهي بذلك تزور ذلك الواقع لأنها تعطي انطباع صاحب العمل ورؤيته للمجتمع لذلك بدأت

٥٣. هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، (بغداد: دار الرشيد للنشر ،١٩٨١)، ص١٨١.
٥٤. نفس المصدر، ص١٩٦.

السينما تميل نحو التخصص وإطلاق الأسماء نحو الأفلام كل حسب نوع المادة التي يحملها ومنهم من يجعلها في سلة واحدة (فالمؤرخين السينمائيين يميلون الى اعتبار السينما خيالية في أساسها رغم إنها ذات طابع تسجيلي قوي)[٥٥] بينما يذهب المخرج الأمريكي (أندروساريس) الى عكس ذلك فيذكر (إن جميع الأفلام تسجيلية بدرجة ما فأي فلم يمكن أن يتضمن أو أن يكون وثيقة عن شخص أو شيء أو فترة زمنية أو مكان ما)[٥٦] ويميل الباحث الى الرأي الثاني كون إنه لا يوجد فلم لا يسجل حقيقة أو واقعة من المجتمع مهما كانت نسبة الخيال فيه وهذا ما حصل فعلا من اللحظات الأولى التي بدأت به بكرات الكاميرات بالدوران وحتى هذه اللحظة (لكن سرعان ما برز اتجاه في السينما يقول ينبغي الاستعانة بكل طاقاتها في فن التصوير وصناعة المناظر السينمائية بخدعها وحيلها داخل الأستوديو ابتداءً من الستائر السوداء المنقوشة والأعمدة الجوفاء وانتهاءً بحيل التصوير السينمائي)[٥٧].

وبذلك نكون أمام مفترق طرق بين ما هو يسجل واقع الحياة ولكن بطريقة فنية وبين من يستعين بالخدع من أجل تسجيل هذا الواقع. ولكن بقيت هذه الأفلام تدور في حلقة الأفلام الروائية حتي عام ١٩٢٦ حيث وضع جرير سون أول تعريف محدد لما يجب أن يطلق عليه (فلم تسجيلي) وذلك بعد نشره مقالة بجريدة عارضا فلم روبرت فلاهرتي (موانا) ومعلقاً عليه فيقول الفلم التسجيلي هو (معالجة الأحداث الواقعية الجارية

---

٥٥. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر، جعفر علي،(بغداد: دار الرشيد للنشر،١٩٨١)، ص٣٥٠.

٥٦. منى سعيد الحديدي، الفلم التسجيلي.تعريفه.اتجاهاته.أسسه وقواعد،(القاهرة:دار الفكر العربي، ١٩٨٢، ص٢٢

٥٧. فارس مهدي، الإتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٩٥)، ص ١٥١٤.

بأسلوب فيه خلق فني)[٥٨] وهو بذلك لا يبتعد كثيرا عن الفلم الروائي لأن كلاهما يحوي على مجموعة من نقاط الالتقاء مثل استخدام نفس الأدوات الفنية من مونتاج وتصوير وأزياء وديكور كذلك الخلق الفني (فالفلم التسجيلي يشبه الفلم الروائي من حيث إنه يسرد موضوعا كما يشبه فلم الرحلات من حيث إنه يتناول حقائق واقعية ولكنه في الوقت نفسه تسجيل موحد البناء وذو موضوع)[٥٩].

لتنطلق بعد ذلك السمات الخاصة بهذه الأفلام والشروط الواجب توفرها فيه ومنها أنه تسجل الواقع وأن يكون ممثليها غير محترفين وقد استخدمت خير استخدام في أثناء الحرب العالمية الثانية كأفلام دعاية تروج لصانعيها أيديولوجيتهم مثلما بدأت تختلط مع مدارس أخرى وتأخذ اتجاهات عدة منها (الاتجاه الرومانسي، الاتجاه الواقعي، الاتجاه السيمفوني، سينما الحقيقة)[٦٠]. ويذهب آخرون الى وضع عناصر لغة للفلم التسجيلي بعد أن أصبح له كيان خاص ومستقل عن الفلم الروائي الذي أيضا أصبح له لغة خاصة به وكتّاب خاصين به.

---

٥٨. فورسيث هاردي، السينما التسجيلية، تر، صلاح التهامي، (القاهرة:الدار المصرية العامة للتأليف والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٥)، ص٥.

٥٩. البرت فولتون،السينما آلة وفن، صلاح عز الدين وفؤاد كامل، (القاهرة:المركز العربي للثقافة والعلوم ،١٩٦٥)، ص٢٦٦.

٦٠. منى سعيد الحديدي ،الفلم التسجيلي.تعريفه.إتجاهاته.أسس فواعده مصدر سابق، ص٣٢ فما فوق.

الصراع وأنواعه في الفلم التسجيلي

يقول أرسطو في كتابه فن الشعر (ليس كل محاكاة فن ولكن كل فن محاكاة)[٦١]، مثلما هناك اشتراطات يراها سيد فيلد في العمل الدرامي هي (لا دراما بلا صراع، لا شخصية بلا حاجة، لا فعل بلا شخصية، الفعل هو الشخصية)[٦٢] من هنا يبدو واضحا أنه لا توجد دراما بلا صراع ويمكن العكس أي يوجد صراع ولكن بلا دراما حيث تملئ الحياة بالصراعات والمتناقضات ولكن ليس بالضرورة أن تؤدي الى الدراما فقد يكون هذا الصراع ليس من أجل فعل نبيل كما هو أحد الاشتراطات الرئيسية التي تدور حولها الدراما وإنما صراعات ذات أفعال قد تكون شخصية باطلة أو من أجل إظهار وجهة نظر لا تمثل إلا أصحابها وبالنتيجة لا تحاكي فعل عام يهم المجتمع.

أما الشخصية فمن المستحيل وجودها داخل العمل الفني دون الحاجة اليها ودون أن تلعب دور فعال مهما كان ثانوي أو صغير في سياق الحبكة العامة للقصة أو العمل الدرامي حيث (يعكس كل عمل درامي صراعاً وإذا عرفت الشخصية فبإمكانها أن تخلق عقبات أمامها الى ذلك الصراع وقصتك هي كيف تذلل تلك الشخصية هذه العقبات)[٦٣]، فالمخرج هو العارف بكل شيء يجب أن يركب الصراع بحيث يبدو غير مصطنع من خلال تهيئة مجموعة من العناصر التي تبدو كمقدمات لهذا الصراع ومنها التوتر (الذي يوجد بين الوضع في أي لحظة معينة وبين الفعل بأكمله)[٦٤]،

٦١. ارسطوطاليس، فن الشعر، تر، محمد شكري عياد، (القاهرة: دار الكتاب للطباعةوالنشر، ١٩٦٧)، ص ي.

٦٢. سيد فيلد، السيناريو، مصدر سابق، ص٣٥.

٦٣. نفس المصدر، ص٣٤.

٦٤. س. دبليو دوسن، الدراما والدرامي، تر، عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر،١٩٨١)، ص٥٥.

ونحن نتكلم بشكل طبيعي عن وضع متوتر عندما نريد التعبير عن الشعور بأن الأمور قد تنقلب في أي لحظة الى شيء مختلف بشكل حاسم ثم يتبعه العنصر التالي الذي هو الترقب (ويأخذ أشكالا بالغة الدقة لا يمكن فصله عن الدراما وحيث يظهر في شكل قرار حاسم يجب أن يتخذ)[٦٥]، إذن الصراع الذي يسبقه التوتر ثم الترقب هو من العناصر الأساسية التي يجب أن يجعلها كاتب القصة أو السيناريو نصب عينيه لأنها المكونات الأساسية له ومن ثم جذب انتباه المشاهدين باستمرار لانتظار الحدث اللاحق وليس المعروض أمامه (إن الصراع والنزاع وتذليل العقبات مكونات أساسية في الدراما والشيء نفسه يمكن أن يقال في الكوميديا ومسؤولية الكاتب هي توليد قدرة من الصراع يكفي لشد المشاهدين أو القراء، فعلي القصة دائما أن تدفع الى الأمام أن تدفع الى الحل)[٦٦]، إن هذا المكون الأساسي "الصراع" هو جوهر القصة الذي تتنازعه الشخصيات داخل المكان في زمان معين عن طريق السرد، والذي يلخصه حسين حلمي على أنه (وحدة وجود شخصين متنازعين علي أمر ما بحيث يستحيل بينهما التسامح أو التصالح أو أنصاف حلول إلا إذا تغيرت مثلا خصيصة من خصائص إحدى الشخصيات أو أكثر تغيراً جذرياً)[٦٧] وعند هذا التعريف يتوقف كاتبه ليقول أن الكلمات تتخذ مدلولات كثيرة تبعاً لوضعها في السياق فكلمة صراع تستخدم عند اصطدام إرادتين أما كلمة كفاح تعني اصطدام إرادة واحدة بعقبة ما حتى ولو كان هذا الصدام يشكل الحدث الأساسي في القصة، ويمكن أن يطبق ذلك على كثير من ألوان الصراع لذلك فهي أنسب وأشمل وإن كنا نفضل أن نستخدمها في حالة إرادة الفقير بالذات أو إرادة الميكروب أو الوباء أو الشلل في كسر إرادة هذا

---

٦٥. س. دبليو دوسن، الدراما والدرامي، مصدر سابق، ص٥٦.

٦٦. نفس المصدر، ص٣٤.

٦٧. حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٩)، ص٥١، ج١.

المريض بالذات ولكننا نستطيع أن نقول بأن الصراع مع العدو هو لون من ألوان الكفاح كما نستطيع أن نقول مجازاً بأن كفاح الفقر هو لون من ألوان الصراع. ويمكننا القول أن الصراع هو وحدة وجود بين طرفين متنازعين، الطرف الأول هو الإنسان أما الطرف الثاني سواء أكان إنسان أم إرادة ميتافيزيقية تؤدي الى تحقيق إرادة الإنسان لما فيها خير للجميع سواء على مستوى التنظير أو الواقع لأن المحافظة على القيم العليا أو على الوجود البشري عن طريق محاربة القوي غير المنظورة هي كلها تسمى صراع من أجله أو من أجل قيمة.

لا يمكن للصراع أن يتجسد في الفلم التسجيلي إلا من خلال عناصر اللغة السينمائية الخاصة به وهي تختلف عن عناصر اللغة السينمائية الروائية كما حددها فارس مهدي في حقلين رئيسيين هما:

١- عناصر صورية وتشمل:

استخدام المواد الأرشيفية من أفلام ومقابلات شخصية.

استخدام الصورة الفوتوغرافية.

اللقاء المباشر.

الممثل غير المحترف.

استخدام الرسوم والتوضيحات.

ظروف التصوير.

٢- عناصر صوتية وتشمل:

التعليق

الموسيقى

المؤثرات الصوتية

الأغنية الفردية أو الجماعية

الصمت

كل تلك العناصر تسهم في تحليل عناصر التعبير في السينما التسجيلية عموماً والفلم خصوصاً وهي تدخل في الفلم كعناصر مستقلة متكاملة تساعد على كشف المحتوى وتساعد المخرج في التعبير عن فكرته من خلال الصراع الذي يتجسد ويظهر من خلال الموضوع ككل، تلك الفكرة التي هي جزء من الموضوع فإذا ما كان الموضوع مركب فالفكرة هي ما تحمله المركبة لذلك فإن أكثر الأفلام التسجيلية تبني حول الموضوع وليس حبكة فإن بالإمكان ترتيب اللقطات بحرية أكبر (وفي الواقع يعتقد الكثير من المنظرين إن الأفلام التسجيلية تخلق على منضدة المونتاج إذ إن هذا النوع يكتسب تأثيره الكبير من خلال تجاور اللقطات من أجل استمرارية الموضوع)[٦٨].

إن للسينما المباشرة (سينما الحقيقة) كثير من الخواص والأغراض مع فوارق طفيفة تتعلق بحركة الكاميرا إذ تتجنب السينما المباشرة سمات التدفق والعفوية والليونة التي تتسم بها الحركة في سينما الحقيقة (فالإحساس بوجود الكاميرا يقل كثيراً في السينما المباشرة، ذلك لأنها تعتمد على اللقطات الواحدة المتصلة وزوايا النظر المنفرجة في تصوير المشاهد والتي تم تسجيلها غالباً باستخدام حامل الكاميرا الثلاثي وكذلك تتجنب السينما المباشرة استخدام أسلوب الراوي)[٦٩] وبسبب الاقتصاد الشديد في استخدام حركة الكاميرا تقوم جماليات السينما المباشرة على كثير من السمات المرتبطة بالأخبار المصورة في الجرائد السينمائية ومعالجتها للمادة الموضوعية المتضمنة داخل إطار البيئة التي تحيط بها وغالباً ما تستخدم صفة طبيعية عند الإشارة إلى أسلوب السينما التسجيلية التي ترتكز على موضوع ما داخل إطار بيئي (على سبيل المثال

---

٦٨. لوي دي جانيني ، فهم السينما، مصدر سابق، ص٣١٠.

٦٩. معجم المصطلحات السينمائية، مصدر سابق، ص٦١.

فلم (فرابيك) عام ١٩٤٦ للمخرج جورج روكييه وفلم (وار ندال) عام ١٩٦٦ للمخرج (آلان كنج) في هذين الفلمين تصل المسافة الجمالية بين المتفرج وصانع الفلم إلى درجة تجعل منها نموذجاً مثالياً لتقنيات السينما المباشرة)[٧٠].

بما إن الفلم التسجيلي لا يعتمد على الرواية ولا أسلوب الحكي (السرد) فالأفلام التسجيلية عادة ما يتم تصويرها في الأماكن الحقيقية للأحداث وباستخدام أُناس حقيقيين وليس ممثلين والفلم التسجيلي يعتمد في موضوعه على المادة التاريخية والعلمية والاجتماعية وعلى موضوعات البيئة والغرض الرئيسي منه هو التنوير والإعلام والتعليم والإقناع وإمداد المتفرج بنظرة متبصرة إلى العالم الذي يعيش فيه، وهناك مقولة لـ(كاراباج) هي إن الواقع لا يصنع فلم إنما الفلم التسجيلي هو الواقع + رؤية صانع العمل، أما الفلم الذي لا يدخل فيه الفنان فلا يسمى فلم تسجيلي وإنما يسمى فلم وثيقة وفي ما يخص المونتاج فمن المعروف أنه يتحدد بآليتين الآلية الأولى هي عملية قطع وربط، والآلية الثانية هي وظيفة فكرية وتعتبر الثانية آلية أكثر تعقيد وبناء وتناغم وانسجام بالمضامين التي تحتويها، أي هي عملية بنائية ترتكز على مضامين مهنية.

إن الصراع في السينما الروائية يبنى من خلال مجموعة من العناصر داخل النص أما في السينما التسجيلية فهو يكتشف، لذلك تكمن المشكلة في الكيفية التي يتم فيها اكتشاف ذلك الصراع داخل الفلم التسجيلي وطريقة تجسيده على الشاشة وما هي أنواع ذلك الصراع.

وتتضح أهمية الدراسة فيما يلقي من أضواء على الصراع وطرق اكتشافه ولأن أهمية الدراما التسجيلية هي في توظيفها كل المواد التي من

---

٧٠. نفس المصدر، ص٦١.

شأنها أن تلقي الضوء على الشخصيات وأحداث تاريخية معروفة وفي تناولها لهذه الأحداث يحاول صانعها أن يجمع بين العناصر الجذابة التي تشد الاهتمام في الفلم التسجيلي وبين البناء الدرامي الخاص بالفلم الروائي وما يحوي تلك الأحداث من عناصر الصراع والتي يسبقها مجموعة من الصعوبات ثم الذروات لتتكلل بالصراع ومن ثم الانفراج (الحل) وفي ذلك تكمن أهميته في الكشف عن ذلك الصراع.

وتورد بعض المصطلحات داخل المتن رأينا من الواجب توضيحها وتسليط الضوء عليها ومنها الصراع الذي يعني لغوياً – (صارعه فصرعه من باب قطع في لغة تميم، والمَصْرَع بوزن المجمْع مصدرٌ – وموضع ورجل (صُرَعه) بوزن همزة أي يصرع الناس)[٧١].

الصراع: اصطلاحاً – مصطلح يشير إلى الصراعات والتوترات التي تتولد نتيجة تداخل وتفاعل عناصر متعارضة في حبكة الفلم السينمائي ومن الممكن التعبير عن هذا المصطلح على نحو آخر ونقول أن الصراع هو المشكلة الرئيسية داخل قصة الفلم السينمائي التي لا بد أن نجد لها حلاً مع نهاية الفلم، إنه الصراع بين الشخصية المحورية التي قد تكون محل تعاطفنا وبين الشخصية التي تقف ضده وتمثل قوة تعترضه وتشد إليها اهتمام المتفرج)[٧٢].

الفلم التسجيلي: (هو معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني)[٧٣] وميزه جريرسون عن غيره من الأفلام حيث قال أن الأفلام التسجيلية (هي الأفلام التي تصور عناصر الطبيعة سواء أكان ما تصوره

---

٧١. محمد بن بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت:دار الرسالة ، ١٩٨٢) ، ص٣٦١ .

٧٢. معجم المصطلحات السينمائية، تر، خيرية الشبلاوي، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥)، ص٤٨.

٧٣. فورسيت هاردي ، السينما التسجيلية ، تر، صلاح التهامي ،مصدر سابق، ص٥.

مواد خاصة بالجرائد أو المجلات السينمائية أو أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو التي تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلمية)[٧٤].

الفلم التسجيلي: حدده (بيرلورنتز) بأنه: (فلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي وذكر أن هناك عوامل كثيرة يمكن استغلالها دراماياً في الواقع، حيث أن الدراما ليست وقفاً على الفلم الروائي فالطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل في حدتها عن الصراع الدرامي في المسرحية أو الرواية أو القصة ولكن المهم هو كيفية التقاط الفنان أو المخرج التسجيلي واكتشافه لمادته من الواقع المحيط به)[٧٥] وسيعتمد الباحث تعريف جريرسون لكونه شامل وموجز ومحيط بكل جوانب الفلم التسجيلي.

وقد فتح تعريف جريرسون للفلم التسجيلي "المعالجة الخلاقة للواقع" آفاقاً واسعة أمام التسجيليين كي يصبغوا ذلك الواقع بما فيه من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص بشكل فني مؤثر بحيث لا يقتصر عمل مخرج الفلم التسجيلي علي مجرد نقل الواقع وتصويره بالكاميرا السينمائية – أو نسخه بمعني أدق – متعللاً بأن في تمسكه وتقيده الشديد بالواقع ما يمنح إنتاجه صفة التسجيلية.

لا بل أصبح المخرج التسجيلي يبحث في حوله ويختار ويحدد عناصر موضوعه من الواقع مرتباً إياها بحيث يؤدي في النهاية إلى نتيجة معينة وتأثير مقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف مع ضرورة مراعاة أن الواقع الأكبر يصلح وحده موضوعاً للفن، أما الواقع الأصغر فلا يصلح للفلم التسجيلي الهادف (وبناء على طبيعة الفلم التسجيلي وطبيعة الدور الذي

---

٧٤. نفس المصدر، ص١١١.

٧٥. منى سعيد الحديدي، الفلم التسجيلي، تعريفه، اتجاهاته ، أسسه وقواعده ،مصدر سابق، ص١٦.

يلعبه المخرج في هذا النوع المتميز من الإنتاج السينمائي يجب أن يكون المخرج في السينما التسجيلية أكثر عمومية في تفكيره من زميله في السينما الروائية)[٧٦].

إن السلاح الأساسي الذي يملكه المخرج التسجيلي هو الكاميرا التي يتجول فيها ليسجل أهم الأحداث والحقائق، لأن عدداً هائلاً متنوعاً من الأحداث والمشكلات والقضايا تحيط بنا كل يوم وواجب المخرج التسجيلي أن يختار مما حوله من أشكال وحقائق مختلفة ما هو مهم ومؤثر في توصيل فكرته بوضوح ودقة إذ ليس كل حدث أو مشكلة قابلة للمعالجة السينمائية.

٧٦. منى سعيد الحديدي، الفلم التسجيلي، تعريفه اتجاهاته ، أسسه، وقواعده ،مصدر سابق، ص٩٠.

الفلم التسجيلي. أنواعه. بناءه

إن الصراع هو الصورة الأساسية للوجود ولأنه على تناقض مستمر مثل ما أثبت في قطبي المغناطيس والذي يحتوي على قطبين أساسين هما موجب وسالب فعندما نكسر المغناطيس سرعان ما يتكون قطبان جديدان هما سالب وموجب وهكذا تتكرر العملية.

ولأن الدراما فعل حسب رأي أرسطو والفعل هو حركة باتجاه تحقيق رغبة من خلال وجود تناقض فأساس نظرية إيقاع الحياة هو فقدان التوازن واستعادته ويتم التطور نتيجة لحركة الصراع بين الأضداد المتأهبة، يؤدي بالزيادة والنقصان الى تغير كمي يصل بمرور الزمن الى تغير نوعي تطور بموجبه الأشياء وتتحرك ولأن هناك باستمرار قوى مضادة تعمل الدراما على تبين هذا التضاد وكشف الصراع ويوضح (شنايدر) الأسس التي يعتمد عليها في كتاب الصراع داخل العمل الفني على ما يأتي:

١- صغ مقدمة منطقية.

٢- أختر الشخصية المحورية التي تدفع الصراع والتي ستظل في الطريق النهائي.

٣- وحدة الأضداد ينبغي أن تكون ملزمة.

٤- انتقاء نقطة الهجوم وإنها ينبغي أن تكون نقطة تحول في حياة أحد الشخوص أو أكثر.

٥- كل نقطة هجوم تبدأ بصراع.

٦- يجب أن لا يكون الصراع (سكونياً) أو (ثابتاً) بل لابد له أن يتصاعد على نحو مطرد.

٧- لا يمكن للصراع أن يتصاعد من دون عرض مستمر يبتدئ في التحول.

٨- الصراع المتصاعد الذي هو نتيجة العرض والتحول سيضمن النمو والتطور.

٩- الشخوص بالصراع ملزمون بالتحرك من قطب عاطفي الى قطب عاطفي آخر من الحب الى الكراهية، وبذا تخلق الأزمة.

١٠- كل شخص ينبغي أن تكون له قضية معينة، كلما كانت وحدة الأضداد قوية ازدادت الثقة بشخوصك للبرهنة على مقدمتك)[٧٧]. إن وحدة الأضداد في الأسس المذكورة سابقاً تعني أن القوى المتعارضة حين تتناحر لسبب ما، يأتي من هذا التناحر شيء جديد يتمثل في وحدة جديدة تنافي ما سبقتها وتجعل من الممكن حل صراع ما، أو البدء بصراع جديد آخر يعطينا بالنتيجة شعوراً بالمصير النهائي للعناصر المتصارعة ومنشأ ذلك الصراع، والشخوص المتناحرة، أو بالإجهاز (الموت) على الأضداد المتقارعة فكل ظاهرة في الحياة توجد فيها وحدة أضداد كل شخصية توجد فيها وحدة أضداد هذه الوحدة فيها نسبة انتقالية مشروطة مؤقتة فالتوازن لا يستمر الى الأبد، وبالتالي فأن شرط وحدة الأضداد نابع من قانون علمي وقانون الفعل ورد الفعل أي أن يكون لكل فعل رد فعل يساويه بالمقدار ويعاكسه بالاتجاه، ويقسم حسين حلمي الصراع الى ما يأتي:

١- صراع إنسان ضد إنسان أو إنسان ضد مجموعة من الناس أو مجموعة ضد مجموعة وكل قوة منها واعية بالأخرى وتعمل على هزيمتها وكسر إرادتها.

٢- صراع الإنسان فرداً أو مجموعة ضد قوى عامة في حالة رفضه

٧٧. د.أي. شنايدر، التحليل النفسي والفن، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٤)، ص٢٦٦.

التكيف معها وتعني بها القوى الاجتماعية المتمثلة في القيم والتقاليد أو القوى الاقتصادية أو السياسية.

٣- صراع الإنسان ضد نفسه وقد يأتي نتيجة الإصابة بمرض أو خصلة من الخصال التي تقف عقبة في سبيل تحقيق أهدافه.

٤- صراع الإنسان ضد الطبيعة.

٥- صراع الأفكار دون أن تتجسد هذه الأفكار بالضرورة في بشر تتأثر حيواتهم انفعاليا بهذا الصراع)[٧٨].

أن ما يجب أن يؤخذ في نظر الاعتبار من قبل المخرج هو إبراز الجانب الإيجابي في الصراع أي انتصار إرادة الحق على الباطل مهما اختلفت أو تعددت أشكال ذلك الصراع وأفضل أنواع تلك الصراعات المذكورة هو الصراع المتكافئ أي بين فردين أو مجموعتين أو جهتين أو أي متنافرين.

إن القصة لها بداية ووسط ونهاية وهذه من بديهيات الأدب القصصي ومثله في الفنون السمعبصرية وعند تحوير القصة بعد معالجتها الي سيناريو يجب أن يراعي الأسلوب الذي يتم فيه ذلك التحوير من البناء القصصي الى البناء الدرامي ويوجز السيد فيلد ذلك بالمخطط الآتي:

البداية	الوسط	النهاية
الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
الصفحات١-٣٠	الصفحات ٣٠-٦٠	الصفحات ٦٠-١٢٠
الحبكة ١	الحبكة٢	
الصفحات ٢٥-٧٥	الصفحات ٨٥-٩٥)[٧٩].	

٧٨. حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ج١، ص٥٠-٥١.

٧٩. سيد فيلد، السيناريو، مصدر سابق، ص٥٢.

ولابد لهذا المخطط للبناء الدرامي من أن يتخلله أزمات وذروات تؤدي الى تصاعد الصراع ضمن علاقات سببية تربطها مع بعضها وحدة الأضداد (حتى تصل الى الأزمة الكبرى التي تتجمع عندها كل الخطوط الرئيسية والتي تكون من نتيجتها أن يحسم الصراع لصالح أحد الطرفين)[٨٠]، أما الطريقة التي يتم فيها هذا الصراع على الورق (السيناريو) فيحددها السيد فيلد بالفصل الأول أو التمهيد Setup حيث يقع السيناريو بمائة وعشرين صفحة تقريبا أو ساعتين وتقاس كل صفحة بدقيقة ويشير الفصل الأول بالمدخل لأن لدى كاتب السيناريو ثلاثين صفحة تقريبا لبناء هيكلية القصة، أما الفصل الثاني فهو المجابهة Confronation حيث يضم مجمل القصة وهو يقع بين الصفحتين ٣٠-٩٠ ويصطلح عليه الجزء الخامس بـ(المجابهة) من السيناريو لأن الصراع هو أساس كل عمل درامي أما الفصل الثالث أو الحل Resolution يقع عادة بين ٩٠-١٢٠ ويوصل الى حل القصة، وتعتبر هذه الطريقة المثلي لبناء أي سيناريو سواء أخذ عن قصة أو رواية أو أي جنس أدبي أو كتب من قبل مؤلف أو مخرج في مجال الاختصاص حيث يمكن تعريف هذا البناء الدرامي المذكور آنفا (على أنه ترتيب خطي لأحداث متصلة يقود الى حل درامي)[٨١] وبهذا يبني الصراع أسوة بباقي عناصر العمل الدرامي ابتداءً من بداية كل الشخوص والأحداث بضمنها الصراع حتى الوصول الى الحل النهائي الى كل الخطوط لأن الانتقال من خاصية لأخرى بوسيلة القفزات ليس مجرد صبغة من صبغ (النمو ولكنه صبغة من صبغ التطور وإننا مدفوعون الى هذا التطور ليس لأننا أفراد ننمو بخمول مثل النبات خاضعين لقوانين الطبيعة النشوئية ولكن بوصفها جزءاً من الوحدات الاجتماعية والجماعية يساهم في

٨٠. سيد فيلد، السيناريو، مصدر سابق ، ص٥٤.

٨١. جون هوارد لوسون، السينما عملية إبداعية،مصدر سابق، ص٣٩٢.

تطورها)[٨٢] ولذلك فالصراع ليس مرتبط بجزء معين من العمل الفني أو متمركز حول حدث أو شخصية ولكنه الخط البياني العام للعمل الدرامي فليس بالضرورة أن يكون الحدث متمركزاً علي تصادم الإرادات الشخصية فالصراع على نطاق أوسع، ويخترق كل بناء الفلم، وهناك بعض المصطلحات الدرامية المتعلقة بالصراع يوجزها (ثامر مهدي) بالآتي (المفاجئة Surprise وهي ظهور قوي أو عوامل لا توحي بها المقدمات، التشويق Suspense ويبقي ذهن المتلقي متعلق بأكثر من خط واحد أو إثارة أكثر من سؤال، المفارقة Dramtic وهو ظهور عنصر مفاجئ بحيث يصبح البطل بين قوتين كلاهما مهلك، الانقلاب الدرامي ويحصل عندما يتخلص من تلك القوتين لتتصادم فيما بينها وتهلك أحدهما الآخر، فالانقلاب هو تحول الوضع أو الشخصية من حال الى حال نقيض)[٨٣].

وبعد أن شاعت الأفلام التسجيلية بين دول أوروبا وأمريكيا وبدأ المختصين بوضع تعريفات لها في الوقت نفسه بدأ يكثر من استخدامها وتنوعها حيث حصر (سبوتزوود) في كتابه (الفلم وأصوله الفنية) أنواع الأفلام التسجيلية المستخدمة في السينما أو التلفزيون فيما يلي:

١- الفلم التسجيلي التقليدي: وهو الفلم الذي تفوق الملاحظة فيه الشرح وهو أنقي أنواع الأفلام التسجيلية.

٢- الفلم الموسيقي التسجيلي: يلجأ صانع الفلم والذي يعتمد الاستغناء عن الحوار لأسباب فيه أما الى الرمزية أو الواقعية أكثر وضوحاً.

٣- الفلم المقالي: وهو مجرد شرائط من الفلم الخام ملأها المنتج بأفكاره

---

٨٢. مارتن أسلن، تشريح الدراما، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد:وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨)، ص١١.

٨٣. ثامر مهدي، محاضرة الصراع ضمن درس تأليف درامي، (بغداد: أكاديمية الفنون الجميلة في ٥١٨ ١٩٩١)، الساعة ١١صباحا.

وتصوراته الخاصة.

٤- الفلم الجدلي: يركز على تصوير الحقائق وتصبح الشاشة أداة فعالة في اجتذاب اهتمام المتفرج وامتناعه في الوقت نفسه.

٥- أفلام الرسوم المتحركة: تشكل انسلاخ عن الواقع إلا إنها تستطيع أن تخلق واقعها الخاص.

٦- أفلام الطليعة: هو كل جديد في عالم الأفلام[٨٤].

وفي الواقع إن هذه الأنواع بعيدة عن المضمون الحقيقي الذي أنشأ من أجله مفهوم الفلم التسجيلي باستثناء النقطتين الأوليتين وقد تبلورت أنواع جديدة للفلم التسجيلي أثناء الحرب العالمية الثانية حيث يذكر ذلك (جون هاوارد لوسون) في كتابه (فن كتابة السيناريو) ويقسمها الى أربعة أقسام (الفلم التاريخي التسجيلي، الفلم التسجيلي الحربي، الفلم التسجيلي الاجتماعي، أفلام التدريب)[٨٥] وهذه التقاسيم أيضا بعيدة عن جوهر الفلم التسجيلي إذ إن دخول الحرب العالمية الثانية جعل من كل وسائل الاتصال (السمعية والمرئية) ووكالات الأنباء تعمل باتجاه واحد ألا وهو اجترار الحرب وآلامها ومآسيها بكل أشكالها البشعة لذلك لا يبني على مثل هكذا تقسيم لأنواع الفلم التسجيلي.

أما جريرسون فيقسم الأنواع الفلمية الى (الجرائد السينمائية أو المجلات السينمائية أو أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلمية)[٨٦] إلا إن هذا التقسيم يعد فقير نظراً

---

٨٤. منى سعيد الحديدي، الفلم التسجيلي. تعريفه. اتجاهاته. اسس قواعده. مصدر سابق. ص١٨.

٨٥. جون هاوارد لوسون ،فن كتابة السيناريو ،تر ،إبراهيم صحن، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤)، ص٩٦.

٨٦. فورسيث هاوارد، السينما التسجيليةعند جريرسون، تر، صلاح التهامي، مصدر سابق، ص ١-٢.

للمراحل التي مر بها العالم والقفزات الحضارية مما أصبحت هذه الأنواع فقيرة ولا تلبي طموحات وواقع الإنسان وتنوعه مثلما أصبح الفلم التسجيلي ضمن المفاهيم الحديثة والتعريفات له أوسع وأشمل حيث يرى المخرج والمنتج الأمريكي فيليب دين إن (للفلم التسجيلي خاصية مميزة، وهي إمكانية التجريب والابتكار في مجاله وعلى عكس ما يعتقد بعض المهتمين فإنه يمكن اللجوء الي الممثلين فيه، وبإمكانه التعامل مع الواقع أو الخيال، شأنه في ذلك شأن الفلم الروائي وقد يحتوي بناؤه الفلمي على حبكة)[٨٧] وهذا بالضبط ما يوافق توجهاتنا كون إن للفلم التسجيلي الباع الطويل في تسجيل معاناة الإنسان مع الطبيعة أو القدر ولا يمكن أن نخصصه بمجموعة من الأنواع. لأن السينما التسجيلية عموما هي (الإنسكلوبيديا التي تتضمن التعريف بكل نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية)[٨٨].

وهناك تصنيف آخر وهو بالشكل الآتي:

الريبورتاج: وهو (الفلم) التحقيق الصحفي المصور

الجرائد والإصدارات العلمية: وهذا النوع من الأفلام قد تلاشى وانقرض في الوقت الحاضر

فلم المقالة: وهو فلم يرصد ظاهرة ما في المجتمع ويحاول طرحها وعرضها بروح الدعابة مع التحليل.

الفلم التسجيلي الخالص: وهذا النوع مهم جداً.... وهي الأفلام التي تعالج المواقف بجدية.

الفلم التحريضي أو التعبوي: وهذا النوع من الأفلام يقوم بتعبئة

---

٨٧. منى سعيد الحديدي، الفلم التسجيلي .تعريفه.اتجاهاته.اسس قواعده، مصدر سابق، ص١٨.

٨٨. يوسف يوسف،السينما العراقية والحرب، بغداد، (دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٢)، ص٦٥.

الجماهير ودفعها باتجاه موقف معين إزاء قضية معينة أو حالة مهمة أو موضوع يسترعي الانتباه.

الأفلام المونتاجية: وهي من أخطر أنواع الأفلام التسجيلية وتكون ذات صبغة إعلامية وتحتاج إلى دراسة كثيفة.

أفلام الفن: وهي الأفلام التي يتم تصويرها عن الأعمال الفنية أو التي تتناول مجال فني معين.

بالنسبة للريبورتاج فيعتبر تحقيق صحفي أو تلفزيوني وهو من الأفلام الآنية ولا يوجد فيه صراع بقدر ما يعالج خبراً أو قضية أو ظاهرة معينة ويحاول عرض الموضوع ولكن ليس مجبر أن يعطي حلول فهو يطرح الموضوع بشكل يجعل المشاهد يفكر فهو يجد الحل وليس الريبورتاج.

أما النوع الثالث (فلم المقالة) فيكون الصراع عبارة عن موضوع يتجاذبه الإنسان مع الظرف الطارئ أو حالة غير طبيعية مثل (الزلزال أو لعاصفة).

والنوع الرابع (الفلم التسجيلي الخالص وهذا ينطبق عليه تعريف جريرسون هو المعالجة الخالقة للواقع ويكون صراع الإنسان مع الطبيعة مثل نانوك في الشمال وغيره).

أما النوع الخامس التعبوي أو التحريضي ويظهر هذا النمط أثناء الأزمات ويكون صانع الأفلام دائماً الدولة أو جهة عليا متسلطة توجه الرأي العام نحو قضية أو رأي معين وتنقسم إلى قسمين أما صراع مع دول فيعتبر صراع خارجي أو للداخل من أجل توجيه الرأي العام، ويمكن تعريف الدعاية (بأنها النشاط أو الفن الذي يحمل الآخرين على سلوك معين ما لكانوا يتخذونه لولا ذلك النشاط)[٨٩] وقد لعبت هذه الأفلام الدور

٨٩. لندلي فريز ، الدعاية السياسية، تر، عبد السلام شحاتة، (القاهرة:جمعية الوعي القومي، ١٩٦٠) ، ص٩.

الكبير أثناء الحرب العالمية الثانية وخاصة في ألمانيا.

أما النوع السادس فيعتمد على نسبة كبيرة من الموروث الأرشيفي من مصورات متحركة أو ثابتة أو ذكريات أو مذكرات أو كل ما له علاقة بطبيعة الحدث والزمان ومكان ومن خلالها يبني الفلم المونتاجي (وتمثل ذلك بشكل واضح في سلسلة أفلام (لماذا نحارب) التي تغطي كل الأحداث التي تعاقبت وقادت إلى دخول أمريكا في الحرب واقتصر العمل الإبداعي على إعادة ترتيب اللقطات والتعليق عليها)[٩٠] إن سلسلة أفلام لماذا نحارب والتي أنتجتها الدائرة الحربية الأمريكية خلال الحرب العالمية الثانية وهي (عملية إعادة مونتاج الأقدام المتوفرة والتي أخذت من نشرات الأخبار السينمائية التي تم الاستيلاء عليها من العدو ومن أفلام الدعاية النازية)[٩١]، وأخيراً فإن أفلام الفن تكاد تخلو من أي صراع بالرغم من وجود السرد والمعالجة فيها.

وتبقى طريقة السرد في الفلم التسجيلي وتتم عن طريق العمل المونتاجي بطريقتين الطريقة الأولى هي التحليلية والتي تنظم في لقطات وفق بناء سردي يحاكي الواقع ويقترب من بناء القصص أو السرد الحكائي وهذا النوع يحدث في الأعمال التي تعالج أحداثاً تمتلك هذه الأحداث مقومات الرد أساساً.

والطريقة الثانية وهي أكثر تعقيداً حيث تعتمد على نظرة تصور صانع العمل إلى الموضوع (الواقع المعالج) وهو يقوم بانتقاء واختيار أحداث ضمن بنية سرد مركبة، يبني من خلالها أفكاره وتصوراته عن الحدث أو الواقع المعروض وهذا الأسلوب قد نجد فيه شيء من التعقيد لكنه يعمل على بناء مستويات دلالية ورمزية وإيحائية تكون أكثر تأثيراً في معالجة

---

٩٠. جون هوارد ، فن كتابة السينما ، مصدر سابق، ص٩٦.

٩١. لوي دي جانيني ، فهم السينما ، مصدر سابق، ص٣١٠.

الواقع، كما إنها ترتقي إلى مستوي إبداعي وفني عالي جداً إذ يتحرر فيها الفنان من بعض القيود والاشتراطات التي يتعامل بها مع الواقع ولكنه في الوقت نفسه يفضل الحقيقة علي الشروط الفنية للعمل ويحاول قدر الإمكان الابتعاد عن الكذب أو المقالات أو التزييف وإنه يبحث عن قوة تأثير في تجاور اللقطات إضافة شاعرية في عرض الواقع.

ويمكننا أن نوجز الصراع من ناحية الاتجاه إلى نوعين:

١- الاتجاه الخارجي: وهو الصراع الذي يجري بين الإنسان وقوة خارجية عنه مجردة أو مادية فقد يكون صراع الإنسان مع القدر أو مع قوة الطبيعة مثل فلم (جزر آران) إخراج روبرت فلاهرتي وهو كفاح الإنسان ضد البحر.

٢- الاتجاه الداخلي: وهو صراع الإنسان مع ذاته حيث تنامي الإحساس بأهمية الفرد وشيوع مفهوم (البراغماتية) والإيمان بقدرة الإنسان وقد تجلي ذلك واضحاً في فلم (الهادئ) من إخراج ما برز حيث تناول غربة ووحشة فتي مضطرب عاطفياً يعيش في هارلم.

غير إن هناك أنواع من الصراع يحددها الالتزام بقوانين الصراع العلمية من عدمها ذلك أن التنسيق الرديء وانعدام القوة الدافعة تولد ما يسمى بالصراع الساكن أي وضع المتلقي على حافة الصراع الذي لن ينشب قطعاً وقد يتولد لدينا صراع قافز وهو من العوامل ذاتها بالإضافة إلى انعدام الاستعداد الفعلي للشخصية أو إلغاء بعض مقوماتها والصراع القافز يطلق عليه (الميلودراما) حيث تنتقل الشخصية من نقيض إلى نقيض مثل (القتل بدون سبب) أي قفزة غير مقنعة.

إن الصراع الذي يلتزم بالقوانين العلمية يطلق عليه الصراع المتدرج أي إن هناك مجموعة من الأسباب والدوافع التي تؤدي إلى ذلك الصراع.

الفلم التسجيلي بين الواقع والخيال

تبعاً لما مر بنا فأن الصراع لابد أن يمر بسلسلة من الأزمات، والأزمة بالمفهوم الدرامي هي حالة الشيء أو الشخصية أو الواقع، عندما تكون على وشك أن تتغير تغيراً جوهرياً بطريقة أو بأخرى، فهي النقطة التي يختل بها التوازن بحيث نسمع صوت شيء ينكسر، ما يعني أنه لابد من أن نمهد للصراع وأن تتعدد الأسباب وتتعقد بما يجعله محتوماً ولأن يلعب الزمان والمكان دورهما فيه ويزداد الصراع عمقاً إذا تدخلت فيه الأيديولوجية السائدة أي أن تلعب فيه الظروف التاريخية دوراً بارزاً (فلابد أن يكون هناك هدف أي أن الشخصية تزيد شيئاً وتسعى في إصرار وايجابية لتحقيقه وتتعرض أثناء ذلك للصعاب والعقبات، كما تتبادل مع الخصم سلسلة من الهجوم والهجوم المضاد أو المقاومة بلا هوادة وقد تلجأ بعض الأحيان الى التراجع ولكنه تراجع مرحلي قد يكون لحكمة أو لضعف أنساني مؤقت يزيدنا أقناعاً بإنسانية الشخصية التي نراها بواقعية الحدث)[٩٢]، ولكننا في كل ذلك يجب أن نراعي تدرج الصراع بما يتفق مع سمات الشخصيات وحيث أن ذلك يترتب عن الفلم الروائي في بناء الصراع وتحديد أنواعه والفكرة التي من خلالها تتصاعد الذروة حتي تصل الى أعلى مراحل الصراع، فأن الصراع في الفلم التسجيلي يختلف عن ذلك كون أن الصراع يكتشف ولا يبني (والواقع أن كلمة الأفلام التسجيلية ظهرت لأول مرة في مقال فني كتبه جريرسون لمجلة"نيويورك صن"في عام ١٩٢٦وقد اقتبست الكلمة عن تعبير كان الفرنسيون يطلقونه على أفلام الرحلات،وأستخدم جريرسون كلمة "فلم تسجيلي ليصف فلم "مونا" الذي أخرجه روبرت فلاهرتي وصور فيه حياة سكان جزر البحار

٩٢. حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ج١، ٥٢.

الجنوبية وقد حدد جريرسون فيما بعد ما يقصده بعبارة تسجيلي هو معالجة الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني)[٩٣]، وبالرغم من أنه أخرج فلم واحد هو "صائدي الأسماك" إلا أنه أصبح أكبر مُنظِّرْ في هذا المجال حيث يقول (أن فكرة الأفلام التسجيلية لا تتطلب منا أكثر من أن نعرض على الشاشة المسائل التي تهم عصرنا بأي أسلوب كان بحيث يتجاوب مع خيال الناس ويجعلهم أكثر إحساساً وتفاعلاً مع ما يدور حولهم)[٩٤]، وتستطيع الأفلام التسجيلية أن تعالج موضوعات متصلة بالإنسان وبيئته كما في أفلام (العمال والأعمال) و(مشكلة المساكن) و (الغذاء الوفير) وقد أنتجت هذه الأفلام لحساب بعض الهيئات الصناعية والمؤسسات الغير حكومية التي بدأت تستخدم الأفلام على نطاق واسع، أما (فلاهرتي) فيعد كذلك من كبار الرواد الأوائل للسينما التسجيلية وواضع القواعد الأساسية لها وهي:

١- لابد للأفلام التسجيلية من أن تستمد مادتها من واقع المكان الذي يجري تصويرها فيه وأن تبلغ حداً وثيقاً من المعرفة يساعدها على تنظيم هذه المادة بأسلوب فني.

٢- لابد للأفلام التسجيلية أيضاً من أن تتبع منهج فلاهرتي في التفرقة بين الوصف والدراما)[٩٥]، فقد آمن فلاهرتي إيماناً عميقاً بأن القصة لابد أن تنبعث من المكان الذي تدور فيه وإن هذه القصة يجب أن تكون "من وجهة نظره" القصة الرئيسية لذلك المكان ولذلك نجد أن الدراما التي عالجها فلاهرتي في أفلامه هي دراما الأيام والليالي والفصول على مدار العام، والصراع الجوهري الذي يخوضه الناس من أجل

---

٩٣ فورسيت هارودي ،السينما التسجيلية عند جريرسون ، مصدر سابق، ص٥.

٩٤. نفس المصدر، ص١٧.

٩٥. فورسيت هارودي ،السينما التسجيلية عند جريرسون ، مصدر سابق، ص١١٧.

الحصول على قوت أو لكي يجعلوا حياتهم الجماعية محتملة أو للدفاع عن كرامة القبيلة وبذلك يكون الفلم التسجيلي متشبث بالحقيقة ومصر على القصة التي تعيش في عالم الواقع الحي، وبالتالي فسيكون الصراع الحقيقي هو أقرب للواقع حتى لو تغلف بالدراما الخيالية، وفي أحيان أخرى يسجل الفلم التسجيلي صراع بين الدول حيث أستغل للدعاية، فقد علق الألمان أهمية كبري وأخذوا منه سلاحاً في المقام الأول من الأهمية والخطورة في ميدان السياسة والحرب حيث قال (هتلر: أن أسلحتنا هي الاضطراب الذهني وتناقض المشاعر والحيرة والتردد والرعب الذي ندخله في قلوب الأعداء)[٩٦].

إن الفلم التسجيلي هو أحد الأدوات السينمائية والتي يعرض من خلالها فلقد لعبت السينما الدور المهم مثلها مثل الحربة التي تسبق البندقية وتتقدمها في الوصول ليس الى صدر العدو بل الى عقله لتبث الرعب والخوف وروح الهزيمة (لأن السينما من أهم الفنون وأخطرها جميعاً فهي سلاح ذو حدين)[٩٧]، ومثلما تؤكد روح النصر والصمود للجبهة الداخلية في الحرب، تعمل في السلم على صنع أفلام تثقيفية تسهم في نشر المعارف والتوعية بين أفراد المجتمع أو تسجل حالات إنسانية فردية وجماعية فـ(الفلم التسجيلي هو تسجيل لحادثة وقعت بالفعل وهي عكس لحادثة التي تم إعدادها بالكاميرا)[٩٨].

ومع أن الفلم التسجيلي يتخذ موضوعه العالم الواقعي فليس الموضوع هو الطبيعة دائماً أثناء السلم وحيث تكون الأمور طبيعية فإن (فلم البريد

---

٩٦. نفس المصدر، ص٢٤٢.

٩٧ أحمد سالم، في التعبير السينمائي الفلملوجيا، مصدر سابق، ص٣٦.

٩٨. توني روز، كيف تخرج أفلام للهواة، تر، محمد عبد الله الشفقي، مصدر سابق، ص ٢٠١.

الليلي الذي أنتجه وأخرجه "بازيل رايت" و"هاري وات" لحساب الوحدة السينمائية بمصلحة البريد البريطاني سجل تلك الرحلة الليلية التي يقوم بها القطار من لندن الى جلاسجو في سكوتلاندة)[٩٩] وموضوع الفلم مستوحي من عبارة واردة في التعليق على الفلم تقول أن سكوتلاندة كلها تنتظر ويستمد الفلم بنائه من موضوعه وهو رحلة القطار الخاص منذ اللحظة التي يغادر فيها المحطة في لندن الى أن يدخل محطة جلاسجو، والمخرج التسجيلي بذلك لا يخلق العالم بقدر ما يقوم بملاحظة العالم الموجود أصلاً إلا أنه ليس مجرد تسجيل للحقيقة الخارجية مثل صانع الفلم الخيالي الذي يجب أن يصوغ هذه المادة الخام عبر اختياره للتفاصيل (تنظم هذه التفاصيل في نموذج فني متماسك رغم أن العديد من التسجيليين يبقون بناء أفلامهم بسيطاً وغير بارز عن قصد إنهم يريدون أفلامهم أن توحي بالسعة والعشوائية الظاهرة للحياة ذاتها)[١٠٠].

٩٩. بنظر ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، مصدر سابق، ص٢٧٢.

١٠٠. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٣٠٨.

الواقع الحقيقي بين الشريط التسجيلي والشريط الروائي

إن عناصر الطبيعة هي أهم المعالم المميزة للأشرطة التسجيلية والواقع هو الموضوع الرئيسي الذي تنطلق منه الأشرطة التسجيلية وتتحرك في إطاره(فالأشرطة التسجيلية هي نوع مستقل حقيقي متميز من الخيالة لها خصائص ومميزات وصفات خاصة تتميز بها عن الأشرطة الروائية)[١٠١] لأنها تعتمد على الشخصيات الطبيعية الحقيقية " غير الممثلين " كذلك تعتمد أساساً على الواقعية والمناظر الحقيقية وبذلك فإن لديها الفرصة للإبداع والخلق الفني.

إلا إن طريقة المعالجة السينمائية للأشرطة التسجيلية تختلف عن طريقة المعالجة للأشرطة الروائية نتيجة الاختلاف الجوهري في الأهداف، فالفنان التسجيلي يؤمن بأن اللقطة السينمائية التي يتم تصويرها علي الشريط السينمائي لا معنى لها، إلا عندما تجري عليها عملية التركيب والمونتاج، فمهمة الإبداع الفني في السينما التسجيلية تعتمد على التأثير الذهني الملموس الذي ينتج من تركيب الفلم، أما السينما الروائية فتبدو مهارتها في جميع مراحل معالجة القصة وتكوين اللقطات واختيار زوايا الكاميرا وتحريك آلة التصوير وتوجيه الممثلين في الحركة والإلقاء والتعبير، ويتم جمع وتركيب اللقطات التي تم تصويرها في ترتيبها وتسلسلها الصحيح طبقاً للنص أثناء عملية التركيب وتسلسل اللقطات وهذا كما تم تنفيذه أثناء التصوير، (يميل التسجيلين إلى أن بينوا حول موضوع وليس حول قصة، صانع الفلم أكثر اهتماماً تقديم مشكلة أو نقاش منه برواية قصة، لذا فإن التسجيلي في النهاية يكون عموماً أكثر

---

١٠١. محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، (طرابلس: الدار العربية للكتاب، ب.د)، ص٩٣.

حرية في تنظيم وبناء مواده)[١٠٢].

والأفلام الروائية تتناول الصراعات التي تدور في الأغلب بين البطل والشخصية المضادة للبطل وعلى ذلك فإن اختيار زوايا الكاميرا ووضع اللقطات يتقرر بالدرجة الأولى في ضوء الاعتبارات للشخصية والحبكة أي شروط القصة كاملة، (إن نموذج السبب والنتيجة في تطوير الحدث في أكثر الأفلام الروائية يعني تسلسل المشاهد يثبت في ضوء حاجات البناء السردي القصصي)[١٠٣] أما في الأفلام التسجيلية فذلك يختلف حتى في الصراع فقد يأتي متأخرة (فكثيراً ما لا نجد صراعاً درامياً في الفلم التسجيلي وإنما مجرد موقف معلوم، الذري في الأفلام الحقيقية ليست مكشوفة عادة أقوى المناقشات تأثير وأقوى المشاهد تعبيراً توفر حتى نهاية الفلم)[١٠٤].

كما إن الفنان التسجيلي لا يتقيد في عمله الفني يتسلسل الأحداث كما تحدده القصة بل يمكنه أن يعرض جميع جوانب الموضوع بالتوقيت الذي يراه مناسباً وبالترتيب الذي يختاره لذلك (وبذلك يصبح المخرج التسجيلي أكثر مسؤولية في إنتاج الشريط من المخرج الروائي)[١٠٥].

وعلى هذا الأساس فإن المخرج الروائي يهتم بإخراج المشاهد المختلفة بالسرعة التي تناسبها حتى يمكنه التحكم في الإيقاع والتوقيت اللازمين للعرض ثم يتحقق بعد ذلك من الإيقاع في مرحلة التركيب والمونتاج ″ أما في الأشرطة التسجيلية، فليس هناك في كل لقطة على حدة ولا يصبح

---

١٠٢. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٣٠٩.

١٠٣. نفس المصدر، ص٣٠٩.

١٠٤. نفس المصدر، ص ٣٠٩.

١٠٥. محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، (طرابلس: الدار العربية للكتاب، د.ت) ، ص١٠٦.

للقطات أية قيمة إيقاعية إلا عندما تتم عملية التركيب والمونتاج لهذه اللقطات ويلعب الصوت في الشريط التسجيلي دوراً بارزاً في عملية التحكم في التوقيت والإيقاع "[١٠٦].

وهو بذلك يخلق عنصر التشويق لدى المتلقي في الوقت نفسه الذي يحافظ فيه على وحدة الفلم من خلال الرسم البياني وتصاعد الحدث والصراع وأخيراً تقع علي عاتق المخرج مسؤولية الصراع داخل الفلم التسجيلي والطريقة التي فيها يتم إبرازه كون أن أغلب الأفلام التسجيلية تسجل وتصور في أماكن الحدث نفسها مثل نانوك في الشمال و(جزر آران) و(لاهوار) وقطار (البريد الليلي) وغيرها الكثير. وأخيراً فإن الفلم التسجيلي يتكون من:

كاميرا ← واقع ← صانع الفلم (موقف)

١٠٦. نفس المصدر، ص ١٠٧.

السيناريو

كل اكتشاف في بدايته يكون بسيطاً ومتطلباته تكون أبسط وكلما ازداد تعقيد ذلك الاكتشاف ازدادت متطلباته أيضاً وكان هذا حال السينما لأنها أول ما اكتشفت كانت الوظائف متداخلة وعدم التخصص صفة غالبة وينطبق ذلك على المخرج والمصور وصاحب الفكرة وكاتب السيناريو فكلهم شخصاً واحداً في إنجاز الفلم ويعتبر صاحب العمل كله وعندما توسع العمل السينمائي وازداد تعقيداً بدأ يتخصص كل في مجاله (فعندما تزايد الإقبال على الأفلام تدريجياً وأصبح عمل المصور أكثر مشقة اضطر إلى أن يتخلي عن بعض مهامه لمتخصصين آخرين ولكنه احتفظ لبعض الوقت بمسؤوليته وهي تطوير القصة لأنه بكل بساطة وجد من الضروري أن يقوم بكتابة سيناريو بالشكل المعروف لأن التصوير كان ارتجالياً)[١٠٧] حتى جاء الأخوة لوميير باكتشافهم للصوت عام ١٩٢٧ ليبدأ تبلور مفهوم جديد هو الحاجة إلى كاتب يكتب القصة إذ لا يمكن عمل فلم سينمائي بعد اكتشاف الصوت ارتجالياً لأن الارتجال عملية اعتباطية غير منظمة وتعتمد على الاجتهاد وبعد ذلك بدأت تتبلور المفاهيم الخاصة بالسينما وبدأت تأخذ كيانات جديدة وتستغني عن كيانات قديمة (حيث أصبح تخطيط الفلم أكثر لزوماً وتعقيداً ومن ثم تنوع التخصص في معالجة عناصر السيناريو المختلفة من كتاب الفكرة لوضع بذرة القصة إلى كتاب المواقف لتحويل فكرة القصة إلى مواقف درامية إلي كتاب بطاقات العناوين لتزويد الفلم بالإيضاح التي تقتضيه الضرورة)[١٠٨] وبذلك تبلور مفهوم السينما وأصبح له كيان وشخصية. فما هو السيناريو؟ ومن هو

---

١٠٧. لويس هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو، مصدر سابق، ص٢٧.

١٠٨. نفس المصدر، ص٢٨.

كاتب السيناريو في الفلم التسجيلي؟

السيناريو: (هو قصة تروى بالصور)[١٠٩] وفي معجم المصطلحات السينمائية هو (السيناريو المكتوب خصيصاً للسينما عن فكرة تكونت في ذهن كاتب السيناريو، وتعتمد على خيال الكاتب وحده أو على حادثة أثارت خياله، سواء كانت حادثة تاريخية أو مأخوذة من مادة صحفية أو عن شخصية إنسانية مثيرة للاهتمام أو عن فكرة تصلح لنوعية معينة من الأفلام)[١١٠].

(والسيناريو فن له مقوماته وأصوله وقواعده ومبادئه من هنا فإن السيناريست (كاتب السيناريو) المبدع في اختصاصه فعبر نصه يقدم لنا مشروعاً مؤهلاً ليكون فلماً إذ لا فلم جيد بلا سيناريو جيد هذه قاعدة ذهبية للسينما منذ ولادتها وحتى الوقت الحاضر)[١١١] ويمكننا أن نعرف السيناريو على إنه خطة عمل للمخرج.وهذا الكلام ينطبق على السينما بشقيها الروائي والتسجيلي بشكلهما العام بالرغم من أن الروائي يعالج قصة أما التسجيلي يعالج موضوع. والآن الفلم التسجيلي هو وثيقة من خلالها يوثق الواقع وتشهد عليه ولكن بطريقة خلاقة كما عرفها جريرسون إذ لا يمكن نقل ذلك الواقع كما هو ابتدأ به بالرغم من أن بداياته كانت بهذا الشكل بل كانت مدارس رتبت على هذا الشكل مثل مدرسة (زيغا – برتوف) حيث تسمى مدرسة عين الكاميرا والفلم التسجيلي هو(الفلم المصمم على أساس تقديم معلومات وأفكار وخبرات في مجالات المعرفة المختلفة ويقصد نقل أو إيصال أو تأثير على الفئة المستهدفة والفلم التسجيلي تمتد جذوره في الحياة والواقع)[١١٢].

---

١٠٩. سيد فيلد، السيناريو، مصدر سابق، ص٢٣.

١١٠. معجم المصطلحات السينمائية، مصدر سابق، ص١٥٤.

١١١. سيد فيلد، المصدر السابق، ص ١٣.

١١٢. محمد فلاح القضاة، التلفزيون والفلم، (عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص١٦٨.

إن السيناريو المتمكن لأي عمل يرتبط بعناصر الأشكال المختلفة وتمنحه الكمال فالموضوع يتدرج بآلية متكاملة، وكل شخص باستطاعته أن يلاحظ هذه الآلية بحاجة إلى بذرة الحياة حيث تتفرع عنها آلاف من القطع)والحديث هنا ليس عن الأعمال الكبيرة وإنما عن أسلوبية العمل، ونحدد الفرق بين تطوير الموضوع وفق مبادئ مختلفة وبين تنميق الموضوع في مرحلة ما، إن هذا الفارق إنما هو تعبير العلاقات المختلفة بين الفن والواقع)[١١٣].

وتتجلي تلك الأسلوبية عند المخرج صلاح التهامي الذي يجمع بين مهمتي الإخراج وكتابة السيناريو حيث أخرج مجموعة من الأفلام مثل (عالم الفنان حسن حشمت، ومصر الأمل، والفلاح الجديد وغيرها)[١١٤].

فالسيناريو هو وسيط تعبيري قد يكون له حرية أكثر في الفلم التسجيلي من الفلم الروائي لأن التسجيلي اليوم ليس مجرد كاميرا وواقع وإنما أيضاً ذات نظرة فلسفية في النظر إلى الواقع فالواقع مطروح في الفلم من وجهة نظر صانع الفلم.

والسيناريو التسجيلي (أشبه بالقفص الصدري حيث يحوي علي مجموعة من الأضلاع السائبة والتي تمتلك مرونة كبيرة تسمح للأعضاء التي تحتها بالنبض والحركة بمعنى أن السيناريو التسجيلي ليس محكم ١٠٠٪ وإنما يكتب التفاصيل المهمة والمراحل المهمة ويترك انسيابية لمتغيرات الواقع ومستجداته)[١١٥] وبالتالي فالصراع لا يكون محكماً كذلك

---

١١٣. ميمون خرابي، الدراما السينمائية، تر، غازي منافيجي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٤)، ص٩٢.

١١٤. نفس المصدر، ص ٨٦.

١١٥. صباح الموسوي، محاضرة السيناريو ضمن درس الأفلام التسجيلية، مكتب رئيس القسم – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة في ٢٠ / ٥ / ٢٠٠٧ ، الساعة ١٢,٠٠ ظهراً .

ولـنـأخـذ مـثـلاً فـي فـلـم الأهـوار لـقـاسـم حـول، حـيـث ذهـب المـخـرج لـيـصـور الأهوار على أنها منطقة سياحية وبالتالي يعرض فلم سياحي ويعمل دعاية للأهوار من خلال هذا الفلم والذي حصل بعد ٦ أشهر أن جاء الفلم ليعرض مشاكل اجتماعية تتمثل في صراع الإنسان مع الطبيعة وكيفية العيش في تلك البيئة القاسية والتي لا تتمتع بأبسط مقومات الحضارة من مـاء صالـح لـلشرب وكـهربـاء وبـنـي تحتيـة وحيث يـنتشر الجهل والأمـيـة والأمراض.

إن كثير من الأفلام التسجيلية تحوي على هدف ولكن عند التصوير قد نجد بعض الأحيان متغيرات وبسبب هذه الانسيابية (والمرونة) يؤدي إلى تغيير العمل الأساسي ذا الفكرة في ذهن صاحب العمل، ويمر سيناريو الفلم التسجيلي بثلاث مراحل هي:

المرحلة الأولي: هي البحث والدراسة. يجب أن يتسلح بمعلومات مسبقة وهي عملية تجميع كل ما يتعلق بالموضوع.

المرحلة الثانية: الاختيار والمعالجة (على المخرج اختيار الأشياء المهمة والأساسيـة الـتـي تشكل تـفـاصيل الموضوع وصراعـه وكـيـفـيـه مـعـالجـتـهـا صورياً)[١١٦].

المرحلة الثالثة: هو السيناريو التصويري الذي يدخل فيه كل التفاصيل الدقيقة.

هذه المراحل الثلاثة تعطي للسيناريو من المرونة مثلما تعطي للكاميرا حرية الحركة وبالتالي القدرة على الخلق والإبداع (إن سيناريو التصوير يكون أكثر مرونة وإن ذلك يتيح للمنتج الاستفادة الكاملة من الإمكانات الواسعة التي يمكن أن تقدمها آلة التصوير الخفيفة سهلة النقل)[١١٧].

---

١١٦. صباح الموسوي، المصدر السابق (المحاضرة).

١١٧. كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، مصدر سابق، ص٣٤.

أما خصائص السيناريو فهي:

١- أن يتسم بالوضوح والمنطق في عرضه للموضوع.

٢- أن يمتلك مقومات العمل (وسط - بداية - نهاية).

٣- يفضل أن يحتوي على عنصر الإثارة لشد المشاهد.

إن هذه الخصائص الخاصة بالسيناريو يجب أن يرافقها مجموعة من المواصفات في المخرج التسجيلي وهي أن يتمتع بالحس العالي والقدرة على الاستجابة وأن يوجد عنده تصور ووضوح بالرؤية اتجاه الصراع الذي سوف يصوره بين ثنايا الموضوع كما ويجب عليه أن يوفر المال والجهد وأن يكون عارف بالشيء الذاهب إليه، وهناك مجموعة من العناصر التي تعمل داخل الفلم التسجيلي نذكر منها ما يأتي:

التعليق

يعرف التعليق على إنه (حديث يصاحب الفلم ويصف ما يدور فيه)[١١٨] وهو صوت يأتي من خارج الكادر فصوت التعليق هو (صوت لا نرى مصدره على الشاشة ولم ندرك وجوده أثناء الحركة أو هو الصوت المختلف الذي يضاف للحصول علي تأثير درامي مثل الموسيقي والتعليق والأصوات الموضوعية التي تعبر عما يدور في ذهن الممثل وهو عكس الصوت الفعلي)[١١٩] أما معجم المصطلحات السينمائية فيعرف التعليق على إنه (مصطلح للإشارة إلي الكلمات أو التعليق أو الحكي الذي يرويه شخص بهدف تقديم معلومات مباشرة عن القصة او الشخصيات في الفلم، وليس عن طريق الحوار والراوي من الممكن أن يكون شخصية موجودة في الفلم أو صوت إنسان مجهول نسمعه ولا نراه، يروي الأحداث في الفلم الروائي أو التسجيلي ومن الممكن أن يخاطب الراوي المتفرج مباشرة أمام الكاميرا مثل الممثلة ليف أولمان في فلم (ساعة الذئب) (١٩٦٧) للمخرج السويدي الشهير (نجمار برجمان) أو من الممكن أن يأتي صوته من خارج الصورة مصاحباً لشريط الفلم، وهذه هي الطريقة الأكثر شيوعاً)[١٢٠] وسنعتمد التعريف الثالث في التحليل إلا إنه لا زال الكثير من النقاد أمثال هاشم النحاس يعتبر التعليق هو أشبه بعملية التجميل حيث يصفه بالماكياج الذي يضع بعد انتهاء الفلم مثل الموسيقي، وهذا إجحاف كبير بحقه فللتعليق قوة بلاغية في استكمال المعني مع الصورة (ففي فلم

---

١١٨. كارابل رايس ، فن المونتاج السينمائي، تر، أحمد الخضري، (بيروت: دار الكتاب للطباعة، ب.د) ، ص٤٠٨.

١١٩. كارابل رايس، المصدر السابق، ص٤٠٨ .

١٢٠. معجم المصطلحات السينمائية، مصدر السابق، ص١٤٦.

(الفاشية الجديدة) للمخرج ميخائيل روم يخرج القائد العسكري الروماني يجلس مع أطفاله وعائلته ويقول.... هذا الجنرال مع زوجته وأطفاله ثم يقطع إلى مجموعة من الجماجم)[١٢١] فالعملية الإبداعية بجميع تفاصيلها مهمة ابتداءً من الكلاكيت وانتهاءً بالمخرج وبين هاتين العمليتين عندما يحدث أي خلل يعني ذلك وجود خلل في كل العملية الإبداعية. كما إن هناك شروط يجب توفرها في المعلق هي (أن يمتلك صوت المعلق بالعظمة وأن يؤكد في نبراته خطورة الخبر الذي يقدمه والشرط الأساسي في التعليق هو أن يوضح ما لا تستطيع الصورة توضيحه)[١٢٢] وقد يتسم التعليق بالذكاء فقد يتبع التعليق في بعض الأحيان (صمت قصير ولكنه صمت تام لا موسيقي ولا تعليق ولا أي مؤثرات سوي الصمت مما يجذب كل حواس المشاهد ويثير انتباهه إلى أقصاه)[١٢٣] وبالتالي فيجب على التعليق عندما يصاحب الصورة أن يضيف شيء لا أن يكرر فعندما يشير إلى ما موجود في الصورة تصبح مملة، أما الفرق بين الراوي والتعليق هو أن التعليق يجب أن يكون خارج الحدود أي خلف الأحداث بينما الراوي قد يكون جزء من الحدث. أما وظائف التعليق فيوجزها صباح الموسوي بما يأتي:

١- تقديم المعلومات التي يصعب معالجتها صورياً.

٢- معالجة الأخطاء الإخراجية في عملية ربط ما لا يمكن رطبه والذي يشكل أحياناً قفزة في زمان ومكان معينين.

٣- يمكن للتعليق أن يركز على جزء معين داخل إطار الكادر.

---

١٢١. صباح الموسوي، محاضرة التعليق ضمن درس الأفلام التسجيلية، مكتب رئيس القسم – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة في ٢ / ٦ / ٢٠٠٧ ، الساعة ١٢,٠٠ ظهراً .

١٢٢. ر.أ. يورتيكي ، أيورفسكي، الصحافة التلفزيونية، مصدر سابق، ص١٧٧.

١٢٣. هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، (بغداد :دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١)، ص١٧٣.

إن التعليق الحي عندما يتجاور مع الصورة بشكل متطابق يحاول أن يخلق صورة ذهنية عند المتلقي (بين السمع والرؤيا ويمكن أن نستنتج من التعليق الصورة الذهنية من خلال تزامن الصورة والصوت)[١٢٤].

كيف يكتب التعليق

باستثناء لعبة كرة القدم والتي يتم التعليق عليه مباشرةً فإن التعليق في الأفلام التسجيلية يتم بعد الانتهاء من تصويرها وهناك قاعدتان في ربط الصورة والنص ولكتابة النص.

القاعدة الأولى: إن المادة المرئية تلعب الدور الأول والحاسم. لأن السرد هو مجرد تعليق أو توضيح لما يحدث على الشاشة هدفه إكمال وتوسيع المادة المصورة. يجب على الكاتب أن يحدد الكلمات والتعبيرات الصحيحة لوصف الموضوع عليى الشاشة لتأكيد معناه وأهميته.

القاعدة الثانية: لا تعيد في النص ما يرى على الشاشة وملخص هذا المبدأ (أحتفظ بنفسك ودع الفلم يتحدث)[١٢٥]. لأن من غير الصحيح اعتبار المشاهد غبي وبالتالي توضيح كل ما يظهر أمامه وكدليل للتعليق (فإن معدل ٢٣ كلمات بالثانية هو المعدل الإيقاعي المناسب للتعليق)[١٢٦].

كيف نحدد مكان التعليق من الصورة

إن الصورة محددة دائماً لذلك يجب أن يكون النص الى حد ما عاماً يشمل استنتاجات وتقييم يقول دوفيجنكو (إن الأدباء الذين يكتبون

---

١٢٤. صباح الموسوي، المحاضرة السابقة.

١٢٥. المصدر السابق، ص١٧٥.

١٢٦. ين دالي ،الأساليب الفنية في المونتاج السينمائي، مصدر سابق، ص٢٢٤.

للسينما يجب أن يفكروا دائماً بأفضل شيء لم يكتب. ماذا يجب أن يتجنبوا. ماذا يجب أن يبقي بين السطور من أجل استثارة المشاهد عند المشاهد تقدير إبداعي وفعال لكل ما هو فني بدلاً من هدهدته للنوم في رخاء واسع. وبما أن العرض السينمائي والتلفزيوني مستمر في الإرسال دون توقف وفي هذه الحالة يفوت المشاهد الكثير من الحديث لذلك يتوجب في النص بنائه باختصار جملة قصيرة. مفرداته البسيطة والواضحة)[١٢٧]. يقول فيكتور هيجو (الكلمة كائن حي) بمعنى إنه لم تعد الكلمة وسيلة لنقل الأفكار أو أداة للمخاطبة فقط وإنما مكون ووجود لكسر السكون واقتحام المكان (وهذا الأمر يتسم ببالغ الأهمية لأجل دوبلاج الفلم إذ يتعين علي المخرج إظهار أسلوبيته ضمن موسيقى مناسبة وإن يفهم نبرة الكلام ويلاحظ مع ضابط النص عدد الأصوات الصائتة(الحركات) والصامتة (الحروف) في الجملة وطول الجملة وطابعها وتبيانها النبري وكل وقفة ذات معنى ودلالة)[١٢٨]. وبذلك يأخذ التعليق منحياً جديداً في الصورة ألا وهو القدرة على التعبير. هذه التعبيرية هي بمثابة المشتركات مع تعبيرية الصورة وبالتالي يصبح التعليق ليس باعتباره مضاف الى صورة بل في تكافؤه الدرامي الذي تنضج أبعاده في أثناء القطع (فبالرغم من إن التعليق لا يصف الصورة إلا إنه يكسب كل لقطة معناً جديداً في مضمونها وذلك بمناقشة المبدأ العام الذي تصوره)[١٢٩]. هذا المعنى الجديد يفسح مجالاً للتخيل وهو ضروري ومن متطلبات نجاح الفلم التسجيلي. ولا يشترط أن يكون التعليق فقط عن طريق المعلق بل هو إضافة الى التعليق يمكن استخدام التأثيرات السمعية من موسيقى وأصوات الآلات فالتعليق

---

١٢٧. ر.أ بورتيسكي أ يورفسكي، الصحافة التلفزيونية، مصدر سابق، ص١٧٦

١٢٨. أحمد سالم ، في التعبير السينمائي(الفلمولوجيا)، مصدر سابق، ص٤٩

١٢٩. فارس مهدي، الإتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي، مصدر سابق، ص٣٥.

الجيد (يوجه المتفرجين الى الاتجاه الصحيح ويحافظ على هذا الاتجاه فأنت حينما تنتج فلماً ترغب في التركيز على جزء معين من هذا الفلم أو ربما تريد أن تنقل فكرة أو ملاحظة وكذلك لا تستطيع أن تعبر عنها بالصورة المرئية في هذه الأحوال وغيرها يكون التعليق ضروري مع مراعاة أحكامه)[١٣٠]. فموضوع فلم (البريد الليلي) للمخرج (بازيل رايت) مستوحى من عبارة واردة في التعليق على الفلم تقول (إن أسكتلندة كلها تنتظر. إن قطار البريد الخاص قطار سريع إكسبريس لا يحمل ركاباً وإنما ينقل البريد فقط ومن أجله تنسحب جميع القطارات الأخرى جانباً وتفسح له الطريق)[١٣١].

١٣٠. محمد فلاح القضاة، التلفزيون والفلم، مصدر سابق، ص٢٠٣

١٣١. ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر، صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مصدر سابق، ص٢٧٢.

مؤثرات الإطار النظري

يقول سيد فيلد لا دراما بلا صراع، لا شخصية بلا حاجة، لا فعل بلا شخصية، ولكن يمكن العكس يوجد صراع بلا دراما، ويسبق الصراع توتر ومن ثم ترقب وهي ذروات وصولاً إلى الصراع ثم الحل كل ذلك نوقش في الإطار النظري وخرج الباحث بمجموعة مؤشرات نظرية وهي كالآتي:

١- إن الصراع هو جوهر القصة الذي تتنازعه الشخصيات داخل المكان في زمان معين عن طريق السرد.

٢- للصراع مجموعة من الأشكال والأنواع يقسمها حسين حلمي إلى ما يأتي:

أ. صراع إنسان ضد إنسان أو إنسان ضد مجموعة من الناس أو مجموعة ضد مجموعة وكل قوة منها واعية بالأخرى وتعمل على هزيمتها وكسر إرادتها.

ب. صراع الإنسان (فرداً أو مجموعة) ضد قوى عامة في حالة رفضه التكيف معها ونعني بها القوى الاجتماعية المتمثلة في القيم والتقاليد أو القوى الاجتماعية المتمثلة في القيم والتقاليد أو القوى الاقتصادية أو السياسية.

ج. صراع الإنسان ضد نفسه وقد يأتي نتيجة الإصابة بمرض أو خصلة من الخصال التي تقف عقبة في سبيل تحقيق أهدافه.

ء. صراع الإنسان ضد الطبيعة.

هـ. صراع الأفكار دون أن تتجسد هذه الأفكار بالضرورة في بشر تتأثر حياتهم انفعالياً بهذا الصراع.

٣- ليس بالضرورة أن يكون الحدث متمركزاً على تصادم الإرادات

الشخصية فالصراع على نطاق أوسع ويخترق كل بناء الفلم.

٤- يعتمد الفلم التسجيلي في تمثيله للصراع على شخصيات طبيعية (غير ممثلين) وربما يكونون قريبين من الحدث ويمكن أن نستعين بممثلين محترفين وهو يعتمد على المناظر الحقيقية (المكان).

٥- الصراع في الفلم التسجيلي معلوماً مسبقاً وقد يأتي متأخر.

٦- الصراع في الفلم التسجيلي يكتشف أما في الفلم الروائي فهو يبنى.

٧- يتجسد الصراع في الفلم التسجيلي من خلال عناصر اللغة السينمائية الخاصة به.

ملخص الفلم

تبدأ القصة بتفجير برجي التجارة العالمي ليحدث ذلك العمل صدمة في كل بقاع العالم ولتبدأ حرب عالمية ثالثة بين الولايات المتحدة الأمريكية والإرهاب المتمثل بمن لا أحد يعرف؟ ويؤدي بالنتيجة الى احتلال أفغانستان ومن ثم العراق والقائمة تطول ولتبدأ معاناة تلك الشعوب المحتلة والشعب الأمريكي نفسه.

تحليل الفلم (نظرة عامة)

ما زالت أحداث وتفجيرات برجي التجارة العالمي في نيويورك التي وقعت في سبتمبر ٢٠٠١ما زالت تستأثر بالاهتمام والدراسة وتدور أغلب هذه الدراسات حول مدى وشرعية هذه العمليات في الوقت نفسه شرعية الاحتلال.. هل هي إرهاب أم جهاد؟ وهل من قام بهذه الأعمال هم قتلة مجرمون أم شهداء سعداء؟ ثم هل كانت هذه العمليات رد فعل انتقامي بسبب مواقف الولايات المتحدة الأمريكية السياسية المتناقضة والمعادية للمواقف العربية والإسلامية؟

ولكنه أليس هناك ما يسمى "أخلاق الحرب في الإسلام" المعبر عنها "آداب الحرب" أي التي تحكم الأعمال والأفعال أثناء الحروب وهناك إجماع يعتمد على القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة بعدم جواز قتل النساء والأطفال خاصة إذا عرفنا أن بين القتلى المئات من المسلمين والعرب وبالمقابل قد يحمل غزو واحتلال أفغانستان من قبل أمريكا نوع من الحق كون إن أسامة بن لادن قد صرح من هناك بأنه وراء ضرب تلك الأبراج ولكن ما هو السبب في احتلال العراق وما هي تلك الذرائع التي بسببها أحتل العراق وتزعزع أمن البلاد. وبالمقابل ما هي تداعيات هذه الحادثة

على العرب والمسلمين وهل نستطيع القول إن عالماً جديداً تشكل بعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١ وأن الولايات المتحدة الأمريكية أخذت على عاتقها تغيير خارطة العالم السياسية بهدف الإصلاح كما هو معلن أم للحفاظ على أمنها القومي ومصالحها...

تحليل الفلم

يحوي هذا الفلم التسجيلي على كل الأنواع الفلمية التسجيلية تقريباً ابتداءً من الريبورتاج الذي هو التحقيق الصحفي والذي يبدأ به الفلم بعد لحظات من إطلاق الصعادات احتفاءً بفوز الرئيس الجديد "جورج بوش" عن طريق التزوير هذا ما يوضحه الفلم بعد أن يستعرض الانتخابات التي جرت والدلائل التي تؤكد فوز آل غور ولكن تتحكم مدينة فلوريدا لتنقلب النتيجة بفوز الآخر ضمن أجندة أمريكية داخلية لتعكس بعد ذلك على الخارج.

ويتعرض موكب الرئيس بوش أثناء ذهابه الي تأدية اليمين الدستورية الى مجموعة من المظاهرات ومن ثم الرمي بالبيض الفاسد مما سرع بالموكب نحو المكان المقصود.يستمر الفلم في عرض الأحداث وفي أحد المرات التي يزور فيها أحد المدارس يأتي إليه أحد الحراس ليخبره بأن أحد أبراج التجارة العالمي قد ارتطمت به طائرة. إلا إنه لم يعر الموضوع أي اهتمام وبعد قليل يأتيه خبر ضرب البرج الثاني فيأخذ وقت ليفكر برد الفعل الذي سوف يأخذه وتطول عملية التفكير. ليضرب بعد ذلك البنتاغون (وزارة الدفاع) ليتخذ قرار بوقف الطيران في كل الولايات المتحدة.ليبدأ الفلم بعرض العلاقة التي تربط أسامة بن لادن ببوش الأب وشركات النفط وبالابن وتجاربه الفاشلة في إدارة الشركات ثم يستعرض العلاقات الأمريكية مع المملكة السعودية وإن قيمة المبالغ المودعة في البنوك الأمريكية تقدر ٨٦٠ مليار دولار أي ما نسبته ٧ بالمئة من قيمة الاقتصاد

الأمريكي وفي ظل ذلك الحظر تطير ٦ طائرات مدنية فقط وهي خاصة بعائلة أسامة بن لادن كما ويستعرض الفلم علاقة الإدارة الأمريكية بحكومة طالبان والدعم المقدم لهم أبان حروب التحرير من قبل روسيا الملحدة يدل مما طرحه الفلم إن الإدارة الأمريكية لا تبحث عن العدو الذي نفذ تفجيرات ١١ أيلول بقدر ما تبحث عن عدو تثبتْ من خلاله حرب مفتوحة ضده، أنها تريد أن تبقى الدولة الوحيدة المهيمنة على العالم؟

وفي خطاب لبوش يقول (إن الأمة تتعرض الى هجوم وأن الأهداف الحقيقية كانت أرادت) وهذا لب موضوع الفلم التسجيلي إنه يعالج موضوع ضمن صراع بين الإنسان والطبيعة أو القدر أو الايديولوجية ليستمر الفلم بعرض اللقاءات الصحفية مع المواطنين؟

يقول المعلق

دولة لم تهاجم أمريكيا أبداً

دولة لم تقتل مواطناً أمريكياً

ويلعب المعلق دور فعال في إبراز أحداث لم تستطع الصورة أن تعبر عنها علما إن الفلم يعتمد على المونتاج بشكل كبير كونه مجموعة من الوثائق تعرض بشكل متوازي وهذا ما يسمى بالمونتاج المتوازي.

كما إن من الملاحظ إن المخرج أعتمد على اللقطات الكبيرة والمتوسطة في التصوير وأبتعد عن اللقطات البعيدة والبعيدة جداً وخاصة عندما أظهر مجموعة من الجثث العراقية وهي محملة في حوض السيارة الخلفي.ثم لقاءات مع بعض الجنود وهم يتحدثون ويقول أحدهم:

إنه نوع جديد من المعارك لإخراج صدام من السلطة ويقول آخر نحن لا نعرف من هو المذنب ومن هو الضحية وآخر يقول لقد استخدمنا نوع جديد من القنابل وهو يقصد.

إن العراق أصبح حقل تجارب لكثير من الأسلحة وجاذب للفئران كما يصفون القاعدة والإرهابيين بذلك ثم يقطع المخرج على خطابات للمحافظين الجدد الذين يقودون أمريكيا وهم (بوش، ديك تشيني، كوندليزا رايس، دونالد رامسفلد) وآخرون حيث يقولون بالتوازي إن صدام لديه أسلحة دمار شامل – السلاح النووي – أسلحة كيماوية– (صدام حسين) يحمي الإرهابيين إنه رجل يكره أمريكا "أنه رجل لديه القدرة على إرهاب نفسه.

ثم يستخدم الفلم الوثيقة الفلمية في إظهار التحالف بالأبيض والأسود وأول تلك الدول هي كوستاريكا – آيسلاندا – رومانيا – المغرب – هولندا – أفغانستان وكلها دول ليست لها جيوش ولكنها شاركت بالقرود مثل المغرب العربي لتفجير الألغام.

ثم خطاب لبوش يقول فيه "أنا رئيس محارب" إن دل هذا التصريح على شيء إنما يدل على إن هناك صراع حقيقي بين الحضارات والأيديولوجيات إنها إمبراطورية متغطرسة عبرت حدودها لتبسط نفوذها على كل العالم حيث استعان الفلم بكثير من الوثائق التي تصور أماكن الأسلحة العراقية والمواقع الحيوية ومن ثم قصفها دون مبرر وتحت أغطية واهية لا تمت للحقيقة بصلة لكن الذي هيج ذلك المارد هو تلك الأحداث حيث أعترف أسامة بن لادن السعودي الأصل وهو في جبال (تورا بورا) بأفغانستان حيث مقر حكومة طالبان الإسلامية المتطرفة أن أحداث وعمليات غزوة مانهاتن كما سماها هو من تدبيره وتخطيطه وقام بها جمع من الشباب المؤمن لرفع راية الإسلام وإعلاء كلمة الله أكبر، إن الفكر الأصولي الذي تحمله هذه المجموعة تؤمن بالهيمنة على الآخر المختلف باسم الحق الإلهي المعطي للمسلمين وحدهم للسيطرة على العالم.

حيث تبنيّ تنظيم القاعدة عمليات سبتمبر استنادا إلي أيمانه العميق

بأنه يملك فقط صحيح الدين الإسلامي وهو المدافع عن الإسلام وأنه في أعماله وأفعاله يستند الى آيات بينات تأمره أن يرهب أعداء الله وأن يضرب رقاب الكفار وأن يقاتل المشركين الذين لا يحرموا ما حرم الله ورسوله حتى يعطوا الجزية وهم صاغرون فيخرج أسامة بن لادن وهو يضع البندقية في كتفه ويرمي بعض الطلقات.ويستمر الفلم بعرض ضحايا العراق نتيجة التفجيرات وقتل الناس تحت عنوان الحرية والديمقراطية التي جاءت بها أمريكا من أجل تحرير تلك الشعوب من نير ظلم حكامها وأعتقد إن هذا العنوان به نوع من الصحة كون إن كل القيادات العربية تحكم باسم السيف والجبر والإكراه وتتسلم سدة الحكم أما بالانقلاب العسكري أو المدني وقد أبتدع الحكام العرب الجدد نظام الجمهوري الملكي.

في الوقت نفسه يبدأ الفلم بعرض الوجه الآخر لتلك الحرب الملعونة والتي لا تعود على أهلها إلا بالويل والثبور حيث يعرض الفلم مجموعة من الجنود الأمريكان وهم مصابون بمرض (لعنة العراق) الذي هو عبارة عن رعاف عصبي يصيب الجنود وكذلك يستعرض أمهات الجنود وهن يندبن حظوظ أبنائهم وسوء حظ انتخابهم لذلك الرجل الغبي (بوش) حسب ما وصفته أحدى رسائل الجنود لأمه، إن السؤال المطروح هل فاعل هذه الجريمة مجهول ليغزو العراق ويدمر ومن ثم يحتل ومن ثم تختفي كلمة الإرهاب ويستبدل هدف القضاء علي الإرهاب بهدف القضاء علي نظام بغداد وهناك تساؤل يعيدنا الى رد فعل الأولي الذي صدر عن المسؤولين الأمريكيين غداة ١١ أيلول والى التصريحات والتهديدات التي تناثرت في أكثر من جهة.ويكفي أن نتذكر تصريح الرئيس بوش حين قال أنها حرب صليبية جديدة وتصريحات (دونالد رامسفيلد) حين قال أن العراق الهدف التالي بعد أفغانستان ثم اختفت الإشارة إلى العراق فترة جرى خلالها

التمويه بذكر الصومال ثم السودان والى حد ما لبنان كدول تدعم تنظيم القاعدة.

هل بدأت إدارة بوش صراع الحضارات مع العالم الإسلامي انطلاقا من نظرية (هانتغتون)؟ يصعب الإجابة على السؤال لكن ثمة تساؤلات تطرح ذاتها بقوة ومنها التساؤل الكبير حول فعل أحداث ١١ أيلول ورد الفعل غير المحدد مكانا وزمانا ما يجعل ذاك اليوم ربما عشرة عشرين ثلاثين سنة هي عمر الحرب ضد الإرهاب كما صرح بوش. هل تريد الولايات المتحدة الأمريكية أن تجعل من الإسلام عدوا بديلا للشيوعية المنهارة ؟أيضا هنا نتذكر ان اليهود هم أول من زرعوا هذه الفكرة لدى اليمين المسيحي المتعصب وبخاصة في الولايات المتحدة والذين ينضوي تحت كنيستهم الرئيس بوش وصقور إدارته وإذا رجعنا الي تفجير الأبراج فإن أمريكا على إطلاع قبل فترة بأن هناك محاولة لتفجيرها من قبل أسامة بن لادن والدليل أن يوم التفجير لم يكن أي من الموظفين اليهود قد جاء الى البرج لمزاولة عمله.

يتضح مما سبق أن الفلم التسجيلي (فيهرنهايت) قد جسد بحق الموضوع الذي ناقشه من خلا ل استعراضه للأحداث واستخدامه لممثلين غير محترفين واستعانة بالتعليق وأستطاع أن يوظفه التوظيف الصحيح وأما الصراع موضوعة البحث فقد كان واضحا الطريقة التي تم بناء الفلم من خلال الاستعانة بكل الوثائق الفلمية وأنواعها من أجل الوصول الى الغاية المنشودة وهو خلق التشويق ومن ثم عنصر المتابعة وتحقيق الغاية.

العالم بعد أحداث ١١ أيلول

أتسمت المرحلة منذ عام ١٩٩٠ تاريخ انهيار الاتحاد السوفيتي والكتلة الاشتراكية بسمات بارزة أطلق عليها علماء السياسة "مرحلة الفوضى الطليقة" وهي تعني بالتحديد عملية التفكك الكبرى التي لحقت ببنية العديد من المجتمعات المعاصرة لأسباب شتى... ويكمن وراء عملية التفكك الواسعة الاندفاع عن الخصوصيات الثقافية وثورة الأعراق التي أدت في أوربا الى حروب أهلية طاحنة كما أن الحركات الأصولية في مختلف بلاد العالم رفعت وتيرة خطابها الزاعق لتثير القلاقل والفتن وتحض على الكراهية في كثير من بلدان العالم. وأصبح لبعض الحركات الأصولية امتدادات عبر العالم من خلال أفواج المهاجرين التي اندفعت من آسيا وأفريقيا والبلاد الإسلامية والعربية لتستقر في أوربا وأمريكا. وبعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١ تم الانتقال من الفوضى الطليقة الى "الهيمنة الأمريكية المقننة" والتي تعني الانتقال من دور الدولة العظمى الوحيدة الى دور الإمبراطورية الكونية التي تمارس الهيمنة المقننة على كل العالم.

كان شعار (من ليس معنا فهو ضدنا) هو فاتحة عهد تقنين الهيمنة بمعني أن أمريكا لم تعد تكتفي باستعراض قوتها العسكرية والاقتصادية والثقافية...الخ ولكنها انتقلت الى مجال إصدار الأوامر للدول المختلفة والتي عليها أن تنفذ فورا..لا فرق في ذلك بين حلفاءها الأقربين وبين أي دولة أخرى في العالم وتسارعت الأحداث بعد أن أعلنت أمريكا الحرب ضد الإرهاب والتي بدأت بضرب أفغانستان والقضاء على نظام طالبان في ظل تأكيدات من الإدارة الأمريكية أن هذه الحرب لا يحدها زمان ولا مكان.وقد سنّ العقل الاستراتيجي الأمريكي اليميني المتطرف مذهباً جديداً سماه "مذهب بوش" وهو يقرر الحق المطلق لأمريكا في أن تقوم بضربات

أستباقية أو أجهاضية ضد أي دولة إذا ما ثبت أنها تمثل خطراً على أمن أمريكا القومي.

وعلى أساس هذه الإستراتيجية تم غزو أفغانستان والعراق وربما دولا أخرى في المستقبل وقد ربطت الولايات المتحدة حربها على الإرهاب وأفغانستان والعراق بثلاث نقاط:

١- إسقاط نظام صدام حسين وإزالة تهديد أسلحة الدمار الشامل التي ثبت أن النظام لا يملكها.

٢- مواصلة الحرب على الإرهاب التي بدأتها بإسقاط نظام طالبان.

٣- الدعوة الى الإصلاح في المجتمعات العربية والإسلامية وتغيير خارطة الشرق الأوسط السياسية وإتاحة الفرصة لشعوب هذه المنطقة للتخلص من الدكتاتورية والاستبداد والحصول على حريتها.

لقد كانت دعاوى الإصلاح والديمقراطية هي الدعاوى التي تمسكت بها إدارة بوش لتبرير غزوها للعراق وعندما سأل الرئيس (بوش) عن عدم وجود أسلحة الدمار الشامل في العراق قال (لقد أسقطت ديكتاتورا وهذا أمر ينبغي القيام به).

أولاً: النتائج

من خلال تحليل العينة استطعنا الوصول إلى أهداف البحث وقد أجابت هذه النتائج علي تلك الأهداف التي تم وضعها وكانت النتائج على النحو الآتي:

١- إن الصراع هو وحده وجود بين طرفين متنازعين، الطرف الأول هو الإنسان، أما الطرف الثاني سواء كان إنسان أو إرادة ميتافيزيقية تؤدي إلى تحقيق إرادة الإنسان لما فيه خير للجميع.

٢- إن الصراع في الفلم التسجيلي يكتشف أما في الفلم الروائي فإنه يبنى.

٣- إن الصراع في الفلم التسجيلي يبني حول موضوع وليس حول قصة.

٤- إن الصراع في الأفلام التسجيلية يأتي من أحداث واقعية بأسلوب فيه خلق فني وفي أغلب الأحيان في أماكن حقيقية.

٥- يلعب الفلم التسجيلي في الحرب دور كبير من خلال إظهار صراع تلك الإرادات المتمثلة بالدولة وإظهار شكلها بصورة جميلة وخاصة في الحرب العالمية الثانية.

ثانيا: الاستنتاجات

١- يتفرد الفلم التسجيلي بقدراته الكبيرة في التعبير عن أوجه الصراع وخاصة تلك التي تدور بين الإنسان والطبيعة.

٢- لعناصر اللغة السينمائية الخاصة بالفلم التسجيلي الدور الكبير والمؤثر في إظهار أشكال الصراع وطريقة بنائه.

٣- إن الفلم التسجيلي هو رسالة وفن وعلم وبالتالي فهو لا يحقق أرباحاً لأن مفهوم الفلم ليس تجاري مما يتطلب من الدول التزام هكذا أنواع من الأفلام.

٤- إن الفلم التسجيلي هو واقع + كاميرا + صانع الفلم (الموقف) فإن أهم شيء هو تسجيلية النتيجة لا تسجيلية المادة المصورة وإلا اقترب بذلك من مفهوم ومضمون الجرائد السينمائية التي تقدم مادة واقعية.

٥- يعمل المونتاج في الفلم التسجيلي دور كبير في إبراز الصراع حيث يعتمد على الطريقة التحليلية والطريقة المركبة.

الفصل الثاني

الـرمـز ودلالـتـه بين الـنص الأدبـي والفلم السينمـائي

توطئة

إنها الصورة التي لا يمكننا أن نفكر بشيء دون أن نتصوره وهذا ما أكده أرسطو في أن التفكير مستحيل من دون صورة فنحن نستحضر صورة الشيء لننسج حوله ما نريد، أن نطلق مخيالنا ونكون فكرة.

لذلك فالسينما حسب رأي (يوري لوتمان) هو سرد قصص عن طريق عرض صورة متحركة وكون إن السينما تقدم واقع فني وليس حقيقي فإنها تقدم واقع منتخب برؤيا جمالية وبينما تكون للصورة دوراً معبراً إذ إن كل ما يظهر على الشاشة له معنى وقد يكون هذا المعنى مفهوما بطريقة مباشرة أو رمزية. وكون إن المجتمع تحركه مجموعة من الأعراف والتقاليد إضافة إلى المقدس فلا يمكن للفن أن يناقش تلك الأمور بوضوح وصراحة لكونها تمثل خطوط حمراء برأي المجتمع فانه يلتجأ للإيحاء هذا الإيحاء الذي يعتمده يغلفه برمز حيث يكون قناع لكثير من تلك المعتقدات والأساطير التي تحكم الإنسان على الرغم من وصوله إلي قمة التطور التكنولوجي الرقمي وهو على أعتاب القرن الواحد والعشرين.

تظهر تلك الرموز في الرواية فتخلق صورة ذهنية وهي في السينما تتجسد في الصورة المرئية على شكل رموز مباشرة وغير مباشرة ولكنها موحيٌ لأبعد من شكلها وحجمها كون إن الرمز يكتنز طاقة إذا ما أتصل بالرموز المتجاورة له فأنه يكون نسيج من الألغاز الموحيٌ والمعبر إضافة الى ان هناك أمور يصعب على المخرج أن يحاكيها كونها مجموعة من المحضورات المتمثلة بالسلطة الحاكمة فيلجأ الى الرمز ليعبر عنها ويجتاز بذلك مقص الرقابة من كل تلك الاعتبارات أنطلق الباحث في موضوعه (الرمز ودلالته بين النص الأدبي والفلم السينمائي) فكانت مشكلة البحث تنحصر في أن نقل أحد الأعمال من وسط تعبيري الى وسط تعبيري آخر أي

اقتباسه أنما هو شيء صعب يعني تكافؤ المدلول رغم تباين الدلالات.ولا ترجع هذه الصعوبة فقط الى أن الإشارات والرموز المستعملة في ذينك النسقين لا يملكان القدرة على التعبير، والدلالة، ذاتها، وإنما لأن فعلها في الوجدان لا يعمل عمله بالطريقة ذاتها لإدراكهما حسياً هو نفسه، ولا ترتيب انتظامها في الذهن، أنهما لا ينفتحان على آفاق التصور ذاتها، هذا من الناحية الحرفية إذ ليس باستطاعة المختصين في نقل النص الأدبي(الرواية) خصوصاً والذي هو المعين الكبير للسينما، من نقله بكل الحرفية التي يكتب وإنما يستغني عن الكثير من الأحداث أو يحذف بعض الشخوص غير المهمة وفي أحيان أخري يأخذ الحدث العام من الرواية أو الفكرة أو جزء منها ومن ثم فالوسيط في الأدب: هو اللغة، أما الوسيط في السينما هو الصورة الفوتوغرافية المتحركة وبذلك تكمن صعوبة بالغة في تحوير الفعل داخل النص الأدبي الي فعل درامي مصور داخل النص المرئي، مما يضطره الى الاستغناء عن الكثير من الدلالات اللغوية ذات الرموز الأدبية، بل وحتى المتلقي فأنه في النص الأدبي يستطيع الرجوع الى أي من الصفحات عند الحاجة والتمعن بها وهذا ليس موجود في السينما كونها مجموعة من الصور المتحركة، وعليه فأن المشكلة في(ما هي آليات تحويل الصورة الذهنية الأدبية الي صورة سينمائية تمثل رمزاً فعليا).أما أهمية البحث فتكمن في أنها تكمن في محاولة الكشف عن الاشتراطات التي لابد من توفرها لتوظيف النص المقروء، كأداة للعمل المرئي (السينمائي) وكيفية نقل الرمز من أصله المكتوب الى ميدان جديد، كما وتتبين تلك الأهمية فيما يلقيه من أضواء على أن السينما اكتشفت في بادئ الأمر كآلة عرض ثم أصبحت فناً وهي بذلك تحتاج الى مادة تعرضها فلم تجد أفضل من الرواية مادة لها وبذلك أوجدت مجموعة من الاشتراطات من ضمنها وجود فعل داخل القصة قابل للتحوير وبذلك تصبح قابلة للاقتباس، في الوقت نفسه تلعب الرواية دور فعال في أغناء

السينما بالأعمال الأدبية المستمرة.

وبين هذه العلاقة المتقابلة المتضادة كون أن وسيطهما مختلف تكمن أهمية البحث وخاصةً في تحويل الرمز من النص الأدبي والذي يستغرق في بعض الأحيان الكثير من الوصف والسرد وفي أحيان أخري يصبح المركز الذي تدور حوله القصة (الرمز) وهو بمثابة إضاءات داخل النص يهتدي به الشخوص ومن خلاله الى النص السينمائي، وبالتالي تكمن أهمية البحث في الكيفية التي يتم فيها الاقتباس وتحويل الرمز الي نص مرئي والكيفية التي يتم فيها المحافظة على جوهر العمل ورموزه عند التحوير.

في الوقت نفسه كانت أهداف البحث والتي تعتبر مرتكزاته تكمن في التعرف علي:

١- الرمز ودلالاته في النص الأدبي.

٢- انتقال الرمز من النص الأدبي الى الفلم السينمائي.

٣- دور الرمز وتوظيفه في الفلم السينمائي.

وتعد الرواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ و (شفرة دافنشي) لـ(دان براون) من الروايات المهمة والتي اعتمدت على الرمز بشكل كبير ابتداءً من العنوان ومرورا بكل التفاصيل الدقيقة وحتى تحويلهما الى فلم بل إن الأول قد حصل على جائزة نوبل نظير مسيرته الروائية والتي أثري فيها المكتبة العالمية بالروايات التي تمتاز بتقييمها للوضع الاجتماعي العام لمصر ويمكن للمختص إذا أراد أن يقرأ تاريخ مصر أن يستدل على الكثير من خلال ذلك الإرث الفني أما الرواية بعد تحويلها الى فلم فقد أحدثت انعطافه في السينما المصرية من خلال تشخيصها عدة حالات مرضية بالمجتمع عن طريق الرموز التي كان يحويها، أما الثانية (شفرة دافنشي) فقد ترجمت الى أكثر من ٥٠ لغة وطبع منها أكثر من ٤٠ مليون نسخة كما

أن الفلم أحدث ضجة إعلامية وفضائية وحقق أرباح جيدة.

وقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي في البحث من خلال (تفريغ الصورة من الشاشة، ومن ثم ذكر مشاهد كما هي من الرواية، ثم وضع المؤشر المطابق للمشهد، وأخيرا تحليل ما دار في الفلم والرواية) وقد ضمت الدراسة مبحثين وهما (المبحث الأول) كالآتي:

أولا: الرمز. أنواعه. دلالاته

ثانيا: الرمز في الرواية

ثالثا: الرمز في السينما

أما المبحث الثاني فقد تم فيه تحليل الفلمين والخروج بنتائج واستنتاجات هي خلاصة الدراسة

وقد ارتأينا تعريف بعض المصطلحات التي وردت في عنوان الدراسة وفي متنها وهي كالآتي

الرمز : لغوياً ـ الإشارة والإيحاء بالشفتين والحاجب"[١٣٢]

الرمز : اصطلاحا ـ فمصطلح الرمز symbol تعني الحرز والتقدير ولهذه الكلمة تاريخها الطويل في علم اللاهوت theology وتستعمل من قديم في الشعائر الدينية والفنون عموما والشعر خاصة، وما تزال حتى اليوم ذات قيّمة أشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية، وتعني شيئ ما يعني شيء آخر "[١٣٣].

الرمز : "شيء له وجود حقيقي مشخص ألا أنه يرمز الى فكرة

---

١٣٢. محمد بن بكر الرازي ،مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي،١٩٦٧)، ص٢٥٦.

١٣٣. محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، (القاهرة: دار المعارف ،١٩٧٨)، ص١٥.

أو معنى محدد"[١٣٤].

الرمز: وسيلة بناء فنية تعبيرية"[١٣٥].

الدلالة: "هي دراسة لظلال المعاني"[١٣٦].

وسيعتمد الباحث على التعريف الرابع كونه الأقرب في الرواية والفيلم والسبب الآخر هو إن الفن والأدب يعتمد على الإيحاء لا المباشرة والتقرير.

---

١٣٤. فيليب سيرنج ،الرموز في – الفن – الأديات – الحياة، تر، عبد الهادي عباس، (دمشق: دار دمشق ،١٩٩٢)، ص١٥.

١٣٥. صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩)، ص١٣.

١٣٦. رعد عبد الجبار ،مقابلة شخصية : الأثنين ٢٠٠٧٥٢٨ الساعة العاشرة صباحاً – كافتريا الفنون الجميلة.

المبحث الأول
الإطار المنهجي

أولا: الرمز. أنواعه. دلالاته

الرمز

إن الغاية من كل الآداب والفنون هو الإنسان وطريقة محاكاته والأساليب المتبعة في ذلك، وهي تتطور بتطور مدركاته الفكرية والنفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. لأن الآداب والفنون صنوان للإنسان. ومنذ نشوء الفنون الأولى في كهوف (لاسكو) وحتى اكتشافه الشفاهيه ثم الكتابية بدأت حاجة الإنسان تنتقل من الكلام الى الكتابة ومن ثم التدوين ليبدأ بعد ذلك عهد جديد وهو عهد يوثق للإنسان مراحل تطوره الأدبية بعد أن تطورت حاجته النفسية والاجتماعية لتبدأ تلك الآداب تأخذ كيانات جديدة من خلال إطلاق أسماء عليها ضمن مرحلتها، وتسمى المراحل الأولى للآداب والفنون بالمراحل الكلاسيكية والتي تبدأ باليونانيين والرومانيين حتى المذهب الكلاسيكي الحديث ثم الرومانسي (الرومانتيكي) فالواقعية والتعبيرية فالانطباعية وأخيرا الرمزية.

فالرمزية جاءت نتيجة تراكم معرفي من المدارس الأدبية وردود أفعال عليها وأصبح ظهورها حاجة ملحة ولأن الإنسان بطبيعته ميال الى التجديد وتواق الى كل ما يعتقده تغير نحو الأمام ويمثل حالة إنسانية ترفع من شأنه وتمثله أفضل تمثيل "إن من المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا إن الفنون جميعاً تنزع نحو تعزيز أحدهما الآخر في أقل تقدير أن لم تكن تعمل على أن يكون بعضها بديلاً للبعض الآخر وذلك بإعارة ذلك الآخر قوى ومصادر جديدة والتناظر الجمالي يعبر عن هذه

الروابط المتأصلة في الفنون"[١٣٧] أما المرحلة التاريخية التي نشأت فيها ونضجت وأصبحت كيان ففي أواخر القرن التاسع عشر "فالحركة الرمزية في الأدب الأوربي الحديث حركة نشأت في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا وكان رجالها أبطال بعيدين عن المسرح أمثال مالا رميه وفر لان وبود لير والذي حفزهم الى حركتهم الرمزية هو الرد على رجال المذهبين الواقعي والطبيعي فقد أنكروا اغترارهم بظواهر الطبيعة والواقع وإن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة إلا في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والإيحاء والتلميح وليس بالجهر والفضح والتصريح [١٣٨]. فللرمز قدرة على اختزال كثير من الأفكار والأشكال والتعبير عنها بصيغ جديدة تحمل مدلولات تساعد على تحقيق فهم أكبر والرمز بكونه قناع يمكن من خلاله بث البنيات المختلفة بكل صنوفها وإشكالاتها وهو المعين الذي ينهض بالنص.هذا النص بقدر ما ينطوي على ثوابت فأنه يحوي متغيرات على وفق نسق المعرفة.فالأسطورة على سبيل المثال بجزئياتها وكلياتها هي بمثابة أقنعة تعبير وتوصيل وهي أدوات جمالية خالصة والمسألة الأساسية هو كيفية النظرة الي هذا المسمي (الرمز) وما هي جذوره...؟

الرمز: لغوياً ـ الإشارة والإيحاء بالشفتين والحاجب"[١٣٩]، ومصطلح الرمز (symbol) تعني الحرز والتقدير ولهذه الكلمة تاريخها الطويل في علم

---

١٣٧. جيفري ميرز، اللوحة والرواية، تر، مي مظفر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩)، ص٧.

١٣٨. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦١)، ص١٦٦.

١٣٩. محمد بن بكر الرازي ،مختار الصحاح ، (بيروت: دار الكتاب العربي،١٩٦٧)، ص٢٥٦.

اللاهوت theology وتستعمل من قديم في الشعائر الدينية والفنون عموما والشعر بالخاصة، ولا تزال حتي اليوم ذات قيّمة أشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية، وتعني شيء ما يعني شيء آخر"[١٤٠] والرمز كذلك هو: "شيء له وجود حقيقي مشخص ألا أنه يرمز الي فكرة أو معني محدد "[١٤١].

أن تكوين الأفكار يعد أول تعبير عن نشاط الترميز الذي يرافق أتساع الوعي وارتقائه فهنا تأخذ الانفعالات بالتحول الى أفكار وهذه الأفكار تتوضح وتنتظم كلما أتسع الوعي في مواجهته مع الخارج وكلما أخذ بتوصيف هذا الخارج وترتيبه في كل مستوعب ومفهوم " ثم جاءت الخطوة الحاسمة عندما أنتقل الإنسان الى ابتكار معادل موضوعي لأفكاره من خلال الكلمات.فبعد تكوين (فكرة) أو (مفهوم) عن الشجرة مثلاً تختزل عدد لا يحصى من المعطيات الحسية المنعزلة عن بعضها تأتي كلمة (الشجرة) كمعادل لهذه الفكرة وتعمل على موضعتها في الخارج لتقوم مقام الصور التي كوناها عن الأشجار التي واجهت مدركاتنا الحسية "[١٤٢] وهو بذلك قد تجاوز الترميز الذاتي الذي كونه داخل نفسه عبر مراحل من الزمن ليبدأ الترميز الموضوعي ينتشر في كل الموضوعات الأدبية من الأسطورة والخرافة والمسرح والشعر والرواية وباقي الآداب " وهنا يكون الرمز ذو فيوضات عديدة كالضوء تماماً فرمز الدم في الأسطورة دال على الانبعاث والتجدد فقميص يوسف أحمر، ودموزي كذلك فالأحمر دال أخذ له

١٤٠.محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨)، ص١٥

١٤١. فيليب سيرنج، الرموز في– الفن – الأديان – الحياة، تر، عبد الهادي عباس، (دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢)، ص١٥

١٤٢. فراس السّواح، الأسطورة والمعنى، (دمشق: دار علاء الدين،٢٠٠١)، ص٢٠.

إجتراحات على صعيد الميثولوجيات، سيما الميثولوجيا الإسلامية، فالدم تمركزت دلالته في علامات كثيرة كإغتسال الأنثى العقيّم في طشت ماء توضع قطرات من دم الشهيد أو أدواته كأن تكون قطعة من القماش"[١٤٣] فالرمز هنا أنطوى على مجموعة علامات دالة فمثلاً رمز النهر، تتشظى الدلالة عنده، فهنالك نهر متدفق وآخر متشعب، هذه علامات، لكن الماء داخل النهر هو الدلالة الأم.

فهناك اتفاق ضمني بين بني البشر على تلك الإشارات والعلامات بفعل الحاجة البشرية لها وطول حضارة الإنسان وتدرجه حتى أصبح شبه اتفاق عام غير مقصود على تلك الرموز، مثل الإشارات الضوئية وكرة القدم والظواهر الطبيعية فالإنسان "يحيا في الرموز ويعمل بالرموز وكيانه نفسه قائم على الرموز سواء أكان عن وعي منه، أم من غير وعي"[١٤٤]. وهو بذلك يتقصد خلق مختصرات للأشياء المحيطة به الحسية والمادية عن طريق اللغة "فاللغة هي مجموعة علامات ورموز للأفكار وتمتلك القدرة على تعيين الشيء بالإشارة إليه عن طريق الرموز الصوتية"[١٤٥]. ومن ثم يستخدم الإنسان هذه العلامات والرموز للأفكار عن طريق ألفاظ يسطرها على الورق عند الكتابة ويستخدمها للتحاور عند الكلام وبالنسبة للجزء الأول فأن هذه الألفاظ تعتبر "رموز للدلالة علي معان تكتسب هذه الألفاظ من حيث هي ألفاظ وجوداً ذاتياً مستقلاً فنحن لا نتصور المعنى دون صورة لفظية يتلبس بها"[١٤٦].

١٤٣. جاسم عاصي ،مقابلة شخصية ،كربلاء: السبت٢٠٠٧٥٢٦الساعة ٨،٤٥ – التجمع الكربلائي.

١٤٤. رمسيس يونان، دراسات في الفن، (القاهرة: دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩) ،ص٢٥

١٤٥. صالح هويدي، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩) ، ص١٥

١٤٦. أرسطوطاليس، فن الشعر، مصدر سابق، ص٢٤٩.

وهو بذلك أكتشف تلك الرموز لمساعدته على التعبير عن ما يجول في داخله من خلال تلك الرموز عن طريق الإيحاء بها لا الصراحة والوضوح وبذلك أكتسب الرمز أهمية كبيرة في حياة الإنسان عامة وفي الأدب خاصة، حيث أخذ الرمز في النصوص الأدبية في بداية الأمر على شكل إشارات عامة إلا إنه بدأ يتخصص ومن ثم يوظف الرمز توظيف يهدف من خلاله الأديب الى أشياء يرنو لها لذلك بدأ يأخذ وظائف ودور فعال في النص، أن وظائف الرمز الذي ينهض بأدائها في النص الأدبي تتطابق مع الوظائف التي يهدف النص الي تحقيقها، وتكون وظائفه تبعا لذلك تأخذ اتجاهين.

الاتجاه الأول: (هي الوظيفة الأدائية /الكشف والتي تتمثل في إمكانات الرمز من تحمل الرؤى والأفكار وتجسيدها في النص الأدبي وخلق الإيحاء القادر على توفير أمكانية التأويل بما يخدم تلك الأفكار.

الاتجاه الثاني: الوظيفة الجمالية حيث تشكل الجمالية للرمز أحد عناصر أغرائه الكبيرة فإضافة لإمكانيته في تأدية وظائف أدائية تكشف الرؤى والأفكار فأنه يمتلك مميزات تدفع الى استخدامه كالكثافة والاختزال)[١٤٧].

حيث يعمل الرمز على شكل دائرة تفرز دوائر متكررة تتسع رقعتها كلما كانت الدائرة الأولية (المركز) قوية ولنأخذ مثال على ذلك السعادة أو الفقر فهو يزداد تعاظم كلما كبرت العائلة وأصبحت احتياجاتها أكبر كلما تعاظم وكبر مفهوم الفقر ليضرب بقوة في أساس العائلة الذي هو أساسات الشخوص المنبثقة من ذلك المركز أما في ما يخص الاتجاه الثاني فالجمال هو الإدراك الحسي للأشياء وهو الكيفية التي نجم من خلالها تذوق النص عن طريق انبعاث مجموعة من العناصر الجاذبة والتي تكون

١٤٧. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (بيروت: دار العودة، ٢,١٩٧)، ص١٩٩–٢٠٠، ط٢.

مشتركات مع المتلقي عن طريق الرمز الذي يمثل أشعاع منير يكشف من خلاله ما يريده كاتب النص حيث إن الرمز يحمل قيّمة جمالية مثل كلمة (عشتار) أو (كلكامش) أو (آمون راع) وغيرها وكلها تحمل مضامين أينما وجدت داخل النص فإنها الرمز لمدلول ذا خزين تاريخي في نفس الوقت هو جمالي حينما يوظف.

أنواعه

الرمز هو جزء من عالم المعنى الإنساني وهو رمز إنشائي خلقي ينبغي أن يظل بحدود التأثر النفسي في المتلقي وبالتالي خلق المتعة الخيالية عن طريق إشاعة جو من المعاني غير الواضحة والمكثفة (الإيحائية)، وهذه المعاني هي عبارة عن رموز وبالتالي فيمكن الكشف عن أنواع كثير من الرموز داخل النص الأدبي تكون على شكل وحدات داخل نسق (جزء) تؤدي الى تكوين النص (الكل) فقد يكون هذا الرمز (متخذاً من الشخصية أو الحدث أو المكان أو العناصر الجزئية أو اللوازم المتردد ذكرها أو الأجواء الخاصة، يتخذ من بعض تلك الأمور أو عنصر ما منها شكل دلالة رمزية وبعد تعبيري خاص)[١٤٨]، ويستطيع الباحث أن يعدد بعض أنواع الرموز وهي كالآتي.

١- الرموز الوطنية – العلم – المواطنة

٢- الرموز الدينية – الهلال – الصليب

٣- الرموز التراثية – الأسطورة – الخرافة

٤- الرموز التجارية – الماركة.

٥- الرموز الفكرية – العبث – اللامعقول – الجدوى من الحياة

---

١٤٨. صالح هويدي، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، مصدر سابق، ص٢٢.

٦- الرموز العلمية - رموز الكيمياء - والفيزياء - والرياضيات

٧- الرموز السيكولوجية - الكآبة - العزلة - الجبن

٨- رموز الحلم - الدم - الأشباح.

٩- الرموز الجمالية - المدركات الحسية.

١٠- الرموز التجريدية- الفقر- السعادة.

وتلعب هذه الرموز بكل أنواعها الدور الفعال في أغناء النص الأدبي وجعله حبلى بالمعاني والإيحاءات مما يعزز قدرة النص على النضج وبالتالي أعطاء الرسالة المتوخاة منه، ويغلب على تلك الرموز عموماً الصورة فالرمز هو صورة مختصرة ومضغوطة، أن النص الأدبي برموزه يخلق صور ذهنية تحرك خيال القارئ فالرمز (يعرف على أنه صور[١٤٩].

ويذهب محمد مندور الى تشخيص ثلاث اتجاهات للرمز وهي:

١- (اتجاه غيبي خاص بطريقة أدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه أو الوجود الفعلي

٢- اتجاه باطني وهو السعي الى اكتشاف العقل الباطني وعالم اللاوعي

٣- اتجاه لغوي خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكاناتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس)[١٥٠].

أما العالم الألماني (ستيفن أولمان) فيقسم الرموز(الى تقليدية :ككلمات منطوقة ومكتوبة، وطبيعية :وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز اليه)[١٥١]، فالرمز في النص مثل الخلية العصبية في

---

١٤٩. أمبرتو أيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر أحمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥)، ص٣١٩.

١٥٠. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: دار النهضة للطبع والنشر ١٩٧٤)، ص١٢٠.

دماغ الإنسان يرسل إشارات بكل الاتجاهات فهو يقيّم علاقات تقاطعية ايجابية تساعد على إيصال الإيحاء من خلال اتصاله بالرموز الأخرى وبالتالي يكون مجموعة من الصور (فالرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما الى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرمزة أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط، أو الإيحاء بالصورة المركبة الى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة)[١٥٢]. وبالتالي فكثير من المختصين لا يؤمن بأن هناك أنواع من الرموز ذات صفات ومواقع داخل النص كون أن النص الأدبي يعتمد على اللغة هي وسيلته الوحيدة واللغة هي مجموعة من العلامات والرموز فيعتبر بذلك النص كله رمز.

دلالاته

يمكن عد الرمز على إنه إيحاء تتعدى دلالاته المعنى الحرفي للكلمة (الرمز) الى أبعد منها كون أنه (شيء يقوم مقام شيء آخر)[١٥٣]، فهو بذلك يكشف عن هدف من خلال الإيحاء وليس المباشرة ويعني هذا أنه يتطلب تأويل (ففي تأويل الرمز يتمتع المؤول في العادة بأكثر حرية للتعبير عن حكمه مقارنة بما عليه الحال مع العلامات المنظمة داخل سنن مشتركة بين المرسل والمتلقي)[١٥٤] لذلك توجب على قارئ النص (المتلقي) أن يكون ذا ثقافة تؤهله لاستقبال الرسالة، ثم تأويلها.

---

١٥١. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مصدر سابق، ص٣٦.

١٥٢. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مصدر سابق، ص١٣٧.

١٥٣. أمبرتوأيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص٣٢٢.

١٥٤. نفس المصدر، ص٣٢٢.

فكاتب النص يكتب نصه ليقرأ ومن ثم يتكون اتصال ثم تحقيق الهدف ومن ثم إيصال ما أراده الكاتب الى الآخر عن طريق هذا الاتصال لكن هذا الاتصال لا يتم بشروط كاتب النص كون أن الرمز الذي يحمل تلك الدلالات يختلف تأويله من شخص لآخر كذلك قصديُته وطريقة أثارة الخيال لدى الطرفين وعلى الرغم من أن هناك رموز متفق عليها (فثمة اختلاف جوهري يبين الشيء الحقيقي والشكل الرمزي، فالكلمات والرموز لها معان مرجعية تعمل بين شيئين يمكن تميزهما بسهولة، وهما العلاقة والشيء المشار اليه وغرضهما هو تمكين عقل المراقب من الانتقال من شيء حاضر الى شيء غائب)[١٥٥]، ومن أجل تحديد دلالة الرمز يجب تحديد المتجاورات له ومن أهمها العلامة ومن ثم الإشارة (فالرمز يستعمل دائماً لمرادف العلامة وربما يقع تفضيله عليها لأنه يبدو أكثر ثقافة)[١٥٦] أما الإشارة لغوياً عند دوسوسير فيعدها (وحدة لغوية تتألف من اتحاد لا تنفصم عراه بين الدال أو الصورة الصوتية الذي يدرك من خلال الدال مباشرةً بالحواس والمدلول أو المفهوم أو التصور الذهني الذي يدرك من خلال الدال ولا يوجد أي دال أو مدلول إلا في اجتماعهما في الإشارة فكل منهما لا يشكل خارج هذا الاتحاد سوى ركام أو كتلة لا شكل لها)١٥٧، ولذلك فالرموز في النص الأدبي تتشكل بالاعتماد على الإشارات الواردة فيه، إذ أن الإشارات تبنى من معلومة سواء اتخذت صفة ومضة في قصيدة أو تشكل جزءاً من حكاية في الأنماط السردية غير أنها في جميع الأحوال تشكل معلومة يمكن

---

١٥٥. جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، تر، أيون يوسف، (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٩)، ص٩٣

١٥٦. نفس المصدر، ص٣٢٢.

١٥٧. سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت: الدار العربية للموسوعات، د.ت)، ص١٢٤.

الوثوق من أهميتها في النص عبر ما تمنحنا من معرفة والإشارة تبعاً لذلك تنقسم الى قسمين

١- (الإشارة الشكلية:

٢- الإشارة الوظيفية :)[١٥٨].

وهذا ليس معناه أن الإشارة هي الأساس في المعنى داخل النص بل هي وسيلة وضعت من أجل تفسير رسالة لغوية معينة فالإشارات (نتيجة مؤقتة لوضع القوانين في شفرة تقيّم علاقات عابرة بين العناصر يمكن لكل عنصر من هذه العناصر في ظروف خاصة متصلة بالشفرة – أن يدخل في علاقات متبادلة مع غيره ويؤلف بذلك أشارة جديدة)[١٥٩].

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فأن الإشارة تحمل قيّمة جمالية يشير أليها الرمز من خلال فكرة مقتضبة عن الأسطورة أو التراث وبما أن الرمز لا يفصح عن نفسه إلا إذا تعدى الى المرموز.

ومثله العلامة فأن الإشارة كذلك لا تفصح عن نفسها إلا إذا تعدت الى المشار إليه وهي بالتالي تعني الرمز فالرمز هو (أشارة وإيماء)[١٦٠] ولكن قد تتبادل الأدوار بين المترادفات الثلاثة ضمن عملها داخل النص وطريقة استثمارها والدور التي تؤديها فأن هذه العلاقات التجاورية للرمز أوردها (بيرس) عند تقسيمه للعلامة حيث يؤكد اشتغال العلامة على وفق أشكالها ضمن العلاقات التجاورية الآتية:

---

١٥٨. حسين كريم عاتي، – تشكل الرمز في الخطاب الأدبي، جريدة الأديب، العدد (٤٣). السنة الأولى. ١٣ تشرين الأول.

١٥٩. وليم راي، المعنى الأدبي، تر، يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار المأمون ،١٩٨٧)، ص١٤١.

١٦٠. لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية،١٩٦٠)، ص٢٧٩.

١- (الأيقونة: علامة تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها من خلال التشابه بين الدال والمشار أليه.

٢- المؤشرة: علامة تحيل الي الشيء المشار أليه من خلال التجاور الفيزيقي وفق ارتباط سببي.

٣- الرمز: هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة.وتكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار أليه علاقة عرفية محضة غير معللة)[١٦١].

ومن خلال اشتغال العلامة ضمن تلك العلاقات فسيكون النص الأدبي معلق على الكيفية التي تشتغل بها العلامة وعلاقتها داخل النص مع المتجاورات لها من خلال ما تدل عليه من معاني

(فبأي وسيلة سوى الرمز نستطيع التعبير عما لا يمكن التعبير عنه؟ وعما لا نسلم في التعبير بسواه من المكاره والمحظورات؟ وعن التعبير عن افتقاد الواقع لعلاقته المنطقية؟ وعن تحقيق وسيلة التفاهم المستحيلة دونما مواضعات واصطلاحات ورموز متفق عليها)[١٦٢] وهناك عشرات الوسائل التي يعبر بها فتلك الرموز تمتلك الدلالات التي هي ظلال لمعانيه يجترح كاتب النص الواقع ليديمه عن طريق تلك الرموز ومن ثم يفضحه لكن بصوت هامس عن طريق دلالات ذلك الرمز الذي هو طريق خاص من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميته فيما يحدثه في المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أياً هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فأن الرمز لن يغير من طبيعة المعنى في ذاته أنه لا يغير إلا من طريقة عرضه وكيفية

---

١٦١. سيزا قاسم. نصر حامد أبو زيد، مدخل الى السيموطيقيا، (القاهرة: دار ألياس المصرية، ١٩٦٨)، ص٢٣-٢٤

١٦٢. صالح هويدي، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، مصدر سابق، ص٢١.

تقديمه.فهو كيان فني متميز قيّم في ذاته وخارج ذاته فالنص الأدبي لا يكون نصاً من غير رموز فهو في جوهره نسيج رمزي يرتسم الكاتب ملامحه باللغة منها وأليها معها وضدها (أما العلاقة بين الرواية والفلم هي علاقة وظائفية تقترن بالدور الذي يؤديه الوسطان التعبيريان، ذلك الدور المتفاعل مع شريحة عريضة من المتلقين، ولعل هذه الصفة الجماهيرية هي واحدة من الاشتراطات التي أوجبت شكلا محددا للنصوص الصالحة للسينما. وربما كانت القدرة علي الابتكار والتجديد في الأشكال والموضوعات والمعالجات)[١٦٣] فإذا كانت الرواية الشكل الفني الأكثر استيعابا لتراجيديا الفرد في المجتمع المعاصر فإن (الفلم أستطاع أن يتجاوز الحدود التي قيدت الرواية، إن إشكالية العلاقة بين الوسيطين التعبيريين تنطلق من المديات التعبيرية الغزيرة التي يطلقها الخطاب السمعبصري عبر توظيفه للخطاب الأدبي الروائي)[١٦٤].

وكما هو معروف إن أدوات النص المرئي أكبر وأكثر قدرة على التأثير في المشاهد لما يمتلكه من إجراءات توظيفية لذلك النص والمتمثلة بالكاميرا والحركة والواقعية والتجسيم والعمق والصوت والصورة والعامل المشترك بين كل تلك الأركان ألا هو الحميمية، حيث تعد الصورة علامة لها القدرة على الإبهار ومن ثم الإقناع عن طريق ومضات يطلقها النص المرئي والمتمثلة بالرموز والإشارات الحية التي يصورها، أما الرمز عند الكاتب الأدبي فهو يختلف من كاتب الى آخر من ناحية استخدامه أو توظيفه وسنأخذ الرمز عند كاتب الرواية موضوع البحث فالرمز عند نجيب محفوظ لا يقحم بل ينتقي ومن ثم يدفع الى مسرح الأحداث " تلك الرموز

---

١٦٣. طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٥)، ص١٤٤

١٦٤. نفس المصدر، ص١٤٥.

تتراوح بين الرفض وبين الرضوخ وأخرى لا تبين إلا ساكنة مستقرة لا تستطيع أن تلصق لها صفة الرضوخ ولا الرفض بل هي بمثابة القاعدة الموضوعية للأحداث يسعى الفنان الى توظيفها داخل النص المرئي (بمعنى إن المبدع في الفلم معنى بتحميل المشهد الواحد واللقطة الواحدة بإحالات لا تقدم الصورة في دائرتها المعنوية المباشرة، بل بما بعد الصورة وما التعبير المباشر، وربما تتسع الدائرة هذه لتفتح مديات أوسع للانتقال بالرمز والدلالة من الإطار الكتابي الى كم غزير من الاحتمالات الفكرية والمعنوية التي تقدمها الصورة)[١٦٥].

ثانيا: الرمز في الرواية

أن علاقة الفنون بالإنسان علاقة طردية وحيث كانت حياته بسيطة أنعكس ذلك على تلك الفنون وكلما ازدادت الفنون أيغار وارتقت الى أبعد من أن تفسر نفسها بنفسها وهي بذلك تحتاج الى من يفسرها وينتقدها. لتتشابك بعد ذلك مع بعضها البعض ولتتعدى الى أكثر من حدودها فبدأ يستعير أحدهما من الآخر ما يراه ضروري لديمومته أو (لعل من بديهيات الأمور أن نؤكد اليوم على صلة الفنون وعلاقتها الوثيقة ببعضها، فليس مستغرباً أن تعمل هذه الفنون أدباً كانت أم فناً بصرياً أم سمعياً على أغناء بعضها البعض الآخر فتتأثر وتؤثر)[١٦٦] حيث أخذ المسرح من الأدب الشيء الكثير مثلما أخذ الرسم منه وبالعكس فكاتب النص الأدبي هو العين اللاقطة الى كل ما يجذب الانتباه ويمتلك جمالية ومن ثم يستفزه ليطلق العنان لمخيلته بعد أن يستلهمه ليسطر ذلك على شكل كلمات ورموز داخل النص أو يستلهم التاريخ البشري المليء بالخرافات والأساطير لأن الرواية

---

١٦٥. طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق، ص٩.
١٦٦. جيفري ميرز، اللوحة والرواية، مصدر سابق، ص ٥.

(هي الصورة الأدبية التي تطورت عن الملحمة القديمة وقد كان ظهورها مرتبطاً في أوربا وفي هذا النمط يستغل الكاتب الرموز الشعبية والأساطير الجاهزة في أن يضمنها وجهة نظر خاصة أو فكرة خاصة وفي هذه الحالة لا يأخذ الكاتب من الرمز أو الأسطورة إلا الإطار العام)[١٦٧].

أما الاستعمال الفني للرمز والأسطورة فإنه قديم جداً على مستوى الأدب العربي والأدب الغربي وأما على مستوي الأدب العربي فيعد (نجيب محفوظ منذ روايته الأولى (عبث الأقدار ١٩٣٩) حتى روايته الأخيرة (ليالي ألف ليلة ١٩٨٢) كان كاتباً رمزياً في كل معالجاته الروائية وكانت هذه الرمزية، طوال الخمسين عاماً الماضية تختلف درجاتها، وتتنوع حسب الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية المتاحة)[١٦٨] وبذلك تتعدد مصادر الروائي في كتابة منجزه اللغوي والذي يضمنه الكثير من الإشارات التي يعرفها المتلقي أما عن طريق السماع أو عن طريق المشاهدة " ومن خلال الكثير من الإشارات المحددة.

وهكذا بدأت تتطور الرواية وتأخذ أشكال وأنماط جديدة لتؤثر وتتأثر بمحيطها من الفنون لتظهر حسب ضرورة الظرف الذي تمر به مثل (الرواية التاريخية، السياسية، الاجتماعية، البوليسية) في نفس الوقت تنوع استخدام الرمز داخل تلك النصوص فمرة يعني بالموت هو نهاية الحياة ومرة يعني انبثاق دورة الحياة وهو في كلتا الحالتين يكون الموت رمزي كذلك الإنسان فمرة وكما في رواية (الشيخ والبحر ١٩٥٢) للمؤلف أرنست همنغواي هو أن الإنسان قد يدمر بل قد يموت، ولكنه لا يهزم، ومرة كما في

---

١٦٧. عز الدين أسماعيل، الأدب وفنونه، (القاهرة: دار الفكر العربي، ط٦، ١٩٧٦)، ص٢٠٣-٢٠٨.

١٦٨. شاكر النابلسي، مذهب للسيف ومذهب للحب، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٥)، ص١٠٧.

رواية (حين تركنا الجسر١٩٧٦) للمؤلف عبد الرحمن منيف يعني إن الإنسان المهزوم إنسان مدمر حتى ولو بقي على قيد الحياة، وغيرها الكثير والمتناثر داخل الروايات.

ولكن السؤال المطروح هو قدرة المخرج ومن خلال كاتب السيناريو على تحريك ذلك التخيل والإيقاع والتصوير والإيحاء والرمز داخل ذلك الفضاء المحدود بحدود الورق الى فضاء أوسع وهو الصورة والتأويل الذي يكونه اتجاه تلك الرموز فمنهم من يأخذ النص علي إنه فكرة فقط ويخرجها حسب وجهة نظره ومنهم من يتعامل معه علي إنه مجموعة من الشفرات قصد مؤلف النص أغراض تقوي النص وبالتالي واجب المحافظة عليها وتفعيلها داخل إطار الصورة ؟ ويطرح الباحث السؤال التالي هو هل أستطاع مخرج فلم (بداية ونهاية) –صلاح أبو سيف– من تحويل النص الأدبي الي نص مرئي بكافة دلالاته ورموزه وروح الرواية إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار اختلاف الوسطين ومن ثم اختلاف طريقة السرد السينمائي حيث أنه يخضع الي قانون انتظام اللقطات بأحجامها وأطوالها وزواياها وكذلك المخرج –دان براون– مع (شفرة دافنشي). والجواب هو نعم علماً أن الصورة المرئية التي يشاهدها المتلقي تختلف عن الصورة الذهنية التي يكونها عند قراءته للرواية (لاشك إن الفلم في أغلب الأحيان يحمل رؤيا مختلفة عن النص المأخوذ عنه ويصبح الفلم مصبوغاً برؤية المخرج مهما كانت درجة إعجابه بالنص بالتالي فأنه يغير من شخصيات ومواقف، وأحداث وأفكار ويضيف، ويحذف ويتصرف كما يشاء وهذا من حقه لأنه فنان، وخالق، وله رؤيته الخاصة)[١٦٩]. إلا إن إمكانات المخرج تتظافر من أجل خلق الفكرة وتحميلها بيئة وزمن وذاكرة الكلمة إذ إن ترحيل النص الروائي اللغوي إلى نص مرئي سينمائي يتم عن طريق نقل الإشارة

١٦٩. محمود قاسم، الأقتباس في السينما المصرية، (بغداد: دارالشؤون الثقافية.١٩٨٦)، الموسوعة الصغيرة، العدد (٢٢٥)، ص٦.

اللفظية وتحويلها الى أشارة ضوئية، تتم عن طريق المعالجة فيحدث إن مخرج يلتزم بالنص الروائي التزام حرفي وهذا نادر ابتداءً من الشخوص والأحداث الثانوية وانتهاءً بالأماكن بل حتي الأسماء وقد يحدث إن مخرج آخر يُحدث تغيير بالفكرة والخطوط الرئيسية بالرواية التي تصب في المجري النهائي للنص والشخصيات والأماكن ويكتفي بالإطار العام لها وفي أحيان أخرى يضيف من عنده شخوص وأحداث ثانوية.

وهذا شيء متفق عليه كون إن النص الأدبي قد يسهب في وصف الأماكن العامة أو بسرد حدث عن طريق الإحاطة بكل ثانوياته يصعب تحقيق ذلك عند اقتباس الرواية إلى نص مرئي.

كما وأن السينما تستهدف الفكر والعواطف وهي بذلك عكس الأدب الذي يستهدف الفكر مما يضطر النص المرئي لتضحيته ببعض أجزاء القصة ولكنه يتصل معها من جوانب أخرى (ومع إن الفلم لا يمكن أن يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسألة الأسلوب فأنه يستطيع أن يظل أميناً علي الرواية من وجوه أخري)[١٧٠] إن الأجزاء التي يتم التضحية بها من المؤكد لا تمس جوهر الحكاية الذي هو عمادها بقدر ما يمس نقاط هدم التوازن بين الرواية والفلم والمتمثل بطول السرد أو قلة الشخصيات وكثرتها فليس النص كنه عبارة عن كيان عضوي يصعب الاستغناء عن بعض المؤشرات التي لا تصب في صلب الحدث بقدر ما هي تهيئة لذلك الحدث كما وأن الوصف في الرواية يوقف الزمن إذا ما أخذنا في نظر الاعتبار إن هناك محددات للسينما من حيث التزامها بزمن العرض وغيرها من الاشتراطات الفنية المتمثلة باللغة والتكوين (وهنا تكون للسينما الكلمة الأخيرة لأنها الفن الذي يأخذ فيه إدراكنا الصامت معنى وقيّمة، إذا كانت الرواية تجعلنا

---

١٧٠. أحمد ثامر جهاد، مديات الصورة والأتصال، (سليمانية: دار الأتحاف للنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص٤٠.

نحس بالاعتماد المتبادل بين إنسان وإنسان أو بين أناس والدنيا فأنها تعمل ذلك تجريدياً عن طريق الكلمات والصور البلاغية)[١٧١]، ويتفق ذلك مع موقف عالم الأيقونولوجيا(ديبيلون dipylon) والمختص في تفسير الرموز الثقافية و(الذي يبدو له إن الأدب والفن قابلان للتبادل بصورة تقريبية)[١٧٢]. ويوجز جان متري في كتاب علم نفس وعلم جمال السينما الاقتباس الى طريقتين (أما أن يجري اقتفاء القصة خطوة فتوضع القصة في صور مع تجنب الدلالة على أي شيء كان باستخدام أحد أساليب البراعة والتحاذق في اللغة بحيث لا يعبر عن أي شيء غريب عن القصة. سيتركز الجهد لا على ترجمة الدلالات طالما إنها موجودة على الكلمات ولكن على تقديم المدلولات التي تقصد الكلمات الدالة عليها.

الطريقة الثانية:أما أن يراجع التفكير في موضوع الرواية من أساسها بعيداً عن هم التزام الأمانة إزاء المؤلف مع احتمال التطور بالقصة تطور آخر يعطي معنى مغايراً تماماً)[١٧٣].

وقد تكون وجهة النظر هذه من التطرف مما يصعب تحقيقها على أرض الواقع كون إن النص ليس مقدساً ويجب عند اقتباسه وتأويله الى نص مرئي أن يحافظ على كل مدلولاته وأن يقتفي أثره كذلك الطريقة الثانية قد تكون من الوقاحة ما يجعلها بعيدة عن الأخلاق الأدبية والفنية وبالتالي فهناك تقاربات بين الفنون ما يجعلها تنمو وتتلاقح مع الاحتفاظ بكيانها

---

١٧١. دادلي أندرو، نظريات الفلم الكبرى، تر، جرجس فؤاد، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧)، ص١٩٥

١٧٢. جورج كوبلر، نشأة الفنون الأنسانية، تر، عبد الملك الناشف،(بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص٥٧

١٧٣. جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما، تر، عبد الله عويشق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما،٢٠٠١)، ص٥٩٤.

ومن ثم يأخذ أحدهما من الآخر وأن يعبر عن ما أخذه بوسيطه ويحافظ على معناه قدر المستطاع فالاقتباس (إنما يعني نقل عمل من جنس فني لجنس فني آخر مع صون المعنى والدلالات)[١٧٤]. فعند اقتباس الرواية (بداية ونهاية) وتحويلها بنفس العنوان الى فلم روائي حافظ الفلم علي جوهر الرواية مثلما حافظ على رموزها وشخصياتها وتبقي طريقة العرض كل منهما تختلف عن الآخر وهذا شيء بديهي جداً حيث أن المخرج باعتماده علي نظريات السرد السينمائي الذي ترتكز على بنية الصراع المركزي بين الأبطال قد أختصر بمهارة إخراجية ملحوظة قرابة أثنا عشر فصلاً الأولي من الرواية في المشاهد الأولى للفلم.

أما الرواية فليس بوسعها أن تختصر بل وظيفتها السرد والوصف إذ لا حكاية دون وصف ولا وصف دون حكاية، وبينما يلعب الفلم من خلال الصورة المرئية وأثرها على النفس الدور الكبير في خلق التشويق والإثارة والمتابعة.

ويتفق الباحث مع وجهة النظر هذه لأن كل إنسان ينطلق من خلفية ثقافية واجتماعية تختلف عن الآخر هذا في الجنس الأدبي الواحد فكيف بتحويله الى جنس آخر مثل الفلم حيث يقول هيغل (إن اللحظة الرمزية لا تتطابق مع اللحظة الفنية)[١٧٥]، ومن ثم فأن المباشرة والإفصاح يفقد قيّمته هذا أولاً كما ويحتاج المؤلف لإخفاء أشياء كثيرة من خلال رمز يتعمده أو لا يستطيع البوح به (يقول ستندال إن أمر الرمز يماثل تماماً تلك المقولة التي نطقها الراقص حين قال لو استطعت أن أقول ما يعنيه "يقصد الرقص" لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله)[١٧٦].

إلا إن هناك عدد من الأساليب يمكن استخدامها في الأدب والسينما ولكن

---

١٧٤. جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما، تر، عبد الله عويشق، مصدر سابق، ص٦٠٠.

أكثرها شيوعاً هو (المتكررات والرموز والاستعارات)[١٧٧] لكن الرمز في السينما يختلف عن الأدب كون إن بنية الفلم تختلف عن بنية الرواية على الرغم إنهما يشتركان في صفة القص (حيث أن الصورة في الفلم غير منفصلة عن الصورة التي تسبقها فيحدث أن يكتمل المعني وتنضج الفكرة في إطار تسلسل اللقطات وعلاقتها مع بعضها)[١٧٨].

إما في الرواية فيتم ذلك عن طريق السرد والوصف والانتقال بين الفصول من خلال إيجاد عملية تشويق (ومن المناسب هنا أن نسوق مثالين وردا في مقال حول الرمز والواقع المثل الأول :عند المخرج ديفيد لي – في فلم ابنة ربان حيث يدخل العروسان الى غرفتهما ثم ينسلان الى السرير حيث يشرعان بالحب يقطع المخرج الحفلة حيث أحد الموسيقيين يعزف على آلة الكمان ويحرك يده إلى الأعلى والأسفل بحيوية وحماس شديدين والمثال الثاني :تكتسب دلالتها من ارتباطها بسابقتها في الفلم العربي – المخدوعون– لتوفيق صالح عن رواية–رحال في الشمس – لكنفاني نجد استخداما رمزياً – بينما يحاول السائق التنكر إقناع الثلاثة بسلامة خطته ونجاحها المضمون تمر من خلفية الكادر سيارة أجرة تحمل تابوتاً)[١٧٩] وبالعودة الى كاتب الرواية نجيب محفوظ نلاحظ إن أغلب أعماله قد تحولت الى أفلام سينمائية مثل (الطريق ـ القاهرة الجديدة ـ بداية ونهاية ـ ثرثرة فوق النيل ـ زقاق المدق ـ بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السمان والخريف ـ ميرا مار ـ السراب ـ اللص والكلاب ـ

---

١٧٥. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مصدر سابق، ص٤٣.

١٧٦. نفس المصدر، ص٤٣٠.

١٧٧. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٤٦٠.

١٧٨. أحمد ثامر جهاد، مديات الصورة والأتصال، مصدر سابق، ص٥٥.

١٧٩. نفس المصدر، ص٥٦.

الحرافيش...الخ)[١٨٠].

حيث ناقش في أغلب تلك الروايات عدة مفاهيم منها (الحب ـ الجنس ـ الله ـ الإنسان ـ الفلسفة ـ العقل ـ الثقافة... الخ) عبر مراحل مرٌ بها الكاتب وهي ثلاثة (المرحلة التاريخية، المرحلة الاجتماعية، المرحلة الفلسفية و النفسية)[١٨١] حيث تجسدت كل تلك الروايات خلال هذه المراحل عن طريق استخدامه للرموز وهو ليس ناتجاً عن دوافع فنية بقدر ما هو استخدام ناتج عن دوافع سياسية حيث جاءت رواية "(رادو بيس ١٩٤٣) واستخدامه للأسطورة الفرعونية القديمة كقنطرة الى واقع معاش و(كفاح طيبة ١٩٤٤) حيث أستخدم البطل الفرعوني كرمز للنضال المصري ضد الغزاة و (القاهرة الجديدة ١٩٤٥) وتمثل الرمز في أبطال هذه الرواية فمحجوب عبد الدايم، يحمل أسمه من معاني العزلة والبعد ومأمون رضوان يحمل أسمه معاني روحية "[١٨٢].

ومن الملاحظ إن الرمز عند نجيب محفوظ يكون في قسم من رواياته رمزاً واقعياً وفي روايات أخرى تجريدياً وذلك بحسب ظروف الرواية والطبيعة النفسية لأشخاصها والمرحلة التي يكتبها فيها فالرمز الواقعي يتجسد في روايات (حكاية بلا بداية ولا نهاية)، و (الحب فوق هضبة الهرم) و (الجريمة) وغيرها أما الرمز التجريدي ففي رواية زقاق المدق يقول المؤلف في روايته (آذنت الشمس بالمغيب، وألتف زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب زاد من سمرتها عمقاً، انه منحصر بين

---

١٨٠. علي شلق، نجيب محفوظ من مجهوله المعلوم، (بيروت: دار المسيرة ١٩٧٩)، ص٤٨.

١٨١. محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠)، ص٣

١٨٢. شاكر النابلسي، مذهب للسيف ومذهب للحب، مصدر سابق، ص١٠٨ـ ١٠٩.

جدران ثلاثة كالمصيدة له باب على الصنادقية، ثم يصعد صعوداً في غير انتظام، تخف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، وتخف بالجانب الآخر دكان وكالة، ثم ينتهي سريعاً...)[١٨٣] فإذا ما أخذنا في نظر الاعتبار إنها كتبت في عام ١٩٤٧ أي بعد الحرب العالمية الثانية، وما أصاب مصر من أضرار وكوارث نتيجة لتلك الحرب فإن المؤلف استطاع من خلالها أن يجسد الأحداث والمرحلة السياسية التي مرت بها مصر (إن زقاق المدق، كرواية شاملة، هي بحد ذاتها، رمز لدخول مصر مرحلة سياسية جديدة، فبداية الرواية هي بداية غروب مرحلة سياسية معينة ونهاية الرواية، هي بداية مرحلة شروق مرحلة سياسية جديدة)[١٨٤].

وهذا هو الرمز التجريدي حيث يرمز لمصر من خلالها، كذلك في رواية (السراب ١٩٤٨) حيث جاءت رمزاً للعجز، رمزا لعجز الفرد المصري، وعندما بدأ نجيب محفوظ المرحلة الثالثة من كتاباته الروائية، كان الرمز من نوع (التجريدي الفكري، التي بدأت بـ(أولاد حارتنا ١٩٥٩)، وانتهت بـ(الشحاذ ١٩٦٥)، مروراً بـ(اللص والكلاب ١٩٦١، و(السمان والخريف ١٩٦٢)، (الطريق ١٩٦٤))[١٨٥] حيث تعد هذه المرحلة تحول في أفكار وتوجهات نجيب محفوظ والانتقال من الحارة الى مفهوم الوطن ومن الأبطال المتوازين في الأدوار داخل الرواية الى بطل مركزي تدور الأحداث حوله وبالعكس وهو لا يعاني من مشاكل اجتماعية ولا سياسية بل اضطرابات نفسية وفكرية، وبذلك يعد الرمز المحور الأساسي الذي أشتغل عليه الروائي نجيب محفوظ على مدى إنتاجه الروائي كله.

وفي ما يخص الرواية البوليسية والتي هي (نوع من الأنواع الأدبية

---

١٨٣. نجيب محفوظ، زقاق المدق، (بيروت: المكتبة العالمية الجديدة، ب.ت)، ص٥.
١٨٤. شاكر النابلسي، مذهب للسيف ومذهب للحب، مصدر سابق، ص١٠٩.
١٨٥. نفس المصدر، ص١١٥.

موضوعها الرئيسي التحقيق الذي يرمي الى الكشف عن مرتكبي الجريمة ودوافعه ووسائله. وتتألف العناصر الأساسية في القصة البوليسية بين جريمة غامضة في ظروفها وأسبابها وكيفية تنفيذها ومن المجرم الذي يتمتع بدهاء وذكاء يمكناه من طمس معالم الجريمة وإخفاء دوافعه وتوجيه أصابع الاتهام الي غيره من الأشخاص المشتبه بهم.ومن المحقق (المخبر أو مفتش البوليس) الذي يجمع له من النباهة والفطنة والطاقات الفكرية الخارقة ما يمكنه من حل ألغاز الجريمة والكشف عن المجرم الحقيقي باستخدام التحليلات الموضوعية)[١٨٦] وفلم (شفرة دافنشي) عبارة عن أسطورة تنطلق من سبر الماضي لتطفو علي سطح الحاضر وهي غنية بالرموز والدلالات في الرواية كنص أدبي والفلم السينمائي كنص مرئي"أن شفرة دافنشي الرواية والفلم على سواء سيجذبان مهتمين ومتابعين متعددين من ثقافات وديانات واهتمامات متباينة تؤشر بمجملها حالة من الهوس البشري القديم لكشف وثائق الأسرار الكبرى للتاريخ ذلك بمجرد الاقتراب من تفكيك بناء الموروث المقدس وإعادة تركيبه بشروط الإبداع الإنساني الحر"[١٨٧]، وهذا ما تحقق فعلاً فقد ترجمت الرواية الى أكثر من ٥٠ لغة وطبع منها أكثر من ٤٠ مليون نسخة كما أن الفلم أحدث ضجة إعلامية وقضائية وحقق أرباح جيدة.

---

١٨٦. جوليان سيمونز، القصة البوليسية، تر، علي القاسمي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٤)، الموسوعة الصغيرة، العدد (١٣٩)، ص٥.

١٨٧. أحمد ثامر جهاد "شفرة دافنشي فضاء الرواية واداء الفلم" مجلة مسارات، العدد الأول،٢٠٠٧.

ثالثا: الرمز في السينما

كان تأثير السينما في الرواية كبيراً إذ بدا ذلك التأثير واضح وخاصةً بعد أن تبلورت الاتجاهات السينمائية فقد أخذت السينما (تمارس تأثير أعمق على الأجناس الأدبية ولا يمكن لأحد أن ينكر دور السينما –كمرجعية– في بلورة الاتجاهات الأدبية الحديثة، خاصة الرواية الأمريكية والرواية الفرنسية الجديدة وجميع من سار في ركابها من الأدباء هنا وهناك فمعظم الأساليب الروائية والقصصية الحديثة ذات مرجعية سينمائية.فبعد الطرائق السردية التقليدية عرف الأدب الطرائق المشهدية وإلغاء هيمنة الحبكات والأساليب السردية القائمة علي المنظورات المونتاجية كالسرد المتوازي والسرد المزجي أو المتداخل)[١٨٨].

ويمكن عد رواية (بداية ونهاية) رواية سينمائية بامتياز إنها رواية يوحي أسلوبها بالتقطيع والبناء السردي والمزج والنقلات وهذا لا يعني إن إعداد فلم سينمائي ناجح عن رواية ناجحة نالت شهرة لا يتطلب مجهود أكثر من ذلك الفلم الذي أعد للسينما أصلاً فأحياناً ما يكون الفلم ذو المرجعية الأدبية أكثر سينمائية من الفلم الذي لا مرجعية أدبية له.

إن الرواية عند تحويلها الي عمل سينمائي تفرض قيود على المعد والمخرج والمنتج فتحويل الأحداث واللغة والشخوص الى لغة سينمائية قد يصيب الأداء السينمائي بالشلل وتتعاظم صعوبة هذه القيود عندما تكون الرواية المراد إعدادها رواية مثل رواية(بداية ونهاية) حيث نالت شهرة واسعة كونها ترصد وتنتقد واقع مرير مما أدى الى طبعها في أذهان الناس، فالفلم إذن ليس تصويرا سينمائيا للرواية حيث بذل المخرج ما

---

١٨٨. عباس خلف علي، "تحولات نص في الصورة السينمائية"، جريدة الأديب .العدد (٢٣) السنة الأولى أيار ٢٠٠٤.

بوسعه ليخرج هذه الرواية من أذهان الناس الى الأجواء السينمائية المفتوحة من خلال إعادة البناء الفني للرواية وتحويلها الى نص مرئي عام ١٩٦٠علي يد المخرج (صلاح أبو سيف) تكون الأحداث والشخوص وكل الأفعال فيه منظورة غير متخيلة عن طريق تحميل الصورة بالدلالات المباشرة وغير المباشرة، وهناك مكامن للرموز والتأثيرات المقصودة التي تحُمل بها الصورة وكذلك رواية (شفرة دافنشي) (أنها رواية كتبت تحت تأثير لغة السينما وتوحي أساليبها بالتقطيع والبناء السردي والمزج والنقلات وكذا المناخ التشويقي والشخصيات الغامضة، بل حتي في استعارات بعض سمات الفلم المبتذلة مثل الحلول المفبركة ومفاجآت اللحظة الأخيرة والنهايات السعيدة)[١٨٩] وهذا لا يعني ان إعداد فلم سينمائي ناجح عن رواية ناجحة نالت شهرة كبيرة، لا يتطلب مجهود أكبر من ذلك الفلم الذي أعد للسينما أصلا فأحيانا يكون الفلم ذا المرجعية الأدبية أكثر سينمائية من الفلم الذي لا مرجعية أدبية له (أن التماثل الظاهري بين فلم من الأفلام وبين الرواية حيث مسار كل منهما التعاقب الزمني وسرد سلسلة أحداث تتوالى وفن تعاقب زمني خطي بهذا القدر أو ذاك حث السينمائيين على نقل أعمال أدبية الى الشاشة)[١٩٠] ويمكن أن يولد الرمز من خلال إحدى وسائل التعبير الأساسية والرئيسية وهي:

١- الإطار: حيث إنها الوسيلة الرئيسية في الانتقاء والعزل أي انتقاء التفاصيل الأكثر أهمية من غيرها أو عزل جزء من المكان أو جانب من ملامح الشخصية.

٢- الإضاءة: إذ أن الموجودات تتناوب في ظهورها وتكشفها ما بين

---

١٨٩. احمد ثامر جهاد، "شفرة دافنشي فضاء الرواية وإداء الفلم"، مجلة مسارات، العدد (ألأول) السنة الثالثة، ٢٠٠٧

١٩٠. جان ميتري، علم نفس وعلم جمال السينما، مصدر سابق، ص٥٠٩.

الظل والضوء.

٣- العمق: يتيح العمق ترتيب الأشياء والأجسام وفق أبعاد متعددة.

٤- التوليف أو المونتاج: تتيح هذه الوسيلة التنقل في الزمان والمكان واختيار الأحداث والتفاصيل الأكثر أهمية.

٥- التصوير: يتيح التصوير إمكانات واسعة للتعبير عن الأحداث الروائية وطريقة عرضها وتقديمها.

٦- الزمن: للزمن حضوره الفاعل في سياق النص الروائي أو السيناريو على السواء)[١٩١].

وقد قام المخرج بحذف الكثير منها الخاص بالوصف وصار طول النص المعد للسينما أقل بكثير من الرواية الذي تبلغ عدد صفحاتها (٣٨٢) والفلم ما زال هو بداية ونهاية بمغزاه ورسالته هي...هي...حيث تعد الصورة السينمائية (هي المادة الأساسية للغة السينما)[١٩٢].

إن اللغة السينمائية تختلف تماماً عن إدراكنا العادي للغة لأن السينما والمادة الأساسية للسينما لا علاقة لها باللغة (إذا ما أصبحت السينما لغة فلن تكون اللغة التي نتحدث بها بل لغة الفن والشعر)[١٩٣]. يعني ذلك إن صانع الفلم يمكنه أن يسمو بصورة إلى تعبير موجه وذي معنى عن طريق السيطرة بعناية على نظام الدلالات يطوره عن طريق الكاميرا والصوت وفوق كل شيء بالتوليف.

---

١٩١. طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق، ص٧١ وما بعدها

١٩٢. مارسيل مارتن،اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، (القاهرة: دار المصرية العمة للتأليف والنشر ١٩٦٤)، ص١٣.

١٩٣. دادلي أندرو، نظريات الفلم الكبرى، مصدر سابق، ص١٩٦.

ان تلك الدلالات كما يراها الباحث يقودها نظام متسق يؤدي الى توصيل الرسالة الفنية بالمجاز والكناية والبلاغة داخل الصورة التي أصبحت تدخل في كل مرافق الحياة إننا نعيش بالفعل في عصر الصورة (كما قال أبل جانس عام ١٩٢٦ ونعيش في حضارة الصورة كما قال الناقد الفرنسي رولان بارت والصورة لم تعد تساوي ألف كلمة – بل صارت بمليون كلمة وربما أكثر)[١٩٤]. حيث أخذت الشاشة السينمائية والتلفزيونية دور "الجدة" التي لا تكف عن سرد الحكايات للأطفال وهكذا فقبل أن يتعلم الطفل القراءة والكتابة يكون قد عرف الصورة السينمائية والتلفزيونية.تلك الصورة استطاعت أن تحاكي كل شيء في الواقع والخيال بل وذهبت إلى أن تحاكي أخطر من ذلك هو المقدس taboo. تلك الخطورة لا يستطيع أن يكتبها السيناريست (كاتب السيناريو) أو أن يقدمها المخرج السينمائي إلا على شكل رمز ذو دلالة هذا الرمز يأخذ في الرواية شكل الصورة الذهنية أما في السينما فيكون أقوى حيث يتمثل في الصورة والصوت مما يكسبه أبعاد أقوى ولنأخذ مثال تم اقتباسه من الرواية وتحويله الى فلم أسمه (المطرقة) حيث أخذ الرمز يلعب دوراً أقوى (ففلم المطرقة الذي أنتج عام ١٩٧٧يعالج التميز العنصري نشاهد مفقسة بيض وضعت على طاولة مستطيلة جلس الى جانبها عاملان مهمتهما جمع "الفروج"الجيد في صناديق خاصة ورمي قشور البيض والفروج الذي لم يكتمل هيكله في برميل النفايات فمن بين الفروج ذي الزغب الأصفر تخرج من المفقسة فروجه سوداء ناضجة ولأنها سوداء ترمي في برميل النفايات ومن ثم يكبس البرميل بالمطرقة يسحبه أحد العمال على عربة الى شارع فتخرج من النفايات فقاعات ثم تظهر الفروجة السوداء فتقفز الى الشارع

---

١٩٤. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥)، ص٧.

مسرعة فيكبر حجمها لتصبح دجاجة بهذا المشهد ينتهي الفلم)[١٩٥]. ومن وجهة نظر المختصين فأن هذا الإيحاء يصعب تمثيله تمثيلاً جيداً مثلما هو في الفلم وخاصةً موضوع التمييز العنصري (إن التفرقة العنصرية رمزاً نستطيع أن نقرأ فيه ألف معنى، ذلك إن الإنسان ليس حيواناً جامداً ولكنه مخلوق استطاعت الرموز أن تحوله إنساناً ولكنها أثناء ذلك فصلته عن نفسه خطوات تسمح له بأن يرقبها ويجرحها – إنه يسير داخل الزمان والمكان وهو يعلم إنه يتجه للخروج – وإن مخرجه يسمى الموت)[١٩٦]. مثل هذه الموضوعة وغيرها الكثير استطاعت السينما أن تعطيها جمالية وروعة فائقة وتجعلها أكثر تأثير في المجتمع (فهناك الكثير من الروايات والمسرحيات الرخيصة تحولت الى أفلام رائعة لأن المقتبس رأى فيها موضوعاً سينمائياً حقيقياً مثل "مولد أمة" و "لمسة شر" و " نفوس معقدة" و "الباحثون")[١٩٧]. وعلى النقيض من ذلك هناك روايات عظيمة أحدثت أثر في المسيرة الفنية للسينما مثل (البرتقالة الميكانيكية) للمؤلف (أنتوني بيرجيس) الذي أخرجها للسينما (ستانلي كوبرك) وروايات (ديستيوفسكي) (الأخوة كارامازوف) و(الأبله) و(الجريمة والعقاب) وروايات (تولستوي) (آنا كارنينا) و (الحرب والسلام) للمخرج (بوندار جوك) و (البعث) وكثير من مسرحيات (شكسبير) مثل (ماكبث) للمخرج (رومان بول انسكي) و (روميو وجوليت) للمخرج (فرانكو زفير للي). ومعنى هذا إن هنالك علاقة براغماتية بين هذين الجنسين (الرواية والسينما) ومع (أن الفلم لا يمكن أن يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسألة الأسلوب، فأنه يستطيع أن يظل أمينا على الرواية من وجوه

١٩٥. أحمد سالم، في التعبير السينمائي (الفلملوجيا)، مصدر سابق، ص١٥٩.

١٩٦. ليليان سميث، الفنان في العصر العلم، تر، فؤاد دوارة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧)، ص٦١

١٩٧. دادلي أندرو، نظريات الفلم الكبرى، تر، جرجس فؤاد، مصدر سابق، ص٩٢.

أخري...الخ)[١٩٨] فالحكاية مثلا هي نواة السرد في الرواية والفلم يستطيع المحافظة عليها، لكن لا يجب أن يغفل الفكرة ومن ثم بناء الشخصيات والزمان والمكان.لأن الفكرة هي الأساس التي تتمحور حولها كل أفعال الرواية.

أما الزمان فهو مستغرق من قبل كاتب الرواية ولكنه واضح المعالم من خلال ظلاله المطلة على كل أجواء الفلم والتي يراها المشاهد في كل ثناياه، ومثله المكان فعند وصف أي شيء عن ذلك المكان فيمكن أن يكون شكله هلامي ومتخيل للقارئ مهما حاول كاتب الرواية من تحديد معالمه، لكنه في الصورة يكون واضح المعالم، ولنضرب مثل لبيت، أو فله، أو زقاق، أو حارة في الرواية قد يتخيله القارئ بعدة أشكال ضمن قراءة واحدة أو عدة قراءات، لكنه في الفلم السينمائي هو، هو دون تغير أو إضافة أو نقصان.

كذلك الشخوص فقد يقصد المؤلف من وراء مومس أن يرمز لدولة أو لامرأة معينة سعت الظروف الاجتماعية لإفسادها أو تعرض تلك البلاد الي غزو وهو بذلك يمثل هتك عرض تلك المرأة باحتلال البلاد، وعندما تُقتبس تلك الرواية وتحول الى نص مرئي يسعى بعض المخرجين الى استغلال تلك الشخصية (المومس) كأداة للجنس وبطريقة سطحية من أجل إنجاح فلمه عن طريق شباك التذاكر وهو بذلك يخاطب الغرائز لا العقول وبالتالي يذهب برموز تلك الرواية الى منحى بعيد عما قصده مؤلف تلك الرواية.

وقد يكون العكس صحيح فقد وقف المخرج (علي بدر خان عند رواية نجيب محفوظ (الجوع) وأخرجها حيث يعد هذا العمل علامة بارزة في مسيرته الفنية الأكثر نضجا نظرا لتماسك بنائه الفني وتوظيف موضوع رصين أبتعد عن الإسفاف والأنماط المكررة المألوفة للأشخاص

١٩٨. البرت فولتون، السينما آلة وفن، مصدر سابق، ص٣٢٥.

والأماكن)[١٩٩]، ويمكن أن نوجز الرموز في السينما علي الرغم من كثرتها بنوعين هما (الرموز الطبيعية والعامة، فالرمز هو وحدة الاتصال المزودة بالطاقة التي تعمل أشبه ما يكون ببطارية الشحن، وما أن يشحن رمزاً من الرموز بمجموعة من المتداعيات أفكار كانت أو مواقف أو مشاعر حتى يصبح قادراً على اختزال تلك التداعيات ونقلها في أي وقت يستخدم فيه)[٢٠٠] إلا إن مارسيل مارتن حاول تحديد أنواع من الرموز تعمل داخل فضاء الفن السينمائي، تحمل الكثير من الأفكار والمعلومات حيث يقول (سأميز هنا أيضاً ثلاث أنواع كبيرة من الرموز متجنباً الزعم بأن هذه الأنواع لا يتداخل بعضها في البعض الآخر وهي:

١- (الرموز الشكلية: أي لقطات تستطيع فيها حركة شيء أو تكوين الصورة نفسها أو تذكرنا بحركة من نوع آخر أو أن توحي أليناً بإحساس أو عاطفة.

٢- الرموز الدرامية: وهي تلك الرموز التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.

٣- الرموز الأيديولوجية: وهي تلك الرموز التي تستخدم في التعبير عن أفكار تتجاوز علي نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط وأنها تعكس موقف المخرج إزاء أهم المشاكل الإنسانية)[٢٠١].

وينطبق على الرموز الشكلية فلم "مدرعة بوتمكين " وعاصفة في آسيا"

---

١٩٩. طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق، ص٢٣٢.

٢٠٠. جوزيف .م.بوجز، الفن الفرجة على الأفلام، تر، داود عبد الله، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥)، ص٤٣

٢٠١. مارسيل مارتن، عناصر اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص٩٩-١٠٢.

أما الرموز الدرامية فتطبق في ″أولاد حارتنا″و″ الثلاثية ″(ورغم ما سبق لا يستطيع المخرجون السينمائيون في حالات كثيرة أن يعتمدوا على رموز جاهزة الصنع أو مسبوقة الشحن بل يتعين عليهم أن يخلقوا رموزاً يحملونها بالمعاني المشتقة من سياق نص الفلم ذاته)[٢٠٢]. إن وجود الرمز داخل فضاء الفلم السينمائي فضلاً عن بنائه الشكلي الذي يحمل صياغات مبهرة وملفته للنظر، فالرمز ضرورة ملحة في الفن عموماً والسينما خصوصاً لما يمتلكه من إمكانات تعبيرية تزيد من أهمية الأفكار وتتم عملية تحقيق الرموز في بنية العرض من خلال اللغة السينمائية مجتمعةً أو متفرقة وكما أوردها مارسيل مارتن كالآتي″:

١– الخصائص العامة للصورة.

٢– الدور الخلاق لآلة التصوير.

٣– الإضاءة.

٤– الملابس والديكورات.

٥– السرد الفلمي (الإيجاز – الانتقال – الاستعارة – الرمز).

٦– الظواهر الصوتية (الحوار – المؤثرات الصوتية – الموسيقي).

٧– عمق المجال في الصورة.

٨– الزمان والمكان″.

أما علماء السيموطيقيا فأنهم بعد أن درسوا علم اللسان النصي فأنهم قد سلكوا منهجاً مميزا في دراسة اللغة السينمائية بحيث يعدها العالم السيمولوجي كريستيان متيز لغة مركبة من اقتران خمسة عناصر دالة وهي:

---

٢٠٢. جوزيف. م. بوجز، الفن الفرجة على الأفلام، مصدر سابق، ص٤٤.

١– الصورة الفوتوغرافية المتحركة.

٢– البيانات المكتوبة.

وهما النوعان المؤلفان لشريط الصوت.

٣– الصوت المنطوق به (صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق).

٤– الصوت الشبهي (أي الضجيج أو الضوضاء).

٥– الصوت الموسيقي.

وتشكل العناصر الثلاثة الأخيرة شريط الصوت)[٢٠٣].

وهي بذلك تستند على شفرات غير مختصة أي أنها مشتركة بين السينما ووسائل التعبير الأخرى كالمسرح والأدب ومثال ذلك شفرة السرد، وكل تلك العناصر أما تطفوا بطريقة مباشرة على الشاشة أو بطريقة غير مباشرة من خلال الشعور بها والإحساس عن طريق الجو النفسي العام للُقطة.

---

٢٠٣. فارس مهدي، العناصر الدالة للغة السينمائية، محاضرة في كلية الفنون الجميلة، الساعة ١٠،٥ .يوم الأثنين المصادف١١٤ ٢٠٠٤.

المبحث الثاني/ تحليل العينة

أتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي هو من أفضل المناهج ضمن تصنيفات أصول البحث في مجال العلوم الإنسانية كون أنه يعتمد علي الوصف والتحليل ولكون أن العلوم الإنسانية هي أكثر علاقة بالجانب النفسي والاجتماعي والأنثربولوجي له وهو بذلك لا يتطلب المختبرات العلمية ذات البحوث الكيمائية والفيزيائية أو الرياضية بقدر ما يتطلب دراسة الجوانب النفسية وانعكاسها على النفس، وتفترض عملية التحليل طريقة ثابتة وواضحة في التحليل وبعد مشاهدة الفلمين لأكثر من مرة لذا سيعتمد الباحث علي اللقطات و المشاهد كوحدة تحليل. ولقد أختار الباحث روايتين (بداية ونهاية) و (شفرة دافنشي) وفلميهما بنفس العنوان عن قصد وذلك للكشف عن دور الرمز في الرواية وتحويله الى السينما.

تحليل عينة (بداية ونهاية)

١

العينة: رواية نجيب محفوظ (بداية ونهاية)

العينة: الفلم السينمائي (بداية ونهاية) وهو مقتبس عن رواية (بداية ونهاية) للمؤلف نجيب محفوظ.

إخراج: صلاح أبو سيف.

مساعدو الإخراج: إسماعيل حسن، ولاء صلاح الدين، عاطف السيسي.

سيناريو: صلاح عز الدين و صلاح أبو سيف.

إنتاج: دينار فلم.

مدير الإنتاج: فؤاد صلاح الدين.

مدير تصوير: كمال كريم.

الموسيقي التصويرية: فؤاد الظاهري.

تمثيل: عمر الشريف – حسنين

فريد شوقي – حسن

كمال حسين – حسين

أمينة رزق – أم حسن

سناء جميل – نفيسة

آمال فريد – بهية

النص الروائي و(الرمز)

تحليل الرواية

إن مثل هذه الرواية السوداوية للإنسان ومصيره لا تقوم حتى بوظيفة التطهير التي أشترطها أرسطو، لأنك تخرج من قراءة بداية ونهاية وقد تضاعفت همومك ويأسك، بل تخرج مختنقا مكدورا عاجزا أمام هذا اليأس الفولاذي الأسود الذي يحاصر البشر جميعا ويطوقهم، ولن تدفعك الرواية الى التعاطف مع أحد، أو الاحتجاج علي أحد، فليس هناك ظالم ومظلوم وجزار وضحية، بل نتحول جميعا ومعنا أبطال الرواية الى جزارين وضحايا، قتلة ومقتولين وتتنوع أدوات قهر الإنسان في روايات الكاتب فهي مرة القدر ومرة الطبيعة الإنسانية وقد تتمثل أداة القهر في طبيعة التربية والعلاقات الاجتماعية، أو السلطة السياسية...الخ

وتتميز هذه الرواية بتعاملها مع ثلاث قوى من القوى التي تقهر الإنسان بدلا من الاقتصار على قوة أو قوتين، مما أكسبها قدرا لا بأس به من

العمق، والقوى الثلاث التي تقهر الإنسان في هذه الرواية حسب ترتيبها في الأهمية هي القدر ثم الطبيعة البشرية ثم المجتمع وعلاقاته وترتيب عوامل القهر حسب أهميتها يكسب الرواية مزيد من الوضوح الذي تتميز بها.

ويمثل القدر العامل الرئيسي المؤثر في مأساة الأسرة التي تصور حياتها الرواية. فلولا الضربة القدرية المتمثلة بموت الأب في بداية الرواية، لما وقعت المأساة التي انتهت إليها الرواية وموت الأب أدى الى ضياع المصدر الرئيسي لدخل الأسرة، ولم يبق للأسرة إلا معاش ضئيل قدرة خمسة جنيهات ولو عاش الأب ولم يمت في الخمسين من عمره بسكتة قلبية لعاشت الأسرة حياة مادية لا بأس بها فلم يكن مرتب الأب ضئيلا بالقياس الى مستوى المعيشة في هذه الفترة.

وفي الوقت الذي مات فيه بلغ مرتبه سبعة عشر جنيها، وهو يمثل دخلا جيد وحتى المعاش الذي تركه الأب وهو خمسة جنيهات لا يمثل كارثة في ذلك الوقت.

ولا يمثل فقد الأب بالنسبة للأسرة في الرواية إلا فقد لمصدر الدخل المادي وحده، وفقدا لكلمات عزاء كان يقدمها لنفيسة أبنته، وكان أثره في حياته على الأبناء أثرا سلبيا، أما الأثر الايجابي فكان الأم في حياته وبعد موته "كانت دائما قوية، وكانت محور البيت الأول، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب، على حين كان المرحوم أدنى الى حنان الأمهات وضعفهن، والأبناء أنفسهم مثال حي على هذا التباين بين الأم والأب، فكان حسن شاهدا تعيسا علي رخاوة الأب وتدليله، وكان حسين وحسنين شاهدين على حزم الأم وحسن تربيتها، أجل كانت أرملة قوية"[٢٠٤] ويمثل طابع الشخصية العامل الثاني المؤثر على الفعل في الرواية (بداية ونهاية) ويقع من حيث الأهمية في مرتبة تالية لمرتبة القدر، وطابع الشخصية

٢٠٤. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، (القاهرة: مطبوعات مكتبة مصر،ب.ت)، ص٤٢.

يمثل عند نجيب محفوظ يشبه قدرا ثانيا يسميه المؤلف بالفطرة أو الغريزة، وأهم العوامل التي تؤثر علي هذا الطابع الوراثة التي تنتقل الى الأبناء من الآباء ويوزع المؤلف الصفات المتوارثة من الأب والأم على الأبناء بصورة تؤهلهم للمصير الذي أعده لهم ويؤثر على طابع الشخصية بعد الوراثة أسلوب التربية، وهذا الأسلوب يرجع في أصله أيضا الى شخصية الأب والأم، ويمثل طابع الشخصية بالنسبة للمؤلف قدرا من نوع جديد يسلطه على الشخصية وقيدا حديديا لا فكاك منه ولا خلاص على طول الرواية، ولا دور هنا للإرادة البشرية ولا خلاص للشخصية من سجن الغريزة أو الفطرة وتحتفظ الشخصية نتيجة لذلك بصورة ثابتة لا تتغير على طول الرواية، وإذا كان المؤلف قد تجاوز في الرواية مفهوم تثبيت الطبقة، فأنه لم ينجح بنفس القدر في تجاوز مفهوم ثبات الشخصية.

وإذا كان القدر يمثل العامل المؤثر الخارجي بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية وتمثل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذي يلي دور القدر في الأهمية، فإنه لا يبقي للمؤثر الثالث وهو العامل الاجتماعي إلا دور هامشي حيث سبق وأن أشرنا الى إن راتب الأب كان راتبا معقولا بالقياس الى مستوي المعيشة في هذه الفترة، وكانت الأسرة في حياته تعيش حياة مادية مريحة ـ كما يصورها المؤلف في الرواية ـ وذلك رغم إشارته المباشرة أحيانا الى فقرها، ولولا القدر لظلت الأسرة تعيش حياة مقبولة مريحة ولوصلت بر الأمان، وتسقط عن المجتمع نتيجة لذلك مسؤولية الفقر الذي واجهته الأسرة، لتقع على عاتق القدر، كما أن المجتمع ليس مسؤولاً أيضا مسؤولية كاملة عن ضآلة معاش الأب لأنه مات في سن مبكرة ومع ذلك فكم من الأسر في عام ١٩٣٥، استطاعت أن تعيش بمبلغ خمسة جنيهات في الشهر وتصل الى بر الأمان، وقد حال بين الأسرة وبين الخلاص من أزمتها ما يسميه المؤلف بفطرة أفرادها وغريزتهم ولا أحد

يستطيع أن يحمل المجتمع مسؤولية حسن الابن الأكبر الذي أراد له المؤلف أن يكون وثنيا بالفطرة، وأن يدلله أبوه، إلا إن المجتمع مسؤول عن مأساة نفيسة كونها تعيش بلا مال ولا جمال ولا أب إلا من شيء واحد هو الغريزة الجنسية البالغة الحدة والاكتمال زادها الحرمان واليأس اشتعالا.

تخلصت الرواية (بداية ونهاية) في عرضها للفعل البشري بصورةٍ شبه كاملة من تقديم حكايات أو محاور متوازية ومنفصلة لتقدم لنا بناءاً روائيا متماسكا ومتلاحما بصورة بالغة الدقة. وحين تخلص المؤلف من مفهوم تثبيت الطبقة أستطاع من خلال أسرة واحدة أن يكشف عن القاهرة من طبقاتها الثلاثة ومن خلال حركة حية ومنسجمة وقد وفق المؤلف في اختيار حي شبرا مجالا لروايته، فهو حي يجمع بين طبقات القاهرة الثلاثة، وبرغم أن الأسرة كانت تسكن في عمارة إلا إن العمارة تقع في عطفه ضيقة لا في شارع متسع، وهي عمارة متواضعة ترتفع ثلاثة أدوار وفناؤها مستطيل مترب، تحوطها مظاهر الحياة في الأحياء الشعبية وتسكن الأسرة الطابق الثاني منها دلالة على موقعها الاقتصادي بين أبناء البرجوازية الصغيرة "وانتبه الى أخيه وهو يجذبه الى عطفه نصر الله التي كاد يفوتها في ذهوله. وسارا في طريقهما الضيق من عربات الغاز والخضر والفاكهة... وسبقهما البصر الى عمارتهما ذات الأدوار الثلاثة والفناء المستطيل الترب، ثم ترامى الى أذنيهما أصوات أمهما وأختهما الكبرى وهزهما حتى الأعماق فأجهشا في البكاء وجريا لا يلويان علي شيء وارتقيا السلم مهرولين الى الدور الثاني، فوجدا باب الشقة مفتوحا، فتدافعا الي الداخل وقطعا الصالة الى حجرة الأب في نهايتها ودخلا وهما يلهثان "[٢٠٥].

وكان يمكن لهذه الأسرة أن تستمر في حياتها، وتعيش كما تعيش غيرها

---

٢٠٥. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص ٨–٩.

من الأسر، لولا الضربة القدرية المفاجئة التي أعدها لها المؤلف، مات الأب بالسكتة القلبية وبدأ كل شيء في التغير والتحول الي طريق المأساة الموت المفاجئ، للأب وتتخلص حركة الفعل من كثير من الشوائب التي كانت تعترض حركته في الروايات السابقة للمؤلف، متمثلة في التقارير والمقدمات وتمضي منسابة دون عائق، وتتكشف المعلومات من خلال تصوير الحركة والفعل بأسلوب فني غير مباشر، بدلا من سردها بأسلوب تقريري ومباشر، محكية في الزمن الحاضر لا الماضي، مشروطة بطابع الشخصيات.

وتبدأ الأسرة في التخلي عن مظاهر الرفاهية في حياتها، فتبيع أثاث حجرة فقيدها الراحل، ويتطلع الأبناء الى ملابسه، ثم تبيع الأم مرآة حجرة الصالون الكبيرة إلخ... وتحرم أولادها من المصروف، وتدفع نفيسة الى احتراف الخياطة بعد أن كانت هاوية تخيط للجيران مجانا على سبيل المجاملة وإثباتا لمهارتها، وتتجاوب كل شخصية مع وضعية الأسرة الجديدة حسب طبيعتها، فالأم مثال للصبر والتضحية والتحكم في الأعصاب وهي لا تملك حتى وقت للحزن، وتقف بإرادة حديدية كسد منيع بين الأسرة وبين السقوط في الهاوية وحسن الابن الأكبر الذي فشل في التعليم وعاش في الضياع، فقد البقية الباقية من تماسكه واحترامه لنفسه ولم يعد هناك أب يتدلل عليه وينتزع ما يريد منه، فأنحدر تدريجيا ليصبح فتوة في درب طياب في شارع كلوت بك وتاجر مخدرات، وفقدت نفيسة احترامها لنفسها بعد أن أصبحت بلا مال ولا جمال ولا أب، وأصبحت خياطة بعد أن كانت فتاة محترمة، وتحولت من الحلم بزوج موظف، الي التشبث بابن بقال لتنتهي الى السقوط النهائي وتصبح عاهرة وتستمر محاولات حسنين ـ الذي يحترق بتطلعه وطموحه لتجاوز الواقع، حتى لو داس على رقاب الآخرين، فهو يرتبط ببهية بنت فريد أفندي ساكن الدور

الثالث، وأسرته تغرق وهو في طموحه لا يقف عند حد. ولا يكاد يحقق أملا من آماله بتضحيات الآخرين حتى يتجاوزه ويرفضه لأنه أصبح واقعا، ليتحرق متطلعا الى أمل جديد، وبعد أن صار ضابطا رفض بهية وتجاوزها ليتطلع الى الزواج من ابنة أحمد بك يسري ليركب بالزواج منها طبقتها بأسرها "ما هذا الجنون الذي ينبعث في دمي.. ليس شهوة فحسب.. بل ليس شهوة على الإطلاق. بهية أشهى منها وإن كان يخجلني الظهور معها أمام الناس ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسي، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر"[٢٠٦].

وبعد تخرج حسنين كضابط، أراد أن يفر من ماضيه ويغير سكنه من شبرا الى حي جديد هو (مصر الجديدة) وإن ظل الماضي يطارده حتى انتهي إلى الدمار، أما حسين الابن الأوسط فمؤمن صبور متدين قادر على إدراك الأمور والتعامل مع الواقع. يحلم باشتراكية ديمقراطية ويميل الى القراءة.

وتمضي الحركة في الرواية دون تشنج أو تصنع مشروطة بطبيعة الشخصيات التي سبق أن أشرنا إليها وكل حركة أو قول في الرواية محسوب بدقة بالغة وبمهارة لا تخلو من هندسية كمظهر لدقته البالغة ويوزع المؤلف الحركة على أبطال الرواية بتوازن دقيق ويتحرك الأبطال في علاقاتهم بمجالات الحياة المختلفة حركة متسقة ومتوافقة زمنيا، وإن كانت طبيعتها مختلفة حسب اختلاف طبيعة الشخصية ومما لا شك فيه إن الإيقاع الثابت يوزع المعاني والدلالات بين الأشخاص بطريقة تكاد تكون منتظمة.

فإذا أخذ حسنين ـ ينمي عاطفته مع بهية في سطح منزلها، تلا هذا فصل آخر، تجد فيه أخته نفيسة متجهة الى سليمان البقال لتنمية عاطفة معه

---

٢٠٦. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص٢٢.

كذلك وما يكاد ينتهي فصل يناقش فيه حسنين أمه في شأن زواجه، حتى تكون نفيسة مشغولة بأمر زواجها من سليمان البقال في فصل آخر وما ينتهي الفصل الذي يغتصب فيه سليمان البقال نفيسة، حتى يتلوه فصل آخر يحاول فيه حسنين أن يقبل بهية، وهكذا تسير الفصول في توازن بين مسلك حسنين ومسلك نفيسة، وفي تناقض بين مسلك نفيسة ومسلك بهية.

وفي فصل تذهب بهية لتفصيل ملابس عروس سليمان بعد أن غدر بها، وفي فصل آخر يتجه شقيقها حسن الى سليمان للاتفاق معه على إحياء حفل عرسه وابتداء من هذا اللقاء الناجح غير المقصود وغير المرئي بين نفيسة وحسن على جثة حبها وعفافها، يتم أكثر من لقاء فاجع كذلك غير مقصود وغير مرئي بينهما.

ففي "الوقت الذي تتم فيه معركة في حي العاهرات ينتصر فيها حسن، فتختاره لذلك إحدى عاهرات الحي رفيقا لها وتنفحه عشرة قروش نظير قيامه بعملية جنسية معها "[٢٠٧] تتم في فصل آخر ملاصق،" مغامرة جنسية بين نفيسة وعامل الكراج الميكانيكي، تنتهي بأن ينفحها كذلك بعشرة قروش بالتمام والكمال "[٢٠٨] ويمكن رصد مثل هذا التقابل والتشابه الكثير في فعل الشخصيات داخل الرواية، فهذه الظاهرة تتابع وتتصل على طول الرواية وهي وإن كشفت عن مهارة اللاعب الذي يحرك خيوط الفعل، ونجحت في تقديم بناء متماسك ومتلاحم الى أكبر حد، إلا إنها لم تنجح في إخفاء أصابع اللاعب ولا خيوطه بشكل كامل.

ويبقى دور الأم المحوري فهي لم تظهر ضعفها ولا مرة ولم تبك علنا في الرواية إلا مرة واحدة حين جاء إليها ابنها الأكبر حسن جريحا مشوها على يد عصابة من أعدائه مطاردا من البوليس، ومع ذلك لم يفكر أخوه حسنين

---

٢٠٧. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص١٢٧.

٢٠٨. نفس المصدر، ص٥٤-٥٥.

إلا في نفسه وسمعته ومع ذلك فهي لم تبك حقا ولكنها سمحت لدمعة بأن تترقرق في محجريها "ونظرت إليه (حسنين) الأم نظرة غريبة احتار في تفسيرها بادئ الأمر.. أهي عتابا صامتا.. أم تسليم بالقضاء مع العجز عن ملاقاته.. أم استنكارا يداريه الخوف من الإفصاح.. كل هذا بدا راجحا حينا لولا أن برح الخفاء فهتكته دمعة ترقرقت في محجريها في بطء كالحياء وفي تردد كالعذاب.. هناك ملاء الانزعاج لأنه لم يكد يذكر أنه رأى أمه باكية على كثرة المحن والملمات، وتراجع فيما يشبه الفرار وصور من حزمها وعزمها تنثال على مخيلته دهشة وألم.. فكأنه احتضار أسد هصور"[٢٠٩].

ونتيجة لحركة الشخصيات داخل أطار ضيق وصفات ثابتة أصبحت الرواية تسير مع مرور الزمن وتوالي الأحداث لا يضيف جديدا الى الشخصية من الداخل، ولا يمنحها خصوبة ولا تطورا، وكأننا نواجه من جديد بموقف يحاول فيه الروائي إثبات حقيقة واحدة بعشرات الأدلة.

أما الزمن الروائي للرواية فإنه يمتد على أربع سنوات "فإن المؤلف يصور العام الأول من حياة الأسرة في الرواية في ما يزيد كثيرا على ثلث حجم الرواية"[٢١٠] أما العام الذي يليه فيصوره في ثلاث صفحات يبدؤها على هذه الصورة، "وانقضي عام آخر.. وواصلت الحياة سيرها لا تلوي على شيء، ومضى كل فرد من أفراد الأسرة في سبيله بما يلقي من خير أو شر... الخ"[٢١١].

---

٢٠٩. نفس المصدر، ص٢٨٠

٢١٠. يمتد هذا العام في الرواية (بداية ونهاية) الى ص١٣٨

٢١١. يمتد تصوير العام الثاني من أواخر ص ١٣٥ الى منتصف ص١٣٨.

الأسلوب

إن أهم إنجازات أسلوب نجيب محفوظ في عرض الفعل هو في أنه أكثر جرأة في استخدام المونولوج الداخلي والاسترجاع بصورتيهما المباشرة وغير المباشرة، وهو يلجأ إليهما كثيرا، ويعطي نفسه قدرا كبيرا من الحرية في استخدامهما فلا يبترهما أو يصفهما، وهذا الأسلوب جعله أقدر على رصد الحركة الداخلية والخارجية معاً، وكثيرا ما يستخدم المؤلف الجمل القصيرة التي تتخلص من كثير من مظاهر الربط التقليدية، مما يعطي أسلوبه نبضا وإيقاعا يوحي بسرعة تدفق الفعل وانسيابه وتتابعه والمؤلف يلجأ الى هذا الأسلوب غير المباشر من أول صفحة في روايته، فلا يتحدث مباشرة عن زمن وقوع الفعل أو مكانه ولا عن طبيعة شخصيته ولكنه يتركنا نكتشف ذلك بتصويره للفعل، وبأسلوب غير مباشر، " ألقى الضابط نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التي تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة وقد شمل المدرسة ـ التوفيقية ـ سكون عميق، ثم مضى الى فصل من فصول السنة الثالثة، ونقر على الباب مستأذنا ودخل متجها صوب المدرس، وأسر في أذنه بضع كلمات، فسدد المدرس بصره صوب تلميذ يجلس في الصف الثاني وناداه قائلا:

ـ حسنين كامل علي...

فقام التلميذ وهو يردد بين المدرس والضابط نظرة مليئة بالترقب والقلق وغمغم أفندم فقال المدرس:

اذهب مع حضرة الضابط فخرج التلميذ عن قمطره، وتبع الضابط الذي غادر الفصل في خطوات بطيئة ولم يطمئن قلبه لهذه الدعوة، وراح يسأل نفسه تري أجاءت بسبب المظاهرات الأخيرة؟ وكان قد أشترك في المظاهرات وهتف مع الهاتفين (ليسقط تصريح هور) و (ليسقط هور ابن

الثور) وقد ظن أنه نجا من الرصاص والعصي والعقوبات المدرسية جميعا، فهل كان مغاليا في ظنه ؟وسار وراء الضابط في الردهة الطويلة متفكرا، يتوقع بين لحظة وأخرى أن يجابهه بما عنده من تهم ولكن قطع عليه تفكيره وقوف الرجل حيال فصل من فصول السنة الرابعة ودخوله مستأذنا، ثم بلغ مسمعه صوت المدرس وهو ينادي:

ـ حسن كامل على...

شقيقه أيضا ؟! ولكن كيف يمكن أن توجه تهمة من هذه التهم وهو لا يشترك في المظاهرات بتاتا؟!

وعاد الضابط يتبعه الفتى واجما، وما أن وقعت عيناه على شقيقه حتى غمغم في دهشة: وأنت؟!

إن الحركة تبدأ من أول سطر من سطور الرواية بلا مقدمات وتقارير وضابط المدرسة يلقي نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التي تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة وهذا طبيعي لأن الضابط يحمل أخبار غير سارة ويقدم المؤلف السنة الثالثة على الرابعة لأن حسنين أكثر شهرة في مجال الرياضة البدنية.

ولا يكشف المونولوج الداخلي عن مخاوف حسنين، وعن زمن أحداث الرواية فقط ولكنه يكشف أيضا جانبا من شخصية حسنين المتمرد الرافض دائما، أما حسين فيبدو على نقيض أخيه فهو لا يشترك في المظاهرات وهو عاقل يميل الي التفكير الهادئ ولا يستسلم للمخاوف استسلاما كاملا.

أما حسن فنلاحظ إن المؤلف قد أهمله وعلى الرغم من الشر الذي يحمله في داخله إلا إنه كان أرحم على عائلته من حسنين وفي حوار بين حسن وحسنين تبدو هذه المقارنة واضحة ″

حياة شريفة.. حياة شريفة!.. لا تعد هذه العبارة على مسمعي فقد

أسقمتني.. ميكانيكي بقروش معدودات في اليوم.. أهذه هي الحياة الشريفة؟! السجن أحب إليٌ منها ولو أني استمسكت بها طول حياتي لما حليت كتفك بهذه النجمة.. أتحسب أن حياتي وحدها غير شريفة؟ يا لك من ضابط واهم ! حياتك أنت أيضا غير شريفة فهذه من تلك، ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار الى الصورة): فأنت مدين ببذلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب حقا في أن أقلع عن حياتي الملوثة أن تهجر أنت أيضا حياتك الملوثة.. فأخلع هذه البذلة ولنبدأ حياة شريفة معا!!

وأصفر وجه حسنين وغض بصره في ذهول ويأس وقد امتلأ صدره غيظاً وحقدا، وانفرجت شفتاه أكثر من مرة كأنه يهم بالكلام ولكنه يطبقهما في تسليم اليائس. ولم يرحمه حسن على ما بدا من قهره ووجومه فقال:

أرأيت أنك تؤثر النجمة علي الحياة الشريفة ؟.. ولست ألومك فأنا مثلك أوثر رزقي على الحياة الشريفة (ثم ضاحكاً) "نحن شقيقان ويجري في عروقنا دم واحد"

أما نفيسة فحين مات والدها أصبح حلمها بالزواج مستحيلا لأنها أصبحت بلا مال ولا جمال ولا أب، وهكذا وضعها المؤلف بين ناريين: حرمها من مجرد الحلم بالرجل كما تفضل عليها بغريزة تطلب الرجل بإلحاح وعنف ويزيد من اشتعال غريزتها الحرمان الذي أصبح قدرها، وخياطتها لثياب العرائس، فتنتقل من حلم الزواج بابن البقال بحيوانيته الى التسليم شبه الراضي لهذه الحيوانية، ثم الى احتراف الدعارة ثم الفضيحة لتحكم بنفسها على نفسها بالإعدام.

أما الشخصيات الثانوية فهي شخصيات هامشية سواء أكانت من الطبقات الأرستقراطية أو الطبقات البسيطة الشعبية فكلها سطحية لا تؤثر

في الفعل العام للرواية.

رمزية النص

الخطاب الأدبي، عموماً خطاب رمزي في الاعتبار الأول فهو رمزي في محصلته النهائية، ورمزي في حلقاته الجزئية النامية أي أنه جهد تعبيري بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفراده من أديب الى آخر.

وما هو أبعد من ذلك، أن الإنسان ذاته كائن رمزي :مزحوم بالرموز أحلاماً وسلوكاً ونوايا أن في الكثير من نزعات الكتُّاب وشطحاتهم وانجازاتهم دلالات رمزية بالغة الإثارة، أن كل عمل أدبي مهما كانت قيّمته أو مدى تماسكه يشتمل على مدلول رمزي، فهو جهد ذو منظومات رمزية تضئ لنا عالم الكاتب وتفصح عن مخبآت نفسه وما فيها من قيعان أو ذري نفسية ووجدانية والرمز الأدبي ما هو إلا عبارة أو كلمة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما، أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها، أو هو كلمات أكثر بساطة ربما، شيء محسوس يرتبط به عادة، مغزي تجريدي وانفعالي.

ويعد نص (بداية ونهاية) من النصوص الرمزية والتي سعى من وراءها الكاتب الى إظهار المرحلة التي مرت بها مصر وهي بعد الحرب العالمية الثانية حيث كتبت الرواية عام ١٩٤٩ وأراد من خلالها أن يظهر الواقع الاجتماعي المرير الذي يمر به الشعب المصري وإفراز الحرب العالمية الثانية عليه وتأثيرها.

رمزية الظلمة

تتخذ الظلمة التي بدت ملازمة لنفيسة في رواية (بداية ونهاية) دلالات رمزية، معبرة بذلك عن سلبية الطريق الذي انتهجته وانتهت إليه واحدة من

بـائـعـات الـلـذة الحسية، فلقد كـانت الظلمـة الإطـار الذي ظلت عـلاقـتـهـا بـ"سليمـان البقـال " وواكب لقـاءاتهمـا جميعاً، أنهـا علاقة لم تعرف النور فقد انتهكت كمـا ابتدأت وعـاشت، في لحظة عتمة وظلام.

فـأنصتت نفيسة بـاهتمـام وقلبهـا يتـابـع ضربـاته لم يعد جديدا أن تسير متـأبطة ذراعه في شارع من الشوارع المتفرعة عن شارع شبرا حيث يغلب الظلام على جنـابتهـا ويقل المـارة... فلم تفتـأ تستدرجه حتى قـال مـا قـال ثم تشجعت بـالظلمة وتسـاءلت:

ـ ومـاذا أنت فـاعل؟

ويزداد أحساس نفيسة بـالظلمة الدامسة في أكثر الأحداث حسمـا في حيـاتهـا وأشدهـا خطورة وذلك حين فصل حدث استدراج سليمـان لهـا بين مرحلتي العفة والسقوط في حيـاتهـا. تبدو لنـا الظلمة حينذاك متضمنة دلالات رمزية متجـاورة بذلك مستواهـا المبـاشر:

ـ دقـائق معدودات. عطفتنـا معتمة ولن يرانـا أحد.

ـ لابد أن تشرفي البيت.. ودخل وراءهـا وأغلق البـاب فوجدت نفسهـا في ظلام دامس. وارتفع وجههـا الى السقف في انتظار النور ولكنهـا شعرت بيده تتحسس منكبيهـا فسرت بهـا قشعريرة وهمست في خوف:

ـ النور[٢١٢].

وإذا بدت استغاثة نفيسة لطلب النور وكأنهـا تشي بمـا وراء المعنى الحرفـي لـتلك الكلمـة فـي أشد لحظـات حيـاتـهـا حـاجـة الـى ضوء الـهـدايـة ووضوح الطريق، إذا كان ذلك يوحي بهذه الدلالة إيحـاء غير قـاطع فـان في طريقة توظيف الظلمة وإحساس الشخصية بـها في لحظات السقوط الفعلي لهـا إنمـا جاء ليؤكد لنـا ذلك بصورة لا تقبل الشك أو التـأويل.

---

٢١٢. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، (القاهرة: مطبوعات مكتبة مصر،ب.ت)،ص١٠١.

فـنـحـن نجد صورة الـظلـمـة المواكبـة لسقـوط نـفـيسة وهـي تـزداد عـمـقـا متجاوزة حدود الزمان والمكان معا وذلك بغية التعبير عن الظلمة النفسية التي تكابدها الشخصية في مثل هذا الحادث الخطير حين تكف عن أن تكون ظلمة محدودة بحيز المكان الذي يضمها والزمن الذي هي فيه.. أنها ظلمة تحكي مشاعر الذات التي وجدت نفسها بغتة في طريق الضياع من هنا كانت صورة الظلمة التي تجلت لعيني نفيسة في تلك الليلة غريبة ومختلفة عن صورة الظلام المألوف لديها:

"وعاودها الذهول والتحذير والرغبة والخوف، وامتزج في صدرها القلق واللذة واليأس، ثم اشتدت الظلمة، ظلمة عميقة غريبة، كأنها تنشر أجنحتها على فضاء لانهائي، فلا مكان ولا زمان"[٢١٣]..

أما سقوط نفيسة فقد تم تحت ضغط الحاجة الملحة والإحباط النفسي الذي سببته لها دمامة صورتها الأمر الذي رسب في أعماقها –فيما بعد– مشاعر الندم والأسى وبشكل عبرت عنه كل الممارسات الداعرة التي وجدت نفسها ماضية فيها. يؤكد هذا اتخاذ الظلمة شكل النغمة المرافقة لها في كافة تجاربها، متضمنة دلالتها الرمزية التي أشرنا إليها من ذلك هذه الظلمة التي رافقت تجربة لها مع عجوز إلتقطها في سيارته، إذ يبدو لنا وهما يمارسان البغاء في صحراء الماظة :

"عاشت الأسماء يا ست نفيسة، لا مؤاخذة.. وأخيرا مالت السيارة إلى طريق صحراوي تغوص في ظلمة شاملة.... وضمها إلى صدره بوحشية وأنفاسه تتردد في أنفه في نخير محشرج، فشعرت بادئ الأمر بألم وقلق، ثم مضت آلامها تغيب في ظلمة باطنية غريبة كما غاب شبحاهما في الظلمة المحيطة الشاملة وآمنت بأنها مدينة للظلام بالشيء الكثير، فقد

---

٢١٣. نفس المصدر، ص١٠٥.

شجعها، وفي الوقت نفسه أخفى عيوبها"[٢١٤]..

وهكذا ظلت نفيسة على موقفها الذي لم يتغير، ساخطة نادمة وخائفة من طريقها الذي ساقها أليه قدرها الغشوم، لا يخفف من مشاعرها سوى تلك الظلمة التي تمدها بأسباب الشجاعة والتماسك.

وحينما يقف حسنين على حقيقة أخته في أحد مراكز الشرطة يحاول المؤلف الإفادة من معطيات حاسة الشم ممثلة في الروائح الكريهة وذلك في محاولة للتعبير، بطريقة الرمز، عن مشاعر الضيق والاختناق التي سيطرت على حسنين، من ذلك مثلا تلك الروائح الخانقة التي انبعثت من ذات الشخصية في شكل دخان محبوس تحت هول الصدمة التي تلقاها من فم ضابط القسم الذي أخبره بقصة القبض على أخته في أحد بيوت الدعارة."وبين هذا وذاك ترمش عيناه في حركة عصبية فتلتقطان منظرا غريبا هنا وهناك، بندقية مثبتة في جدار أو صفا من البنادق أو محبرة، وربما امتلأ أنفه براحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة "[٢١٥] أن هذا الدخان أو الرائحة الكريهة التي ملأت عليه نفسه أنما تحكي في هذا الأسلوب الرامز احتراق مشاعر حسنين وطموحاته التي يحملها بين جنبيه.

وحين يقتاد حسنين أخته لمصيرها المحتم مختارا تنفيذ حكمه بها عن طريق أرغامها على رمي نفسها في النيل، وفي أثناء محاولة نفيسة الانتحار، يوظف المؤلف الطبيعة ـ منذ معرفة حسنين بواقع أخته ـ في شكل موح بتلاشي آماله وضياع مستقبله ويأسه فليس مصادفة أن يكون سقوط حسنين عند جذع شجرة صفصاف بعد أن بدت حياته له عارية من أيما أمل أو ثمرة طوال مسيرة حياته المليئة بصور الفردية والتنكر والملطخة بالعفونة والأوحال.

---

٢١٤. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص١٦٨.

٢١٥. نفس المصدر، ص٣٦٥.

"تركها وحدها حيال الجسر، وهدف الى الطوار الممتد الى يمين الجسر على شاطئ النيل ثم جد في السير، حدثته نفسه بالهرب ولكن قوة غشوما جعلت تجذبه الى الوراء، وخارت مقاومته عند شجرة صفصاف ضخمة الجذع على بعد ثلاثين مترا من مبدأ الطوار فتوارى وراءها في إعياء وأرسل الطرف نحو الجسر، ولاح له الجسر كتلة صماء متوهجة بأنوار المصابيح تمسك من طرفيها بالشاطئين في عناد وتصميم كأنه وحش يغرز أنيابه في فريسته."[٢١٦].

رمزية الجنس

البداية هنا هي (نهاية) الأب، الهفوة المفاجئة التي ربما لا تكون مأساة في حد ذاتها كشيء مجرد، ولكنها تتخذ لونها التراجيدي الحاد، لكونها أصابت أسرة (كامل علي) أحد أبناء هذه الطبقة المأساوية في تاريخ كل مجتمع، فهو يذهب الى القبر مخلفاً وراءه تركة من الأشلاء المبعثرة هي الأم والأبناء الثلاثة والبنت الوحيدة ولا يحول بينهم وبين اللحاق به إلا قطع الأثاث التي أخذت تذوب في أمعائهم شيئا فشيئا وكان من الطبيعي أن يضحي (حسين) بالتعليم العالي ويعمل بشهادة البكالوريا – أو شهادة الميلاد الجديد لهذه الأسرة – فيواصل أخوه (حسنين) بالكلية الحربية، بينما يخرج الشقيق الثالث (حسن) الى طريق بعد ما لفظته المدارس طفلا وتتوفر الأخت (نفيسة) على ماكينة الخياطة ليل نهار وتنعكس مأساة الأسرة على هذه الفتاة التي نكبت بوجه دميم وجسد يغلي فلم يكن أمامها طريق أفضل، من أن تدفن دمامتها في صدر كل رجل يستطيع أن يدفع غائلة الفراغ عن أمعائها وبطون أخوتها، ولا تعنيه الدمامة في غمرة ذهوله الحسي بين ثنايا جسدها.

---

٢١٦. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق،ص٣٧٥.

هكذا رآها أول رجل (سليمان) ابن البقال المجاور للبيت "لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكنه كان من أبيه المستبد في ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التي تتيح له الممكن من الحب.. فتى في مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز، ووجد فيها – مهما تكن – أنثى تنتسب للجنس المحبوب والعزيز المنال"[٢١٧] هذا هو الحب كما يفهمه، وسيلة مجدية للتنفيس عن رغباته، وفي حدود هذا الفهم يتكون سلوكه الخاص في ممارسة هذه الوسيلة : "فأطبق شفتيه على شفتيها.. ثم عطف وجهه فجعل خده على فيها وهمس في أذنها: هذا أفضل، لقد تكلمنا كثيرا.. وأعيد عليك أنك زوجتي.. لعله يظن أنها جزعة متعجلة.. فلندعه في وهمه.. ولعل الانتظار أوفق لحال أسرتها التي لا ترحب بزواجها الآن، ولا تستطيع أن تعد العدة له.. ليس في الانتظار ضرر ولكنها لن تعلن عما في ضميرها، وعاد سليمان يقول: مسألة وقت.. ولكن ما أحوجنا في فترة الانتظار الى الترفيه"[٢١٨].

هذا سليمان بين النظرية والتطبيق أنه (يجد) البنت فرصة ينبغي اقتناصها وعندما (ينفذ) أوامر جسده بإخراجها من دنيا العذارى، يحس بالأمر ترفيها ممتعا ارتخت له الأعصاب المشدودة لا أكثر أما نفيسة، فليست دمامتها هي "العامل الحاسم" في سقوطها، رغم أنها "أحبته بأعصابها ولحمها ودمها، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق، كان أول رجل بعث فيها الثقة، وطمأنها الى أنها امرأة كبقية النساء" فالسقطة الأولى في حياتها كانت احتجاجا لا واعيا على دمامتها، أرادت أن تؤكد ذاتها وتحقق وجودها قبل أن تعي هذه الذات، وذلك الوجود لم يكن بوسعها ـ إزاء هروب أول رجل من حياتها ـ "

---

٢١٧. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص٨٦.

٢١٨. نفس المصدر، ص١٠٤.

أن تقفز من إنسان أياً كان أبدى نحوها ميلاً فتطورت بها الحال من تحقيق الذات الى مرحلة خطرة، "الى تلك الساعات التي تذهل فيها عما يدفعها الى تسليم نفسها من دواعي اليأس والفقر.. هنالك تنسى كل شيء إلا الرغبة المحرومة الجائعة فتمثل بنفسها أفظع تمثيل "[٢١٩] ويعد هذا مشهد بشع في الوقت نفسه فهو رائع لامرأة تجمدت خلايا ذهنها وقلبها ونفسها في بقعة دموية ذاهلة تدعي الجنس.لقد وصلت نفيسة الى قمة تعاستها، فمن حيث أرادت تحقيق ذاتها، تلاشت هذه الذات وفنيت وفقدت إحساسها بالوجود والحياة، حتى الشعور باللذة مات معها، وتحولت بقسوة الى قطعة من لحم السوق لأنها بعيدة الشبه عن ذكر النحل الذي يستشهد فور أدائه الوظيفة الجنسية، إنه أفضل منها لأنه يحيا سعادته إلى أقصي حد ممكن، ثم يستشهد رغم أنفه، فقد أصبحت (رغبتها المحرومة الجائعة) عجلة قيادة تسرع بلا سائق، وأوضحت ـ يالفظاعة التعبير وأصدقه ـ (تمثل بنفسها أفظع تمثيل) وجسدها يتلوي بتلقائية الثعبان،ويحترق بنيران يستشعر في لظاها بردا وسلاما. إن الكاتب لا يصنع من الفقر باباً عمومياً تدخل منه كل مومس بلا تذكرة.. فهي "تستطيع إذا شاءت أن تنتحل لسلوكها الأعذار وأن تقول لنفسها إني إنما رضيت تلك الحياة للحصول على النقود، التي أقامت بها أود أسرتها في أكلح ساعات حياتها، وهذا حق ولكنه ليس الحق كله.. فهناك أيضا الرغبة المعذبة واليأس القاتل، وكم ودت في ساعات يأس لو تموت هذه الرغبة، ولو تموت هي بموتها، ولكنها كانت تزداد رغبة وانحدارا ويأساً ثم تمرداً واستسلاما"[٢٢٠]. لاشك أن الحالة الاقتصادية السيئة هي الأرض المنزرعة بالمسامير، والتي تقف عليها نفيسة.. على أن التغير الكيفي الذي قلبها رأسا على عقب، أدى في الوقت نفسه الى بلورة

---

٢١٩. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص١٩٥.

٢٢٠. نفس المصدر، ص٢٨١.

المأساة في قمة تراجيدية حادة عنيفة.

المؤلف لم ينس القاعدة الفسيحة التي شيد عليها الفقر هذا البناء المأساوي الشامخ.. حيث ردد حسين في تأملاته " يا للعجب.. إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. ومع هذا يقال عنا شعب راض هذا لعمري منتهى البؤس، ان تكون بائساً وراضياً هو الموت نفسه لولا الفقر لواصلت تعلمي، هل في ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية لست حاقداً ولكنني حزين حزين على نفسي وعلى الملايين، لست فرداً ولكنني أمة مظلومة، وهذا ما يولد في روح المقاومة ويعزيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه، كلا لست حاقداً ولا يائساً أيضا، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي، فلن تفلت من حسنين وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب "[٢٢١] ولا يكتفي بهذه الأضواء العامة.. بل يركز الأشعة في بؤرة ضيقة للغاية : "لم يكن للأسرة عشاء عادة،وكانوا يتحامون أن يجهروا بالجوع أن يضاعفوا من تعاسة أمهم وسخطها" فإذا سئل حسين ذات مرة " هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ " أجاب مبتسماً " أصل شعبنا أعتاد الجوع ". وفي مكان آخر يقول " كان حسن ضحية للمرحوم والدنا، وكان والدنا ضحية لضيق اليد "[٢٢٢]. وفي أكثر من موضوع بيُّن المؤلف أن الحالة الاقتصادية للأسرة تمنع زواج نفيسة تلقائياً، وتمنعها من الزواج بسليمان على وجه الخصوص.. وما تزال رواسب الماضي الآفل تتجسد في أحد أفرادها ـ وهو حسنين ـ فيترفع عن أن تكون أخته زوجاً لابن بقال.

إن دمامة الفتاة لم تكن العامل الحاسم في انهيارها وأن هذا الانهيار لم يحدث مفاجأة، وإنما كان تتويجاً لعدة تطورات، بدأت بالسقطة الأولى حيث كانت تحقيقاً لا شعورياً لوجودها وتأكيداً لذاتها، وكانت المرحلة

---

٢٢١. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص١٩٩.

٢٢٢. نفس المصدر، ص٣٠٣.

الثانية أن تحولت نفيسة الى قطعة من لهب تحترق ولا تحس بالاحتراق، ثم انتهت الي أن " تستسلم لعابر سبيل مدفوعة بالطمع وحده وبلا أدنى رغبة"[٢٢٣] ولكن دون أن تخمد لهذا رغبة جسدها الذي يسميها الهوان فكرهته كما تكره الفقر " وقالت لنفسها أنها ترضى (الهوان) في سبيل النقود التي تحس حاجة أسرتها أليها، ولم تكن في هذا كاذبة فإنه حق لاشك فيه، ولكنها صارحت نفسها بحقيقة وتجاهلت الأخرى "[٢٢٤] أي أنها فريسة الازدواجية الطاحنة بين حقيقتين ينبعان كلاهما من الجسد، فلقد تمزقت نفيسة بين حجري الرحى، وهوت بها الانفصالية الضاربة لأن " تعض على شفتيها وهي لا تدري كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين في روحها وجسدها ما هي بخيبة الحب.. هي خيبة الحياة كلها".

زورأت من الحكمة أن تبدأ بمن أقل خطورة، تمهد به لمن هو أشد خطورة، فنظرت صوب حسين وحسنين، وقالت بصوت هادئ أن تكشف عما لحق قلبها من تأثر:

ـ لن يكون في الإمكان إعطاؤكما أي مصروف يومي، ومن حسن الحظ أن المصروف ينفق عادة في وجوه تافهة..

وجوه تافهة!. اشتراك النادي، السينما، الروايات، أهذه وجوه تافهة ؟! وقد تلقى حسين الحكم في وجوم، وتاه عقله متخيلا الحياة بلا مصروف، ولكن دون أن ينبس بكلمة.

رمزية الموت

في (بداية ونهاية) كان الموت، رمزا لموت الأمل، وموت المستقبل..فموت الأب في بداية الرواية، كان يعني موت كافة الروابط الاجتماعية،

---

٢٢٣. نفس المصدر، ص٢٤٨.

٢٢٤. نفس المصدر، ص١٦٤.

والنفسية،وانفراط الأسرة وتشتتها.. ولد ضال، وهارب من وجه العدالة.. ابنة تغرق في النيل.. وابن ثالث يغرق في النيل أيضا..لقد ولّد الموت عدة مآس.. وكان موت الأب موتاً لأمل أسرته.. وموتاً لمستقبل هذه الأسرة أيضا.

فالبداية هي الموت... والنهاية هي الموت أيضاً.

البداية هي موت القيادة... والنهاية هي موت الشعب، الذي رمز له بالأسرة..!

رمزية الأخلاق

في (بداية ونهاية) مناقشة أخلاقية هامة جدا، ان كانت لا تدور في حوار مباشر بين الأبطال. ومحور هذه المناقشة هي شهامة حسن (الشقي مهرب المخدرات الفتوة) وحبه لأخوته.. بينما شرير الرواية الحقيقي هو حسنين صاحب المظهر النظيف والمكانة المحترمة.

حسن فيه فضائل وطبيعة الرجل الذي يواجه المجتمع ويتحمل المسؤولية بشجاعة عنده أحساس بأسرته وبالعلاقات العائلية رغم أنه يعايش عشيقة بلا زواج لقد تعلم الأخلاق من الشارع ويريد أن يعيش كما يعيش الناس بذراعه والمجتمع كله في ذلك الوقت كان يعيش بهذا الأسلوب ابتداء من السلطة السياسية والتي يتغلغل فيها المحسوبية والمنسوبية وانتهاء بالملاهي والمقاهي وغيرها من مفترقات العمل.

أما نفيسة فقد كان حسنين يرضي أحلامها في الخروج من الظروف التعسة. ونفيسة هي التي صنعت حسنين لذلك أحبته أكثر مما أحبت أخوته وقتلت نفسها لإنقاذ سمعته ومستقبله. كان حسنين معبودها وعزاءها وقد آثرت قتل واقعها التعس في شخصها على تعريض أحلامها الوردية للضياع والدمار في شخصيته.

رمزية البيئة

البيئة في رواية "البداية والنهاية" هي بيئة رمزية، بيئة واقعية علمية ثابتة ويمكن أن نشير الى الجو الرمزي من خلال أسلوب المؤلف، فأسلوب المؤلف نجيب محفوظ في هذه الرواية بطئ متأني لا تفوته كبيرة ولا صغيرة، فهو يقف أمام التفاصيل إنه يتجه نحو الجزئيات فهو أسلوب محايد أشبه بالأسلوب العلمي فهو يلاءم المرحلة التي كتب فيها الكاتب هذه الرواية، ومثله المخرج (صلاح أبو سيف) فقد انعكس ذلك بوضوح على كل مجريات الأحداث داخل الفلم حيث الحدث يتصاعد بالتساوي عند كل الإطراف وكأنه طوفان سوف يكتسح كل الزوايا المنظورة والمخبوءة كما نلاحظ في الرواية إنه لا يوجد بطل واحد، ولا بطلا رئيسيا، بل مجموعة متوازية من الأبطال المرسومين بدقة متناهية.

المؤشرات

استطاع الباحث أن يخرج بمجموعة من مؤشرات يعدها خلاصة ما قدم عليه من البحث وهي كالآتي.

١- الرمز الأدبي ما هو إلا كلمة أو عبارة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما، ويشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها، أو هو كلمات أكثر بساطة ربما شيء محسوس يرتبط به عادة، مغزى تجريدي انفعالي ويتمظهر من خلال الكلمة فقط، وفي بعض الأحيان يكون النص كله رمز ويمنحنا واقعا(متخيل)، أما في السينما فيتمظهر من خلال الصورة المتحركة والصوت، ويمنحنا واقعاً مرئياً.

٢- حافظ النص المرئي على هيكلية النص الأدبي بشكل عام ومنها الأسماء والأماكن، ولكاتب النص رمزية في اختيارها.

٣- تحمُّل الصورة برموز مباشرة وغير مباشرة وهناك مكامن له وتأثيرات، حيث يمكن أن يولد الرمز من خلال أحدى وسائل التعبير الأساسية والرئيسية في السيناريو وهي.

أ ـ الإطار: وهي الوسيلة الرئيسية في الانتقاء وعزل التفاصيل الأكثر أهمية من غيرها أو عزل جزء من المكان أو جانب من ملامح الشخصية.

ب ـ الإضاءة: إن الموجودات تتناوب في ظهورها وتكشُّفها مابين الظل والضوء

ج ـ العمق: يتيح ترتيب الأشياء والأجسام وفق أبعاد متعددة.

ء ـ التوليف أو المونتاج: تتيح هذه الوسيلة التنقل في الزمان والمكان واختيار الأحداث والتفاصيل الأكثر أهمية.

هـ ـ التصوير: يتيح التصوير إمكانات واسعة للتعبير عن الأحداث الروائية وطريقة عرضها وتقديمها.

و ـ الزمن: وله حضوره الفاعل في سياق النص الروائي أو السيناريو على السواء.

٤-قد وفق النص المرئي في رسم ملامح الفقر وهو الرمز التجريدي الذي يحمله النص الأدبي بوضوح من خلال نزول العائلة الى الطابق الأرضي بعد أن كانت شقتهم في الطابق الأوسط وهو رمز الطبقة البرجوازية في عمارة تتكون من ثلاث طوابق، وحتى انتقالهم الى السكن الجديد وهو عمارة من طابقين أي رجوعهم الى الطبقة البرجوازية.

٥- المرأة كرمز لم يوفق النص المرئي في إظهار أسباب سقوطها في البغي وكان ذلك الرمز (المرأة) واضحا في النص الأدبي وأسباب سقوطها هو

من أجل العائلة ورغبتها الجنسية والجانب الثالث هو دمامة خلقتها.

٦- أتفق النص الأدبي والمرئي على إظهار ضعف أجهزة الدولة من خلال تأخير صرف تقاعد الأب المتوفي للعائلة والذي عاد عليهم بالتعاسة والانحراف.

٧- أهمل الفلم السينمائي الدور الرئيسي للمومس (نفيسة) ودورها الكبير والمسيطر على مجريات الأحداث في الرواية ولكنه لم يكن مهيمن على أحداث الفلم بقدر هيمنة حسنين عليه.

فكرة الفلم

البداية هو موت الأب والنهاية هي تفسخ الأسرة وانهيارها بين الدعارة والمخدرات والتطلعات الطبقية الفاشلة ثم الانتحار.

تحليل الفلم

على الرغم من أن الفلم صور بالأبيض والأسود ضمن تقنية الوقت الذي صور فيه إلا إنه لم يكن عائق في إظهار إمكانية المخرج ومكامن إبداعه فقد أستطاع من خلال الأدوات المتاحة له في ذلك الوقت أن يوصل الرسالة المتوخاة من الفلم حيث اختصر الكثير من أجزاء الرواية وخاصة الفصول العشرة الأولى، مثلما أستطاع أن يوظف رمزية الدرج عن طريق (حسنين) وهو يصعده عندما يأتي من المدرسة ليتذكر إن بيته في الأسفل فينزل الدرج، كذلك أبدع في البناء التكويني لمشهد اغتصاب (نفيسة) وهي راضية، حيث أظهر المخرج الصورة مائلة وأضواء المصابيح تنطفئ و تضاء، والشباك مفتوح حيث الستارة يعصف بها الهواء، ليصبح الموضوع بعد ذلك طبيعي، وفي المشهد المقابل يحاول حسنين أن يقبل خطيبته (بهية) ويعج الفلم بمثل هذه المتناظرات مثل أتفاق (حسن) مع أبو سليمان

لإحياء حفل زواج أبنه، تقوم (نفيسة) بخياطة ثوب عروسه، أو لحظة موت الأب وتحول العائلة الى الطابق السفلي، أو لحظة معاتبة (نفيسة) لـ(سليمان) وعدم زواجه منها يمر بائع عتيق ويصيح بصوت عالي (روبابيكيا) حيث يشعر المتلقي إن هناك خط بياني للأحداث ففي الوقت الذي يمتطي فيه (حسن) الخطوات الأولى نحو المجد كما يعتقده هو يكون أخوه (حسن) وأختـه (نفيسة) بالاتجاه المعاكس لذلك الخط ومثلها المؤثرات الصوتية حيث لعبت الموسيقى التصويرية – أغاني محمد عبد الوهاب دور فعال في تعميق الحدث الدرامي وكان المخرج موفق في ذلك.

أما فكرة الفلم فهو تصوير الواقع الاجتماعي المرير والذي يصور عن طريق مأساة إنسانية وأول صورة من المأساة، هي صورة هؤلاء الذين يحاولون الصعود الى أعلى فكثير من أفراد الطبقة الوسطي يملؤها القلق والطموح،وهم يحاولون دائماً الارتفاع عن مستواهم الاجتماعي، ومن حيث اللغة في الرواية فهي تتطابق مع الحوار في الفلم بنسبة ٩٨ بالمئة حيث نلاحظ إنه قد نقل بشكل حرفي دون زيادة أو نقصان ولم يجري عليه أي تعديل بل وحتى وصف المكان فعلى الرغم إنه في النص الكتابي قد يكون وصف المكان والشخوص والحارة عموما بشكل عائم إلا إنه في النص المرئي تدرك إن المكان محل التصوير سواء كان البناية أو الشقة ومركز الشرطة والزي الذي يظهر فيه الضابط (حسنين) هو هو، كما رسم في الرواية وهذا إن دل على شيء فهو يدل على براعة المخرج في اقتباس ذلك النص ونقل تلك الصورة الذهنية في ذهن القارئ الى صورة متحركة أمام عينيه.

كذلك الزمن، فالرواية كتبت ما بين عام ١٩٣٥–١٩٣٩ أي أن عمرها الزمني هو أربعة سنوات وعمرها الروائي داخل النص هو أيضا أربعة سنوات وعند تحويلها الى نص مرئي أستطاع المخرج أن يحافظ على العمر

الافتراضي للزمن داخل النص المرئي من خلال السنة الدراسية الأولى للأخوين (حسين وحسنين) والسنة الثانية نجاح (حسين) في البكالوريا وتعينه في طنطا والسنة الثالثة هو نجاح (حسنين) من الثانوية ودخوله الكلية العسكرية والسنة الرابعة هو تخرجه منها ومحاولة تغيير وضع عائلته الاجتماعي من خلال نقلهم الى حي جديد ومن ثم لتنتهي الأحداث بشكل مأساوي.

كذلك كان المخرج موفق في اختياره للشخوص الذين قاموا بأدوار متساوية من ناحية المساحة المتاحة لهم داخل الفلم ونبدأ بالبطل حسنين بطل الفلم "بداية ونهاية".. إنه يحاول محاولة عنيفة أن ينتقل من الطبقة الوسطي الصغيرة الى الطبقة الوسطي الكبيرة، وليس هناك إمكانات مادية طبيعية تساعده على ذلك، ومن هنا فقد أصبح علي أسرته كلها أن تعمل لكي تحقق أهدافه، فهو يستعين بشقيقه تاجر المخدرات، ويستعين بأخته الخياطة ليصرفا عليه حتى يصبح ضابطا، وتسقط أخته وتفقد شرفها في معركتها القاسية الجافة من أجل الحياة، ويتعطل أخوه الثاني عن التعليم ويعمل موظف صغير ليساعد الأسرة ثم يتخلص (حسنين) من خطيبته الأولى بنت الجيران بهية، لأنه يطمع في الزواج من بنت أحدى البكوات حتى ينتسب الى طبقة أعلى من طبقته.

ولكن كل شيء ينهار لأن الحقيقة تنكشف فجأة.. وكل ما وصل اليه (حسنين) يمد جذوره في شرف أخته وسمعة أخيه الأكبر وتضحيات أخيه الأوسط وانتهت أحلامه عندما أكتشف إن أخته قد تحولت الى بغي وأن أخاه مهدد بالاعتقال بتهمة التجارة بالمخدرات، وأخيرا انتحر هذا الضابط بعد أن أكتشف الحقيقة المفزعة في طريقه للوصول الى طبقة أعلى.

وهذا النموذج الذي صوره لنا مخرج الفلم صلاح أبو سيف يرسم لنا

بقوة صورة لمجتمع تنعدم فيه الفرص المتكافئة، وتقوم الحياة فيه على التنافس الطبقي المرير ولا يستطيع الإنسان فيه أن يتقدم خطوة الى الأمام بدون أن يدفع ثمنا غاليا رهيبا، إنه لا يتقدم إلا على جثث الآخرين، أو هو يتقدم بالتنازل المستمر عن كل شيء وأي شيء حتى عن شرفه وعرضه والذين يحاولون الصعود الى أعلى في روايات نجيب محفوظ يكشفون عن مأساة ذاتية يعيشون فيها، ولكنهم في نفس الوقت يكشفون عن مأساة مجتمع بكامله إنهم يعيشون في مجتمع الأسماك التي يأكل بعضها بعضا بلا رحمة مجتمع لا قيّمة فيه إلا للنجاح بأي ثمن حتى ولو كان هذا الثمن هو الانتهازية الصارخة، وحتى لو كان الثمن هو عرض الأخت والخطيبة والعائلة بلا مبدأ ولا ضمير.

إن المأساة الحقيقية في (بداية ونهاية) يقود اليها الواقع الاجتماعي بتركيبه الفاسد المعقد إن نماذج مثل هذه الأفلام هي ثمرات طبيعية.. فالبيئة تصنع الناس وليس العكس.

ان المخرج يفسر المأساة التي يتعرض لها أبطاله على ضوء الواقع الاجتماعي الخارجي ففي هذا الفلم (بداية ونهاية)، تبدأ المأساة في عزف سيمفونيتها المتنوعة الحزينة العريضة بعد موت الأب مأساة كبرى في المجتمع الذي لا توجد فيه ضمانات من أي نوع، لا أحد يضمن الخبز للإنسان، ولا أحد يضمن العمل، ولا أحد يضمن التعليم، ولا أحد يضمن الشرف والكرامة، ان كل هذه الضمانات كانت ترتكز في الأب أي القوة الاقتصادية للأسرة، وعندما تنهار هذه القوة يتخلى المجتمع عن كل مسؤولية نحو هذه الأسرة وتبدأ المأساة التي تحيط وتفسد حياة الجميع.

ان الموضوع الأساسي في هذا الفلم هو المأساة الاجتماعية تعود في معظم عناصرها ان لم يكن في كل عناصرها الى أسباب قائمة في المجتمع نفسه، في تنظيمه وفي أوضاعه الاقتصادية وفي القوانين التي

تتحكم فيه وتسوده إن معظم أبطال الفلم يكون فيها البطل إنسان منسجم النفس متناسق الروح ولكنه يثور ويضطرب عندما تجيئه الضربة الخارجية عندها يتمزق البطل ويندفع نحو الهاوية.

فحسنين أحد أبطال فلم (بداية ونهاية) يعيش متناسق النفس، كل ما يحركه هو طموح اجتماعي عادي مما يكون دائما عند أمثاله... ولكنه يكتشف بعد أن يحقق أمنيته ويصبح ضابطا إن أخته أصبحت عاهرة.. هنا تتمزق نفسه ويدفع أخته الى الانتحار، ثم ينتحر هو أيضا.

معنى هذا ان البطل عند المخرج صلاح أبو سيف لا يعرف القلق غير العادي وكان يعيش في سلام مع نفسه ومع الناس، حتى تأتيه الضربة من الخارج فتدير رأسه... ويدوخ ويترنح، ويهوي تحت وقع الضربة وينهار.

وأخيرا لا يخفي علي المتتبع لكتابات نجيب محفوظ إن هذه الرواية كُتِبت في عام ١٩٣٩، ومثلت كفلم في عام ١٩٦٠، أي إن مصر كانت واقعة تحت الاحتلال في نفس الوقت كان على رأس السلطة الوطنية كما يدعي زعيم أسمه (إسماعيل صدقي) وهو رئيس وزراء فتوة يأخذ ما يريد بالقوة وهذا ما عكسه كاتب الرواية على شخصية (حسن).

المؤشر الأول

١ – الرمز الأدبي ما هو إلا كلمة أو عبارة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما، ويشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها، أو هو كلمات أكثر بساطة ربما شيء محسوس يرتبط به عادة، مغزي تجريدي انفعالي ويتمظهر من خلال الكلمة فقط، وفي بعض الأحيان يكون النص كله رمز ويمنحنا واقعا(متخيل)، أما في السينما فيتمظهر من خلال الصورة المتحركة والصوت، ويمنحنا واقعاً مرئياً.

وسوف نأخذ مجموعة من المقاطع علي لسان الشخوص.

"أن التعاسة تنفذ في لحمنا كما، تنفذ الإبرة في قطعة قماش"

"والله لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري، على أن أتركها ما تركتها، أو أهلك دونها"

" إن الأوطان تحيا بموت الأبطال"

"إن السعادة قصيرة الأجل ولأنها لا تعمر في النفس طويلاً كالحزن أو الحسرة "

"كالدجاج نلتقط رزقنا من القاذورات"

والرمز في الرواية يظهر من خلال الكلمة فقط أما في السينما فيظهر من خلال الصورة المتحركة، لأن الكلمة هي الوسيلة الوحيدة للكاتب يعبر عن ما يريد بها أما في السينما فإن الصورة والصوت والحركة هما الأدوات الأساسية لها فللصورة دلالة كونها هي اللغة المصورة لتلك الرموز وكذلك للصوت دلالة سمعية تحمل الجمل الحوارية بإشارات ورموز ظاهرة ومباشرة، وأخيرا الدلالة و الحركية لأن السينما هي فن الصورة المتحركة أي فن الحركة.

وهو يمنحنا (أي الرمز) واقعا ذهنيا (متخيل) أما في السينما فيمنحنا واقعا فعليا (مرئي)."ليس الفراق شرا ما في الموت ان الفراق حزن المطمئن، متاعبنا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتاً للتفكير في الحزن لشد ما نتغير ونتدهور، أكبر جريمة في نظري أن نضاعف بجزعنا شقاء أمنا"[٢٢٥]، وقد حافظ النص المرئي على هيكلية النص الأدبي بشكل عام ومنها الأسماء ابتداءً من حسن، حسين، حسنين، حسان، إحسان، ولكاتب النص رمزية في اختياره لكلمة حسن ومعناها كما جاء في مختار الصحاح إن كلمة حسن ضد القبح والواقع إنهم كانوا يعيشون في واقع قبيح جدا من جانب ومن جانب آخر فقد أراد المؤلف وراء هذه التسمية الموحدة أن يرمز الى طبقة من طبقات الشعب بواسطة وحدة الأسماء الى جانب وحدة الأفكار والأفعال.

المؤشر الثاني

حافظ النص المرئي على هيكلية النص الأدبي بشكل عام ومنها الأسماء والأماكن، ولكاتب النص رمزية في اختيارها.

من ناحية الأسماء فأن نجيب محفوظ قد أستخدم الرامزة الى وحدة وسط الشخصيات عن طريق وحدة الأسماء التي نجدها على النحو التالي :ـ ابتداءً من حسن، حسين، حسنين، حسان، إحسان، ولكاتب النص رمزية في اختياره لكلمة حسن ومعناها كما جاء في مختار الصحاح إن كلمة حسن ضد القبح والواقع إنهم كانوا يعيشون في واقع قبيح جدا ومن جانب آخر فقد أراد المؤلف من وراء هذه التسمية الموحدة أن يرمز الى طبقة من طبقات الشعب بواسطة وحدة الأسماء ووحدة الأفكار والأفعال، وحين انتقل حسين الى طنطا يلتقي بكاتب المدرسة اسمه حسان حسان حسان،

---

٢٢٥. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص٣٧.

بينما ابنته أسمها إحسان ويري بعض الدارسين لأدب نجيب محفوظ، أن هذه التسمية الموحدة، قد يكون وراءها غاية هي تحديد مفهوم طبقة من طبقات الشعب، بواسطة وحدة الأسماء الى جانب وحدة الأفكار والأخلاق والأفعال.

المؤشر الثالث

تحمل الصورة برموز مباشرة وغير مباشرة وهناك مكامن له وتأثيرات، حيث يمكن أن يولد الرمز من خلال إحدى وسائل التعبير الأساسية والرئيسية وهي.

الإطار: هو الوسيلة الرئيسية في الانتقاء والعزل والتفاصيل الأكثر أهمية من غيرها أو عزل جزء من المكان أو جانب من ملامح الشخصية وبحكم واقعية السينما فإنها لا تلتقط إلا مظاهر محددة ودقيقة لطبيعة الأشياء وتضعها في إطار ليطرح أمام المشاهد كجزء طبيعي ولكن منتقي.

الإضاءة: من المعروف إن الإضاءة نوعين طبيعية واصطناعية وقد لعبا دورا مهماً في إظهار الظلمة خاصة عند انحدار (نفيسة) كدور فعال لها حيث نراها تستحوذ على أغلب الأماكن التي تذهب أليها مع أي مستطرق من أجل غاية جنسية ومن ثم المال.

العمق: يعد العمق هو البعد الثالث بعد أن كانت تعد شاشة ذا بعدين، حيث يتمتع هذا العمق بإبراز الجسوم وأبعادها كما في المشهد الأخير لانتحار (نفيسة) حيث يقف حسنين مفتوح الأرجل بشكل مثلث ليعبر ذلك العمق علي إنها محصورة داخل هذا المثلث وهي بالتالي تنفذ أوامره بالانتحار.

التوليف أو المونتاج: هناك عدة وظائف لهذا العنصر، منها ربط اللقطات

والانتقال من مكان لآخر عن طريق قطع المكان والزمان وإعادة ترتيبها ولكن من أهم تلك الوظائف هو الوظيفة الفكرية حيث يتم إخراج مفهوم جديد عن طريق ربط لقطتين تؤديان إليها في أغلب الأحيان تكون رمزية.

التصوير: إن الفرق بين الصورة الفوتوغرافية والصورة داخل الفلم هو إن الأولى بلا حياة بينما الثانية هي عبارة عن بث الحياة في تلك الصورة الجامدة. من خلال الحركة الدائمة والتغير في الصوت والصورة والانتقال بين الأزمنة والأماكن وبالتالي تخلق إيقاع نابض بالحياة داخل الفلم.

الزمن: إن الزمن يلعب دور فعال في تتابع الأحداث وإعطاءها الصبغة التي تصطبغ بها تلك الأحداث السريعة أو البطيئة أكان الفلم اجتماعي أم بوليسي، لكنه يتبع تسلسل الأحداث، حيث إن الفلم يراعي الزمن من خلال إظهار الشخوص كطلاب في السنتين الأوليتين ثم تعيين حسين ثم نجاح حسنين ودخوله الكلية العسكرية ليدرس سنة ويتخرج برتبة ضابط ليكون عمر الزمن داخل الفلم هو أربعة سنوات.

المؤشر الرابع

لقد وفق النص المرئي في رسم ملامح الفقر وهو الرمز التجريدي الذي يحمله النص الأدبي بوضوح من خلال نزول العائلة الي الطابق الأرضي بعد أن كانت شقتهم في الطابق الثاني وهو رمز الطبقة البرجوازية في عمارة تتكون من ثلاث طوابق. وحتى انتقالهم الى السكن الجديد وهو عبارة عن عمارة من طابقين أي رجوعهم الى الطبقة البرجوازية.

يدور حوار بين الأم وحسنين وهو كل الآتي:

فقالت الأم : سنترك الشقة

ـ الى أين ؟!

الى الدور التحتاني.. سنبادل السكن مع صاحبة البيت

ـ ولماذا

فقالت الأم بصوت واضح

لأن إيجارها ١٥٠ قرشا

فقال الشاب متذمراً

ـ فرق الإيجار أقل من خمسين قرشاً لا يتناسب مع الفرق بين الشقتين

فسألته الأم ساخطة

هل تتعهد بدفع هذا الفرق التافهة؟

لماذا رضينا إذن بأن تشتغل (نفيسة) خياطة ؟

كي نأكل ـ كيلا تموتوا جوعاً

المؤشر الخامس

المرأة كرمز لم يوفق النص المرئي في إظهار أسباب سقوطها وكان ذلك الرمز (المرأة) ودورها واضح في النص الأدبي وما له من أهمية في استمرار العائلة بالعيش ورغبتها الجنسية كامرأة والجانب الثالث هو دمامة خلقتها وبالعكس من ذلك هي الأم وصبرها على الملمات وتوجيه العائلة بعد تلك المحنة.

المؤشر السادس

أتفق النص الأدبي والمرئي على إظهار ضعف أجهزة الدولة من خلال تأخير صرف التقاعد للأب المتوفي للعائلة والذي عاد عليهم

بالتعاسة والانحراف.

"وفي صباح اليوم مضت الأم الى وزارة المعارف مصطحبة معها حسن أكبر الأبناء ولما علم هنالك أرملة المرحوم كامل علي أفندي أظهر كثير من زملائه استعدادهم لأن يكونوا في خدمتها. وطلبت المرأة صرف المستحق من مرتبه فدلها بعضهم على إجراءات أثبات الوراثة. وسألت عن معاشه فذهب معها أحد الزملاء الى إدارة المستخدمين. وتبين أن المرحوم خدم الحكومة حوالي ثلاثين عاما فبلغ مرتبه ١٧ جنيها واستحق معاشا قدره خمسة جنيهات لورثته.

ولكن الذي أفزعها حقا هو ما قيل عن الإجراءات الطويلة التي تسبق صرف المعاش، والتي تستغرق أشهرا طوالا"[٢٢٦].

المؤشر السابع

أهمل الفلم الدور الرئيسي للمومس (نفيسة) ودورها الكبير والمسيطر على مجريات الأحداث في الرواية ولكنه لم يكن مهيمن على أحداث الفلم بقدر هيمنة حسنين على أحداث الفلم

من خلال انزواء حسن داخل مخابئ الدعارة ومثله حسين حين تعين في محافظة بعيدة عن القاهرة (طنطا) ونفيسة في البحث عن رغبتها الجنسية بين الظلمات.

---

٢٢٦. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، مصدر سابق، ص٢٥.

تحليل عينة (شفرة دافنشي)

٢

العينة: رواية دان براون (شفرة دافنشي)

العينة: الفلم السينمائي (شفرة دافنشي) وهو مقتبس عن رواية (شفرة دافنشي)

المؤلف: دان براون

إخراج:رون هاورد

سيناريو: أكيفا جولدمان

تمثيل: توم هانكس – روبرت لانجدون

أودري تاتو – الأميرة صوفيا

جان رينو – المفتش فاش

سنة الإنتاج ٢٠٠٦/٥/١٩

المبني الحكائي

يبدأ الفلم بقتل قيّم متحف اللوفر (جاك سونير) وهو عالم رموز بالآلهة الأنثوية المقدسة، ومن ثم يُكلف (روبرت لانغدون) بمساعدة الشرطة الفدرالية الفرنسية على اكتشاف أسرار الجريمة، ولكنهم في الحقيقة يتهمونه من الداخل لكونهم وجدوا أسمه مكتوب على الأرض ضمن شفرة كتبها القيّم على الأرض، مثلما رسم لنفسه أثناء موته شكل أحدى لوحات ليوناردو دافنشي وهي (الرجل الفيتروفي)، كما رسم نجم خماسية الشكل على بطنه، وكل ذلك هو عبارة عن رموز وشفرات سيتم حلها أثناء الفلم،

كما ويحوي الفلم عليى مجموعة من الأرقام والتي تذهب الى أبعد من كونها مجرد أرقام مثلما يحوي على مجموعة من اللوحات (لموناليزا، العشاء الأخير...) والتي بمثابة شفرات تحمل جزء من الحل مثلما تحمل جزء من المشكلة، أن هذه الأرقام واللوحات وأبيات الشعر المكتوبة على الأرض كلها رموز تؤدي في النهاية الى الوصول الى الشفرة الرئيسية التي هي (الكأس المقدس) وهو سر الأخوية.

أن الصراع في حقيقته يدور بين مذهبين داخل الدين الواحد أحدهما يمثل الفاتيكان رمز اللاهوتية المسيحية والآخر يمثل العكس في الوصول إليها عن طريق تسلقه كرسي البابوية ومن ثم تدميره، فيقتلون ويفشلون ويبقى المذهب الرسمي (الكاثوليكي) هو السائد والمنتصر، وقد تجسد ذلك الصراع من خلال السؤال الذي سوف يحاول المؤلف والمخرج حله على مدى طول الرواية والفلم وهو (السر الذي يحمله القيّم والذي من أجله قتل وقتل ثلاثة من قبله) ثم من هو (العقل المدبر لكل ذلك) حيث يمر الحل ضمن أحجيات وألغاز وشفرات

رمزية النص

تعد رواية(شفرة دافنشي) رمزا ابتداء من العنوان مرورا بكل التفاصيل وهي من نوع الروايات البوليسية حيث تبدأ باغتيال قيّم المتحف (جاك سونير) وتعتمد أسلوب السرد المتوازي.

رمزية الشر

تقوم الحياة على الصراع بين الخير والشر بين الحق والباطل ومنه أخذت الدراما صراعها حيث يكون الشر في العمل الفني مجهول ولكنه منوط بـ(المعلم) الذي سيصبح رمز الشر في الرواية والفلم والذي يموّل سيلاس بالمال ويمول جمعيته (أيوس دي) كلها وهو في الوقت نفسه يبحث عن

الكأس المقدس والذي سوف نكتشفه في نهاية العمل وهو (السير لاي تيبييغ) وهو أيضا صديق لـ(روبرت لانغدون)

رمزية المرأة

أن أتباع (أخوية سيون) يعتقدون أن السيد المسيح قد تزوج من مريم المجدلية وأنجب منها السلسلة الذهبية والتي تعتبر صوفي من ذلك النسل الذهبي، كما ونلاحظ أن المرأة في الرواية والفلم ذا مكانة محترمة ومقدسة لأنها من ذلك النسل، بل وتمتلك النصف المقابل للذكر في كل تفاصيل الحياة والدين وقد تجلى ذلك واضحا من خلال لوحة دافنشي الموناليزا والعشاء الأخير، ففي الصفحة (١٣٤) من الرواية "أن طول اللوحة هو ٣١ وعرضها ٢١ أنش في صفحة (١٣٥) لقد رسم دافنشي خط الأفق من جهة اليسار أخفض بشكل كبير من جهة اليمين، وفي صفحة (١٣٦) كان دافنشي يؤمن بالتوازن بين الذكر والأنثى ويعتقد بأن الروح البشرية لا يمكنها أن ترتقي إلا بوجود العناصر المذكرة والمؤنثة.

شكل ٧

رمزية الطقوس

تمتلك كل العقائد مجموعة من الطقوس خاصة بها تعمل تلك الطقوس على التطهر مثل شد الأحزمة ذات الأشواك الحديدية على الأرجل كما يفعل

سيلاس أو تلك الشعيرة الدينية الجنسية الوثنية (هيروس جاموس) والتي رأتها صوفي في منزل جدها عندما قامت بزيارته بصورة مفاجئة أثناء فترة راحة من الكلية، ويتم ذلك في الرواية عن طريق السرد أما في الفلم فيتم عن طريق التذكر (الفلاش باك).

شكل ٢٠

رمزية الأب

تتفق الروايتين (بداية ونهاية، شفرة دافنشي) على أن الأب في الأولى والجد في الثانية هو المنطلق الحقيقي وحجر الزاوية في العمل والذي تنطلق منه الأحداث سواء مات الأول عن طريق السكتة القلبية أو الثاني عن طريق الاغتيال

رمزية الأرقام والحروف

أن الرسالة التي تركها القيّم (جاك سونير) جد صوفي تقول (ب،س. جد روبرت لانغدون) ومعنى أول حرفين هو الأميرة صوفي والاسم الثاني هو لعالم الرموز لكن المفتش فاش مسح أسم عالم الرموز حتى لا يدرك أنه مشتبه به، أما السطور الثلاثة فكانت عبارة عن أرقام غير مرتبة والتي كتبها بدمه عبارة عن جناس حيث كان السطر الأول عبارة عن متتالية فيبوناتشي في غير ترتيبها الطبيعي،أما السطرين الثاني والثالث وكما في الصفحة (٥٦) على الشكل الآتي أيها الشيطان المتوحش ؟ أيها القديس

الضعيف ؟ كما وقد كتب القيّم على لوحة الموناليزا وكما الصفحة (١٤٩) والتي كانت صوفي تقوله (خداع الرجل كريه للغاية) والذي ليمكن قراءته إلا عن طريق الإضاءة فوق البنفسجية، أما الجناس الآخر فهو للوحة سيدة الصخور وهو عمل آخر من أعمال ليوناردو دافنشي والتي كانت معلقة بالقرب من الموناليزا وقد أخفي القيّم خلفها مفتاحا.

وهي في الرواية وفي صفحة (٥٥) كتبت بالشكل الآتي

١-٣-٣-٢-١-٢-١-١-٨-٥ وهو رقم حساب القيّم (جاك سونير) فرع بنك زيورخ في باريس والذي يتكون من ١٠ أرقام تتكون من الأرقام الثمانية الأولي من متتالية فيبوناتشي مرتبة في ترتيبها الصحيح ١٢٣١٨٥٣٢١١

في الصفحة (٥٦) يقرأ الشطرين علي الشكل الآتي

أيها الشيطان المتوحش ؟ أيها القديس الضعيف؟

يقول لانغدون في الصفحة (٥٩) – شفرات رقمية؟ وقديس ضعيف؟ وشيطان متوحش؟ نجوم خماسية ؟ علي معدته؟ كل ذلك يبدو رمزيا لدرجة تدعو للشك.

أما حل هذه الرموز ففي الصفحة (١١٤) ودون أن ينطق لانغدون بكلمة، سحب قلماً من جيب سترته وأعاد ترتيب أحرف كل سطر.

O، draconian

Oh، Iane saint! وهي كانت في الحقيقة علي الشكل الآتي

Leonardo da vinci?

The mona Lisa

ليوناردو دافنشي

الموناليزا

المؤشرات

استطاع الباحث أن يخرج بمجموعة من مؤشرات يعدها خلاصة ما قدم عليه من البحث وهي كالآتي.

١- الرمز الأدبي ما هو إلا كلمة أو عبارة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما، ويشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها، أو هو كلمات أكثر بساطة ربما شيء محسوس يرتبط به عادة، مغزي تجريدي انفعالي ويتمظهر من خلال الكلمة فقط، وفي بعض الأحيان يكون النص كله رمز ويمنحنا واقعا(متخيل)، أما في السينما فيتمظهر من خلال الصورة المتحركة والصوت، ويمنحنا واقعاً مرئياً.

٢- حافظ النص المرئي على هيكلية النص الأدبي بشكل عام ومنها الأسماء والأماكن ولكاتب النص رمزية في اختيارها،

٣- الرمز في الرواية يتم تخيله، وفي الفلم السينمائي يتم مشاهدته من خلال عناصر اللغة السينمائية.

٤- يمكن أن تكون المرأة رمزا للاضطهاد والفقر أو الموت أو الجنس أو العبادة أو الآلهة.

٥- يمكن أن يكون للقدر رمزية في توفير الأمان والرفاهية للإنسان والعكس صحيح.

٦- أستطاع النص المرئي من نقل أغلب مكامن الرمز والأسطورة التي في الرواية الى صورة متحركة

المؤشر الأول

١- الرمز الأدبي ما هو إلا عبارة أو كلمة تعبر عن شيء أو حدث يعبر بدوره عن شيء ما، ويشتمل على الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها، أو هو

كلمات أكثر بساطة ربما شيء محسوس يرتبط به عادة، مغزى تجريدي انفعالي ويتمظهر من خلال الكلمة فقط، ويمنحنا واقعاً (متخيل)، أما في السينما فيتمظهر من خلال الصورة المتحركة والصوت، ويمنحنا واقعاً مرئياً.

وسوف نأخذ مجموعة من المقاطع على لسان الشخوص ففي صفحة (٢٦) من الرواية يقول لانغدون (غالباً ما لاحظ علماء الرموز أن فرنسا البلد المعروف بذكوريته وقادته الشهوانيين قصار القامة وعديمي الثقة بأنفسهم كنابليون وبيبان القصير لم يكن ليختار رمزاً وطنيا مناسبا لتمثيله أفضل من قضيب بارتفاع ألف قدم)[٢٢٧] وفي صفحة (٢٧) حيث يقول في الهرم (لقد وصف غوته هندسة العمارة بأنها موسيقى مثلجة ونقاد بأي وصفوا هذا الهرم بأنه الصوت الكريه لأظافر تجرح سبورة)[٢٢٨] لكن الهرم في الميثولوجيا يعني "لذيقورات ميزوبوتاميا وسوزيا وظيفة أقامة اتصال بين الإنسان والآلوهية وهي بلدان السهل حيث تشغل دور الجبال في بلاد أخرى من الشرق والشرق الأوسط وقد أشارت التوراة الي رمزية التكبر ومحاولة تسلق السماء بصدد برج بابل(أي زقورة بابل) فقد بنى القدماء هذه الأبراج بالأحرى من أجل إتاحة نزول ألإله على ما يظن اليوم، أن المسلات المصرية ذات الرمزية الشمسية والقضيبية تنتهي بهريم صغير مغطي بورقة من ذهب وهو معدن ذو رمزية شمسية والأهرام قبل كل شيئ آثار جنائزية"[٢٢٩] لكنه في الفلم (أي المخرج) يمر على برج أيفل ومن خلال عيون لانغدون بلقطة لا تتجاوز الثانية أما الهرم فيصور بلقطة

---

٢٢٧. دان براون، شفرة دافنشي، تر، سمه عبد ربه، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٣)، ص٢٦.

٢٢٨. نفس المصدر.

٢٢٩. فيليب سريج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، مصدر سابق، ص٤٠٧.

جدا رائعة ليبين عظمته ولكنه لا يكشف كنه ويترك ذلك للقارئ مثلما فصلته الرواية سوى تعقيب بسيط من قبل المفتش فاش عندما يسأل البروفيسور عن رأيه في الهرم في صفحة ٣١

المفتش: هل يعجبك هرمنا

البروفيسور: أجل

المفتش: أنه وصمه على وجه (باريس)

وفي نفس الصفحة (٣١) يرد الرقم ٦٦٦ وهو رمز الشيطان كما يدعي لانغدون أما في "سفر التكوين من التوراة فأن هناك ستة أيام للخليقة تبعها يوم راحة وهي رمزية خالصة ويمكن تواصلها لعصور مختلفة وفي الغرب أعادت الطغراء المسيحية المنتشرة كثيرا في نهاية العصر القديم والعصور الوسطى العليا أعادت لفروعها الستة أعطاء القيّمة للرقم ٦ فقد أمكن اعتبار هذا الرقم كعدد كامل لأنه في ذات الوقع مجموع ونتيجة لما يقسم عليه ١+٢+٣=١-٢-٣"[٢٣٠] وهو في الرواية قد يشعر به القارئ ويفسره في بعض الأحيان ولكنه في الفلم لم يتطرق له نهائياً وفي صفحة (٣٢) الهرم المقلوب دلالة على أن الأمور تتدهور بين فاش المفتش وعالم الرموز لانغدون.

المؤشر الثاني

٢- حافظ النص المرئي على هيكلية النص الأدبي بشكل عام ومنها الأسماء والأماكن ولكاتب النص رمزية في اختيارها.

تدور أحداث فلم (شفرة دافنشي) في متحف اللوفر وبعض الكاتدرائيات مثل (كاتدرائية لنكولن) لأنها تحوي قبر (إسحاق نيوتن) والذي يعد من الأعضاء البارزين إضافة الي فيكتور هيجو وليوناردو دافنشي وهذه

٢٣٠. فيليب سريج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، مصدر سابق، ص٤٥٨-٤٥٩.

الأسماء لها شأن كبير في مسار الحياة الإنسانية ما يعطي إنطباع عن هذه الجمعية (أخوية سيون) التي ينتمون اليها انها ليست خرافية أو إن من يعتنقها هم مجموعة من الأصوليين بل هم مجموعة من العلماء والمثقفين.

كما تتبع النص المرئي حيثيات النص الأدبي (الرواية) بكل تفاصيله وأعتمد نفس الأسلوب السردي المتوازي للأحداث، إضافة الى الأماكن التي وصفت بالرواية مثلما أعتمد على نفس الرموز والأحجيات بل عزز النص السينمائي كل ذلك بالصورة الرمزية المتحركة ما أغناها وجعلها أقرب للمشاهدة من التصور.

المؤشر الثالث

٣- الرمز في الرواية يتم تخيله، وفي الفلم السينمائي يتم مشاهدته من خلال عناصر اللغة السينمائية.

في صفحة (٣٤) يدور الحوار الآتي بين المفتش فاش والبروفيسور روبرت لانغدون (أن اللوفر يقتني أكبر مجموعة متعلقة بفن الآلهة موجودة في الكرة الأرضية مثل فؤوس لابريس من كاهنات أقدم ضريح يوناني في دلفي – وصولجانات ذهبية ومفاتيح عنخ التي تشبه ملائكة صغيرة في وضعية الوقوف وصلاصل وخفافيش كانت تستخدم في مصر القديمة لطرد الأرواح الشريرة بالإضافة الي عدد كبير من التماثيل التي تصور حورس ترضعه الآلهة أيزس)[٢٣١] تكتفي الرواية بهذه الأسطر بينما تلعب الصورة المرئية في السينما الدور الكبير والمؤثر في خلق التشويق والإثارة والإبهار والمتابعة ويبدأ العالم (لانغدون) يفسر معني تلك الرموز وكما في المشهد (٨) والذي يستغرق من الوقت ما بين (٣,٣٨-٦,٠٢)، وفي صفحة (٣٩) يعد الخاتم رمز الأسقفية وهو في الرواية أوضح حيث يسهب في

---

٢٣١. دان براون، شفرة دافنشي، مصدر سابق، ص٣٤.

تـفسيـره أمـا فـي الـفـلـم فـمـجرد أن الـكـامـيـرا تمر عـلـيـه مـرور الـكـرام، وفـي الصفحة (٤٠) هناك رقم ٩٩٩ وهو رمز للطريقة الروحية في تطبيق تراتيلها من أجل الوصول الى الرب لم يكن واضحا في الفلم، والعكس صحيح في الآتي"هل يجب أن يتضمن عمل الرب بالضرورة نذر النفس للفقه والطهارة والتكفير عن الخطايا من خلال التعذيب الجسدي الذاتي بالجلد الذاتي وبالسوط وارتداء الحزام ذو المسامير الحديدية)[٢٣٢]، في الفصل السادس صفحة (٤٣) يقول الراوي (أخذ يحدق في بداية النفق الطويل وعلى جانبي صالة العرض قامت جدران ضخمة يبلغ ارتفاعها ثلاثين قدما وتبدو من الأعلى وكأنها تتلاشي في الظلام وقد أنتشر بريق أضواء الخدمة الماثل الى الاحمرار نحو الأعلى مخلفا لمعانا دخانياً غريبا على مجموعة مذهلة من لوحات دافنشي وتبتيان وكارافاجوا المعلقة بواسطة أسلاك نازلة من السقف)٢٣٣ حيث يعد الضوء الأحمر دلالة على أن اللوحات المسمرة على الجدار هي عبارة عن مجموعة شفرات ممنوعة اللمس، أو أن اللون الأحمر دلالة الخطر "أن اللون يمكن أن يكون رمزياً هو الآخر، أن بعض الألوان تعطينا أحساسات غامضة وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا بل نضطر الى استخدامها بطريقة رمزية مبهمة"[٢٣٤] لكن أن ما يلاحظ من انتقاد ذاتي للرموز الموجودة داخل الرواية حيث يقول لانغدون في صفحة (٤٦) (أن تشرح لأحد عن معنى رمزاً ما كان أشبه بأن تقول له كيف يجب أن يكون شعوره عن سماعه لأغنية معينة وهذا يختلف من شخص لآخر)[٢٣٥].

---

٢٣٢. نفس المصدر، ص٤٠

٢٣٣. دان براون، شفرة دافنشي، مصدر سابق، ص٤٣

٢٣٤. هربت ريد، الفنان في عصر العلم، تر، فؤاد دوارة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧)، ص١٦٣

٢٣٥. دان براون، شفرة دافنشي، مصدر سابق، ص٤٦.

ويتفق الباحث مع وجهة النظر هذه لأن لكل إنسان منطلقات ثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية وغيرها تختلف عن الآخرين هذا في الجنس الأدبي الواحد فكيف بتحويله الي جنس أخر مثل الفلم حيث يقول هيغل "أن اللحظة الرمزية لا تتطابق مع اللحظة الفنية"[٢٣٦] ومن ثم فأن المباشرة والإفصاح يفقد قيّمته هذا أولا كما ويحتاج المؤلف لإخفاء أشياء كثيرة من خلال رمز يعتمده أو لا يستطيع البوح به "يقول ستندال أن أمر الرمز يماثل تماماً تلك المقولة التي نطقها الراقص حين قال لو استطعت أن أقول ما يعنيه "يقصد الرقص" لما كانت بي حاجة الى أن أفعله"[٢٣٧] إلا إن هناك عدد من الأساليب في الأدب والسينما ولكن أكثرهما شيوعاً هو "المتكررات والرموز والاستعارات"[٢٣٨] لكن الرمز في السينما يختلف عنه في الأدب كون أن بنية الفلم تختلف عن بنية الرواية علي الرغم من أنهما يشتركان في صفة القص"ان الصورة في الفلم غير منفصلة عن الصورة التي تسبقها فيحدث أن يكتمل المعنى وتنضج الفكرة في إطار تسلسل اللقطات وعلاقتها مع بعضها"[٢٣٩] أما في الرواية فيتم عن طريق السرد والوصف والانتقال بين الفصول من خلال أيجاد عملية التشويق واستفزاز مخيلة المتلقي:

المؤشر الرابع

٤- يمكن أن تكون المرأة رمزا للاضطهاد والفقر أو الموت أو الجنس أو العبادة أو الآلهة.

يمكن عد رواية (شفرة دافنشي) رواية بوليسية دينية فهي تتعرض الى مفهوم السلسة الذهبية للأنبياء وأن السيد المسيح قد تزوج من مريم

---

٢٣٦. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،مصدر سابق، ص٤٣، ط٢

٢٣٧. نفس المصدر، ص٤٣٠.

٢٣٨. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٤٦٠.

٢٣٩. أحمد ثامر جهاد، مديات الصورة والاتصال،مصدر سابق، ص٥٥.

المجدلية ومن قبل أمه مريم العذراء قد تزوجت من يوسف النجار وبذلك يكون نسل السيد المسيح (ع) مستمر حتى يحين يوم الرجعة والقيامة وهو عيد مهم لديهم (أي المسيحيين) وهذه الفكرة موجودة لدى الأديان الأخرى.

ويسبك المؤلف (دون براون) هذه الفكرة عن طريق أحداثاً درامية شائكة تتناول فصلاً حساساً من تاريخ المسيحية، عبر الادعاء بأن السيد المسيح تزوج من مريم المجدلية وأنجب منها وأستمر هذا النسل الى أن وصل الى القيّم (جاك سونير) ومن ثم الى حفيدته (ألأميرة صوفيا) ما يعني أن دم السيد المسيح ما زال متوارث الى الوقت الحاضر، وتحاول المجموعة الأسقفية الكاثوليكية المتشددة (أبوس داي) منع انتشار هذا السر مخافةً من زعزعة سلطتها الدينية على عقول الأكثرية المسيحية المنتشرة في العالم والخطر الأكبر بالنسبة لهم يتمثل بوجود جمعية دينية سرية تأسست عام ١٠٩٩ تدعي (زيون) تسعى الى كشف هذه الحقيقة وجلاء أسرارها من أجل المادة روح المسيحية الحقُ التي خانها أتباعها بالخداع والإكراه وتبين الأحداث اللاحقة (أن الجمعية السرية المحظورة (زيون) والتي حملت هذه الأسرار الدينية الخطيرة منذ الحملات الصليبية وبدماء بعض أعضاءها قررت حماية اللغز المقدس).

من كل هذا نلاحظ أن المرأة هنا هي رمز القدسية وهي بذلك تتعدى مرحلة الاحترام.

المؤشر الخامس

٥- يمكن أن يكون للقدر رمزية في توفير الأمان والرفاهية للإنسان والعكس صحيح.

يضع القدر عالم الرموز (روبرت لانغدون) وهو أستاذ في جامعة هارفارد وعلى أثر جريمة قتل في متحف اللوفر لأحد القيّمين عليه وسط ظروف غامضة ذلك أثناء تواجده في باريس لإلقاء محاضرة في علم

الرموز، كما يضع القدر (سيلاس) في درب الأب الأسباني (ارينغاورا) والذي يعلمه المذهب الذي يعتنقه ويعامله لأول مرة كإنسان ويعطف عليه بعد أن تعرض الى مجموعة من الظروف القاسية ومنها أن أبوه كان ينعته دائما بالقول (أنت شبح ليتك لم تولد) ومن ثم يضربه كما شاهد مقتل أمه على يد أبيه وكذلك سجن في فرنسا لمدة عشرين سنة كل تلك الظروف والأقدار خلقت منه مجرما.

كما وتكتشف صوفي أن المحاضر في كنيسة (روسلين) هو أخوها الذي قد توفي أثر حادث سيارة ومات معه كل أفراد عائلتها مثلما يتضح لها أن رئيسة الكنيسة (ماري شوفيل) هي جدتها.

المؤشر السادس

٦- أستطاع النص المرئي من نقل أغلب مكامن الرمز والأسطورة التي في الرواية الي صورة متحركة.

وسوف نلاحظ ذلك من خلال المشاهد الأولى للفلم وهي كالآتي:

السيناريو

خلفية سوداء، نقطة ماء من أعلى وسط الشاشة تسقط الى أسفل وسط الشاشة، لتخرج بعدها الأسماء، كل ذلك كانت الموسيقى الجنائزية مصاحبة له وتنذر بحدوث شيء ثم صوت أقدام ولهاث رجل كبير السن ثم صورة للوحة الآتية

شكل ٩

م١ متحف اللوفر الوقت ٠,١٣ ل/د

ل.ع لمتحف اللوفر وشخص يدخل من الباب الوسط مع أجنحة إضاءة على الجانب الأيسر والأيمن ثم ظل لرجل يركض يسبقه ظله الى الأمام على بعض اللوحات العالمية ومسلط عليها الإضاءة ثم يخرج الظل من الكادر بالاتجاه الأيسر.

ل.ك لأحدى اللوحات العالمية

ل.ك لقيّم المتحف وهو يركض ويتلفت الى الوراء

ل.ك لأحدى اللوحات العالمية وهي الآتية:

شكل ٨

ل.ك لوجه قيّم المتحف

ل.ك لأحدى اللوحات العالمية وهي تظهر لنا عين وأذن واحدة لتقول أنها تسمع وترى وبذلك تكون شاهدة على ما يحصل.

ل.ع لمتحف اللوفر من الأعلى وهي تظهر قفص زجاجي مقطع بقطع حديدية مربعة الأشكال وداخلها يركض القيّم.

ل.م قيّم المتحف وهو يرفع إحدى اللوحات ليطلق صفارة الإنذار وتنزل البوابات الالكترونية وتغلق الطرق المؤدية بعضها الى بعض حتى يمنع وصول الشخص الذي يحاول قتله أليه.

ل.ك يد القاتل (سيلاس) وهي تحمل المسدس.

ل.م من خلف القضبان سيلاس يقول للقيّم توقف الآن...أخبرني أين مكانه.

ل.ع قيّم المتحف وهو ساقط على الأرض مع اللوحة.

ل.م سيلاس أنت وأخوتك لديكم شيئا لا يخصكم

ل.م قيّم المتحف أنا لا أعلم عما تتحدث

ل.م سيلاس هل هو سر تريد أن تموت من أجله؟

ل.م القيّم أرجوك صوت من خارج الكادر تمني أمنيتك الأخيرة

ل.م القيّم أنتظر

ل.ع القيّم واقع على الأرض وخلف قضبان الباب الحديدي سيلاس وهو يصوب نحوه المسدس القيّم يا سيد أيًا تكون....

ل.ك لأحدى اللوحات العالمية

ل.ع للقيّم وسيلاس من فوق القفص الحديدي المقطع بقطع زجاجية

ل.م سيلاس

ل.ك للقيّم

ل.ك للمسدس وهو يطلق النار

ل.ك للقيّم وهو يصرخ صرخت الألم والموت

ل.م لسيلاس والمسدس مصوب نحو القيّم

ل.ع القيّم وهو يضع يده على الجرح ويتلوى على الأرض

ل.م لسيلاس من خلف القضبان وهو يعرج في المشي متجها نحو الخروج من المتحف

م٢ المسرح الوقت٣,١٤ ل/د

ل.ع المسرح وهو يحوي الآلاف من المتفرجين وكل عيونهم متجهه نحو المنصة والبروفيسور (لانغدون) متجه نحو المنصة.

ل.ع كلمات على جدار المسرح (ترجمة الرموز بقلم الدكتور روبرت لانغدون)

ل.م البروفيسور وهو يضع القلم في وسط دفتر يحمله.

م٣ متحف اللوفر الوقت٣,٢٠ ل/د

ل.ع القيّم وهو يحاول النهوض من أجل عمل شيء ما

م٤ المسرح الوقت ٣,٢١ ل/د

ل.ع الجمهور وهو يصفق للبروفيسور

ل.ك للدفتر الذي يفتحه البروفيسور ويضع القلم وسطه

م٥ متحف اللوفر الوقت ٣,٢٧ ل/د

ل. ك القيّم وهو يرفع يده ويحمل بها الصليب

م٦ المسرح الوقت ٣,٣٠ ل/د

ل.ك البروفيسور وهو يسكب الماء من الدلو الى الكأس

ل.ك يد البروفيسور وهي تقرب كأس الماء من فمه ليشرب

م٧ متحف اللوفر الوقت ٣,٣٤ ل/د

ل.م القيّم وهو يضع إحدى يديه على بطنه مكان الجرح والأخرى يحمل فيها الصليب

م٨ المسرح الوقت ٣,٣٨ ل/د

ل.م البروفيسور وهو يضع الكأس بالقرب من دلو الماء

ل.ك البروفيسور وهو يقول الرموز هي لغة فهي تساعدنا في معرفة ماضينا، وهناك القول المأثور.

ل.ع صورة تساوي ألف كلمة..... ولكن السؤال هو : أي الكلمات كمثال: ماذا يأتي بذهن أي شخص عندما يرى هذا الرمز؟

شكل ١ أ

ل.ع صورة رمز كبير

ل.ع الجمهور ثم يقول أحدهم – الكراهية

– العنصرية

ل.م البروفيسور أجل أجل، مثير للاهتمام ولكن....

ل.ع البروفيسور لكنهم سيخالفونكم الرأي في أسبانيا فها هي تلك الملابس يرتديها القساوسة.

ل.ك لجهاز اللابتوب الخاص بالبروفيسور وتظهر فيها صور الرموز

ل.ك الآن هذا الرمز

شكل ٢

ل.ع صورة الرمز والبروفيسور والجمهور فيقول أحدهم – الشر

ل.ع للجمهور، يتكلم أحدهم بغير اللغة الانكليزية

ل.ع البروفيسور بالإنكليزية من فضلكم

ل.ع الجمهور عصا الشيطان

ل.م البروفيسور، (بوسيدون) ملك عرائس البحر

ل.ع هذا هو صولجان ورمز قوته لملايين من القدماء

ل.ع البروفيسور وصورة الرمز من خلفه قائلا، والآن هذا الرمز؟

ل.ع الجمهور المسيحية

ل.ع البروفيسور، بل إله الوثنية (حورس) مع أمه (أيزس) قبل قرون من ميلاد

(المسيح)

ل.ع لبروفيسور، فهم ماضينا يساهم بشكل مباشر في تحديد قدرتنا على فهم الحاضر... كيف يمكننا فصل الحقيقة عن الخيال... كيف نكتب تاريخنا أن كان شخصيا أو ثقافيا...وفي هذه الأثناء تتغير صورة الرموز التي خلفه.

ل.م وكيف نحقق في أعوام بل في قرون... من تزوير التاريخ...لنجد الحقيقة الأصلية....

شكل ٥

ل.ع البروفيسور والجمهور لنجد الحقيقة الأصلية الليلة هذا سيكون بحثنا.

ل.ك البروفيسور وهو يوقع على أحد الكتب صوت من خارج الكادر لأمرأة (أبني أحد طلابكم بجامعة "هارفارد" وهو معجب بك جداً ويقول أنك أفضل معلميه).

ل.ع للجمهور وهو ملتف حول البروفيسور وهو يقوم بالتوقيع على الكتب

ل.ع لمفتش في المباحث الجنائية وهو يخترق الجمهور باتجاه البروفيسور

ل.م البروفيسور وصوت المفتش من خارج الكادر يقول بصيغة استفهامية السيد (لانغدون) البروفيسور مرحبا.

ل.ك ليد المفتش وهو يقول أنا (ليجينت كودي) من الـ(أس.أي.بي.جي) المباحث الفدرالية الفرنسية.

ل.م البروفيسور وهو يستمع الى حديث المفتش

ل.ك ليد البروفيسور وهو يستلم صورة لقيّم المتحف بعد أن يطلب منه المفتش المساعدة في حل رموزها.

ل.ك للبروفيسور والصوت من خارج الكادر للمفتش وهو يقول شريكي ظن أنه من الممكن بخبرتك أن تساعدنا في فك الرموز التي على الجثة.

ل.م للجمهور والمفتش والبروفيسور وهو يستمع الى حديث المفتش.

ل.م للجمهور وعلامات التعجب على وجوههم.

ل.ك لوجه البروفيسور وهو ينظر للمفتش.

ل.ك ليد البروفيسور وهو يفتح الصورة.

ل.م للبروفيسور وهو يضرب يده التي تمسك الصورة بالأخرى قائلا، أعذروني.

ل.م المفتش مقابل البروفيسور والحديث له لنفترض أنه شرب حتى الثمالة لما يفعل به أحد هذا؟

ل.ك لوجه البروفيسور وهو ينظر للصورة

ل.م أنت تسئ الفهم يا بروفيسور، لقد أطلق عليه النار هذا صحيح ولكن... ولكن ما تراه بالصورة فقد فعله (سونير) لنفسه

ل.ك لوجه البروفيسور وهو يثير علامات التعجب

م٩ شقة القاتل الوقت ٦,٠٢ ل/د

ل.ع للشقة من الخارج من الأسفل الى الأعلى

سيلاس: أيها المعلم لقد مات الأربعة الحراس والرئيس الكبير،

الرئيس: ممتاز، إذن هل عرفت مكانه

ل.م سيلاس وهو يتكلم عن طريق الجوال مع رئيسه، كلهم قالوا لي نفس المكان... كل منهم على حده

الرئيس: هكذا يضمن لنا موتهم أن السر لن ينكشف

سيلاس: الموت يكون دائما حافز عظيم...أنه هنا في باريس يا معلم في كنيسة القديس (سوبليك)

ل.م لسيلاس:يخبره الرئيس أكمل يا (سيلاس)

ل.ع سيلاس وهو ينزع ملابسه ويقف أمام الصليب المعلق على الجدار حيث تسلط عليهم الإضاءة الصفراء

ل.ك سيلاس وهو ينزع سلسلة حديدية ذات أشواك ملفوفة على أحدى قدميه ويطلق بعض التأوهات.

ل.م سيلاس وهو مستمر بإطلاق التأوهات

ل.ك يد سيلاس وهو يعيد شد السلسة الحديدية على نفس المكان القديم من رجله.

ل.م وجه سيلاس وهو يتوجه الى الصليب

ل.ك يد سيلاس وهو يسحب سلسلة الحديد ذات الأشواك بشدة على رجله لينشد جلد رجله كأنه عصبة قصب.

ل.ك يد سيلاس، وجه سيلاس

ل.ك لأيقونة المسيح ليطلق سيلاس وهو ينظر إليها زفرة قوية من الألم.

ل.م سيلاس وهو يؤدي الصلاة

ل.ك يد سيلاس وهي تمتد نحو أداة الجلد لضرب نفسه وتعذيبها.

ل.ع سيلاس وهو ينسحب الى الوراء ممسكاً بيده تلك الأدلة

ل.ك وجه سيلاس

ل.م سيلاس يخاطب نفسه، عاقب جسدي

ل.ع جسد سيلاس وأيقونة المسيح والإضاءة مسلطة عليهما فقط

ل.ع سيلاس وهو يجلد نفسه

ل.م سيلاس وأيقونة السيد المسيح

ل.م سيلاس وهو يتجرع الألم بقسوة

ل.ك ظهر سيلاس وخطوط الجلد واضحة عليه

ل.ع سيلاس من الأعلى وهو يهيم في ملكوت الرب

ل.ك لرجلي سيلاس وهي ترتفع عن الأرض ليقف على رؤوس أصابعه أثناء جلده لذاته مطلقاً صيحات الألم

ل.م سيلاس وهو يبكي من شدة الألم

ل.ك ظهر سيلاس والجروح بادية عليه جراء الجلد

ل.م سيلاس يستعد لجلد نفسه مرة أخري، ينطلق صوت الجلد من أعماق الصورة لينتقل الى مشهد جديد.

م١٠ داخل السيارة الوقت ٨,٣٢ ل/خ

منظر عام :داخل السيارة ومن المرآة الوسطية لها باتجاه متحف اللوفر

ل.م البروفيسور وهو يستمع الى سائق السيارة قائلا: الرقيب (فاش) ينتظرك.

ل.ع البروفيسور وخلفه الهرم بداية متحف اللوفر

شكل ١٣

ل.ك وجه البروفيسور وهو يقول حسناً

ل.ع المفتش (فاش) يخرج من الطابق الأرضي بالمصعد نحو الأعلى باتجاه البروفيسور

ل.ع البروفيسور وهو يتأمل الهرم الكبير

ل.م المفتش باتجاه البروفيسور

ل.م البروفيسور

ل.م المفتش قائلا: السيد (لانغدون) أليس كذلك أنا الرقيب (بيترو فاش)

ل.ع المفتش والبروفيسور ويدور بينهما الحوار الآتي

المفتش: هل يعجبك هرمنا

البروفيسور: أجل

ل.م المفتش: أنه وصمه على وجه (باريس)

ل.م البروفيسور ثم صوت من خارج الكادر تعال معي من فضلك

ل.ع المفتش والبروفيسور وهم ينزلا الدرج باتجاه المصعد

م١١ متحف اللوفر الوقت٩,١٩ ل/د

ل.ع المفتش والبروفيسور

ل.ك البروفيسور: بالمقارنة بهذين الهرمين فهم متماثلين جغرافيا

المفتش: مذهل

ل.م البروفيسور مع المفتش ثم يقول الأول، أنا لست متأكد من مقدار مساعدتي هنا الليلة.

ل.ع للمتحف من الداخل ثم يقول المفتش، ما مدى صلتك بالمدعو (جاكوس سونير)

البروفيسور: علاقة ليست وثيقة

ل.م المفتش والبروفيسور ثم يقول الثاني، حتى إني تفاجئت عندما أتصل بي.

ل.ك وجه البروفيسور، وهو ينظر الى المصعد

ل.م المفتش وهو يضغط على أحد المفاتيح لفتح باب المصعد

ل.م البروفيسور: هل يمكننا استخدام السلالم؟

ل.م المفتش ينظر الى البروفيسور ثم يدخل الى المصعد

ل.ك وجه البروفيسور وهو متغير الألوان ثم يدخل الى المصعد

ل.ك أحد أزرار المصعد وبقربه هوية تعريف تحمل صورة للوحة دافنشي

ل.ك وجه البروفيسور بعد أن يصبح أصفر اللون وهو يسمع صوت إغلاق المصعد.

ل.ك لأيقونة المصعد وهي تحمل سهم للأعلى

ل.ك وجه البروفيسور وهو يحاول الاختباء بعينيه عن هذا المكان المغلق

ل.ك كتابة انكليزية مفادها أن هذا المصعد ذا حمولة١٠٠٠كيلوغرام

ل.ك وجه البروفيسور

ل.ك المفتش: أذن (سونير) هو من طلب مقابلة الليلة.

ل.ك البروفيسور: أجل

ل.ك وجه المفتش والبروفيسور ثم يسأله الأول: كيف؟ هل أتصل بك

ل.ك إشارة يضعها المفتش على صدره ثم صوت البروفيسور من الخارج قائلا: عن طريق البريد الألكتروني

شكل ١٢ أ

ل.ك عيون البروفيسور– فقد سمع أنني بـ(باريس)

ل.ك هوية ملصقة على جدار المصعد تحمل صورة لوجه دافنشي

ل.ك كان لديه شيء يريد مناقشته

ل.م ماذا

ل.ك لأرضية المصعد الذي يتكون من مجموعة من الدوائر الصغيرة المنتظمة

ل.ك عيون البروفيسور ووجه المفتش

ل.ك المفتش: أنت تبدو غير مرتاح

ل.م وجه المفتش

ل.ك علامة المصعد تأذن بالوصول والتوقف

شكل ١٨ أ

ل.ك وجه المفتش

ل.م لكليهما

ل.ع باحة المتحف وصوت المفتش:المعرض الرئيس من ذلك الطريق

البروفيسور: وجدتم الجثة

المفتش: وكيف عرفت ذلك

ل.ع البروفيسور والمفتش يقول الأول: لقد رأيت الأرضية الباركية في الصورة ليمكن الخطأ في ذلك

ل.ع للقيّم من خلف القضبان

ل.م البروفيسور من خلف القضبان وهو ينظر الى الجثة

ل.ك وجه القيّم، يد القيّم وهي تحمل القلم، رجل القيّم، مكان الطلقة في جسده، صدر القيّم

ل.م البروفيسور يا إلهي

م١٢ طائرة نقل الركاب الوقت١١,٠٣ خ/ل

صورة من خارج الكادر يقول لنغطي نقاط الجدل على الموضوع، ثم يظهر شخصين متقابلين

ل.م الصحفي: الكثير يطلق على الـ(أوبيس دي) مؤسسة لغسيل المخ وآخرون يقولون أنكم جمعية أصولية سرية، أيهم أنتم؟

ل.م للصحفي

ل.ك الكاهن: من الواضح أن الكثير من الناس تخاف ما لا تفهمه

ل.م الصحفي: وهل تمانع في إضافة بعض المعلومات

ل.م الكاهن: نحن لسنا من مقاهي الكاثوليك ولا يفرض علينا أحد من نتبعه فنحن نتبع التعاليم الكاثوليكية الحرفية فقط

ل.م الصحفي: وهل هذا يتطلب بالضرورة نذور العفة ودفع الضريبة للكنيسة ومعاقبة الذات جسدياً

ل.م الكاهن:العديد من تابعينا متزوجين والعديد منهم لديه أسرة،مجموعة

صغيرة فقط هي التي تختار أن تعيش بتولاً

ل.م الصحفي: وهل هذا

ل.م الصحفي والكاهن– وهذا هو كل شيء يا(مايكل) شكراً لك، يرن جرس الجوال.

ل.ك الكاهن:وهو يستمع الى المتكلم عن طريق الجوال سيلاس أكمل مهمته، الأسطورة حقيقية، أنه مخبأ في مكان معين، لقد أوشكت على إكمال الجزء الخاص بي من الصفقة.

ل.ع القمر وهو محاط بالغيوم ثم يرد الكاهن: سوف أقابل المجلس خلال ساعة سوف أحضر نقودك أيها المعلم.

م١٣ متحف اللوفر الوقت١٢،٠٨ ل/د

ل.ع القيّم من الأعلى ثم يبدأ البروفيسور الكلام من خارج الكادر

شكل ١٠

الرجل المعذب موجود فقط في أسكيتشات (دافنشي)

المفتش: والنجمة التي على صدره

ل.م البروفيسور: النجمة الخماسية

ل.م المفتش:ومعناها

ل.م البروفيسور: النجمة الخماسية هي رمز ديني وثني – عبادة الشيطان

ل.م المفتش والبروفيسور كلا كلا كلا كلا

ل.م البروفيسور: النجمة الخماسية قبل ذلك والتي تمثل الآلهة (فينوس) وهو النصف الأنثوي لكل....

ل.م المفتش: لا تخبرني أن أخر أعمال (سونير) على الأرض كانت رمز لألهه الأنثى على جسده لماذا؟

ل.م البروفيسور: الحقيقة أني ليس باستطاعتي أن أخبرك لماذا

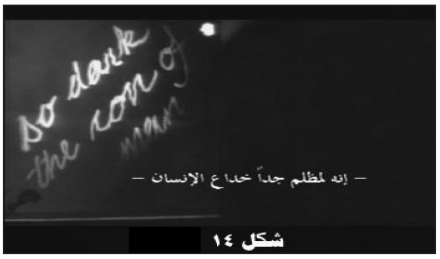
ل.م المفتش: يستمع لكلام البروفيسور

ل.م البروفيسور: يمكنني أنه كأي شخص آخر يعرف معنى ذلك الرمز وهو ليس له علاقة بعبادة الشيطان

ل.م المفتش والبروفيسور، يسأل الأول أذن...ما رأيك بهذا؟

ل.ع البروفيسور والمفتش

ل.ك الكتابة الموجودة على الأرض ثم يضيئها المفتش عن طريق مصباح يدوي تحمل عبارة الشيطان الشرير هو القديس المنبوذ



شكل ١٤

ل.م المفتش: هذا المدح في الشيطان لا يعني أي شيء لي

ل.م المفتش: ماذا كنت ستفعل لو كان لديك وقت قليل جداً مثله لتبعث رسالة

ل.ك البروفيسور: أعتقد إنني كنت سأكتب...أسم من قتلني

ل.م المفتش: بالضبط

ل.ك البروفيسور

ل.م المفتش: إذن يا بروفيسور

ل.ك البروفيسور ثم صوت من خارج الكادر المعذرة

ل.ع امرأة مع شرطي وهما يتقدمان نحوهما وباتجاه باحة المتحف موقع الجريمة

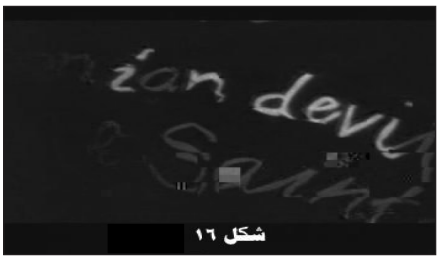
ل.م المفتش: هذا ليس الوقت المناسب

ل.ع المرأة والشرطي وهي تقول:لقد استلمت صور مسرح الجريمة وفك الشفرة.

ل.م المرأة والبروفيسور: أنها ترتيب أعداد (فيبوناتشي) (ترتيب شهير رياضيا)

ل.م البروفيسور وهو ينظر الى الأرض وصوت المرأة مستمر بالكلام تلك الأرقام الموجودة على الأرض (فيبوناتشي)

ل.م البروفيسور وهو يضئ الأرض وينظر اليها وهي مستمرة بالحديث لقد بعثني المأمور هنا لأخبرك بهذا – أجل أنه كذلك



شكل ١٦

ل.م البروفيسور الأرقام غير مرتبة ولكن،ثم ينظر إليها

ل.م المرأة والمفتش: ثم تقول لدي رسالة عاجلة للبروفيسور (لينجدون)

ل.م البروفيسور: المعذرة

ل.ك المرأة: أنا العميلة (صوفي نيفو) من قسم حل الشفرات

ل.م البروفيسور وصوفي

ل.م البروفيسور وصوفي والمفتش

ل.م للقيّم

ل.م لصوفي والمفتش

ل.م صوفي والبروفيسور أنا آسفة يا سيدي فقد تركوا لك رسالة.

ل.ك المفتش ثم تسلم صوفي الجوال للبروفيسور بعد أن تخبره هذا هو رقم خدمة الرسائل المسجلة بالسفارة.

ل.م المفتش: وصوت البروفيسور يقول شكرا لك.

لقد أستطاع المخرج من خلال اختياره للمكان والبيئة التي تدور فيها الأحداث أن ينقل ويصور من خلال الصورة المرئية وبنسبة عالية ذلك الرمز الذي كان يسبح في خيالنا ونحن نتصوره أثناء قراءتنا للرواية، وعلى الرغم من أن المكان أو الأشياء في الرواية قد تختلف من شخص لآخر أثناء تصورها إلا أنها في السينما ثابتة وواضحة ولا تترك المجال

للاختيار فعندما يظهر لنا المخرج سيارة موديل ١٩٨٠ مثلاً أو رجل يلبس بذلة بلون معين أو امرأة حزينة فهذه الصورة لا تسمح لنا بتخيل غيرها بل بمشاهدتها فقط.

فالوقائع والأحداث في الفلم قد مثلت في مواقع حقيقية وهي متحف اللوفر مكان وقوع الجريمة وكذلك باقي الأحداث في بعض الكنائس التي تحاكي تلك الرموز الموجودة في الرواية.

أولاً: النتائج

على الرغم من غزارة الرمز في الرواية ابتداءً من عنوانها مروراً بثناياها حتى النهاية. وكان ذلك واضحاً في الفيلم إلا إن وضع تلك الرموز بين هلالين أو على شكل نقاط قد يكون من الصعوبة بحيث أخذ من الوقت الكثير وفيما يلي تلك النتائج.

١- يلعب الرمز الدور الكبير كونه الأداة المعبرة والمكتنزة لطاقة يستطيع كاتب النص أن يستخدمه ويستثمره متي ما أستطاع أن يوظفه ضمن علاقات عنكبوتيه مع الرموز الأخرى.

٢- الرمز في السينما يلعب الدور المعبر والمختصر لكثير من الحوار وهو بذلك يرمز ويختصر عقود وفي أحيان أخرى عصور كما في رواية (البداية والنهاية).

٣- الرمز في السينما يتشكل على شكل رموز درامية وتشكيلية وأيديولوجية وقد تجسدت ثلاثتهن في الفيلم

٤- لعب الرمز على تحريك الشخصيات من خلال محاولتهم التخلص من الفقر وانتهاء بالرمز الأم هو (العامل الاجتماعي)

٥- إن اللغة السينمائية بكل عناصرها سواء من وجهة نظر التقليدية (لمارسيل مارتن) أو من وجهة نظر السيميائية (لكريستيان مائيز) تم

التعبير عنها من خلال ارتباط الشخصيات سويةً وتحركها نحو الثيمة الرئيسية.

٦- لعب اللون (الظلمة)الدور الكبير في إثراء الصورة من خلال تداعيات الأحداث وانعكاسه على الشخوص وخاصة (نفيسة).

٧ للتكوين السينمائي دور كبير في إثراء الصورة وإعطاءها ثقل من خلال إظهار بيوت الباشاوات والترف الذي هم فيه مقابل العطفة (الحارة) التي يسكنون بها.

ثانياً: الاستنتاجات

١- يشترط الأدب أثناء إجراء عملية الاتصال على أن يكون المتلقي متعلماً وبعد ذلك أن يكون على مستوى من الثقافة وهذا لا يتوفر في السينما كون الصورة المرئية تغني عن ذلك.

٢- ليس لكل المتلقين القدرة علي صنع صورة ذهنية لما يقصده النص ولكنهم يجتمعون في ذلك مع الصورة.

٣- إن البناء الصوري لفكرة الفيلم تعتمد على توظيف عناصر اللغة السينمائية والتي تضيف من خلالها على الأحداث أبعاد جديدة.

٤- إن من أهم شروط السينما هو الإيجاز والاستعارة والرمز والمتكررات ففي الوقت الذي يحاول فيه حسنين أن يقبل (بهية) كانت نفيسة في حضن سليمان كذلك عند انتقال العائلة من مكانهم القديم الى الجديد كان حسنين قد فسخ الخطوبة ومثل تلك المتكررات والمتناقضات الشيء الكثير داخل الفيلم.

٥- هناك الكثير من الأفلام تعالج قضايا مهمة وحساسة وخطره مثل موضوعة الدين والسياسة والاجتماع ومن أجل التعبير عن ذلك يلجأ المخرج وراء الرمز كأحسن أداء لإيصال ما يريده حيث يرمز لرئيس

الوزراء (إسماعيل صدقي) الذي هو شرير رواية (بداية ونهاية) في الحقيقة والمتمثلة بشخصية "حسن".

٦- تجري أحداث الفيلم في أغلب الأماكن الحقيقية التي وصفتها الرواية مما أعطاه بعد واقعي ومصداقية أكثر لدى المتلقي.

٧- ان الفيلم "بداية ونهاية" ذو بنية اجتماعية أعتمد على إعلان موت الأب الذي هو المعيل الوحيد ومن ثم انحدار العائلة نحو الأسوأ لتتشظى بعد ذلك وتنتهي الى مأساة.

الفصل الثالث

الموسيقى ودورها في تطوير الأحداث الدرامية

توطئة

إن تأخر مخرج مثل (إيزنشتاين) لمدة خمس سنوات من أجل وضع الموسيقى المناسبة لفلم (الكسندر نيفسكي) أكيد يثير فضول الكثير من المهتمين في مجال العمل الدرامي ومنهم الباحث حيث أصبحت بعد ذلك تلك الموسيقى كقطعة موسيقية مستقلة عن الفلم، جعلت الباحث إضافة الى حبه للموسيقى وعلمه بأهميتها من أن يتجه الى هذا البحث بهذا العنوان منطلقا من حقيقة إن الموسيقى كفن ممتدة جذوره في أعماق الطبيعة وعندما حاول الإنسان الاستفادة من تلك الأصوات بدأ بمحاكاتها وانتهاء بصقلها وتطويرها وصولاً الى ما وصلت إليه من الرقي بحيث أصبحت في كثير من الأحيان تعبر عن مكنونات وجواهر الإنسان دون الحاجة الى اللغة وعند اكتشاف الفن السينمائي أول من دخل إليه هي الموسيقى حيث كانت تعزف داخل الصالة السينمائية وإذا ما تم اكتشاف الصوت أول من دخل هي لتبدأ المسيرة الطويلة في مزاحمة باقي عناصر اللغة السينمائية والتلفزيونية ولتثبت جدارتها بأنها عنصر لا يمكن الاستغناء عنه.

إن اختيار الباحث للموسيقى كعنصر من عناصر العمل الدرامي لهو شيء جداً صعب لأن هذه الثيمة في تحليلها تعتمد على مجموعة من الفرضيات مقياسها الحقيقي هو الوجدان البشري فقط وهذا ما يتطلب من الشفافية والمشاعر المرهفة ما لا يستطيع الكثير من الغوص فيه، وتأتي أهمية الدراسة من الحاجة الماسة لاستخدامها في الأعمال الدرامية إضافة الى قدرتها للكشف والتعبير أما على هيئة انتقال أو مؤثر أو على شكل أغنية أو على شكل صورة تكمل حوار أو تقطع الحوار إنها في بعض

الأحيان تعلن عن فوضى وقد تسد الفراغ بين المشاهد واللقطات وهي في كثير من الأحيان تخلص النص من حراجته مثلما تخلص الممثل من ذلك السرد المميت والاسترسال المقيت، فالعمل الدرامي الذي يتكلم عن الصحراء لا يحتاج أكثر من صوت ربابة لتخلق تلك الربابة الصورة الذهنية وذلك الإلهام لذهن المتلقي مثلما يعطي صوت الإسعاف الإحساس بوجود حادث أو تأتي موسيقى الموج لتزيد النص وضوحاً عند المتفرجين

أما المشكلة التي سوف نبحثها فتكمن في كون أن الموسيقى كجزء من المؤثرات الصوتية الأم هي عامل مهم في رفد التعبير الصوري وليس فقط هي الصورة المسيطرة وبالنتيجة تكون كافية لإيصال الرسالة المتوخاة من العمل الدرامي وفي أحيان أخرى تمتلك الموسيقى القدرة على إيصال ما يعجز عن إيصاله النص المرئي من خلال الممثلين وكما يناقش الباحث من خلال بحثه هل أن الموسيقى هي عنصر مكمل أم أساسي في العمل الدرامي، وهناك بعض المصطلحات التي سترد في المتن رأي الباحث ضرورة تعريفها هنا:

الموسيقى: (كيان كامل من الأحاسيس والمعاني تساعد في توصيل الأفكار والدلالات الي المتلقي أو إنها تفك الرموز ما كان غامضاً من تلك الدلالات والأفكار)[٢٤٠]

الموسيقى: (هي تنظيم للزمان)[٢٤١]

الدراما: (نوع من الفنون المكتوبة للعرض تختلط فيها الفكاهة بالحزن والشعر والنثر وهي تقدم أحداث واقعية عن الحياة لديها القدرة على إثارة الاهتمام وتحريك المشاعر بالرغم إن الدراما ما عادت تحاكي مواضيع من

---

٢٤٠. عواد علي، شفرات الجسد، (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦)، ص٨٦.

241. thomas mann: Le Docter Faustus (AIbin MicheI 1975.343).

الواقع فحسب بل إنها تعدت هذه الحدود)[٢٤٢]. أما الحدث فيعرفه الباحث على إنه الفعل والحدث الدرامي هو الفعل لحظة وقوع الفعل الدرامي أي لحظة الذروة.

الصورة الذهنية: (والمعني هو الصورة الذهنية التي تثيرها الصورة المرئية والصور الذهنية خاصة وليست عامة)[٢٤٣].

اللغة: (إنها مجموعة مفردات الكلام وقواعد توليفها التي تستخدمها جماعة بشرية معينة) أو إنها (منهج للدلالة عما يجول في النفس بأنه وسيلة أخري غير الكلام) وتعرف أحياناً بأنها (طريقة أو أسلوب في التعبير)[٢٤٤].

الجو العام: (الطابع الذي يميز المشهد أو المنظر من غيره من المشاهد أو المناظر من حيث العمارة أو الملابس أو الإضاءة أو التصوير[٢٤٥].

---

٢٤٢. باسم مطلب اللامي، دراما الشاشة والإغناء الموسيقي دراسة في آليات التوافق والتناقض، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦)، رسالة ماجستير غير منشورة، ص٥.

٢٤٣. نفس المصدر، ص٧

٢٤٤. هسنون أ، ر، لغة الموسيقى، تر، نيران إسماعيل ناجي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٩٢)، الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، ص١٠.

٢٤٥. أحمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٣)، ص٢١.

المبحث الأول

الموسيقى والصورة السينمائية

الموسيقى حاجة إنسانية نشأت منذ اللحظة التي أحس الإنسان بوجوده وتبلور ذلك في محاكاته للطبيعة واكتشافه للأصوات عن طريق الدق على الخشب وجلود الحيوانات وغيرها من الألياف النباتية، لذلك فأن الموسيقى كعلم من العلوم الإنسانية نشأ وتطور واستقر بعد العديد من التجارب والمحاولات الإنسانية حتى وصل الى شكله الحالي.

والموسيقى كلغة هي عبارة عن موجات صوتية تنتقل عبر الأثير قائمة بحد ذاتها مثل باقي العلوم الإنسانية لها أصولها وفروعها وأقسامها تخاطب الوجدان والأحاسيس عكس غيرها من العلوم والتي لغتها الحروف والكلمات قد تحتمل من الصدق مثلما تحتمل من الكذب نفسه، يمكن قياسها (والموسيقى أشد الفنون تأثيراً في النفس وأشدها تمرداً على التحليل فهي في جوهرها لا تدين شيء لعالم الملموسات ولا لعالم اللغة ولهذا يجري تشبيهها)[٢٤٦]، وكذلك لا يوجد لها مقياس معياري فهي تختلف من شخص لآخر في مخاطبتها الوجدان والأحاسيس فتخلق شعور متفاوت حيث إن لها قدرة على خلق التصور والتخيل والإيحاء والشعور بالغضب والهدوء والاسترخاء والحب والكره والخوف عند المتلقي.

ويذكر الدكتور (ريكان إبراهيم) في تقسيمه للموسيقى الى حالتين (ذاكرة الموسيقى–وموسيقى الذاكرة) ما معناه إن في الحالة الأولى يجب أن يخضع الفرد لخبرة سالفة عن أنماط الموسيقى مخزونة في ذاكرة اللاوعي وترتبط بزمان ومكان معينين فعندما يسمع موسيقى مطابقة

٢٤٦. جان رتليمى، بحث في علم الجمال، تر، أنور عبدالعزيز، (القهرة: دار النهضة، ١٩٧٠)، ص٣١٧.

للموسيقي المخزونة في ذاكرته يسترجعها بالخبرة ويعيش معها من جديد تحت ظرف جديد مما يؤدي الى خلق إنسان موسيقي متألق، أما موسيقى الذاكرة وهي عكس الأولى تماما فالإنسان هنا لا يمتلك خبرة سابقة أو خزين في اللاوعي وإنما يستقبل الموسيقى الجديدة بذاكرة وسماع جديد ويتقبلها أو يرفضها يبقي هذا حسب نوع الشخص والظرف المحيط به.

ويمكننا القول إن للموسيقي تأثير أعم وأشمل ليس على الإنسان حسب بل حتي على الحيوان والنبات (فهناك زهور تنعشها الموسيقي وتزيد من تفتحها وتختلف استجابة النبات للموسيقى باختلاف أنواعه كما تختلف أنواعه باختلاف نوع الموسيقى)٢٤٧، أما بالنسبة للحيوانات (فتستجيب المملكة الحيوانية بشكل واضح فالأفاعي يخرجها العازف الهندي من الجرار بحركة إلتوائية متناغمة مع إيقاع المزمار)٢٤٨.

إن هذه الاستجابة من الكائنات الحية (الإنسان، الحيوان، النبات) للموسيقى تجعل الكثير من المفسرين والمبدعين يفسر الموسيقى على إنها بنية وعلامة وشفرة ودلالة وذلك بأخذهم مجموعة من الأجزاء المنفردة للمقطوعة الموسيقية أو الموتيفات والسياقات ويعمل على أن يعطي عنوان لكل واحد منهن يدركه الإنسان مثل (الحزن، الفرح، البكاء، الصلاة، الرعي، الموت، الحب، الابتهاج) لكن جعل الموسيقى ذات دلالات يصعب الاتفاق عليها من قبل المختصين لأن الموسيقى مضمون أولاً قبل أن تكون شكل ومن ثم الأفضل هو الاهتمام بالإبداع الموسيقى الذي يستطيع أن يخلق الصورة الذهنية لدى المتلقي وهذا الجانب الذي ركز عليه الباحث لأنه متى ما أصبحت الموسيقى مجموعة من الحروف فقدت روحها وأصبحت مجموعة من الرموز بمجموعها تؤدي الى معنى يستطيع أي إنسان أن

---

٢٤٧. ايراهيم ريكان، رؤية نفسية للفن، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٩٧)، ص١٥.
٢٤٨. نفس المصدر، ص١٣.

يحفظها ليؤدي مقطوعة موسيقية وهذا وارد في المعاهد الموسيقية والنغمية ولكننا نقصد الجانب الإبداعي المتفجر والذي يجعل من الموسيقى عالم جديد كلما سمعت نفس المقطوعة يتجدد الإحساس وتنخلق مشاعر جديدة.

وبعد فإنها تفقد خاصية التجريد إذا كانت تسعى الى أن تصبح مفهومة وفقاً لمعنى مفعم بالموسيقى لكن يمكننا أن نقول إن لها القدرة على خلق مجموعة من الصور (ففي عام ١٦٧١ ألف (بيبر) تشكيلة من خمس عشرة تمثيلية دينية لآلة الكمان ولوحة مفاتيح الأرغن بعد عمل أكليشيهات لنقوش موضوعات الكتاب المقدس)[٢٤٩]، ومن هنا بدأت العلاقة بين فن التمثيل وفن الموسيقى لتأخذ الموسيقى عنوان جديد هو الموسيقى التصويرية و(ليس هناك شك في إن الموسيقى التصويرية قد ظهرت في عام ١٧٠٠عندما أصدر يوهان كوناو سوناتات الكتاب المقدس فتصدرت كل منها خلاصة للقصة التي أرادت الموسيقى التعبير عنها وقسمت كل منها كذلك الى أجزاء واضحة التمييز متعلقة بأحداث القصة)[٢٥٠]، أي أصبح للموسيقي القدرة على السرد من خلال تكوين مجموعة من الصور أي إن لها سياق موسيقي وخير مثال على ذلك هي سمفونيات بيتهوفن وجايكوفسكي وفيفالدي (المواسم الأربعة أو الفصول الأربعة)

والسينما مثل الموسيقى تعتبر لغة ولكن تم اكتشافها حديثاً (ففي عام ١٦٤٠عرض أثاناسيوس كوتشنر Athanasius chener في روما اختراعه المسمى Magia catoptrica stampfer (الفانوس السحري) وبعد قرنين

---

٢٤٩. روجر سكرتون، معنى الموسيقى، تر، سعيد أحمد الحكيم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٨٨) مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثامنة، ص١٧٣

٢٥٠. روجر سكرتون، معنى الموسيقى، تر، سعيد أحمد الحكيم، المصدر السابق، ص١٧٤.

ففي عام ١٨٣٢ أخترع سيمون ريتر Simon ritterron في فينا آلة أسماها ستروبوسكوب Stroboscope وهي عبارة عن رسوم على حافة قرص إذا نظر إليها أحد خلال فتحات في قرص آخر متحرك بدت كالرسوم المتحركة)[٢٥١].

ثم تطورت الآلة وتوالت الاختراعات مروراً بالأخوة لومير وأديسون وغيرهم من العلماء (حتى عام ١٨٩٦ عندما أصبحت السينما حقيقة عملية تطورت السينما الى الشكل الذي ستبقى عليه في جوهره أي وسيلة لتسجيل وعرض أفلام تكون من الجسامة بحيث تصبح فناً)[٢٥٢]، لكنها كانت صورة بدون صوت على الرغم من إن الفلم الصامت عند اختراع السينما لم يكن صامتاً بشكل محض فهو (في الواقع لم يكن هناك فعلاً (فلم صامت) إذ إن كل الأفلام تقريباً قبل عام ١٩٢٧ كانت تصاحب بنوع من الموسيقي في مسارح المدن الكبيرة كانت فرق كاملة للأركسترا تهيأ الجو اللازم كخلفية للمرئيات في المدن الصغيرة كان يستخدم البيانو لنفس الغرض)[٢٥٣]، وتكون على درجة كبيرة من المناغمة للصورة المصاحبة حتى (عام ١٩٢٧ حيث قدمت شركة إخوان وارنو أول فلم يضم حواراً ناطقاً في فلم (مغني الجاز) حيث أن الموسيقى التصويرية كانت مسجلة على الفلم بينما الحوار عبارة عن عناوين مطبوعة)[٢٥٤]، ويؤكد أيزنشتاين إن الصوت غير متأصل في الفلم حتى عندما كان صامتاً وإنه لم يأتي بصورة مصادفة أو عشوائية (لم يتأصل الصوت في الفلم على إنه نزوة أو تجديد أو فلته وهو على وجه التدقيق لم يتأصل في الفلم الصامت

---

٢٥١. البرت فولتون، السينما آلة وفن، مصدر سابق، ص٢٨.

٢٥٢. البرت فولتون، السينما آلة وفن، مصدر سابق،ص٢٨.

٢٥٣. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٢٥٠.

٢٥٤. البرت فولتون،السينما آلة وفن، مصدر سابق، ص٢٧١.

ولكنه نبع منه فقد نبع الصوت من الحافز الداخلي الموجود في الفلم الصامت لتخطي حدود القدرة التعبيرية التشكيلية وحدها)[٢٥٥].

إن دخول الصوت الى السينما استثمر جميع الإمكانات المتاحة من حوار وموسيقى ومؤثرات لتغني الصورة و(هناك ثلاثة أنواع من الصوت في الفلم...المؤثرات الصوتية والموسيقى واللغة)[٢٥٦]، وهكذا بدأ التداخل بين هذه اللغتين (فالموسيقى وسط تعبيري شديد التجريد يميل الى الشكلية البحتة فمن الصعب مثلاً الحديث عن مضمون عبارة موسيقية عند مزج الموسيقى بالأغاني تكتسب الموسيقى معنى أكثر مادية)[٢٥٧]، بينما يقول جون هوارد لوسون (لا يوجد عنصر في التكوين ينطوي علي قيمة مجردة أو منفصلة ولا يمكن لثيمة فلم ما أن تكون تجريدية)[٢٥٨]، والواقع إن الموسيقى وسط تعبيري شديد التجريد عندما يكون مستقل بذاته وكما يقول هيجل (تكون الموسيقى مجردة لأنها تعبر عن المطلق)[٢٥٩]، ويفقد هذا التجريد عندما يرتبط بحدث معين داخل الصورة المرئية أي يصبح جزء من كل وخير دليل علي ذلك الموسيقى في مسلسل (رأفت الهجان) أو موسيقى (تايتنك) و (الرسالة) فهنا أصبحت الموسيقى علامة دالة وبالتالي مكون أساسي ومتآلف مع الصورة في الفن السينمائي بل أخذت أكثر من ذلك حتى بدت تزاحم باقي العناصر على امتلاك أكبر مساحة ممكنة من الصورة فمن أجل إظهار مشهد عن الصحراء لا نحتاج أكثر من صوت ربابة ففي ذلك إلهام كامل لأذهان الجمهور وكذلك صوت البحر والرياح وغيرها في الوقت نفسه أخذت مساحة أخرى في خلق الصورة

٢٥٥. إيزنشتاين سرجي، مذكرات مخرج سينمائي، تر، أنور المشري، ١٩٦٣، ص١٩١

٢٥٦. جانيتي لوي دي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٢٤٩ .

٢٥٧. نفس المصدر، ص٢٧١.

٢٥٨. جون هوراد لوسون، السينما عملية إبداعية، مصدر سابق، ص٤٣١.

٢٥٩. روجر سكروتن، معنى الموسيقى، مصدر سابق، ص١٦٩.

الذهنية وفي بعض الأحيان وظيفة السرد لكون أن للموسيقى خصائص درامية هي:

أولاً: الموسيقى فن التعبير عن مشاعر الإنسان المبدع ونوازعه وآماله وآلامه وتطلعاته كذلك الدرامة، هي فن التعبير عن الإنسان والمجتمع والطموحات الجماعية المتمثلة بالفرد صاحب القضية.

ثانياً: الإيقاع عنصر مهم من عناصر التعبير وتصعيد اللحن نحو الذروة ولا أقصد منه هنا التقطيع (الوزن) في الموسيقى و لا التقطيع الخاص بالتفعيلة أنما أقصد به عنصر الأداء التلويني، حركة النص الداخلي الذي يضفي القيمة التعبيرية على الانجاز.

ثالثاً: في الموسيقى تتضح الذروة عبر التصعيد الصوتي من خلال الربط بين أجزاء العمل اللحني واستنفاذ العناصر التقنية وصولا الى الشكل الخاص. والذروة في الدراما يتم بلوغها خلال عرض تطوير واستنفاذ الموضوعات والعناصر – الوحدات وصولاً الى قمة هرمية مجسدة.

رابعا: إمكانات الموسيقى في التناوب بين الشدة والخفوت بين القوة والضعف بين التوتر والانسيابية بين الدرامية والغنائية هذه الخصائص يبلغها عبر الاستخدام الخاص لإمكانات الإيقاع في التعبير والإمكانات في الدراما تسهم بدورها في تجسيد دواخل العمل في الفصول وخصوصيات الأداء وحيث التواصل والتصعيد وبلوغ الذروات وتخفيفها...الخ

خامسا: ان اللحن الأول "الثيمة الرئيسة" في شكل السوناتا يكون ذا طابع درامي من حيث تركيبته وإيقاعه وتأثيره هذا اللحن يقابل في الدراما الموضوع الرئيس الأول ويكون تأثيره تواصليا ومتميزا عبر أجواء السيمفونية، لاسيما حركتها الأولى كما الموضوع الرئيس

"الشخصية الأولى" في المسرحية يتواصل أثره عبر الفصول) [٢٦٠].

إذن فدخول الصوت عالم السينما ولد انقلابا في بنية الصورة وتفرعه الى (حوار، موسيقى، صمت، مؤثرات) زاد من قيمته كبنية أساسية من بنى اللغة السينمائية ذلك (في أول تصنيف كلاسيكي وضعه (مارسيل مارتن) الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لآلة التصوير وكذلك الإضاءة والأزياء والبنى (الديكورات) والسرد ألفلمي لما يضمه من انتقالات ووجهات نظر والاستخدام المبدع للشريط الصوتي والتوليف (المونتاج) والتكوين في عمق المجال كمنافس للتوليف وأخيراً زمان ومكان الفلمين)*.

ولكن ما هي الصورة التي أصبح الصوت جزء أساسي منها (لما يضيفه إليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء والذي نحسه في الحياة الحقيقية.ذلك إن مجالنا السمعي يشمل، في الحقيقة وفي كل الفضاء المحيط بنا.بينما لا يسع بصرنا أن يغطي بانتباه وفي نفس الوقت أكثر من ستين، بل حتى ثلاثين درجة)[٢٦١]، فهناك من يقول إنها معاكسة وهناك من يقول إنها تشابه (فكلمة الصورة Image تمتد جذورها الى الكلمة اللاتينية القديمة أيقونة Icon والتي تشير الى التشابه والمحاكاة والتي ترجمت الي Imago في اللاتينية وImage في الإنكليزية ولقد لعبت الدور الكبير في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل Representation للأفكار والنشاطات في الغرب)[٢٦٢]، إذ كيف يمكننا أن نفكر بشيء دون أن

---

٢٦٠. ينظر اسعد محمد علي، بين الأدب والموسيقى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٥)، ص٥٧–٥٨

* ينظر مارسيل مارتن .

٢٦١. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص١٤.

٢٦٢. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة سلبياتها وايجابياتها،مصدر سابق، ص١٧.

نتصوره وهذا ما ذكره أرسطو في إن التفكير مستحيل من دون صورة فأنت تستحضر صورة شيء لتنسج حوله ما تريد وتكوِّن فكرة، لذلك فالسينما هي (سرد قصص عن طريق عرض صور متحركة)[٢٦٣]، لعبت هذه الصورة الدور الكبير والمؤثر والمسيطر على عقول الناس ومخيلتهم لما تملكه من واقعية (وكذلك في كون الصورة المتحركة تقدم واقعاً فنياً أي إنها تقدم رؤيا مختارة للطبيعة والواقع أي رؤية جمالية للواقع بينما يكون للصورة دور معبر إذ إن كل ما يظهر على الشاشة له معنى وقد يكون هذا المعنى مفهوماً بطريقة مباشرة أو بطريقة رمزية وكذلك في إن للصورة المتحركة صفة التعبير الواحد إذ إنها بحكم واقعيتها فإنها لا تلتقط سوى أشياء محددة)[٢٦٤].

ويقسم الدكتور (شاكر عبد الحميد) الصورة الى أربعة عشر يذكر من ضمنها الصورة المتحركة والصور التلفزيونية ويذكر ما معناه في الأولى خصائص العرض العام الخاص بها من خلق للجو النفسي العام وقدسية العرض حيث يصاحبه مجموعة ممنوعات (بعد العرض وقبل انتهائه، الكلام، الضوء، الصياح، المكالمات الهاتفية...الخ) أما في الثانية فهي لا تحتاج الى هذه القدسية بل يتخللها قطع عن طريق الإعلانات أو الاتصالات الهاتفية أو مجيء زوار الى البيت مما يجعل الصورة مؤقتة وغير مؤثرة كما إن الصورة في التلفزيون لا تملك الصفة الجماعية والإحساس المشترك بل هي تمتاز بالفردية لكن هذا لا يعني إن التلفزيون لا يملك من التأثير بحيث يكون كمالي بل هو ذو تأثير فعال بعد أن تفشي في كل أنحاء العالم وأصبح يوجد منه أكثر من جهاز في البيت الواحد

---

٢٦٣. لوتمان يوري، مدخل الى سيميائية الفلم، مصدر سابق، ص٦١.

٢٦٤. طاهرعبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق، ص٢٤٠.

(وأدت التطورات الكبيرة على مجال أجهزة التلفزيون من حيث الابتكارات والتسويق....الخ والتي تمثلت في جوانب مثل زيادة عدد أجهزة التلفزيون المنزلية زيادة عدد البرامج الموجهة الى فئات أو موضوعات مُحددة ومدى الخيارات الكبيرة المتاحة للمشاهدة مثل محطات الكابل Coble station وعمليات إيجار أفلام الفيديو وتوافر أجهزة الفيديو وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة التي تسجل عليها الأفلام وقنوات الأفلام المدفوعة)[٢٦٥]، وفي ما سبق تعتبر الصورة مرحلة نهائية تم إنتاجها وعرضها على المتلقي ولكن ما هي خصائص تلك الصورة وما دور الموسيقى وتأثيرها عليها هذا ما سنتحدث عنه فللصورة السينمائية خصوصية تختلف عن الرسم والفوتوغراف التي انبثقت منهما ومرت بهما كما يذكرها مارسيل مارتن حيث (تمتاز الصورة السينمائية بالحركة والدلالة والتعبير الأوحد والتجريد والتعبير وخاصية التشكيل (مرونتها وليونتها) ويقوم(العمل الفني علي أساس من التنظيم فكل عنصر من عناصره يؤدي دوره المطلوب منه)[٢٦٦]، فهناك عناصر تكون من صلب التعبير الصوري المكون للصورة كالمكان والإضاءة وغيرها، وهناك عناصر تضاف الى الإطار الصوري إذا ما اعتبرنا الصورة إطار وليس نافذة نرى ما يعرض أمامنا وليس ما نريد (نستطيع القول إن الوظيفة الرئيسية للصورة هي إنها تتركنا نرى الفعل إذا كانت الصورة واضحة يمكن أن تكون ذات معنى، دلالة المعالجة وتكاملها الفني، شرطان لمعقوليتها وهكذا الأمر مع الصوت فالوظيفة الرئيسية للمدرج الصوتي هو أن يجعلنا نسمع أن يضخم الوهم لآذاننا)[٢٦٧]، ويلعب الممثل الدور الكبير

٢٦٥. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، مصدر سابق، ص٢٤.

٢٦٦. راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، (إسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، ص٣٥٥.

٢٦٧. بيركتد في. أف، الفلم كفلم، تر، أسامه أسبر، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٨٧)، ص٣٥٥.

في إيصال ما تريد الصورة الى المشاهد (فالممثل يعرض سلسلة من الإيحاءات مجموعها يدفع ويحقق في النهاية صورة كاملة، وكل ما يحتاج اليه إن يجد أكفأ وأقوي الرسائل ليشجع المشاهدين أن يتقبل هذه الصورة)[٢٦٨]، ولأن المشاهد يتبنى الصور على الشاشة كما لو إنها تجسيداً لتجاربه الشخصية السابقة ضمن مراحل عمرية مر بها مما يؤدي الى وجود رابطة حميمية تترك انطباع مؤثر وقوي على المتلقي لكنه عندما يترك الصالة ويعود الى نفسه يرجع الانفصال والبعد إلى الحضور بعد أن عاش أكثر من ساعتين في وهم التوحد مع الممثلين والأحداث الدرامية في زمان ومكان الفلمين (أما التلفزيون وبفعل "أعجوبة" النقل المباشر فهو يحي المشاهد في الآني المباشر ويسقط أي شعور بالبعد الزماني وحتى المكاني ويتلاقى الاثنان – التلفزيون والمشاهد– في عالم واحد موحّد ولا يطرأ أي تعديل على ذلك بعد انتهاء العرض أما ما ليس نقلاً مباشراً ففعله هو فعل السينما وتأثيره تأثيرها)[٢٦٩]، وخير مثال علي ذلك هو النقل الحي والمباشر لأحداث ٢٠٠١/٩/١١ بتفجير برجيٌ التجارة العالمي في أمريكا وما لوقع هذه الصور على تغيير مجريات العالم والارتباك الذي أصابه وهو يشاهد الحدث لحظة وقوعه (فتفوق التلفزيون في هذا المجال إنه بالإضافة الى كل ما سبق بعض الخصوصيات الاتصالية والنفسية التي تجعل منه مغرقاً أكثر في استغلال حاستي النظر والسمع ومفاعيلها في الذاكرة. فالصورة التلفزيونية لا تبقى خارجاً معروضة في الصالة بل تدخل الى البيت والمتجر والمعمل. تعايش الناس في أجوائهم اليومية، وهذا ينشئ نوعاً من الحميمية والتآلف والمؤاخاة يؤدي بالتأكيد الى مزيد من القبول والاستيعاب الإيجابي، وإذا أضفنا الصفة الأقوى في التلفزيون وهي المباشرة والآنية نفهم الى أي حد تصبح الصورة التلفزيونية صنواً

---

٢٦٨. دادلي أندروج، نظريات الفلم الكبرى، مصدر سابق، ص ٦٩ ٧٠.

٢٦٩. جبران كرم جان، التلفزيون والطفل، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨)، ص ٧.

للحقيقة والواقع)[٢٧٠]، إن قرب التلفزيون من المتلقي يستطيع استخدامه متى شاء دون جهد وعناء يذكر ليبهره بتلك الصورة الملونة الرائعة والتي تحمل من الواقعية الكثير.

ما يجعلها أكثر تصديقا (وبفضل الصورة حظيٌ التلفزيون بثقة مشاهديه وتصديقهم له لأن الصورة من الوسائل التي قلما يرقى اليها الشك، وحين ترتبط الصورة بالحركة والصوت فإن ذلك أكثر مدعاة الي الثقة، يضاف الى ذلك إن بوسع التلفزيون التركيز على التفاصيل مما يزيد في قدرته على الإقناع)[٢٧١]، وعلى أية حال فإن للسينما والتلفزيون أساساً لغة مشتركة وذلك لأن المشاهد في كلا الحالتين يجلس أمام شاشة مسطحة ذات بعدين (يستخدم التلفزيون والسينما بشكل أساسي لغة مشتركة فمفاهيم المونتاج والمشهد واللقطة والزاوية لنقطة التصوير وزاوية الرؤيا المستخدمة في السينما يمكن تطبيقها بصورة تامة في التلفزيون)[٢٧٢]، إن العلاقة بين الموسيقى والصورة متأتية بسبب التماثل بين الصورة والصوت وبين الأحاسيس الناشئة عن الموسيقى وتلك التي تأتي من الصورة وإقامة التوازن الحسي والبصري إن للموسيقى وظيفة فسيولوجية في تكوين وحشد السكون وإقامة التوازن الحسي وإبراز الانفعال وتكمن أهميتها في خلق جو العمل الفني العام والدرامي بإيجاد الأساس الذي من خلاله تبرز قوتها، ضعفها، إيقاعها، كما تظهر نوع

---

٢٧٠. نفس المصدر، ص١٠.

٢٧١. عدوان نواف وآخرون، البحوث، دور التلفزيون وتأثيره، (بغداد: المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين، سلسلة البحوث،١٩٧٩) مجلة فصلية للدراسات الإذاعية والتلفزيونية، العدد الثاني، ص٩١.

٢٧٢. بورتيسكي ر. أ، يوروفسكي أ، الصحافة التلفزيونية، تر، إبتسام عباس علوان، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨)، ص٦٨.

النغمة إن كانت حزينة، مفرحة،(والموسيقى أما واقعية أو مباشرة أو موسيقى تصويرية)[٢٧٣]، ويقسم الأستاذ حسين حلمي في كتابه دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق الموسيقى في الشق الثاني الى وصف المكان، الإرهاص بأحداث قادمة، تأكيد الانفعال، تأكيد الفعل، إضفاء المزاج النفسي، التعليق الصريح الصارخ، التعبير عن فكر الشخصية وانفعالاتها، والربط بين المشاهد،المعاونة على إصلاح الخلل في الإيقاع، التعبير عن الصراع الداخلي لدى الشخصيات المركبة، إعطاء العمق للمكان، إظهار العودة الى الوراء، الحلول محل الحوار، أو المؤثرات الصوتية، واللحن الدال والمميز مما تقدم نتوصل الى إن الموسيقى تعمل بصورة اندماجية مع وسائل التعبير الأخرى فبدون الصوت والتي تكون الموسيقى جزء منه يصبح الفلم فاقداً لوسيلة تعبيرية مهمة جدا. وقد تجلت أهمية الموسيقى وكل فوائدها المذكورة آنفاً في فلم (الكسندر نيفسكي) وهو أول فلم ناطق للمخرج أيزنشتاين بعد أن تأخر إخراجه خمس سنوات بما يلي:

١- تمثل الموسيقى عنصراً أساسياً في الفلم يؤكد طابعه الملحمي الغنائي

٢- تتميز موسيقى الفلم بالثراء في أنواعها فإلي جانب النوع الكورالي منها تجد موسيقى فلكلورية.

٣- أختص الفلم مجموعة التوتون بلحن مميز غليظ ثقيل علي النفس وأختص الروس بلحن مميز حماسي.

٤- لاحظ العلاقة البنائية بين الصورة وطابع الصوت الموسيقي المستخدم.

٥- الموسيقى كانت في الفلم تكوِّن مع الصورة وحدة بنائية متكاملة.

---

٢٧٣. حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص٢٥٨ وما بعدها.

٦- كان المخرج يراعي عدم المزج بين عناصر الصوت المختلفة بحيث يحتفظ بعنصر واحد هو المسموع فقط سواء أكان حوار أو مؤثر صوتي أو موسيقي دون ان يركب أحدهما على الآخر)[٢٧٤].

٢٧٤. هاشم النحاس،الروائي والتسجيلي، مصدر سابق، ص١٤٢ وما بعدها.

المبحث الثاني

الموسيقى وتطور الحدث الدرامي

ليس من السهل وضع الموسيقى أثناء التصوير كما هو الحال مع الحوار أو المؤثرات الصوتية، ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادة بعد أن يتم المونتاج وهي تعتبر مرحلة مكملة ومتممة للحالة المزاجية والإيقاع في القصة والتصوير والمونتاج (وهناك استثناءين لهذه القاعدة وهما أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الموسيقية ففي الأولى يتم تأليف الموسيقى وتسجيلها أولاً، ويتم قياس الموسيقى تبعاً لعدد الكادرات في الفلم والمعلومات المسجلة عن هذه الكادرات، وحين يتم الانتهاء من الفلم يكون مطابقاً للموسيقى في الكادرات أما في الثانية فيتم تصوير الأبطال وهم يتغنون ويرقصون علي أنغام الموسيقي الأمر الذي يتطلب تأليف وتسجيل موسيقى مسبقاً)[٢٧٥] إن الموسيقى هي إحدى الأدوات التعبيرية الطيعة بيد المخرج والتي يصعب تهميشها حيث (شهد دور الموسيقى في الأفلام تطوراً عميقاً في السنوات القليلة الماضية فكان الموسيقار يشاهد الفلم عدة مرات في غرفة التوليف بعد ذلك يحدد المواقع التي تحتاج الى الموسيقي أي لقطات لأي موسيقى عليه تأليفها ونحدد الوقت بالثواني كنا ندعو العملية (الموسيقى التصويرية)[٢٧٦]، اليوم تغيرت الأمور تماما يشترك الموسيقى في الفلم من بداية التصوير وعليه لا ينبع إلمامه من النسخة المؤلفة تماماً بل يساهم في عملية الخلق بجانب المخرج من البدايةً) وهذا يعني إن هذه الموسيقى وضعت لتلاءم هذه اللقطة وذلك

275. Http// www. arab film tvschoo edu. eg. display.

٢٧٦. ندريه فايدا، الرؤية المزدوجة، تر، صلاح صلاح، (دمشق:منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٣)، ص١٢١.

المشهد في الفلم وليس (أبداً لتكملة الحادث المرئي إنها تدعمه وتضاعفه كما يضاعف ويدعم صندوق الكمان اهتزازات الأوتار)[٢٧٧]، فالموسيقى هنا تنزع لباسها التجريدي لتلبس رداء جديد مرتبط ومعبر عن الحدث الذي أصبحت جزء منه ومنصهرة داخل نسيجه لتخلق رابطة حميمية بين المشاهد وما يعرض أمامه على الشاشة (يقول بوجر تنجذب الموسيقى الى الفلم بألفة وحميمية رائعة جعلت إضافة ما نسميه بالأعداد الموسيقى حتمية لابد منها حتى في بواكير الأفلام الأولى كان المتفرجون يشعرون بفراغ حقيقي جداً من السكون فالصور كانت كالأشباح بدون صوت ولكن عندما صار من الممكن أن يستخدم تسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية مع الفلم كانت قد برهنت بالفعل علي إنها صاحب صميم عظيم الأثر للتعبير عن العواطف والانفعالات والإيقاعات المركبة في كيان الصورة المرئية)[٢٧٨]، هذه القدرة على خلق الحميمية والتواصل وإثارة العواطف عن طريق خلق الشد العصبي في المواقف المتأزمة والاسترخاء بعد الانفراج أو الخوف كما نلاحظ في فلم (سايكو) للمخرج (هتشكوك) والترقب في فلم (الطيور) لنفس المخرج أو على شكل إنذار كما في مسلسل (دموع في عيون وقحة) لعادل إمام (فعلى المتفرج أن يفرض على نفسه انتباها كبيراً حتى يلاحظ ابتداءً من أي لحظة يصبح المشهد صامتاً ولا تعليق عليه لأن شريط الصوت يربط باستمرار بين أللقطتين بهما حوار واللتين تضاف اليهما أيضاً لقطة الموسيقى وهي أيضاً فيها معنى النقد)[٢٧٩]، وبما أن الموسيقى

---

٢٧٧. أندريه بازان، ما هي السينما، تر، ريمون فرنسيس،(القاهرة – نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٨)، ص ص ٥٣–٥٤ .ج٢.

٢٧٨. طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق، ص٢٢٣.

٢٧٩. أندريه بازان، ماهي السينما،مصدر سابق، ص٦٥، ج٢.

لا يمكن رؤيتها بالعين البشرية إضافة الى إنها غير ملموسة فهي إذن غير مباشرة (أمكنها أن تضع المستمع في نفس الإطار الذهني الذي يمكن أن تضعه فيه الأشياء نفسها وبهذه الطريقة من خلال إيحاء الواقع العاطفي للأشياء أصبح بإمكان الموسيقى أن تمثل تلك الأشياء بصورة غير مباشرة)[٢٨٠]، فانتقلت من التعبير الذاتي الى التعبير الموضوعي (فالموسيقى:تعطينا التعبير المباشر عن موضوعية الإرادة، ولا تكتفي بتصويرها كما تفعل بقية الفنون، التي لا تعكس سوي الظل. أن تأثيرها لهذا السبب هو الأقوى والأبعد مدى، كما أن هذه العلاقة الوثيقة بينها وبين كنهُ الوجود بالذات يفسر لنا الظاهرتين التاليتين: أولاً: الموسيقى تضفي على كل مشهد وحدث، على كل فعل وظرف من العالم الواقعي معنى أرفع، وتعطينا عنه أصدق وأوضح صورة. وهذا ما تفعله بطريقة أفضل بنسبة ما تتطابق مع حقيقته الصميمة)[٢٨١] التي أخذت تنطق به من خلال وضعها كجزء من كل داخل إطار الصورة وأصبحت لها القدرة على إيصال ما يعجز عن إيصاله النص المرئي من خلال الممثلين أو التعبير الصوري ككل (فالموسيقى التصويرية التي جعلت نقيضاً للموسيقى المجردة بمحاولتها تصوير الأشياء والأحداث وأكثر من ذلك، فإن تلك الموسيقى تزعم إنها تستسقي منطقها من تلك المحاولة، إنها لا تقوم فقط بتقليد ومحاكاة الأشياء التي تتسم بالواقعية المستقلة، وإنما يتقرر تطورها بواسطة تطور مضمونها فالموسيقى تتحرك في الوقت المناسب وفقاً الى منطق موضوعها وليس الى المبادئ الذاتية الخاصة بها)[٢٨٢]، إضافة الى

---

٢٨٠. روجر سكروتون، معنى الموسيقى، مصدر سابق، ص١٧١

٢٨١. سمير الحاج شاهين، روح الموسيقى،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠)، ص٢٣.

٢٨٢. روجر سكروتون، معنى الموسيقى، مصدر سابق، ص١٧١.

إن الموسيقى هي صوت لا يدل على شيء معين بحد ذاته وإنما هي مجموعة من المعاني والتعابير تُخلق من أثر تفاعلها النفسي والوجداني (فالخيال الذي هو عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية)[٢٨٣].

للمتلقي تخلقه تلك الموسيقى بزمن معين هذا التفاعل في بعض الأحيان قد يطغي حتى على الصورة ويسيطر عليها في أحيان أخري (زعم الناقد السينمائي بول روثا بأن الموسيقي يجب أن يفسح لها المجال لكي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان)[٢٨٤] لكن مثل هذه الأنواع من الموسيقى قد تحتاج من الجهود والوقت والإبداع ما قد يفوق جهد ووقت وإبداع العمل الفني السينمائي والتلفزيوني نفسه ويحتاج الى مختصين في المجال الموسيقي أكثر ما يحتاج من المختصين في مجال المونتاج من أجل إخراج العمل بالصيغة النهائية التي تؤدي بالنتيجة الى مواشجة بينهما والانصهار لبلورته في بوتقة واحدة تؤدي في النهاية الى عمل يبهر المتلقي مثلما يبهر النقاد وفي أكثر الحالات وعياً لمثل هذا الاستعمال الموسيقي، (يمتد التعاون بين السينمائي والمؤلف الموسيقي من التصوير الى المونتاج والمثال التقليدي بالطبع هو العمل المشترك بين بروكوفيف وايزنشتاين في الكسندر نفسكي وخاصة في "ايفا ن الرهيب" ولكننا نستطيع أن نفكر أيضاً في سينمائيين كبار عديدين من هتشكوك خاصة في أفلامه مع برنار هيرمان الى رينيه الذي يستعمل في "العناية الإلهية" بإتقان – دون أن يخلو ذلك من سخرية وتباعد، أسلوب روزا التفخيخي)[٢٨٥]، إلا أن مثل هذه الأعمال قليلة ونادرة ولكنها موجودة هذا

٢٨٣. هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (بيروت:دار العودة، ١٩٧٣)، ص١٦١.
٢٨٤. لوي دي جانيتي،فهم السينما،مصدر سابق، ص٢٧٢.
٢٨٥. جاك أمون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر، أنطون حمصي،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩)، ص٢٠٨.

من الناحية السمعية البصرية في السينما أما من ناحية التلفزيون فلقد ولد التلفزيون وإن بني أصلاً على الصورة التي أخذها من السينما والصوت الذي أخذه من الإذاعة ليكون كيان جديد مبني على الصورة والصوت ولذلك فإن (عرض الصورة دون أصوات مصاحبة يعطي إحساساً بأنها تفتقر الى الحياة والحيوية وبأنها صورة خرساء أو ميتة فضلاً عن أن هناك معلومات لا يمكن للصورة أن تقولها ولابد أن تصل الي المشاهد عن طريق حاسة السمع أولاً وأخيراً)[٢٨٦]. ويذهب الكثير من المختصين في مجال الإذاعة والتلفزيون الي أكثر من ذلك حيث يعتبر الحوار الذي هو جزء من الصوت فعل (يوضح لنا المعجم المسرحي الألماني إن هيجل ذاته يرى في الحوار ليشكل الدرامي التام وبما أن الدراما هي فعل فإن الحوار يتجدد بالتالي وفقاً للعلاقة مع حركة الفعل ويتم الإحساس به كحركة أولا حركة فكل حوار هو فعل حركي يغير الموقف حيث تحمل الكلمة الفعل)[٢٨٧].

لكن هل يعني هذا إن هناك فرق أو خلاف بين البنية السمع بصرية للسينما والبنية السمع بصرية للتلفزيون والجواب أكيد لا لأن كلاهما يعرضان على شاشة ذات بعدين وكما ذكرنا آنفا، والشرط الأساسي أن وسيطهما التعبيري واحد وهو "الصورة الفوتوغرافية المتحركة" فمفاهيم المونتاج والمشهد واللقطة والزاوية لنقطة التصوير وزوايا الرؤية المستخدمة في السينما يمكن تطبيقها بصورة تامة في التلفزيون ولأن (التلفزيون كالسينما يمثل العالم المادي حولنا يمثل الحقيقة في شكل صورة مرئية ومسموعة تتحرك على الشاشة)[٢٨٨]، وأراد الباحث من خلال

---

٢٨٦. كرم شلبي، الأنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، (جدة: دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة،١٩٨٨)، ص٢٠٩

٢٨٧. عبد القادر الدليمي، التأليف والمعالجة الأساليب الفنية في الكتابة للإذاعة والتلفزيون، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٦)، ص١٥٠.

٢٨٨. بورتسكي ر. أ، يوروفسكي .أ، الصحافة التلفزيونية، مصدر سابق، ص٤٩.

ما ذكر أعلاه ليس الخروج عن لب الموضوع بقدر ما هو إظهار ما للصوت بتفرعاته من دور مؤثر على الصورة في التلفزيون مثلما في السينما، وهكذا انطلقت الموسيقى لتأخذ دورها في كل تفاصيل الأفلام السينمائية ابتداءً من المقدمة ووسط الفلم وانتهاءً بآخر مشهد (فهي تؤدي وظيفتها بطرق مختلفة في الأفلام السينمائية ابتداءً بالعناوين يمكن أن تقوم بمهمة المقدمة للإيحاء بالجو العام للفلم وبعض أنواع الموسيقى يمكن أن توحي بالمكان والطبقات وحتي المجاميع العرقية. كما يمكن استخدام الموسيقى أيضاً للتوقع وخاصة عندما لا يسمح الإطار الدرامي للمخرج بتهيئة الجمهور لحدث ما أو تستحضر عموماً القلق لدى المستمعين)[٢٨٩]، ويمكن استخدامها للربط بين المشاهد والانتقال من موقف الى آخر حيث (يمكن للموسيقى أن تعبر عن التحول العاطفي السريع ضمن المشهد المتواصل الواحد ويمكنها أيضاً أن تكون بوظيفة التباين الساخر في المشهد ويمكنها أيضاً تحديد معالم الشخصية عن طريق الإيحاء به من خلال الألحان الموسيقية المكررة)[٢٩٠]، ولكن يجب أن لا نسمح للموسيقى بأن تفرض طابعها علي المشهد وإذا حدث وكان الصوت أقوى من الصورة المرئية فأكيد هنالك خلل أما في الصوت أو في الصورة وبصفة عامة نجد إن إثرها يبلغ الذروة عندما يكون وجودها غير ملحوظ (حيث تستطيع الموسيقي أن تعبر عن الموضوع الرئيسي للفلم كما يمكنها توكيد الحوار الفرضية الشائعة حول هذا الموضوع هذا النوع من الموسيقي هي إنها تسعف الحوار الرديء والتمثيل الضعيف)[٣٩١]، ويستحسن الابتعاد عن الموسيقى المشهورة إذ إنه قد يكون لها ارتباطات شخصية في ذهن

---

٢٨٩. لوي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص٢٧٣

٢٩٠. نفس المصدر، ص ٢٧٥–٢٧٦.

٢٩١. نفس المصدر، ص٢٨٤.

المستمع لها ومن ثم قد تخلق أجواء متضاربة لا ترتبط بما يشاهد المستمع أمامه أو تخالف المعروض ويمكن استخدام موسيقى معاكسة للمشهد من أجل السخرية (فاستخدام الموسيقى التي تتناقض مع الموضوع عن عمد قد يخلق جواً من السخرية فعندما يرحب كوثيرت مبتسماً بعودة زوجته وحماته تعبر الموسيقى التصويرية عن القلق النفسي والتوجس وهي تذكر المتفرجين بقميص النوم الذي أخفاه وراء سترته)[٢٩٢]، وهكذا بدت الموسيقي مثل السيل يكتسح الصورة من كل جوانبها لا تترك عنصر يعمل وحده دون أن يكون لها دور مؤثر وبارز فالإضاءة لا يمكن إبرازها إلا إذا استخدمنا الموسيقى معها وكذلك الديكور والأزياء ومثلهم الحوار بل حتي عواطف الممثلين في مشاهد الحب والغضب تعمل الموسيقى عملها هنا من أجل إظهار تلك المشاعر والأحاسيس ويمكننا أن نذهب أبعد من ذلك حيث نستطيع القول إن المشاهد أيضاً إذا أخذنا دوره ليس كمختص بل كمتلقي لا يستسيغ تلك المشاهد دون أن تكون معها موسيقى مصاحبة أو وصفية نابعة من الحدث ومع الحدث لتزيد من تأثيرها على نفسيته فبدون تلك الموسيقى يصبح اللقاء العاطفي لقاء جاف بل حتى مشاهد الخوف والرعب لا يمكن إظهارها إلا إذا كانت مصاحبة لها موسيقى (فالموسيقى بالنسبة لإيزنشتاين لا تصاحب الصورة وإنما يجب أن تعيد صياغتها بأسلوبها الخاص)[٢٩٣]، ويعتبر إيزنشتاين من المخرجين الذين تأخروا في استخدام الموسيقى قياساً لأقرانه (والمشكلة بالنسبة لإيزنشتاين تتمثل في الربط بين الإيقاع الذي يحدد نفسه في المكان "الصورة" والإيقاع الذي يجري في الزمن "الموسيقى" والمشكلة هي ربط إيقاع الصورة بإيقاع الموسيقى

---

٢٩٢. توني روز، كيف تخرج الأفلام للهواة، مصدر سابق، ص١٢٦

٢٩٣. هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، (بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص١٤٤.

بقصد تأكيد وإبراز الإيقاع الزماني للصورة وتدعيم تأثيرها)[٢٩٤].

والسبب الآخر في تأخر ايزنشتناين في استخدام الصوت بإعتباره من المبدعين القلائل من الذين اعتنقوا السينما كفن وخلق وإبداع وأعطى للموسيقى المكان الذي تستحقه (فيقول إيزنشتاين في (التو إن) التجارب في مجال الصوت غير المتزامن، ستؤدي الى خلق طباق موسيقى اوركسترالي للصورة المرئية والصورة المسموعة. يرى في التسجيل الصوتي طريقة لدمج الحوار والمعلومات هذا بخلاف الموسيقى التي هي بشكل ما أرقى بكثير من كتابة الحوار)[٢٩٥]، ونتيجة لكثرة المميزات للموسيقى وتعدد استخدامها يمكننا أن نضعها تحت خيمة تسمى (الموسيقى التصويرية والتي تقسم الى عدة أنواع حسب استخدامها.

١- موسيقى وصفية/وهي التي تدعم مضمون الصورة من خلال تماثل مضمون الصورة واللون المحلي.

٢- موسيقى مصاحبة/ وهي التي تدعم مضمون الصورة من خلال تماثل الصورة وإيقاع الموسيقى.

٣- موسيقي انتقالية/ وهي تقوم بوظيفة تحقيق الانتقال المباشرة والقطع الحاد من الإيقاع البطئ والعكس، كذلك يمكن استخدام الموسيقى (كلازمة) لربط وحدة مضمون الشريط)[٢٩٦].

إن مرافقة الموسيقى لكل أحداث الفلم وثيماته هو من أجل إضفاء الجو النفسي العام للفلم ضمن المواقف التي تحتم الخوف ساعة الخوف أو

---

٢٩٤. نفس المصدر، ص١٤٤

٢٩٥. ج دادلي أندرو، نظريات الفلم الكبرى، مصدر سابق، ص٥٨.

٢٩٦. عبد الحميد الخطيب، تفاعل العنصر الصوتي والعنصر البصري بين الوظيفة والجمالية، إطروحة دكتوراه غير منشورة، (بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٧٧)، ص ١١-١٢.

الصدق ساعة الصدق أو الحب ساعة الزواج أو الجريمة ساعة وقوعها فهي في الحقيقة تضفي جانب الصدق على ذلك الحدث حين تغلفه بجانب نفسي تحفز المشاهد استقباله كواقعة حقيقية تثير فيه حسب الموقف المرئي المترتب أمامه وقد تسيطر الموسيقى في بعض المسلسلات على كل الأحداث الدرامية فتقوم هنا بوظيفة السرد الدرامي حيث يتجسد ذلك في مسلسل (عازف الليل) بطولة (هند ابو اللمع وعبد المجيد مجذوب) لتأخذ علي عاتقها رسم الخط البياني لكل مجريات الأحداث الدرامية، متلبسة بلباس الموسيقى ابتداءً من عنوان المسلسل ثم المقدمة ومجريات الأحداث حتى الثيمات الصغيرة والكبيرة وانتهاءً بنهاية المسلسل تلعب الموسيقي هنا دور البطل في خلق أجواء الخوف والقلق والترقب والتفكير فيما حدث وفي ما سيحدث فالموسيقى (كيان كامل من الأحاسيس والمعاني تساعد في توصيل الأفكار والدلالات الى المتلقي أو إنها تفك رموز ما كان غامضاً من تلك الدلالات والأفكار)[٢٩٧]، وتلعب الموسيقى أيضا دور أكبر في النص الدرامي الإذاعي (المسموع) حيث تعتمد الإذاعة على الصوت وهو أداتها الرئيسي فتعمل جاهدة على أن تثير انتباه المستمع وتجعله مستمر بالإستماع والإنصاف لها ولكن هذا لا يتم فقط عن طريق الحوار لأن ذلك سوف يخلق جو من الملل وبالنتيجة يصرف انتباه المتلقي عن الإذاعة وبالنتيجة عن العمل الدرامي الذي يبث من خلالها (ففي الدراما الإذاعية المسموعة تستخدم الموسيقى لتكمل عناصر مقومات التمثيلية الإذاعية لتمتزج مع العناصر الأخرى ولتلعب دوراً أساسيا في المقدمة وبين المسامع المتنوعة وكخلفية للأحداث لتصوير الصراع علي الصعيد العالمي أو المحلي لتأخذ الفعل المباشر في تحريك الأحداث وإخفاء الملامح للشخصيات على نحو يبرز الانفعالات النفسية الهادئة أو الغاضبة)[٢٩٨]،

---

٢٩٧. علي عواد، شفرات الجسد، مصدر سابق، ص٨٦

٢٩٨. عبد الحميد الخطيب، جدلية تفاعل العنصر الصوتي والعنصر الصوري، مصدر سابق، ص١٠.

ومثلما ذهب المختصين في مجال النص المرئي الى تقسيم الموسيقى التصويرية الى مصاحبة ووصفية وانتقالية ذهب المختصين في مجال النص المسموع الى تقسيم الموسيقى في الإذاعة إلى:

١- اللحن المميز أو المقدمة الموسيقية/وهي التي تكون مميزة للتمثيلية معبرة عن اللون الذي ستكون عليها.

٢- موسيقى الانتقال/ تستخدم للانتقال من مسمع الى مسمع آخر أي تكون ملائمة للسمع الذي انتهي وممهدة للذي يأتي.

٣- موسيقى التصوير/ تستخدم كخلفية للحوار بحيث لا يتوجب أن تطغي على الحوار ولتعميق حالة معينة من حالات التوتر أو التصاعد لغرض خلق جو نفسي يسهم في إخفاء التخيل.

٤- الضربة الموسيقية أو الجملة الموسيقية/تستخدم أثناء الحوار ليس لغرض الانتقال ولكن للشد والتركيز علي جملة معينة)[٢٩٩].

ويرى الباحث أن الموسيقى لها القدرة على التعبير عن أعماق ومكنونات النفس البشرية ولحظة الضعف والقوة والخوف والفرح والارتباك والثبات وهذا يتفق عليه عند جميع الشعوب مثلما تمتلك لغة تفهمها كل شعوب العالم ولا تحتاج إلى مفسر أو ناقد فلو أجتمع في قاعة خليط من كل قارات العالم للاستماع إلى سيمفونية تعبر عن الحزن أو تثير الفرح فسنلاحظ إن نفس المشاعر تتولد لدى الجميع بغض النظر عن طبقاتهم ولونهم وشكلهم ولنأخذ مثلاً السيمفونية السادسة "الريفية أو الرعوية" للموسيقار بيتهوفن (التي تعبر حركتها الأولى عن مشاعر الإنسان السعيدة عندما يصل الي الريف، وتعبر حركتها الثانية عن تدفق مياه الجداول وأصوات الطيور،

---

٢٩٩. عبد القادر الدليمي، الإذاعة بين الحرفية والإتصال، مصدر سابق، ص ص ٩٥-٩٦.

وتعبر حركتها الثالثة عن احتفال الفلاحين وإخراجهم بالحصاد والرابعة عن العاصفة المطرية،والخامسة المندمجة بالحركة الرابعة عن صلاة شكر الرعاة)[٣٠٠]، لوجدنا بالرغم من التصوير الواضح لتدفق الماء وصوت الطيور والعواصف الرعدية إن هناك إجماع على تلك المشاعر وذلك التصور الذي يتكون عند الجميع بعد سماع تلك السيمفونية وهذا هو التجريد بحد ذاته بحيث استطاعت أن تحول تلك النغمات الى مجموعة من التصورات والصور الذهنية داخل عقل المتلقي ولكن لو عكسنا هذا المفهوم هو هل تستطيع الموسيقى أن تحول الكلام أو التعبيرات الصورية الى أصوات موسيقية؟.

يري الباحث كذلك إن الموسيقى متى ما تحولت من التجريد كموسيقى خالصة الى الدراما أخذت اسم جديد يطلق عليه الموسيقى التصويرية وهي الموسيقى التى تضاف الى العمل الدرامي فأما تكون على شكل أغنية تستخدم كعنصر مساعد للتعبير عن حالة حب كما في أفلام عبد الحليم حافظ أو تستخدم كأغنية لتوضيح مرحلة زمنية ومكانية كما في (مسلسل ليالي الحلمية) للمخرج (إسماعيل عبد الحافظ) أو تصبح على شكل لازمة كما في فلم (طيور الظلام) تذكر الأصدقاء الثلاثة كل ما التقي اثنان منهم أو الثلاثة معاً، أو تكون علي شكل أصوات الكورال كما في مسلسل (ريا وسكينة) حيث يكون صوت المجموعة التي تغني والمترقبة للحدث كخلفية للمشهد الدرامي المعروض أمام المشاهد ولذلك فالموسيقى التصويرية تعد من أهم عناصر العمل الدرامي واستخدامها في العمل الدرامي ضروري لأنه يطوره ويدفع بإتجاه إكمال الصورة ويعتبر قاعدة والإستثناء أو الاستغناء عنها يعتبر شذوذ إذ لا يوجد عمل درامي يخلو من الموسيقي

---

٣٠٠. عبد الغفور نعمة، ما سر خصومتنا مع الموسيقى التصويرية، (بغداد: الموقف الثقافي، مجلة ثقافية جامعة، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠١)، العدد ١٣، ص١٣٢.

التصويرية بكل أنواعها.

و(تتميز الموسيقى التصويرية التي جعلت نقيضاً للموسيقى المجردة بمحاولتها تصوير الأشياء والأحداث وأكثر من ذلك فإن تلك الموسيقى تزعم إنها تستسقى منطقها من تلك المحاولة إنها لا تقوم فقط بتقليد ومحاكاة الأشياء التي تتسم بالواقعية المستقلة وإنما يتقرر تطورها بواسطة تطور مضمونها فالموسيقى تتحرك في الوقت المناسب وفقاً الى منطق موضوعها وليس الى المبادئ الذاتية الخاصة بها)[٣٠١]، فيمكن أن يكون موضوع الموسيقى ليس الإنسان (الممثل) داخل النص الدرامي المرئي فربما تكون الموسيقى حالة وصف للمكان حيث إن لأغلب الدول موسيقى خاصة بها مثل مصر والمغرب العربي والخليج العربي وأسبانيا وأفريقيا وغيرها الكثير من الدول. كذلك فالموسيقى التصويرية تعطي ارتباط وتحديد يكسبها معنى جديد وقوي هذا المعني الجديد والمركب للصورة والصوت يسهم ايجابياً في معطيات الحدث الدرامي ويمكننا أن نجمل وظائف الموسيقى بالآتي.

١- اللحن الرئيسي للبطل/ يؤلف هذا اللحن خصيصاً للتعريف بشخصية معينة ومن أشهر الأمثلة على ذلك اللحن المشهور الخاص بمسلسل رأفت الهجان.

٢- اللحن الخاص بالمكان/ إن الألحان الخاصة بالمكان تساعد في توجيه المتفرج وإثارة مشاعره لأحداث مرت مرتبطة بمكان معين.

٣- الحالة المزاجية/ يمكن أن يتم التعبير عن الحالة المزاجية لمجموعة من المشاهد بالموسيقى الخاصة بها يمكن تحويل الإحساس بالسعادة على الشاشة الى شعور بالخطر.

---

٣٠١. روجر سكروتون، معنى الموسيقى، مصدر سابق، ص٣١.

٤- السرعة/ أن درجة السرعة في الفلم تعمل بصورة مكملة للحالة المزاجية للموسيقى وللحركة الدرامية السريعة على الشاشة فمشاهد الذروة هي التي تحمل موسيقى ديناميكية.

٥- موسيقى التتابع/ تستطيع أن تربط بين مجموعة من المشاهد التي ليس بينها علاقة.

٦- التأكيد الدرامي/ وهو من وظائف الموسيقى الأساسية فالكلمة الواحدة أو الجملة أو حتي صوت الضجيج قد يكون محملاً بمحتوى درامي جوهري).

٧- الموسيقى التحذيرية/ وتعطي شعور بأن شيئا علي وشك الحدوث.

٨- الموسيقى التفسيرية/ هي أغنية راقصة خفيفة تعبر كلها عن مشاعر وأفكار ليس لها نظير مرئي من الصور.

٩- الموسيقى الهجائية والفكاهية والانتقالية والتعليمية/ تستخدم لأكثر من هدف وبطرق مختلفة فيمكن أن نستخدم الموسيقى الهجائية للحالة العدوانية كذلك التعليمية يمكن أن تأخذ شكل الفلكلور الهندي مثلاً للتعريف بالثقافة الهندية)[٣٠٢].

302. Copyright@2002 arab film tv school. edu.

مؤشرات الإطار النظري

المؤشر الأول/ الموسيقى عنصر أساسي يبدأ مع العمل الدرامي من المقدمة حتى نهاية العمل.

المؤشر الثاني/ الموسيقى تعمل علي ربط المشاهد في ما بينها وهي بذلك تعمل على ربط وحدة الموضوع.

المؤشر الثالث/ الموسيقى عامل أساسي في الحدث الدرامي ليمكن الاستغناء عنها لأنها قاعدة والاستغناء عنها يعتبر شذوذ.

المؤشر الرابع/ الموسيقى كعامل أساسي يضيف ويعمق ويطور الحدث الدرامي.

المؤشر الخامس/ الموسيقى كثيمة في الفلم قد تستغني في بعض الأحيان عن الشخوص في وصف المكان.

المؤشر السادس/ الموسيقى التصويرية أصبح لها القدرة على سرد الموسيقى الموازي للسرد الدرامي مما يغني الصورة.

المؤشر السابع/ تعمل الموسيقى على خلق الجو النفسي العام.

المؤشر الثامن/ تعمل الموسيقى على إبراز المشاعر الإنسانية والمتمثلة بالخوف والحزن والفرح والابتهاج.

المؤشر التاسع/ تمتلك الموسيقى من المرونة ما يمكنها أن تستعمل كمؤثر أو خلفية وفي بعض الأحيان تمتلك من القدرة ما يجعلها تنطق بالحدث المنتظر وتوصل ما يعجز عن إيصال الصورة المرئية.

تحليل العينة (طيور الظلام)

١- تقديم الفلم

المخرج	شريف عرفة
تأليف	وحيد حامد
إدارة الإنتاج	خالد عبد الفتاح / عادل سليمان
السيناريو والحوار	وحيد حامد
مدير التصوير	محسن نصر
م/ إكسسوار	سيد مصطفى
الموسيقى	مودي إمام
مهندس الصوت	هيام محمد
مساعد الصوت	علاء عبد الخالق
مفرقعات	دسوقي محمود /صديق محمود
توزيع الفيديو كاسيت	شركة ماستر
الإضاءة	محمد إبراهيم /كمال عبد المؤمن

٢- أسماء الممثلين

عادل إمام	فتحي نوفل
رياض الخولي	علي زناتي
يسرا	سميرة
جميل راتب	رشدي الخيال
أحمد راتب	محسن

نظيم الشعراوي	شوكت
عزت أبو عوف	فاروق
لطفي عبد الواحد	المحامي

نظرة عامة

هذا الفلم يلائم الفترة التي ظهر فيها والواقع إننا نجد في الفلم (طيور الظلام) الواقع المرير الذي تمر فيه بلادنا العربية بما يسمي الإسلام السياسي المغلف بالإرهاب وقد اكتوت مصر البلد المنتج للفلم بهذا الإرهاب واكتسحت أكثر نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياحية ويعد هذا الفلم أكثر من نقد سياسي واجتماعي إنه نقد للجماعات الإسلامية المتلبسة بلباس الدين وواقعها المصلحة عن طريق التسلق الى السلطة ويقال حسب ما موجود على صفحات الإنترنيت إن هذا الفلم كتبه وحيد حامد بعد خلافاته مع منتصر الزيات (محامي الجماعات الإسلامية الشهير) وأحد كبار قادتها والذي كتب فيه عن شخصية الزيات في دور رياض الخولي المحامي الخصوصي للجماعات الإسلامية المتشددة.

ملخص الفلم

ثلاثة محامين أصدقاء الأول فتحي نوفل (عادل إمام) وهو يعيش تحت القاع منغمس بالرذيلة وشرب الخمر يصعد عن طريق النصب والاحتيال بالتلاعب بمشاعر الناس الى مدير مكتب أحد الوزراء والثاني علي الزناتي (رياض الخولي) فهو ينضم الى الجماعات الإسلامية المتطرفة لأنها تحقق طموحه بالشهرة والمال والسلطة ويحاول كسب فتحي الى صف جماعاته الإسلامية المتطرفة أما الثالث محسن (أحمد راتب) فهو موظف بسيط متمرد يقرر أن يبقى بعيداً عن الصراع الدائر بين الحكومة والجماعات

الإسلامية ينجح فتحي في توظيف العاهرة سميرة (يسرا) لتعمل بالتجارة ويساعدها بنفوذه وتصبح سميرة عشيقة الوزير رشدي الخيال ثم تتزوجه عرفياً وما يلبث أن يتم القبض عليها فتعترف على فتحي وفي السجن يلتقي فتحي مع صديقه الثاني علي وتستمر المواجهة من جديد.

بيان المشاهد

المشهد الأول/ الشخصية الرئيسية في شقة هي نفسها مكتب للمحاماة بانتظار الأمل الذي طالما أنتظره وهي الفرصة التي يستطيع من خلالها الوصول الى هدفه.

المشهد الثاني/ استعراض لسوق القرية والحياة البسيطة التي يعيشها أهلها.

المشهد الثالث/ مرافعات للمحامين أمام القضاة ليبين لنا المشهد أن القاضي لا يهتم بالقضية بقدر ما يهتم بقناعته اتجاه المحامي هل هو إسلامي مثله أم لا ثم يحكم بالبراءة للمتهمة.

المشهد الرابع/لقاء بين فتحي وأستاذه المحامي الكبير شوكت ليتبنى قضية هي مفتاح الأمل بالنسبة له.

المشهد الخامس/ لقاء في المقهي ثم في المكتب (الشقة) بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانية (علي ألزناتي) لإقناع الثاني للأول بالانتماء الى مجموعة إسلامية متطرفة ويفشل في ذلك.

المشهد السادس/ الشخصية الرئيسية وهو يعطي المال الذي استلمه عربون على القضية الى أهله ويعدهم خيراً.

المشهد السابع/ الشخصية الرئيسية في مصر لتسلم مفاتيح قضية تهم الرأي العام بالوقت الذي يستلم فيه مفاتيح الجاه والسلطة منه.

المشهد الثامن/ الشخصية الرئيسية مع إحدى العاهرات بانتظار أن يرن

جرس التلفون الذي هو جرس الباب لينبئه بنجاح القضية التي مسكها المحامي الكبير ويسلمه المبلغ.

المشهد التاسع/الشخصية الرئيسية مع سكرتيرته في حفلة البراءة في القاهرة.

المشهد العاشر/ في الطابق العشرين من فندق الشيراتون وهو يقوم بعملية جلد للذات.

المشهد الحادي عشر/ نوفل والد الشخصية الرئيسية وهو في الغيط حيث الأراضي الزراعية الواسعة وتوسعه في شراء الأملاك.

المشهد الثاني عشر/ إمساكه لقضية ترشيح الوزير في نفس الدائرة التي يسكن فيها أمام منافس قوي.

المشهد الثالث عشر/ لقاءه مع الصديق الثالث وهي شخصية نزيهة لم تغيره كل مطامع الحياة ونزواتها.

المشهد الرابع عشر/ بدأ الحملة الانتخابية ونجاحه ليتعين بعد ذلك مدير مكتبه.

المشهد الخامس عشر/ الشخصية الثانية يبدأ حملة تعريف بنفسه عن طريق رفع دعاوى على وزراء (الثقافة، التربية، التعليم...الخ).

المشهد السادس عشر/ تقابل الصديقين والذين أصبحوا أعداء بسبب ما وصلوا إليه ولاستعراض عضلات كل منهما للآخر.

المشهد السابع عشر/ الشخصية الرئيسية تمتد مثل الإخطبوط عن طريق السكرتيرة في المجال الاقتصادي عن طريق تسريب أسرار الدولة.

المشهد الثامن عشر/ الشخصية الرئيسية يتزوج من سيدة أعمال مثلما يتزوج الوزير من (سميرة).

المشهد التاسع عشر/ الشخصية الثانية تقابل مجموعة من الإسلاميين

داخل السجن من أجل سحب الأموال من بعض التجار.

المشهد العشرين/ (سميرة) تفتح شركة للاستيراد والتصدير ولكن في الباطن هي للشخصية الرئيسية.

المشهد الواحد والعشرين/ تسريب الأموال الى والديه من أجل شراء أراضي زراعية وأملاك وعقارات لأنها بالنتيجة تعود إليه.

المشهد الثاني والعشرين/ يتم إلقاء القبض على (سميرة) لتعترف على الشخصية الرئيسية والذي بدوره يعترف على الوزير.

المشهد الثالث والعشرين/ الشخصية الرئيسية مع الشخصية الثانية في السجن لتبدأ عملية التنافس من جديد بينهم.

التحليل الدرامي

ما زالت ظاهرة (الإرهاب) تستهوي صناعة السينما المصرية التي قدموها على الشاشة منذ الثمانينات من القرن المنصرم لكن معظم هذه الأفلام وقعت في تناقضات حرفت الظاهرة الى مسار يختلف وواقعها الحقيقي الذي تعيش فيه حيث إصرار معظم المخرجين على تصوير (الإرهاب) وكأنه ظاهرة مستوردة من الخارج مثل المخدرات وإن المجتمع المصري يقع ضحية هذا الخطر الخارجي دون البحث عن دوافع تكوينه الحقيقية والتي تشكل عناصر الكثير منها مصرية خالصة.

من جهة أخرى حرص مخرجون على اعتبار (الإرهاب) نبتاً شيطانياً خارجاً من المجتمع ولكنه يحيا حياتين مزدوجتين فهو في العلن يجاهر بتطبيق الشريعة الإسلامية وأحكامها قسراً على المجتمع المصري. لكنه في السر ساقطاً في الفاحشة والفسوق مثله مثل الآخرين وهو ما جسده شريف عرفة والسيناريست وحيد حامد في فلمهما (طيور الظلام) الذي أنتج عام ١٩٩٥. علماً إن وحيد حامد عالج موضوع الإرهاب في عديد من

الأفلام مثل الإرهابي والفلم المذكور وغيره حيث شارك في بطولته (عادل إمام، جميل راتب، يسرا، أحمد راتب، رياض الخولي...الخ) فالفلم أراد وأصر على طرح رؤيته بطريقة مبسطة ومباشرة فالمحامي (رياض الخولي) أراد أن يصل الى غايته الشخصية عن طريق لبوسه لباس الدين وهو قبل هنيهة يدافع عن عاهرة في المحكمة تدور أحداث الفلم في قرية صغيرة وفي أحد أحياءها الشعبية الفقيرة حيث ينتظر اثنين من المحامين الفرصة للوصول الى السلطة وتسلقها نحو المال. إن طريقة تسلقهم السلم وصعوده كانت طريقة جيدة إن دلت على شيء تدل على براعة كاتب القصة والسيناريست وحيد حامد ويتحول النزاع من ضد(الفقر والانغمار) الى بين لأن الطريق الذي سلكاه يؤدي الي نتيجة واحدة هي السلطة أو كما يسميه الإسلامي (علي الزناتي) صراع على ملكية. يؤدي بهم طموحهم الغير مشروع بالنتيجة الى السجن وقد لعبت الموسيقى الدور الرائد في الربط بين الأحداث وخاصة الترنيمة)اللازمة) بين الأصدقاء.

تحليل فلم (طيور الظلام)

المؤشر الأول: (الموسيقى عنصر أساسي يبدأ مع العمل الدرامي من المقدمة حتى النهاية).

في اللقطة الأولي وقبل ظهور الأسماء يبدأ الفلم بكادر أسود وتبدأ الموسيقى مثل السيل الجارف يقتحم ذهن الجمهور ليخرج لنا بعد ذلك المخرج على الشاشة علبة كبريت بيد الشخصية الرئيسية لتشعل عود الثقاب ويذهب به الى السيكارة ومن ثم لينفث الدخان الى الخارج لتعلن هنا الموسيقى إن البطل قد طفح به الكيل وهو ينتظر الفرصة والانفراج لتتوالي الأسماء بالظهر بعد ذلك على الشاشة في نفس الوقت تبدأ الموسيقى بعملية السرد الموسيقي للأحداث أثناء ظهور تلك الأسماء وكيف إنه بين البطل والأمل ملعب لكرة القدم يلعبون فيه الشباب لتُقذف الكرة

إليه وبدوره يقذفها نحو السيارة (سيارة الأمل) الذي سوف تحقق أحلامه ويصيبها بالكره فتنكسر الزجاجة الأمامية لها لينطلق صوت من سائق السيارة قوي صارخاً (يا فتحي) بذلك تنتهي الأسماء ويبدأ الفلم وفي نهاية الفلم تبدأ نفس الموسيقى وساحة السجن وكرة القدم ليركضا الاثنين باتجاهها ويقذفاها بقوة ولكن هذه المرة تكسر عدسة الكاميرا.

لينتهي الفلم بعدسة مكسورة وهنا تحقق المؤشر الأول حيث لعبت الموسيقي كعنصر أساسي مع العمل الدرامي من المقدمة حتى النهاية

المؤشر الثاني: (الموسيقى تعمل علي ربط المشاهد في ما بينها وهي بذلك تعمل على ربط وحدة الموضوع).

وكان ذلك واضحاً من خلال اللازمة التي تربط الشخصيات الثلاثة الأصدقاء الأبطال في الفلم حيث كانت تغني كلما التقي اثنين منهم أو الثلاثة معا. تكررت الموسيقى في المشهد الأول وفي نصف الفلم وفي الجزء الأخير حيث كانت الكاميرا تأخذ دور البطل من فوق وهو يفكر كانت هنا الموسيقى بقدر ما هي تأملية بقدر ما تنذر بحدوث وقع قد يؤدي الى عواقب غير معروفة لديه

المؤشر الثالث: (الموسيقى عامل أساسي في الحدث الدرامي ليمكن الاستغناء عنه لأنه القاعدة والاستغناء عنها يعتبر شذوذ)

تعتبر الموسيقى في هذا الفلم هو البطل الحقيقي بمساعدة الشخوص لها وكثيراً ما حسمت مواقف ظل المشاهد ينتظر الحل من الشخوص إلا إنه لم يأت. مثل لقطة للشخصية الثانية بعد الشخصية الرئيسية وهو جالس في إحدي قاعات المحكمة يستمع لمحاضرة دينية لتأتي الشخصية الأولى ومعها الموسيقى لتحسم الموقف ببراءة المتهمة التي يراد الدفاع عنها من الشخصية الأولى. بل لا يمكن تصور هذا الفلم دون تلك الموسيقى.

المؤشر الرابع: (الموسيقى كعامل أساسي يضيف ويطور الحدث الدرامي

وليس العكس أي إن الموسيقى تعطي للحدث الدرامي ولا تأخذ منه).

وتجلى ذلك واضحاً من خلال ذهاب الشخصية الرئيسية بمبلغ من المال وقدره ١٨٠ ألف جنيه لأهله بعد أن كان هذا المبلغ يحلمون به ويعطيهم المبلغ ويقول لهم أنا لست ناكراً للجميل أو جاحد تربيتكم لي ولكن هذا أول مبلغ محترم أستلمه فاشتروا أراضي زراعية لتنطلق موسيقي مغارة علي بابا مع بعض الهلاهيل من قبل الأم لتخلق جو رائع يوحي للمشاهد بأنه دخل مغارة علي بابا تحوي من اللؤلؤ والمرجان ما لا يحصي في نفس الوقت تعمل علي تطوير الحدث من خلال الحملة الانتخابية الخاصة بالوزير وترديد اللازمة الانتخابية (رشدي...رشدي... أوو...أوو...تتكرر) وهي في الحقيقة كانت نداءات داخلية توحيها الموسيقى من داخل الشخصية الرئيسية نحو السلطة والمال.

المؤشر الخامس: (الموسيقى كثيمة رئيسية في الفلم قد تستغني في بعض الأحيان عن الشخوص في وصف المكان)

يستطيع الباحث أن يقول إن من أجمل ثلاثة لقطات في الفلم هي تلك اللقطات التي أظهرت ضآلة الإنسان وكبر المكان المحيط بهم وتجلى ذلك في المشهد (١٦) حيث الأشجار كبيرة والمنظر العام أكبر والشخوص صغار وتجلى أيضا في المشهد (١١) حيث والد الشخصية الرئيسية جالس على الأرض وتظهر الأرض الزراعية بشكل واسع ومشهد للشخصية الرئيسية وهو في فندق الشيراتون في الطابق العشرين كما في المشهد (١٠) وهو ينظر لنفسه كم هو صغير وشوارع القاهرة جداً كبيرة حيث لعبت الموسيقى دور فعال وكبير في وصف المكان وإظهار جماليته.

المؤشر السادس: (الموسيقي التصويرية أصبح لها القدرة على السرد الموسيقى الموازي للسرد الدرامي مما يغني الصورة).

وهذا نلاحظه من المشهد الأول حتى المشهد الأخير وكيف إن دورها كان

كبير ومؤثر حتي أثناء الحوار فهي لم تنقطع بل كانت تنبض باستمرار في أبسط المشاهد مروراً حتي أصبح المشاهد صعوداً نحو الذروة فهي كانت باستمرار الضمير المتكلم للصورة المعروضة.

المؤشر السابع: (تعمل الموسيقى على خلق الجو النفسي العام) ومن غيرها يمتلك تلك القدرة الجبارة علي خلق الجو النفسي العام لكل الأزمات الدرامية حتى تصل الى الانفراج وقد لعبت دور فعال في خلق الرأي الجمعي أثناء الانتخابات لشخصية الوزير على الرغم من فسادها الإداري والأخلاقي كما لعبت دور كبير في إظهار الجو الديني للشخصية الثانية على الرغم من إنها وصولية فهي تأخذ الجانب الأبيض لتظهر الجانب الأسود هنا أو تقول الحق لتظهر الباطل ولأنهم يتفاوضون كجماعة إسلامية متطرفة مع الحكومة المتمثلة بشخصيات فاسدة بخصوص الانتخابات.

المؤشر الثامن: (تعمل الموسيقى على إبراز المشاعر الإنسانية والمتمثلة بالخوف والحزن والفرح) وكان ذلك واضحاً للممثلة (سميرة) وهي خلف القضبان حيث تظهر عليها مشاعر الخوف والارتباك كما في المشهد (٣) أو على شكل صيحات مولولة والمتمثلة بأم الشخصية الرئيسية وهي تعزي إحدى جاراتها بوفاة زوجها.

أو حالة الفرح للشخصية الرئيسية وهو ينتظر جرس الهاتف الذي هو بالحقيقة جرس الباب أن يطرق من قبل المحامي مندوب المحامي الكبير ليبشره بنجاحهم بالقضية ومن ثم يقبض أتعابه والابتهاج كذلك تجلى في الحفلة الصاخبة للشخصيات التي كانت رهن الاعتقال في قضية الفساد كما في المشهد (٩) حيث نلاحظ الضجيج والصخب احتفالا بقرار الإفراج والذي خرجوا بموجبه من السجن.

المؤشر العاشر: (تمتلك الموسيقى من المرونة ما يمكنها أن تستعمل

كمؤثر أو خلفية وفي بعض الأحيان تمتلك من القدرة ما يجعلها تنطق بالحدث وتوصل ما تعجز عن إيصاله الصورة المرئية).

وكان ذلك واضحاً حيث كانت الموسيقى تستعمل كمؤثر في الواقع كانت كإنذارات منبه في أكثر من مشهد مثل صفارة الإنذار عند وصول الشخصية الرئيسية الى القاهرة كما في المشهد (٧) أو عندما كان يدلك ظهر الوزير وهو يصب على ظهره زيت ليفركه بيديه ومثلها لقطة عندما تصعد الكاميرا باتجاه الشباك ولكن هذه المرة في السجن (مؤثر نفسي) واستخدمت في أول الفلم عندما تدق الباب فيرن جرس الهاتف وكذلك عند تكسر زجاجة الكاميرا في المشهد (٢٣) كان المشاهد يحس بذلك التكسر من خلال الموسيقى.

أما بخصوص إنه كيف للموسيقى من أن تنطق بالحدث فكانت الموسيقى منذ البدء تقول إن الطموح غير المشروع مصيره السجن مهما طال وهي أرادت أن تثبت ذلك من خلال ملاحقتها لكل مجريات الأحداث والوقوف عند بعضها إذا أضطرها الأمر وكثيراً ما أوصلت شعور لم تستطع الصورة إيصاله وتمثل ذلك في مشهد الفاتحة حيث بقية في موقع الفاتحة الشخصيات الأصدقاء الثلاثة محور الفلم لتقول الموسيقى إن الإنسان مهما يعمل من باطل أو حق فإن مصيره الموت ولذلك فالأحرى بالإنسان أن يكون نزيه ويحمل من الأخلاق ما يستحق أن يحترم من أجله.

التحليل

م/١	ل / د
١– ل بقدر الشاشة – شاشة سوداء.	تنطلق الموسيقى من بؤرة الشاشة كأنها صوت ينطلق من أعماق كهف غائر.
٢– ل.ق لليدين وهي تمسك علبة الكبريت وأخرى تقدح العود حتى يشعل سيكارة ثم ينفث الدخان لتخرج الكاميرا وتصبح الصورة متوسطة الحجم لتظهر لنا الشخصية ملتحية تلبس قميص أحمر دلالة على التحطم لتنطلق الأسماء تباعا على الشاشة.	تقول الموسيقى بعد أن تخرج الأسماء أن هؤلاء الشخصيات داخل حلبة للمصارعة وكلهم ينتظرون الفرصة التي يتحقق بها ومن خلالها أهدافهم.
٣– ل.ق لليدين بعد أن تتمشي الشخصية في الشقة وبعد أن تظهر لنا الكاميرا إن أمام الشقة ملعب لكرة القدم وتعود اليه يصب الخمرة في كأس ويأخذه باليد الأخرى ليرميه في فمه مرة واحدة وعيناه مفتوحتان وهي ترقب ذلك الحدث حتى يتجه نحو النافذة	تشرح الموسيقى وكأنها الحكم بين السيارة المقبلة للشخصية (المحامي) والمحامي المنْتظر بالشقة ومجموعة من الشباب يلعبون الكرة.وينجلي هنا صوت الكمان ثم البيانو ليعلن أن هناك لعبة بين الطرفين الموسيقى هنا صوتها هادر لا زال ينبأ بحدوث وقع طال انتظاره وهو يتكلل بالوصول (استعارة يشرب الكأس).

٤– ل.ق لسائق السيارة وهو داخلها وهو داخلها ويتجه نحو مكتب المحامي.	يبدأ الكمان بالذهاب والإياب معلناً وصول الأمل ولكنه مجهول التحقيق أي هل سينفذ أم لا لينكسر صوت الموسيقي كأن فصل الخريف قد جاء وهو الفترة الفاصلة بين الشتاء والربيع وعلى الرغم من ثقله إلا إن الحياة منتظرة للأمل الذي سينفرج بوصول الربيع تفتح الأزهار.
٥– ل.ع شباب يلعبون الكرة في ملعب يتوسط بين شقة ومكتب المحامي وبين الطريق الذي يأتي به سائق السيارة مساعد المحامي الكبير ثم يقذف بالكرة من الملعب الى البطل باتجاه مكتبه يمسكها بيده يرجع خطوات ويقذف بها نحو الخارج باتجاه السيارة تبدأ الكرة بالدوران حتى تصل السيارة وتكسر الزجاجة الأمامية.	تنصهر الموسيقى بالمؤثرات لحظة مسك الكرة بيده وقذفها نحو الخارج للأعلي باتجاه السيارة لتتابع الموسيقى طيران الكرة في الهواء حتى وصولها لتكسر واجهة السيارة (الزجاجة الأمامية) ليصيح سائقها (يا فتحي) تصمت الموسيقى بعد أن قدمت التايتل تقديم رائع.

م/٢	ن /خ
١- ل.ع لسوق القرية البطل يلبس رباطه في الشارع وبيده الحقيبة يذهب باتجاه المحكمة مكان عمله كمحامي.	تبدأ الموسيقى في وصف المكان ابتداء من مقلاة الفلافل وفورانها داخل المقلاة ومعناها إن الحياة تفور ثم مروراً بالحلاق الجالس على الأرض دلالة على البساطة والمحلوق بيده مرآة مشوه لأن الرجل المحلوق أصلاً ضعيف البصر وعينه الأخرى بصيرة حيث الموسيقي كأنها كرة السلة ورجل يقذها الى الأرض وترجع اليه ليعيد تلك العملية تصعد الكاميرا الى قطعة مكتوب عليها محكمة العدل ثم تنزل الي كتاب العرائض وهم جالسين تحت المظلة وبعد أن يستطلع السوق يذهب باتجاه لقطة جانبية لكتاب عرائض دلالة على كثرت المشاكل في تلك القرية الصغيرة كأن الموسيقى هنا مثل النواعير ترفع الماء من الشط لترميه على الأرض دواليك تنخرط الشخصية (البطل) في وسط السوق ثم المحكمة كأنه جزء منهم لينصهر في هذا الوسط الذي تمنى إن ينسلخ منه.

٢– ل.ع للمحكمة من الداخل حي ازدحام المراجعين ومن ثم لقاعة المحكمة حيث تستأنف المرافعات القانونية داخلها.	أعطت الموسيقى للمحكمة من الوقار والكياسة ما أضفت عليها جانب من القوة حيث كانت الموسيقى هي البطل الرئيسي الذي يساعد الشخوص في اتخاذ القرارات الحاسمة وتنقلت الموسيقى بين الأحداث كأنها ثيمة رئيسية بينها بل وعامل أساسي في تلك الأحداث الدرامية.
٣– ل.م للقاضي بعد أن أقتنع بمرافعة المحامي الإسلامي.	صمت
٤– ل.م. للمتهمة سميرة	صمت
٥– ل.م. للقاضي وهو ينطق الحكم	تعبر الموسيقى هنا عن الخوف داخل المتهمة لأن القاضي جدا متزمت فلقد عمقت الموسيقى هذا الموقف من خلال إشاعة جو الترقب والإنتظار ومن ثم الإنفراج بإنطلاق حكم البراءة وصوت الهلاهيل من قبل المتهمة.

م/٣	ن / خ
١– ل. ق للأرجل والحقيبة ممسكها بيده ومتجه نحو بيت أهله.	الموسيقى هنا متسارعه إيقاعيا توحي بالانتصار في نفس الوقت توحي باللصوصية.
٢– ل.ع للشخصية وهو يتوسط الكادر وخلفه الباب مفتوح وإضاءة بيضاء مائلة للزرقة وأمامه الحقيبة مملوءة بالمال وهو يشرح وجهة نظره.	الموسيقى /تنطلق بوحي تأملي تعبيري كأنها تفرج عن مكنوناته الشخصية وهو يحاول التعبير عن مشاعره اتجاه أهله لتوحي لنا إنه أمام مغارة لعلي بابا. وقد انفتحت له فتمتزج الموسيقى هنا مع هلاهيل والدته وصراخ أبيه حيث يقول (لولا الملامة لصرخت وقلت ذهب.. ياقوت.. ألماز لتصعد الموسيقى الى الأعلى ثم تتجه نحو البطل وهو يتجه نحو الباب تاركاً والديه غارقين بالفرحة بعد أن تسلما المبلغ من أبنهم ووجههم لشراء الأراضي الزراعية.

ل / د	م/٤
نفس الموسيقي تعاد في المشهد الأول للشخصية الرئيسية وهو يفتح النافذة نحو الخارج وينظر للملعب فالموسيقى هنا توحي بالترقب حيث تأخذ الكاميرا عين الشخصية في الملعب وهو تابع هجمة فريق على الآخر حتى تسجيل الهدف فتكون الموسيقى هنا تأملية إنتصارية لكون الشخصية الثانية قد حققت الجزء الأكبر من هدفها ثم تندمج مع العود وتبدأ بالتغريد بعد أن ينظر اليه الشخصية الثانية ويتذكر أيام صباه مع الشخصية الرئيسية.	١- ل.م. للشخصية الثانية داخل الشقة ثم يفتح النافذة نحو الخارج لينظر الى الملعب.
أكدت الموسيقى هنا على إن هناك صراع داخلي مع النفس والآخر أما من الخارج فلا يظهر شيء وكأن الموسيقى من داخل الشخصية تنبع وليس من داخل الصورة ومشاعر وأحاسيس الشخصيات هي النوتة التي يعزف عليها ثم يخرج ذلك الفوران البركاني عن طريق صوت العود ينصهر مع الموسيقي لتأخذه عين الكاميرا للأعلى وينتهي المشهد	١- ل.م. للشخصين يدور حوار بينهم يحاول فيه الإسلامي إقناعه بالانضمام لهم والدفاع عن قضاياهم إلا إنه يرفض وتنتهي عملية إقناعه بالفشل ولكن تبقى علاقة الصداقة بينهم مستمرة عن طريق العودة وهناك أغنية تربطهم كأصدقاء.

	مـرددين الأغـنـيـة (يـواش.. يـواش.. يمرجيحة.. ما تخضهاش يمرجيحة (هيلا.. هيلا.. هبا.. هيلا.. هيلا.. هبا وتنصهر أصواتهم مع الموسيقى.
٣- ل.ع لـلشخـصيـة الـرئيسية من فوق حيث تدور المروحة ببطء وهو يبحث في قضية تعد باب الأمل له والذي طالما أنتظره.	الموسيقى هنا مصاحبة مترقبة منتظرة أن يصفي الذهب من بين الشوائب وذلك يـأخـذ مـن الجهـد والـوقت الـكـثـيـر لـيـخـرج بـالحل المناسب للقضية والتي تمثل الحل لقضيته هو بالحقيقة.

م/٥	ن / د
١– ل.ق لـلـقـطـار وهـو يـصفـر بصفارته معانا وصول البطل الى القاهرة ومتجه نحو مكتب المحامي الكبير أستاذه في الجامعة سابقا.	تمتزج صفارة الإنذار وهو ينفث دخانه الى الخارج كأنه يقول هذا دخان الغضب المكبوت داخلي منذ سنين ويتحرك القطار نحو الأمام مثل ما تتحرك الشخصية باتجاه المكتب حيث لعب هذا المؤثر الدور الفعال في إيصال تلك الفكرة.
٢– ل.ق للهاتف في مقدمة الصورة ومن ثم الشخصية الرئيسية وهو ينظر اليه منتظر أن يرن جرس الهاتف وهو بالحقيقة جرس الباب وليس جرس الهاتف.	ينطلق جرس الباب من داخل الهاتف وليس من الصورة لتخرج الموسيقى كأنها أمل ينشد وينتظر الوصول الى خط نهاية السباق مع الشخصية الرئيسية والهدف يدنو من المكتب ويتوسط بين السيارة والشخصية الملعب (ملعب لكرة القدم) حيث تكون الموسيقى هنا هي العصا التي يقفز بها سائق السيارة (الزانة) ليدخل بها الى المكتب.
٣– ل.ق للحقيبة وهي مملوءة بالمال تتوسط المكتب والشخصية الرئيسية جالس خلف المكتب والسائق واقف أمام المكتب وبقربهم السكرتيرة (سميرة).	الموسيقى لحظة فتح الشخصية للحقيبة تنطلق الموسيقى من داخل الحقيبة نحو الفضاء المحيط بهم لتلف الفرحة كل الموجودين في الشقة تكون الموسيقى هنا مهلهلة كأنها موسيقى علي بابا وهو يفتح المغارة حيث تحقيق الأماني وهي

	بـذلك تـعـبـر عـن الـفـرحـة داخـل الشخـوص دون الاستـعـانـة بـالحوار بل وحتى الصورة.
٤– ل.م للشخصية الأولي وهو بين أهله بعد أن يسلمهم المال وهو يـحـفـزهـم عـلـى شراء أراضي زراعية جديدة.	تـنـطـلـق الـموسيقى كـأنـهـا تسابق الكلمـات بل تقف الكلمات عاجزة عن التعبير أمام الوضع الذي فيه أبـوه وأمـه فـتـخـتـلـط مـع الـهـلاهـل ولـهثات والده كأنها روافد تتحد في شطٍ كبير لتكون البحر.

م/٦	ل /خ
١- ل.ع لمجموعة من الشخصيات وهم يرقصون ابتهاجا بالأفراج عن المتهمين.	موسيقى غربية صاخبة راقصة دلالة على الفرح وهي ليست من صميم الإرهاصات النفسية للشخصية الرئيسية بقدر ما هي انتقال من جو الريف الي جو المدينة لكنها تعمل على خلق جو نفسي عام فيبدؤون بالذوبان فيه لتذهب سميرة وترقص على الستيج بالوقت الذي يبدأ بالاختلاط الشخصية الرئيسية مع باقي الشخوص ليصبح واحد منهم.
٢- ل.ع للشخصية البطل مع (سميرة) في فندق الشيراتون في طابق العشرين حيث يدور حوار حول الحياة من فوق غير الحياة من تحت حيث الهواء الفاسد والحياة الزحمة والناس تصطدم بعضها ببعض أما فوق فالحياة أهدأ وأجمل	الموسيقى وهي تنظر الى المكان من فوق وتصفه بمثابة الشريان الذي يوصل ذلك الكم الهائل من الشحنات والانفعالات للشخصية الرئيسية وهي تقف أمام زجاج النافذة المطلة على القاهرة لتعكس وجهه في نفس الوقت الذي تعكس فيه أضواء السيارات والأعمدة الكهربائية حيث تخرج من فيه سيل من العقد والاحباطات والشعور بالدونية تخرج الموسيقى مع الكلمات كأنها تخرج من مكان واحد هو القلب حين يهدرها نحو

	الخارج ثم يبدأ الفلو بالعزف كأن أوراق الشجر تتفتح الواحدة تلو الأخرى أو مثل كتكوت الدجاج وهو ينقر الغطاء الخارجي للقشرة معلناً خروجه للحياة واستعداده لتحدي كل المخاطر لأنه بذلك أعلن انضمامه لقائمة الأحياء.

م /٧	ن /خ
١- ل.ع لـرجـال الـوزيـر (رشدي الخيـال) وهـم يلتزمون الحملـة الانتخابية مع بعض المحامين من القرية حيث يقول أحدهم (إن الـوزيـر ليس بـحـاجـة الـى يفط الـقـمـاش بـل أنـتـم بـحـاجـة الـى القماش فهيا الى القماش.	الموسيـقـي هـنـا مـصاحبـة وهـي موسيقى حشدية للرأي العام حتى تـكـون رأي عـام جـمـعـي وتـعـمـل كـخـلـفـيـة للمشهد ككل كمـا وإنـهـا تنصهر مع الترنيمة الخاصة باسم المرشح وهي تقول (رشدي..رشدي أوو..أوو..ثم تتكرر) ونلاحظ صوت الـدمـام وهـو يضرب تلك الضربـات المفـزعـة والـتـي تـنـم عـن هـيـجـان الشارع الـذي خـرج لـلـحـمـلـة الانـتـخـابـيـة هـي فـي نفس الـوقت تعطي إعلان للمشاهد بأن الوزير قد فاز بالانتخابات أمام خصمه وبين الموسيقى وتلك الترنيمة كان الخط البيـانـي مـنـاصفةً بـيـنـهـمـا فـبـيـنـمـا يـصعـد صوت الـتـرنـيـمـة المتـمـثـل بـالجمـهـور ينـخـفـض صوت الدمـام والمزامـيـر وحين يـنـخـفـض صوت الـتـرنـيـمـة يـصعـد صوت الـدمـام والمزامير.
٢- ل.ع لـلـوزيـر وهـو جـالس علـي الكرسي ويـتـوسطـاه (الشخصية الرئيسية مـع ضـابط الشرطة).	تـخـرج لـنـا الـكـامـيـرا طـريـقين متوازيين كسكة القطار قي أحدهما الضابط ولآخر الشخصية الرئيسية فتبدأ الحديث عنهما وهما يتجهان

	مبتعدان عن الكاميرا ولكن دلالة السكة هو الالتقاء هذا ما أرادت أن تعبر عنه الموسيقى وهم متجهان عكس الكاميرا.

م/٨	ل /خ
ل.ع حشود من الناس ثم ل.م للوزير وهو ينتظر فرز الأسماء مع الشخصية الرئيسية ليأتي رجل يركض من الداخل وهو يصيح.	(اكتساح.. اكتساح.. رشدي الخيال أكتسح) قبل ذلك الصوت كانت الموسيقى تتصفح وجوه الحشد المدفوع الثمن لتعبر عن قلق الوزير من النتائج ثم يأتي ذلك الصوت من أحد الشخصيات المناصرة للوزير فتهب الجموع لتحي الوزير بترنيمتها المعروفة (رشدي.. رشدي،، أوو.. أوو) فيرفض الوزير ذلك معرباً عن الجميل لذلك المحامي فيصرخ بالجموع قائلاً(فتحي.. فتحي.. أوو.. أو..) لتعلن الموسيقى ولادة فجرٍ جديد وإن الشخصية (البطل) قد وصل الى بر الأمان بتسلقها أول سلمه من سلالم السلطة والمال وحيث تندمج الأصوات المصاحبة للترنيمة مع الموسيقى لتكون مجرى واحد من الرئيسي قد تحقق.

م/٩	ل /خ
ل.ع لـقـاء بين الشخـصيـة الـرئـيسيـة (الـبطل والشخصية الثانية يدور حوار بينهم البطل علـى يمين الكـادر وهـو يـنـاقش الشخـصيـة الـثـانـيـة ويـرفض طـلـبـه الشخصية الثانية علي يسار الكادر وهو يحاول إبراز عـضلاتـه بـوصولـه الـي مـكـان مهم.	الـمـوسيـقـى بـعد أن تستطلع المكان تحاول أن تصفه بعد أن أظهرت من السعة حيث ظـهـر الشخـصين صغـار الحجم قياساً للمحيط الذي يحيط بهما والفضاء كما أظهر الأشجار الكبيرة وكـانت تنذر بحدوث صراع بـيـنـهـمـا داخل حلبة المصارعة لإبراز عضلات كل منهما وعندما يصلون الى مستوي واحد مـن الـقـوة يـبدءان بـالـهدوء ثم الـفـوران والـتـقـاطـع حيث يـذهـبـان باتجاه معاكس كل منهما للآخر. الـمـوسيـقـى تـنـدمـج مـع المؤثـرات الضوئـيـة الـبـيـضاء المائـلـة للـزرقـة وزاويـة الـكـاميـرا تـخـرج المنظر من بـعـيـد إن المشهد يـعـجـز الكلام عن وصفـه ولكن تـبـقـي الـمـوسيـقى هـي الأم لمثل هكذا مواقف لتقوم بـالسرد الموسيقى للأحداث عن طريق إظهار الأزمة المتفاقمة بينهم حيث يقول لـه (أنـتـم جـمـاعـة لا تـعـرفـون أن تـكـونـوا حـزب). (نـحـن حـزب لا نستطيع أن نكون جماعة) فتضرب الـمـوسيـقـى ضربـتـهـا الـقـاصمـة وتخرج لتعلن نهاية الطرفين وتتنبأ لهم بمستقبل سيئ.

م/١٠	ن /د
١– ل.م للشخصية الرئيسية مع صديقه الثالث عند زيارته له في شقته.	الموسيقى تأملية تنم عن الألم والحسرة وهو ينظر الى صديقه النزيه وسط عائلته فيحلم بذلك في نفس الوقت الذي يحسده عليه هو في الواقع يحسده علي ذلك الشرف والنزاهة التي يمتلكها والطموح المشروع الذي يحمله في داخله وبعد أن ينتهي حوار بسيط يبدءآن بغناء الأغنية اللازمة بينهم كأصدقاء وهي (يواش.. يواش.. يمرجيحة.. ما تخضهاش.. يمرجيحه.. هيلا.. هيلا.. هبا... وتتكرر).
٢– ل.م للشخصية الرئيسية وهوجالس في مكتبه خلف الكرسي.	تدخل الموسيقى من فوق كأنها تشعرك بالدوران وهو داخل الدوامة السياسية أي اللعب تحت الحزام وتلعب الصورة والموسيقى معاً ما لا تستطيع الكلمات قوله حيث تظهر الصورة خلفية البطل بلوحة فنية عبارة عن سفينة وسط بحر متلاطم الأمواج ثم تتدرج الموسيقى لتتحول الى إنذارات نفسية وتشنجات.
٣– ل.م للشخصية البطل.	تعزف الموسيقي أحلى النغمات الحالمة عن أمل نما وكبر وأصبح

	سقف المكتب هو العائق الحقيقي للانطلاق نحو الأعلى نحو السماء هكذا كانت الموسيقى تنبع من أعماق ذلك الطموح الغير مشروع في قاع اللاوعي والمغمور في النفس البشرية مع الإضاءة على جانبي الشخصية.

م/١١	ن/خ
١– ل.ع للشخصية الثالثة وهو جالس في المقهى.	صوت الموسيقى مع دمام مختلط مع صوت فرقعات النرجيلة للشخصية النزيه وهي لا زالت تنفخ هموم البلد مع دخان المعسل لتصعد الموسيقى وتلحقها الكاميرا نحو كتائب الشباك الكبير للمقهى لتدخل ومعها الكاميرا الى سقف مشبك للسجن الذي يجمع صديقيه بعد أن يقرأ خبر اعتقالهم بالجريدة لتبشر الموسيقى بصدق حدسه بأن الشخصيات الطفيلية زائلة ويبقى الوطن.
٢– ل.ع بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانية حيث يدور حوار بينهم على إنهم في مركب واحد وهدف واحد وإنهم سوف يخرجون.	بعد أن ينتهي الحوار البسيط تبدأ الموسيقى تنبعث من بينهم لتنذر بالتسلق الغير مشروع لهم وهم يركضون نحو الكرة التي ترمز للحياة بعد أن يتداو لونها بين أرجلهم ثم يصلونها في نفس الوقت ليضربوها ضربة واحدة وقوية فتطير في السماء مخترقة حدود السجن ومتجه نحو عين المشاهد فتكسر عدسة الكاميرا وهي نفس اللقطة التي ظهرت في بداية الفلم، أي تعاد اللعبة من جديد .

النتائج

من خلال مشاهدة الفلم وتحليل موسيقاه بطريقة وصفية خلص الى مجموعة من النتائج الآتية.

١- أكد البحث أن الموسيقى موجودة قبل اكتشاف السينما وحتى بعد اكتشافها فالموسيقى قد سبقت اكتشاف اللون والصوت وهي بذلك كانت ترافق الشريط الصامت منذ البدء حتى تخلق الجو النفسي العام المشترك بين المشاهد وبين الفلم.

٢- أكد البحث إن الموسيقى تلعب نفس الدور في الشاشة الكبيرة (السينما) والشاشة الصغيرة (التلفزيون).

٣- أثبت البحث إن الموسيقى تحمل من المرونة في داخلها ما يجعلها تستطيع أن تعبر عن الكثير من الدواخل البشرية سواء كانت موسيقى تجريدية مطلقة أو موسيقى تصويرية داخل العمل الدرامي.

٤- كما أثبت إن الموسيقى التصويرية لا تقوم بتقليد ومحاكاة الأشياء بل تقوم بتفجير الإنفعالات والشحنات داخل النفس البشرية محولة إياها الى صورة ذهنية.

٥- إن الموسيقى وجودها في العمل الدرامي السينمائي والتلفزيوني قاعدة ويستطيع الباحث أن يجزم إنه لا يوجد عمل دون موسيقى.

الاستنتاجات

١- إن الموسيقي التصويرية تساعد على تعميق الحدث الدرامي مما يؤدي الى أغنائه وإيصاله بأفضل السبل للمتلقي.

٢- يمكن عن طريق الموسيقى اختصار الزمن مثلما يمكننا وصف المكان وهي بذلك توفر الوقت والمال، يكفي صوت (التراتيل) لمعرفة إن هذا الشهر هو شهر رمضان.

٣- على المختصين في العمل الدرامي أن تكون لهم خلفية في مجال الموسيقى مما يساعدهم علي إتقان العمل وإيصال ما يريدون إيصاله عن طريق تلك الموسيقى مع الصورة.

٤- الموسيقى لذلك تعتبر عنصر أساسي تساعد علي تعميق الإحساس بالمكان والزمان مثلما يساعد على الربط بين المشاهد.

٥- لم تعد الصورة هي المسيطرة على الشاشة بمفردها لذلك فهي بمساعدة باقي العناصر تكمل وتصبح ناضجة لتؤدي الرسالة المتوخاة منها

٦- تمتلك الموسيقي خاصية من خلالها نستطيع أن تشغل أكثر من دور فهي تأتي على شكل إيقاع، مؤثر، خلفية، أغنية تكمل حوار أو تقطعه، أو على شكل ضجيج.

الملاحق

الجوائز التي حصل عليها الفلم:

١- أحسن فلم.

٢- شريف عرفه أحسن إخراج.

٣- مهرجان فالنسيا السينمائي الدولي - أسبانيا ١٩٩٥ : الجائزة البرونزية.

٤-(رياض الخولي) مهرجان جمعية فن السينما ١٩٩٥:جائزة أحسن ممثل مساعد.

٥-١٩٩٧ وحيد حامد جمعية الفلم: أحسن سيناريو.

٦-١٩٩٥ المركز الكاثوليكي: أحسن فلم.

المصادر

القرآن الكريم

١. أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨).

٢. أرسطوطاليس، فن الشعر، تر، محمد شكري عيادة، (القاهرة: دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٦٧).

٣. أمون جاك، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر، أنطوان حمصي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩).

٤. أندرو دادلي، نظريات الفلم الكبري، تر، جرجس فؤاد، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٥. أيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر أحمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥).

٦. بازان أندريه، ما هي السينما، تر، ريمون فرنسيس،(القاهرة – نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٨). ج٢.

٧. براون دان، شفرة دافنشي، تر، سمه عبد ربه، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٣).

٨. بوجز جوزيف. م.، الفن الفرجة على الأفلام، تر، داوود عبد الله، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٥).

٩. بورتيسكي ر. أ، يوروفسكي أ، الصحافة التلفزيونية، تر، إبتسام عباس علوان، (بغداد:منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨).

١٠. بيركتد في.أف، الفلم كفلم، تر، أسامه أسبر، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٨٧).

١١. جان جبران كرم، التلفزيون والطفل، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨).

١٢. جهاد أحمد ثامر، مديات الصورة والاتصال، (سليانة: دار الإتحاف للنشر والتوزيع، ١٩٩٨).

١٣. الحديدي منى سعيد، الفلم التسجيلي. تعريفه. اتجاهاته. أسسه وقواعد، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٢).

١٤. حلمي حسين، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ج١.

١٥. الحلواني ماجي ومحمد مهني، مقدمة في الفنون الإذاعية السمعبصرية، (القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ١٩٩٩).

١٦. خرابي ميمون، الدراما السينمائية، تر، غازي منافيجي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٤).

١٧. خشبة دريني، أشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦١).

١٨. خليل إبراهيم، النص الأدبي تحليله بنائه، (عمان: دار الفكر العربي، ١٩٩٥).

١٩. خليل إبراهيم، النص الأدبي تحليله وبنائه، (عمان: الجامعة الأردنية ١٩٩٥).

٢٠. الدليمي عبد القادر، التأليف والمعالجة الأساليب الفنية في الكتابة للإذاعة والتلفزيون، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٦).

٢١. دوسن، س.دبليو الدراما والدرامي، تر، عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١).

٢٢. راي وليم، المعني الأدبي، تر، يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧).

٢٣. رايس كارابل، فن المونتاج السينمائي، تر، أحمد الخضري، (بيروت: دار

الكتاب للطباعة، ب.د).

٢٤. رتليمي جان، بحث في علم الجمال، تر، أنور عبد العزيز، (القاهرة: دار النهضة، ١٩٧٠).

٢٥. رشتي جيهان أحمد، الأعلام الدولي، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٦).

٢٦. رمزي كمال وآخرون، الهوية القومية في السينما العربية، (بيروت: دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦).

٢٧. ريد هربت، الفنان في عصر العلم، تر، فؤاد دوارة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧).

٢٨. ريكان إبراهيم،رؤية نفسية للفن، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٩٧).

٢٩. سالم أحمد ، في التعبير السينمائي الفلملوجيا، الموسوعة الصغيرة العدد ١٩٢، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦).

٣٠. سرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر، أنور المشري، ١٩٦٣.

٣١. سميث ليليان، الفنان في العصر العلم، تر، فؤاد دوارة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧).

٣٢. السُّواح فراس ،الأسطورة والمعنى،(دمشق:دار علاء الدين،٢٠٠١).

٣٣. سيرنج فيليب، الرموز في– الفن – الأديان – الحياة، تر، عبد الهادي عباس، (دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢).

٣٤. سيمونز جوليان، القصة البوليسية، تر، علي القاسمي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٤)، الموسوعة الصغيرة، العدد (١٣٩).

٣٥. شاهين سمير الحاج، روح الموسيقى، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠).

٣٦. شكري عبد المجيد، الدراما والإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، (القاهرة: دار الفكر العربي ٢٠٠٠).

٣٧. شلبي كرم، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، (جدة: دار الشروق للنشر

والتوزيع والطباعة،١٩٨٨).

٣٨. شلق علي، نجيب محفوظ من مجهوله المعلوم، (بيروت: دار المسيرة ١٩٧٩).

٣٩. شنايدر د.أي.، التحليل النفسي والفن، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٤).

٤٠. صالح صلاح، سرد الآخر، (بيروت: المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٣).

٤١. طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥).

٤٢. عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥).

٤٣. عبد المنعم راوية، القيم الجمالية، (إسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧).

٤٤. عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر، (بيروت: دار العودة، ٢،١٩٧) ط٢.

٤٥. علي اسعد محمد، بين الأدب والموسيقى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٥).

٤٦. علي عواد، شفرات الجسد، (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦).

٤٧. فايدا أندريه، الرؤية المزدوجة، تر، صلاح صلاح، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٣).

٤٨. الفرجاني محمد علي، فن الشريط التسجيلي، (طرابلس: الدار العربية للكتاب، ب.د).

٤٩. فريز لندلي، الدعاية السياسية، تر، عبد السلام شحاتة، (القاهرة: جمعية الوعي القومي، ١٩٦٠) .

٥٠. فولتون ألبرت، السينما آلة وفن، صلاح عز الدين وفؤاد كامل، (القاهرة: المركز العربي للثقافة والعلوم ،١٩٦٥).

٥١. قاسم سيزا.نصر حامد أبو زيد، مدخل الى السيموطيقيا، (القاهرة: دار إلياس المصرية، ١٩٦٨).

٥٢. قاسم محمود، الاقتباس في السينما المصرية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦.)، الموسوعة الصغيرة، العدد (٢٢٥).

٥٣. ألقاسمي علي، مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥)، العدد (١٦٩).

٥٤. القضاة محمد فلاح، التلفزيون والفلم، (عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٤).

٥٥. كوبلر جورج، نشأة الفنون الإنسانية، تر، عبد الملك الناشف، (بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ١٩٦٥).

٥٦. كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، تر، أيون يوسف، (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٩).

٥٧. لوتمان يوري، مدخل الى سيميائية الفلم، تر، نبيل الدبس، (دمشق:منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠١)

٥٨. لوسون جون هاوارد،فن كتابة السيناريو، تر، إبراهيم صحن، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤.

٥٩. م أسلن ارتن، تشريح الدراما، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨).

٦٠. مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، (القاهرة: دار المصرية العمة للتأليف والنشر ١٩٦٤).

٦١. محفوظ نجيب، بداية ونهاية، (القاهرة: مطبوعات مكتبة مصر،ب.ت).

٦٢. محفوظ نجيب، زقاق المدق، (بيروت: المكتبة العالمية الجديدة، ب.ت).

٦٣. محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٠).

٦٤.معلوف لويس، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية،١٩٦٠).

٦٥. مندور محمد، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: دار النهضة للطبع والنشر ١٩٧٤).

٦٦. مهدي فارس، الاتجاه التسجيلي في الفلم العراقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٥).

٦٧. ميرز جيفري، اللوحة والرواية، تر، مي مظفر،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٩).

٦٨. النابلسي شاكر، مذهب للسيف ومذهب للحب، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٥).

٦٩. النحاس هاشم، الروائي والتسجيلي، (بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)

٧٠. هاردي فورسيث، السينما التسجيلية، تر، صلاح التهامي، (القاهرة: الدار المصرية العامة للتأليف والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٥).

٧١. هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣).

٧٢. هويدي صالح، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩).

٧٣. هيرمان لويس، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، تر، مصطفي محرم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣)

٧٤.يوسف يوسف،السينما العراقية والحرب، بغداد، (دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢).

٧٥.يونان رمسيس،دراسات في الفن، (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩).

المصادر الأجنبية والانترنيت

76. copyright@2002 arab film tv school. edu

77. Http// www.arab film tvschoo edu.eg.display

78. thomas mann: Le Docter Faustus (AIbin MicheI 1975p.343).

المصادر من رسائل الماجستير والدكتوراه

٧٩. باسم مطلب اللامي، دراما الشاشة والإغناء الموسيقى دراسة في آليات التوافق والتناقض، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٦)، رسالة ماجستير غير منشورة.

٨٠. طه حسن الهاشمي، تجنيس السيناريو، (بغداد: كلية الفنون الجميلة،١٩٩٩)،أطروحة الدكتوراه غير منشورة.

٨١. عبد الحميد الخطيب، تفاعل العنصر الصوتي والعنصر البصري بين الوظيفة والجمالية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٧٧).

المصادر من نوع المحاضرات

٨٢. فارس مهدي، العناصر الدالة للّغة السينمائية، محاضرة في كلية الفنون الجميلة، الساعة ١٠،٥. يوم الاثنين المصادف ٤/١١/٢٠٠٤.

٨٣. صباح الموسوي، محاضرة السيناريو ضمن درس الأفلام التسجيلية، مكتب رئيس القسم – جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة في ٢٠ /٥/٢٠٠٧، الساعة ١٢،٠٠ ظهرا.

٨٤. ثامر مهدي، محاضرة الصراع ضمن درس تأليف درامي، (بغداد: أكاديمية الفنون الجميلة في ١٨/٥/١٩٩١)، الساعة ١١صباحا.

٨٥. ثامر مهدي، محاضرة التأليف الدرامي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، في ١٩٩٠/١٢/٢٢، الساعة ١٠،٣٠ ق.ظ.

المصادر من نوع المقابلات

٨٦. جاسم عاصي، مقابلة شخصية، كربلاء: السبت٢٠٠٧/٥/٢٦ الساعة ٨،٤٥ – التجمع الكربلائي.

٨٧. رعد عبد الجبار ،مقابلة شخصية: الاثنين ٢٠٠٧/٥/٢٨ الساعة العاشرة صباحاً – كافتريا الفنون الجميلة.

المصادر من نوع الصحف والمجلات

٨٨. أحمد ثامر جهاد "شفرة دافنشي فضاء الرواية وأداء الفلم" مجلة مسارات، العدد الأول، ٢٠٠٧.

٨٩. حسين كريم عاتي، "تشكل الرمز في الخطاب الأدبي" جريدة الأديب، العدد (٤٣). السنة الأولى١٣. تشرين الأول.

٩٠. روجر سكرتون، معني الموسيقى، تر، سعيد أحمد الحكيم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨) مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثامنة.

٩١. رياض شهيد، البنية الدلالية للسيناريو، (بغداد: وزارة الثقافة دائرة السينما والمسرح، السينما والمسرح ٢٠٠٢)، مجلة فصلية العدد(١).

٩٢. صلاح دهني، رينيه كلير يكتب عن شارلي شابلن، الحياة السينمائية، مجلة فصلية، (دمشق: مطابع وزارة الثقافة والإرشاد ١٩٧٨)، العدد الأول.

٩٣. طه حسن، كاتب السيناريو والمخرج والاقتباس للسينما، (بغداد:وزارة الثقافة دائرة السينما والمسرح ،السينما والمسرح ٢٠٠٢)، مجلة فصلية (١).

٩٤. عباس خلف علي، "تحولات نص في الصورة السينمائية"، جريدة الأديب. العدد(٢٣) السنة الأولي أيار ٢٠٠٤.

٩٥. عبد الغفور نعمة، ما سر خصومتنا مع الموسيقى التصويرية، (بغداد:الموقف الثقافي،مجلة ثقافية جامعة، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠١)، العدد ١٣.

٩٦. عدوان نواف وآخرون، البحوث،دور التلفزيون وتأثيره،(بغداد: المركز العربي لبحوث المستمعين والمشاهدين، سلسلة البحوث، ١٩٧٩) مجلة فصلية للدراسات الإذاعية والتلفزيونية، العدد الثاني.

٩٧. عزت النصري – التمثيلية المذاعة، السينما والمسرح، مجلة فصلية، (القاهرة: هيئة السينما والمسرح والموسيقى، ١٩٧٨)، العدد(٤٧).

٩٨. فلليني، إذا فقدت السينما جمهورها أطلقها وأعود الي الصحافة، تر،مهدي صالح، (بغداد: الدار الأدبية، مجلة شهرية تعني بالأدب والفن، ١٩٨٦).

٩٩. هسنون أ، ر، لغة الموسيقي، تر، نيران إسماعيل ناجي، (بغداد:دار الشؤون الثقافية،١٩٩٢)، الثقافة الأجنبية، العدد الثالث.

المصادر من نوع المعاجم

١٠٠. أحمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٣).

١٠١. سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت: الدار العربية للموسوعات، د.ت).

١٠٢. محمد بن بكر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧)

١٠٣. محمد بن بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٢).

١٠٤. محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، (أسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨).

١٠٥. معجم المصطلحات السينمائية، تر، خيرية الشبلاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)

المصادر من نوع الأفلام السينمائية

ت	اسم الفلم	اسم المخرج
١	موانا	روبرت فلاهرتي
٢	صائدي الأسماك	جريرسون
٣	العمال والأعمال	الهيئات الصناعية
٤	مشكلة المساكن	والمؤسسات
٥	الغذاء الوفير	غير الحكومية
٦	أنوار المدينة	شارلي شابلن
٧	البريد الليلي	بازيل رايت وهاري وايت
٨	الأهوار	قاسم حول
٩	نانوك في الشمال	روبروت فلاهرتي
١٠	جزر آران أو رجل من آران	روبرت فلاهرتي
١١	حسن حشمت	صلاح التهامي
١٢	مصر الأمل	
١٣	العلاج الجديد	
١٤	فرابيك	جورج روكييه
١٥	وارندال	آلان كنج
١٦	لماذا نحارب	الولايات المتحدة الأمريكية
١٧	الهادئ	مابرز
١٨	بوتمكين	أيزنشتين
١٩	الإضراب	إيزنشتين
٢٠	مسلسل ليالي الحلمية	إسماعيل عبد الحافظ
٢١	طيور الظلام	شريف عرفة

٢٢	سايكو	هتشكوك
٢٣	الطيور	هتشكوك
٢٤	رأفت الهجان	يحيي العلمي
٢٥	الكسندر نيفسكي	إيزنشتاين
٢٦	شفرة دافنشي	رون هاورد
٢٧	روميو وجوليت	فرانكو زفير للي
٢٨	ماكبث	رومان بول انسكي
٢٩	تايتنك	جيمس كاميرون
٣٠	دموع في عيون وقحة	
٣١	الرسالة	مصطفى العقاد
٣٢	عازف الليل	
٣٣	بداية ونهاية	صلاح أبو سيف
٣٤	الأخوة كارامازوف و(الأبله) و(الجريمة والعقاب) (آنا كارنينا) و(الحرب والسلام)	بوندار جوك
٣٥	البرتقالة الميكانيكية	ستانلي كوبرك
٣٦	وارندال	آلان كنج
٣٧	فرابيك	جورج روكييه
٣٨	الفاشية الجديدة	ميخائيل روم
٣٩	ساعة الذئب	نجمار برجمان
٤٠	المواطن كين	أورسون ويلر

٤١	الجريمة الرأي العام الهجمة نحو الذهب الزائر	شارلي شابلن
٤٢	المدرعة بودوفكن	سرجي إيزنشتين
٤٣	اثنان علي الطريق	ستسانلي دونين
٤٤	مغني الجاز	الأخوة لوميير
٤٥	بأن	فان دير هورست
٤٦	أشكر البحر	يوريس ايفانز
٤٧	قطار لبريد الليلي	بازيل رايت
٤٨	السيدة المختفية	الفريد هتشكوك
٤٩	باريس١٩٠٠	نيكول فيدرس
٥٠	زفينيجوا ألكسندر	دوفجنكو
٥١	زوجة فرعون الدمية	أرنست لويتش
٥٢	طالب في براغ	بول فيجتز
٥٣	صائدي الأسماك	جريرسون
٥٤	الأهوار	قاسم حول
٥٥	العزيمة	كمال سليم
٥٦	عزيزة	حسين فوزي
٥٧	المخدوعون	توفيق صالح
٥٨	بس يا بحر	خالد الصديق

المحتويات

الفصل الأول

مدخل عام ٧
مقدمة تاريخية ٨
البناء السردي في الفلم التسجيلي ١٩
الدور الإعلامي والتعبوي والدعائي للفلم التسجيلي ٢٨
الاستهلالية والتمهيد ٣٢
المخرج والنص ٣٥
الموروث الشعبي (الفلكلور) ٤٠
الصراع وأنواعه في الفلم التسجيلي ٤٤
تبلور مفهوم الفلم التسجيلي ٤٤
الصراع وأنواعه في الفلم التسجيلي ٤٧
الفلم التسجيلي أنواعه. بناءه ٥٥
الفلم التسجيلي بين الواقع والخيال ٦٥
الواقع الحقيقة بين الشريط التسجيلي والشريط الروائي ٦٩
السيناريو ٧٢
التعليق ٧٧
مؤشرات الإطار النظري ٨٢
ملخص الفلم ٨٤
العالم بعد أحداث ١١ أيلول ٩٠
النتائج ٩١
الاستنتاجات ٩٢

الفصل الثاني

الرمز ودلالته بين النص الأدبي والفلم السينمائي ٩٣
توطئة ٩٥

المبحث الأول – الإطار المنهجي ١٠٠
أولا: الرمز. أنواعه. دلالاته ١٠٠
ثانيا: الرمز في الرواية ١١٢
ثالثا: الرمز في السينما ١٢٢
المبحث الثاني– تحليل العينة ١٣١
تحليل عينة (بداية ونهاية) ١٣١
تحليل عينة (شفرة دافنشي) ١٦٦
النتائج ١٩٥
الاستنتاجات ١٩٦

الفصل الثالث

الموسيقي ودورها في تطوير الأحداث الدرامية ١٩٩
توطئة ٢٠١
المبحث الأول– الموسيقى والصورة السينمائية ٢٠٤
المبحث الثاني – الموسيقى وتطور الحدث الدرامي ٢١٧
مؤشرات الإطار النظري ٢٣٠
تحليل العينة (طيور الظلام) ٢٣١
النتائج ٢٥٩
الاستنتاجات ٢٦٠
المصادر ٢٦٢