

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل -

قسم اللغة والأدب العربي



كلية الآداب واللغات الأجنبية

الرقم التسلسلي:

مذكرة بعنوان

دلالة السرد بين النص المقدس والنص السينمائي دراسة في الأبعاد الدلالية لقصة " موسى عليه السلام " في السينما المعاصرة

مذكرة مكّلة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث و معاصر

إشراف الدكتور: فيصل الأحمر

إعداد الطالب: سامي بودلال

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة جيجل	الأستاذ: جمال بلقاسم
مشرفا ومقررا	جامعة جيجل	الدكتور: فيصل الأحمر
ممتحنا	جامعة جيجل	الأستاذة: كريمة تيسوكابي

السنة الجامعية: 2017/2018م

1438/1439هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي^{٢٥}

وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي^{٢٦}

وَاحْلِلْ عُقْدَةَ مِنِّ لِسَانِي^{٢٧}

يَقْفُوهُ أَقْوَلِي^{٢٨}

سورة طه

شُكْرٌ

الحمد والشُّكر لله الَّذِي ذلَّل لي الصعاب في هذا البحث وبسره

ثم الشكر لمشرف هذه الدراسة، الدكتور الفاضل: **"فيصل الأحمر"**

على صبره معي، وثقته الكبيرة.

شكر موصول للأستاذة الفاضلة: **"كريمة تيسوكاي"**

و الدكتور الفاضل: **"جمال بلقاسم"**

على تفضلهما بقبول مناقشة هذه المذكرة ليُثريها بتوجيهاتهما السديدة النَّافعة

شكر لكل أساذتني الأكارم

من باب الفضل والاعتراف لأهله، شكر لمن كانت له لمسة في هذه المذكرة:

الأستاذ: **"حسان حناش"**

وزميلاتي: أسيا، أمينة، نادية، ريمة، سميحة، مديحة، سامية، ياسمين، سماح

لكل طاقم مكتبة ألفا: أمينة، سلطنة، حسبية.

إِهْدَاء

أمي، أبي، الغاليين

زوجتي العزيزة **"أمنة"**، شريكتي الدائمة

أبنائي: * أحمد عبد الرحمن * ياسين محمود * سعيد عبد العزيز

كل الأحباب...

مقدمة عامة

1. تهييد
2. إشكالية الدراسة.
3. فرضيات الدراسة.
4. دوافع اختيار الموضوع.
5. أهمية الدراسة وأهدافها.
6. هيكل الدراسة.
7. منهج البحث وأدواته.
8. تحديد العينة وتبريراتها.
9. تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية.
10. الدراسات السابقة.
11. أهم مراجع الدراسة.
12. صعوبات الدراسة.

1 - تمهيد:

للفنون علاقة وطيدة فيما بينها، تتداخل فيها الأشكال والمضامين، فلغة الفن لغة جامعة لشتى الانتاجات الفنيّة والأدبية والإبداعية، واختلاف أدواتها ووسائلها يستدعي بنا الحديث عن مسألة التقريب بين مختلف الفنون الكتابية والسمعية والبصرية، والاختلاف في أساسه يكمن في طبيعة الفن وخصوصيته على مستوى الأسلوب والتشكيل والبناء الفني، إلا أنّ العلاقة التآثرية والتفاعلية والتداخلية بين مختلف الفنون لا تلغي العامل الرئيسي المشترك الذي تقوم عليه الإبداعات الفنية، وهو الوظيفة التّفعية، من تشويق ومتعة وتثقيف، لكن يبقى الحديث عن هذه العلاقة قضيةً قائمة بذاتها، تحتاج لبحث عميق ومُمنهج، يستلزم أدوات وإجراءات منهجية من أجل الكشف عن مواطن الالتقاء والاختلاف، وطبيعة الفن بخلفياته المعرفية والفلسفية هي من تتيح لنا الولوج إلى الانفتاح الذي عرفته الفنون الكتابية على الفنون السمعية البصرية، وظهور عدة قضايا نقدية من بينها: قضية التّناسخ والافتقار في الفنون، وقضية تداخل الفنون فيما بينها على مستوى اللغة والشكل والمضمون، والمادة والمحتوى، والأسلوب والتعبير؛ فأصبح بذلك الشعر تشكيل من الصّور، والرّسم تمثيل لأنساق لغوية، والرّواية مزيجٌ من أجناس أدبية تتداخل فيها القصة مع الملحمة، والشعر، والرسم والموسيقى... إلخ.

هذه القضايا التي تعدّ من القضايا الجوهرية التي جاءت بها نظرية الأجناس الأدبية، لاسيما ما يرتبط بتقسيم الأنواع الأدبية والفنون، وتحديد هوية النص، وإشكالية التجنيس، فأصبح الرّوائي يعمل عمل المخرج السينمائي، مما أدى إلى ظهور ما يعرف بـ " المخرج المؤلف" *، والشّاعر الرّسام، الذي يجد في الرّسم

* - المخرج الذي يتولى إخراج أعمال كتب لها القصة والسيناريو والحوار، أو شارك في السيناريو والحوار الخاص بها. وكثير من المنتجين أصبحوا يرحبون بهذا التوجه، لضمان عدم حدوث صدام بين المؤلف والمخرج الذي يكون قادراً على تنفيذ أعمال من بنات أفكاره، بطريقة أيسر من التي يكتبها آخرون، (ينظر مجلة الإتحاد الإلكترونيّة، تاريخ النشر: الأربعاء 06 فبراير 2013)

والتشكيل الفنيّ فضاءً لرسم أفكاره، وتمرير وُجّهات نظره عن طريق الرّسم بالكلمات وتوظيف تقنيات الفن التشكيلي في قصائده، كذلك الحال مع المخرج المسرحي والسينمائي، اقتبسوا من النصوص والخطابات الأدبية والفنية لأعمالهم الدرامية، فوظفوا القصة والحكيّ وكل تقنيات السرد في مادتهم الفنية، وعلى ضوء نظرية الأجناس الأدبية التي تعتبر نص السيناريو في المسرح والسينما جنسا أدبيا، نجد النظرية تطرح قضية عدم استقلالية الفنون، إلى درجة أن كل فن أصبح مكملا فن آخر.

من هنا جاء موضوع دراستنا "دلالة السرد بين النص المقدّس والنص السينمائي -دراسة في الأبعاد

الدلالية لقصة موسى عليه السلام في السينما المعاصرة-" ليجيب عن هذه التساؤلات، بالإضافة إلى

تساؤلات أخرى تتعلق بما يلي:

- اقتباس السينما من النصوص الأدبية والتراثية والتاريخية، من تقنيات سردية وحيلٍ مُستخدمة في

الأدب مثل التشبيهات والاستعارات والمقارنات والتعبير عن المشاعر، وبالتالي إعادة إعطاء مفهوم جديد للنص

بين فنيّ الأدب والسينما، وخلق علاقة أخذ وعطاء، ممارسة وتطبيق، نقل وتناص.

- تداخل الفنون السّمعية البصرية على نحوٍ تُحقق فيه جمالية الإبداع الفني خلال عملية التأليف

والتشكيل اللغوي والبصري والسمعي.

- على مستوى السرد، من بين الأشياء التي يشترك فيها كلّ من النص السينمائي والنص الأدبي هو

بجئهما المنهجي عن الاستمرارية في الحكّي وإعادة تركيب الأحداث بشكل أكثر واقعية، وتعد الموضوعية في

الوصف من بين التقنيات الجديدة في السرد التي ميّزت الكتابة السردية التي يعود الفضل الكبير فيها إلى السينما.

مّا سبق يمكن القول أنّ موضوع دراستنا يتمحور حول علاقة النص الأدبي بالنص السينمائي وكيفية

إنتاج الدلالة بين الوحدات اللغوية السردية لكل منهما، وفق قراءة نقدية متفحصة لكلا الفنين.

2- إشكالية الدراسة:

إن الحديث عن ثنائية النص الأدبي والنص السينمائي في ظل البحث الدلالي، مرتبط بالتطور الذي شهدته التقنية الحديثة، لاسيما في مجال الفنون السمعية البصرية، على رغم أن قضية تداخل الفنون الجميلة كانت موجودة منذ القديم، إلا أنها ومع التطور التكنولوجي، أصبح هذا واضحا خصوصا أمام موجة توظيف فنون الأداء لنصوص أدبية في أعمالهم الفنية، حيث أصبح نص السيناريو، هو الرابط ما بين النص الأدبي والفنون التمثيلية، وفن السينما على وجه الخصوص، الذي أصبح يستلهم من النصوص التراثية والدينية والأسطورية من أجل صناعة الأفلام، هذا ما رأيناه في توجه السينما المعاصرة إلى اقتباس نصوصها مواضيعاً تاريخية واجتماعية، دينية وثقافية، ونصوصاً مقدسة على وجه الخصوص.

إن السينما في بنائها العام تمثل عنصراً ثقافياً، فهي موجهة للمشاهد، هذا الأخير الذي يستقبل رسالة الفيلم بكل وظائفها الجمالية، وسياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، فهي إذن فضاء ثقافي ينطلق من النص نحو التشكيل السينمائي، من صورة وألوان، وفضاءات، وأبطال، وأزمنة... إلخ

بهذا المقتضى فإنّ دراستنا ترمي إلى البحث عن التمثيلات الدلالية في الأنساق الثقافية المضمرة ما بين النص السردي (قصة النبي موسى عليه السلام)، والنص السينمائي المعاصر الذي وجد من هذه القصة وأبعادها الفكرية والدينية والثقافية فضاء خصبا لتوظيفها في عالم السينما المعاصرة.

اعتباراً من أنّ "اختيار إشكالية البحث من أهم مراحل تصميم البحوث العلمية، فمرحلة اختيار إشكالية البحث وتحديدّها هي أصعب المراحل وأصعب من إيجاد الحلول لها"⁽¹⁾، فإنّا حاولنا - من خلال الطرح السابق - تشريح الإشكالات وتمحيص التساؤلات المتداخلة بعضها ببعض، للخلوص إلى استسقاء تساؤل رئيسي تندرج تحته مجموعة من الأسئلة الفرعية.

(1) - رشيد بوعافية، منور أوسريير: أسس منهجية البحث العلمي، المكتبة الجزائرية بوداود، الجزائر، ط1، 2011، ص ص134، 135.

أ- التساؤل الرئيسي:

- فيمَ تتمثل طبيعة العلاقة بين النص المقدس والنص السينمائي؟، وما هي الدلالات الثقافية، سواء الإيجابية أو الدلالية لقصة موسى عليه السلام، وتجلياتها في السينما المعاصرة؟.

ب- التساؤلات الفرعية:

❖ تساؤلات الجانب النظري:

✓ ما هي العلاقة بين النص والفنون السمعية البصرية؟.

✓ ما هي أبعاد النص ومفهومه باعتباره وحدة فنية؟.

✓ ما هي طبيعة تشكيل بنية العمل السينمائي وصناعته؟.

❖ تساؤلات الجانب التطبيقي:

✓ ما هي آليات التحليل السيميوتقائي للفيلم؟.

✓ ما هي الأبعاد التأويلية والثقافية التي تناولتها عينة الدراسة، لتبيان العلاقات الدلالية بين النص المقدس

والنص السينمائي؟.

✓ إلى أيّ مدى استطاعت السينما المعاصرة الاقتباس من قصة موسى عليه السلام، ومطابقتها للواقع

الثقافي والسياسي المعاش لدى المشاهد؟.

3- فرضيات الدراسة:

من أجل معالجة عينة الدراسة، والإجابة على تساؤلات الدراسة، يتم افتراض وجود علاقة وطيدة بين

النص المقدس والنص السينمائي، وعليه تم صياغة فرضيات هذه الدراسة على النحو التالي:

➤ النص السينمائي يستلهم من النصوص المقدسة والتراثية مادتها المعرفية والثقافية عن طريق اقتباس موضوع

القصة والحكاية والصراع الدرامي من أجل صناعة الفيلم.

- كلٌّ من السينما والأدب يعملان على إنتاج دلالة وفكرة، تتأسس عند المؤلف، وتستقر عند المتلقي فيُقيم عليها فعل القراءة والفهم والتأويل والتفسير، فدلالة السرد في كلٍّ من السينما والأدب تُبنى على تقنيات وعناصر ووظائف مشتركة، تستلهم القارئ بوصفها لغة معبرة ذات معاني مختلفة.
- يشترك النص الأدبي السردى مع النص السينمائي، في تقنيات السرد، من شخصية وفضاء، وزمان ومكان فكلاهما يحوي مشاهد حوارية، وصراع درامي وحبكة، ورؤية ومنظور.
- السيناريو هو المجال الوسيط بين النص الأدبي والنص السينمائي، فمن أجل إعداد نصٍّ سينمائيٍّ يستوجب كتابة سيناريو مُقتبس من النص الأدبي، هذا ما يجعل السيناريو نصًّا مُستقلاً في خصوصياته ومميزاته الفنية.
- تعمل السينما على الانفتاح على النصوص المقدسة وإغناء الدلالة، من خلال التمثيلات الثقافية والدلالية والتميزية.
- تُعمدُ السينما إلى الاقتباس من القصة بما يتوافق مع تقنيات العمل السينمائي وأدواته، فهي تعيد تشكيل بنية القصة، مما يخضعها للزيادة والنقصان بحسب رؤية المخرج.

4- دوافع اختيار الموضوع:

أ- الدوافع الذاتية:

- ✓ الاهتمام الشخصي والميولات الذاتية لعالم التصوير السينمائي.
- ✓ الرغبة في تطوير القدرات المعرفية والعملية في مجال الصورة والإخراج السينمائي.
- ✓ الفضول في معرفة أشياء جديدة، والخوض في مواضيع لم تتعرض للدراسة.
- ✓ إعجابي بشخصية موسى عليه السلام أحد أولي العزم من الرسل بكل ما تحمله من قيم، منذ زمن الطفولة وحكايات الجدّة "رُقِيَّة" -رحمها الله- حول الكانون.

ب- الدوافع الموضوعية:

- ✓ كأَيّ طالب علم، يريد أن يطبق ما تعلّمه نظرياً، ويتجه به نحو التطبيق والميدان، فالطالب في تخصص النقد المعاصر عليه أن يكون ناقدًا علميًا موضوعيًا ملماً بنظريات النقد وآلياته وأدواته التحليلية.
- ✓ دواعي فلسفة نظام ال (ل.م.د) التي تقتضي ربط الطالب بمحيطه الاجتماعي والاقتصادي والثقافي أوّجبت علينا اختيار موضوعاً عملياً يستجيب لمتطلبات الحياة العملية الحقيقية.
- ✓ تعدّ هذه الدراسة مكتملة لمذكرة بحث الليسانس المعنونة بـ: "الفن بين نسق اللغة ولغة الرسم- دراسة سيميائية تحليلية- جبران خليل جبران أمثودجا"، محاولةً منا للتعمق أكثر في فكرة العلاقة التفاعلية بين النص الأدبي أو الفنون الأدبية، والفنون السمعية البصرية والسينما على وجه الخصوص.
- ✓ محاولة إعطاء قراءة جديدة لقصة موسى عليه السلام، وفق مقارنة جديدة- سيميوثقافية- وما يتحوصل عنها من نتائج علمية وعملية.
- ✓ تبيان أنّ النقد الأدبي المعاصر ليس مقتصرًا على دراسة اللّغة وبنية النص الأدبي فقط، بل يتجاوز ذلك حينما نسلّم بأنّ نص السيناريو الفيلمي هو جنس أدبي، وبهذا يكون الناقد الأدبي قد دخل من الباب الواسع إلى نقد جديد وهو " النقد السينمائي".

5- أهمية الدراسة وأهدافها:

حتى يكون البحث العلمي بحثاً مهماً وجديراً بالاهتمام لا بدّ من وجود "معايير تحكم على قيمته وأهميته في الدراسات الأكاديمية، وما يمكن أن يظهر من حقائق يمكن الإستفادة منها"⁽¹⁾، لذلك فالبحث المهم هو الذي يحوي إنتاجاً فكرياً، ينطوي على شيء من الابتكار والإبداع الإنساني، أيّا كانت طريقة التعبير عنه، وموضوع دراستنا هذا يحمل من الجدّة والابتكار ما يفرد له أهمية على مستوى الدراسات الأدبية

(1)- رشيد بوعافية، منور أوسريير: أسس منهجية البحث العلمي، ص21.

والنقدية، خاصة وأنه يفتّح الباب للانطلاق إلى مجال واسع من مجالات النقد الأدبي الحديث والمعاصر، ألا وهو النقد السينمائي، هذا فيما يخص الأهمية، أما فيما يخص أهداف الدراسة فالهدف الأكثر عمقا لأيّ بحث كان "هو تصحيح المعلومات، والتوصل لمعرفة علمية، سواء عند القائم بالدراسة أو المستفيد منها"⁽¹⁾، فتحّى صاحب البحث سيكتشف من النتائج ما قد يغير وجهة نظره الأولى ويجعلها أكثر علمية، ولدراستنا هذه جملة أهداف نذكر منها:

- ✓ التحكم الجيد في منهج التحليل النصي السيميولوجي، وآليات التحليل الثقافي.
- ✓ الفهم العميق للخطاب الإعلامي الجديد، ولغة الخطاب المعاصر الذي يعمل على زحزحة المعنى، وتغيير رؤية العالم وفق أشكال فنية وثقافية.
- ✓ إبراز العلاقة بين النص والفنون السمعية البصرية.
- ✓ الوصول إلى وسائل صناعة الثقافة والإنتاج الفني، والنقد الإيجابي والعميق لها في مجتمعاتنا العربي.
- ✓ إبراز دور السينما في الانفتاح على النص وإغناء دلالاته.

6- هيكل الدراسة:

بغية الإحاطة بموضوع الدراسة، والإجابة على تساؤلاته الأساسية منها والفرعية، ارتأينا تقسيم دراستنا هاته إلى قسمين: نظري وتطبيقي، سبعا بمقدمة عامة حاولنا من خلالها التمهيد لموضوع الدراسة وتحديد إشكاليته وتساؤلاته، ثم أبرزنا الدوافع الذاتية منها والموضوعية التي ساقطنا إلى اختيار هذا الموضوع، لتتحدث بعدها عن أهمية وأهداف الدراسة وهيكلها وكذا منهج البحث المستخدم وأدواته، وحددنا عينة البحث مع

(1)- كامل محمد المغربي: أساليب البحث العلمي في البحوث الإنسانية والاجتماعية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2009

تبريراتها وكذا المصطلحات والمفاهيم الإجرائية، لنتقل إلى عرض الدراسات السابقة والمراجع المعتمدة في البحث والصعوبات التي واجهته.

أ- القسم النظري:

ضمَّ عنصريين مُهمين، تمثلا في مدخل وفصل نظريين، جاء المدخل بعنوان "نحو ماهية النص وتراسل الفنون السمعية البصرية"، تناولنا فيه أهم المفاهيم والنظريات المرتبطة بالفن وتاريخه والنص وعلاقة الفنون السمعية البصرية بعضها ببعض، حتى تتكوّن لنا ولقارئ هذه الدراسة خلفية معرفية وفلسفية حول حركية الفنون سواء نصية أو سمعية أو بصرية من ناحية التشكيل الفني، وبنيته الداخلية، والعوامل المؤثرة فيه وأنواع الفنون والعلاقة التداخلية فيما بينها، ومن جملة الفنون التي تناولناها: الرسم، الموسيقى الأدب السينما...

أمّا الفصل النظري فوسم بعنوان "النص السينمائي، بحث في المفاهيم، وحدود معنى المصطلح" احتوى مبحثين رئيسين: أمّا الأول فعُنون به " ماهية اللغة السينمائية، عوامل وتقنيات السينما"؛ حمل في ثناياه (مفهوم اللغة السينمائية وخصائصها ووظائفها السردية، عوامل تكوين بناء النص السينمائي، تقنيات تشكيل النص السينمائي)، وأمّا الثاني فوسمَ به "إنتاجية النص والعمل السينمائي"؛ تحدثنا من خلاله عن (السيناريو السينمائي، فن الإخراج السينمائي، فن التصوير السينمائي، المونتاج السينمائي).

ب- القسم التطبيقي:

عُنون به "مقاربة سيميوتقافية لقصة موسى عليه السلام في السينما المعاصرة"، وجاء في ثلاثة مباحث: المبحث الأول "حول مفهوم وآليات التحليل السيميوتقافي للنص الفيلمي"؛ كان مجال للحديث فيه عن (مفهوم سيميوطيقا الثقافة، مقاربات التحليل الثقافي، خطاب الفيلم السينمائي وصناعة الثقافة). المبحث

الثاني بعنوان "مدخل كرونولوجي لقصة موسى عليه السلام ؛ تطرقنا من خلاله إلى أربعة عناصر (ملامح عامة حول قصة موسى مع فرعون من القرآن والتوراة، شخصية موسى من نصوص القرآن والتوراة، آيات موسى الكبرى من نصوص القرآن والتوراة، أوجه الاتفاق والاختلاف حول قصة موسى بين النص القرآني والتوراة). فيما يخص المبحث الثالث فوسم بعنوان "مقاربة سيميوتقافية لقصة موسى عليه السلام في السينما المعاصرة"؛ حمل في ثناياه تحليلاً لعينة الدراسة "فيلم الخروج: الآلهة والملوك، Exodus: Gods and Kings" إخراج: الانجليزي "ريدلي سكوت" "Ridley Scott"، وفق مقاربة سيميوتقافية.

وقد تُوجت الدراسة بخاتمة ضمت نتائج عامة، وحلّصت إلى أهمّ الاستنتاجات ذات الصلة بالموضوع وأردفت الخاتمة بقائمة المصادر والمراجع، متبوعة في نهاية المطاف بالملاحق، وملخص الدراسة.

7- منهج البحث وأدواته:

يقصد بالمنهج " تلك المجموعة من الإجراءات والقواعد والضوابط التي يتم وضعها بغية الوصول إلى الحقائق واكتشافها، فهو بمثابة برنامج محدد لمختلف السبل للإجابة عن الأسئلة والاستفسارات التي يثيرها موضوع البحث"⁽¹⁾، ومن ذلك فإنّ التعرض للمنهج الذي سيتم اعتماده في فحوى الدراسة هو المفتاح الأولي لعملية التحليل، والمنهج لا يتم اختياره بشكل عشوائي وإنما وفقاً لنوع البحث، وعلى هذا فتحديد نوع البحث يُعدّ خطوة أساسية للتصميم المنهجي، فهي تساعد على تحديد الخطوات الضرورية لدراسة موضوع البحث، وعلى تحديد منهج البحث المستخدم.

فيما يخص دراستنا، وبما أنّنا في تخصص النقد المعاصر، وجب علينا عدم الخروج عن المناهج النقدية التي تقدّم خلفية فلسفية للنظريات الأدبية، والنظرية السيميائية إلى جانب نظرية الثقافة، والتي تصنف ضمن نظريات ما بعد الحداثة في الدراسات الأدبية، ولأنّ هذه الدراسة تنتمي إلى سلسلة البحوث السينمائية التي

(1) - رشيد بوعافية، منور أوسريير: أسس منهجية البحث العلمي، ص155.

تعنى بتحليل الأفلام باعتبارها نصاً، وجب علينا أن نستعمل "التحليل النصي السيميولوجي"، كونه الأنسب لتحليل المضمون، وبما أننا أمام إشكالية تستدعي الكشف عن الأبعاد الدلالية والتأويلية للنص القصصي والنص السينمائي على السواء، فإننا سنقف أمام إشكالية المنهج ذاته، الذي يلتقي مع آليات تحليل مناهج أخرى فالمنهج السيميولوجي من مبادئه التحليل المحايث، والإيحائي، وكذلك مبدأ تحليل الخطاب بكل مكوناته الثقافية المضمرة في الأنساق الداخلية للعمل الفني، ولقد وجدنا في المقاربة الثقافية آلية ناجعة مع التحليل النصي السيميولوجي، لذلك اعتمدنا على "مقاربة سيميوثقافية" في دراستنا هذه، ممثلة في "اتجاه مدرسة تارتو"، عند "يوري لوتمان" على وجه الخصوص، وسنُفصل في آليات هذه المقاربة في مبحث خاص ضمن الفصل التطبيقي.

8- تحديد العينة وتبريراتها:

إنّ اختيار العينة يأتي نتيجة لعدّة اعتبارات تدعو إلى تفضيله كأسلوب لجمع البيانات، ومن أهم هذه

الاعتبارات:

- ✓ توفير الوقت والمجهود والتكاليف اللازمة لإجراء البحث.
- ✓ صعوبة إجراء الحصر الشامل وذلك عندما يكون المجتمع كبيراً بحيث تتعذر دراسته.
- ✓ إذا كانت الظواهر من النوع الذي لا يمكن قياسه بدقة كافية مثل ظواهر الاتجاهات والميول، وفي هذه الحالة يفضل أسلوب العينة.

وبما أننا انطلقنا من نص قصصي سردي ذو مرجعية دينية، مستوحى من الكتب المقدّسة (القرآن- التوراة- الإنجيل)، محاولين معرفة الأبعاد الدلالية للاقتباس من هذه القصة في السينما المعاصرة وجب علينا اختيار عينة من ضمن الأفلام السينمائية المعاصرة، والمتمثلة في:

- فيلم "الخروج: الآلهة والملوك- Exodus: Gods and Kings"، إخراج: الانجليزي "ريدلي سكوت" Ridley Scott".

❖ مُبررات اختيار العينة:

بعد اطلاعنا على جملة من الأفلام السينمائية ونظرا لضيق الوقت ورغبة منا في إعطاء العينة حقها من الدراسة والتحليل، حصرنا بحثنا في فيلم واحد "الخروج: الآلهة والملوك"، وقد وقع اختيارنا عليه دون غيره لأسباب نذكر منها:

- ✓ تضمّن الفيلم اقتباسات صريحة من قصة موسى عليه السلام.
- ✓ يُصنّف هذا الفيلم ضمن الأفلام السينمائية المعاصرة، التي تمّ إنتاجها في مطلع القرن العشرين بتقنيات متطورة وعصرية.
- ✓ يجسّد الفيلم أبعادا ثقافية متعددة، تتمثل فيه ثنائيات "الأنا والآخر"، "المركز والهامش"، "النسق والسياق" "الحاضر والغائب".
- ✓ حُمّلَ هذا الفيلم بكثير من الأنساق الثقافية والإيحائية، وأبعادها الدلالية المضمرة.

9- تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية:

تكمن أهمية التعريفات الإجرائية في كونها تتيح للباحث الانتقال من مستوى المفاهيم البنائية و النظرية إلى مستوى الملاحظة والمعاينة الفعلية والواقعية لموضوع بحثه والتي يعتمد عليها تحديد الخطوات المنهجية المتبعة في الدراسة، وحتى تتجنب الإطالة في هذه الخطوة، نتناول كل مصطلح بطريقة مباشرة دون عرض المفاهيم والتعاريف المتعددة والمختلفة لكل مصطلح، وهذا لما يستدعيه التعريف الإجرائي لمصطلحات الدراسة.

- السرد: مصطلح نقدي، تناوله النقاد بالكثير من التفصيل وتعدّدت التعاريف بتعدّد منطلقاتهم المعرفية والنظرية، ومن خلال تفصيلنا لهذه التعاريف وجدنا أن السرد عبارة عن كلام نثري على شاكلة الرواية والقصة، وهو ما يحمل في مكوناته بناءا سرديا من شخصيات وفضاءات وأزمنة، فالسرد عملية إنتاج نص

معين يحتوي على صراع وحبكة ومغزى، يريد من خلاله السارد إيصال معنى وفكرة أو موضوع لقضية أو سيرة أو موضوع.

– **أبعاد الدلالة:** هو مصطلح نقدي مركب، اختلف النقاد بحسب تصوراتهم المعرفية والنقدية، ومن خلال تقصينا لتعريفاتهم وجدنا أن أبعاد الدلالة هي تجليات المعاني المباشرة وغير المباشرة في النص أو الصورة وتستخرج هذه المعاني عن طريق **التأويل والإيحاء**، والبحث في **الأنساق الثقافية المضمرة** في النص، سواء النص المقدس أو النص السينمائي. بمعنى استخلاص هذه التمثلات الدلالية من العلاقة القائمة بين دلالة النصوص اللغوية ودلالة الصورة السينمائية.

– **النص المقدس:** يوجد الكثير من التعريفات لهذا المصطلح وفي مجملها تعتبره مصطلحا يعبر عن النصوص الدينية المقدسة السماوية، وهي كتب في وصفها العام منزلة من الإله وفي دراستنا نقصد بها النصوص اللغوية والمكتوبة والمدونة عبر التاريخ، مثل: القرآن الكريم، الكتاب المقدس العهد القديم (التوراة)، والعهد الجديد (الإنجيل)، والتي تحمل في مضمونها نص قصة النبي موسى الذي تعترف به جميع الديانات السماوية.

– **النص السينمائي:** ويُعرف بـ (السردي الفيلمي أو السردي السينمائي) لكن المفارقة النقدية أنّ هذا (النص) الجديد لم يكن جنسا أدبيا معروفا أبداً، لذلك هو مصطلح جديد أي أنه كما يفترض ومعروف في أوساط صناعة السينما غير قابل للتداول الأدبي كما هو شائع في الأجناس الأخرى، فهو عبارة عن مشروع خطة عمل ميدانية للفيلم السينمائي.

– **الاقتباس:** مصطلح نقدي لغوي ومنهجي، وقد اشتغل عليه الكثير من النقاد، وتعددت تعاريفهم له على نحو اعتباره عملية نسخ جمل أو أفكار أو صورة من عمل سابق، من أجل إخراج عمل لاحق، حيث أنّ هذا الأخير يحمل مضمون العمل الأوّل لكن بإطار وشكل مختلف، فالإقتباس هو الأخذ من شيء آخر، ليس بالضرورة أن يكون اقتباساً كلياً، إنّما قد يكون اقتباساً جزئياً، والاقتباس من نص القصة إلى نص السينما، هو استخلاص

فكرة القصة ومضمونها وحبكتها وإعادة صياغتها في قالب فني يتناسب مع وسائل وأدوات الصناعة السينمائية.

– **القصة:** مصطلح أدبي ونقدي، وكثيرا ما يعرف من قِبَل النقاد الأدبيين في الدراسات السردية، وله تعاريف عديدة، وما يهمنا من هذه التعريف هي كونها جنسا أدبيا له خصوصية السرد، ولها وظائف وتقنيات أحداث، مشاهد، حبكة، بداية ونهاية.

– **السينما المعاصرة:** عرفها النقاد من عدة زوايا، للطبيعة الزمانية لتطور مصطلح السينما، ومن خلال التعاريف التي تناولناها وجدنا أن هذا المصطلح يعبر عن السينما التي برز فيها مخرجين وممثلين في مطلع القرن العشرين، وهي تمثل الإنتاجات الفنية التي تتسم بتوظيف التقنية العصرية في مجال التصوير، تقنية ثلاثية الأبعاد وتقنية رباعية الأبعاد، مع استخدام معدات تقنية حديثة من مونتاج وخلفية "الكروما" وإعداد الديكور والخدع السينمائية الرقمية، وتعتبر أفلام هوليوود الرائدة في مجال التصوير العصري المحترف، الذي يصنع لك صور خيالية من العدم.

10- الدراسات السابقة:

تعدّ الدراسات السابقة ركيزة الأبحاث، إذ يقوم أي بحث علمي على أساس الاطلاع ومراجعة الدراسات السابقة للحقل المعرفي من أجل الاستعانة بها كخلفية معرفية تساعنا حوض غمار دراستنا، فرغم وجود الكثير من الدراسات التحليلية للأفلام السينمائية المعاصرة، بمختلف قضاياها الدينية والاجتماعية والثقافية، إلا أننا لم نجد أي دراسة مباشرة تربط النص المقدس بالنص السينمائي، سواء في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، أو في مجال الدراسات الإعلامية والسينمائية، ومن بين الدراسات التي تناولت بعض جزئيات الموضوع بطريقة غير مباشرة نذكر:

- دراسة محمود إبراهيم (2001): أطروحة دكتوراه في الإعلام والاتصال بعنوان: علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، جامعة الجزائر.
- دراسة سلمى مبارك (2010): النص والصورة، السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دراسة نجمة زراري (2011): رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال بعنوان: الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين: "وراء المرأة - عائشات"، قسم علوم الإعلام والاتصال. جامعة الجزائر3.
- دراسة بن جيلالي محمد عدنان (2010): أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي التمثيلي بعنوان: سينمائية الخطاب الفيلمي، مقارنة سيميوية شعرية: قسم الآداب والفنون، جامعة وهران.

11- أهم مراجع الدراسة:

- اعتمدنا في هذه الدراسة على الكثير من المصادر والمراجع العربية والأجنبية، من مختلف ميادين العلوم الإنسانية لتداخل موضوع بحثنا مع الكثير من التخصصات على رأسها الدراسات الإعلامية، وعلم الاجتماع الثقافي، هذه المراجع التي لها أهمية كبيرة ومهمة في دراستنا، إذ تعتبر مراجع قاعدية سهّلت لنا فهم موضوعنا وتحديد الكثير من المفاهيم والمصطلحات حيّز الدراسة، ومن أهم المراجع نذكر:
- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولنيتز.
- علم جمال السينما: هنري جيل.
- من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات: سعيد عموري.
- الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية: علاء عبد العزيز السيد.
- الأسس العلمية لكتابة السيناريو، للسينما والتلفزيون: لويس هيرمان.

- العناصر الدالة للغة السينمائية: جورج سادول، تر: محمود إبراهيم.
- الدراما التلفزيونية، مقوماتها وخطوطها الفنية: عز الدين عطية المصري.
- قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم: يوري لوتمان.

12- صعوبات الدراسة:

بالرغم من المعالجة المتأنية التي حاولنا مراعاتها في البحث، إلا أنّ هذا لم يجنبنا الوقوع في بعض الهفوات والنقائص التي لا يمكن أن يخلو منها أيّ بحث، ولعل هذا راجع بالأساس إلى عمق الموضوع من جهة، وإلى تشعبه من جهة أخرى، بالإضافة إلى نقص الدراسات حول موضوع "العلاقة بين النص الأدبي والنص السينمائي".

وفي الأخير يمكن القول أنّه برغم الصعوبات الكبيرة التي واجهتنا في مسار إخراج هذا البحث، إلا أنّنا نقف هنا آمليين أن يكون انطلاقة موفقة لقادم البحوث والدراسات، وأن يفتح دروب المعالجة الموضوعاتية من خلال تقصُّ أدقِّ وأشمل جزئياته، فهو بحق موضوع يحتاج لوقت وجهد كبيرين.

ختاماً دعوة خالصة منّا لكل من ساهم وساعد وشجّع، على إتمام هذه الدراسة، وشكر أخلص للأستاذ

المشرف الدكتور "فيصل الأحمر" على فضل التوجيه والإرشاد، والحمد والشكر لله أولاً وأخيراً.

مَحَلُّ

نحو ماهية النص وتراسل الفنون السمعية البصرية

1- بحث في طبيعة الفن بين النظرية وأبعاده الفلسفية.

2- أبعاد النص ومفهومه باعتباره وحدة فنية.

3- ماهية الفنون السمعية البصرية.

4- علاقة النص بالفنون السمعية البصرية.

لماذا هذا المدخل؟

ببساطة- لا يمكن لأي باحث أن يقيم علاقة بين النص الأدبي(المقدس) والنص السينمائي دون معرفة مسبقه عن العلاقة القائمة بين النص والفنون السمعية البصرية، لأن الفن السينمائي حديث النشأة على عكس الفنون الأخرى، لكن بحثنا في موضوع تداخل الفنون الكتابية والسمعية والبصرية يسمح لنا بمعالجة تساؤلات الدراسة دون الوقوع في أخطاء معرفية ومنهجية، لاسيما في تحليل عمل في يقوم بالدرجة الأولى على التشكيل السمعي البصري، فكيف لك أن تبحث في الصورة المرئية المتحركة دون البحث في مجال الصورة الثابتة(الرسم التشكيلي)؟، فالأجدر بنا العودة للأصل والأسبق تاريخيا ومعرفيا، كذلك الحال مع الموسيقى، فقد ظهرت قبل السينما، فلا يمكنك الوقوف عند الموسيقى السينمائية دون البحث عن علاقة الموسيقى بالفنون الأخرى، وهكذا...

نظرا للعلاقة الوطيدة بين مختلف الفنون وجب علينا المرور بنقاط رئيسية تسمح لنا بالإمساك

بإشكالية هذا البحث، وسنقف في هذا المدخل على أهم المحاور الكبرى المتعلقة بطبيعة الفن- سمعيا وبصريا- و خصوصيته ونظرياته، وأنواعه، وأبعاده الفلسفية والاجتماعية والثقافية.

1- بحث في طبيعة الفنّ بين النظرية وأبعاده الفلسفية:

أول سؤال يبادر أذهاننا: ما الفن؟، قد يبدو السؤال بسيطا، لكن إذا نظرنا إليه من زوايا نظر متعددة ومتباينة، لوجدنا أن الفن مرتبط بمختلف قضايا الإنسان، الاجتماعية والسياسية، الاقتصادية والمالية الأخلاقية والجمالية، والعلمية والثقافية، وكل هذه القضايا هي جزء من الإنسان، كما أن الفن من صنيعه دعونا الآن نعرض على بعض المفاهيم لمصطلح الفن.

يشير "سلامة موسى" في كتابه "تاريخ الفنون وأشهر الصور" إلى أنّ الفنون فيها ما هو عادي ويومي وروتيني في حياة الإنسان ، وفيها ما هو أرقى وأهم من الأعمال اليومية التي يقوم بها الإنسان في الاعتيادية وهي حسب «ما تسمى بالفنون الجميلة أو الآداب الرفيعة كما يسميها العرب، وهي الموسيقى والشعر والنثر والبناء والرسم والنحت والرقص والغناء والتمثيل»⁽¹⁾. كما يذهب "سلامة موسى" إلى ربط الفنّ بالصناعة وحاجات الإنسان النفسية والمادية والطبيعة (حاجات يومية)، إذ يُعتبر الإنسان والطبيعة من أصل واحد «ولأننا نشترك في وحدة الأصل نشترك أيضا في الغايات، فما هو راق جميل عند الطبيعة كذلك هو راق جميل عند الإنسان»⁽²⁾، أي أن مفهوم الفنّ يرتبط بالجمال ذاته الموجود في الطبيعة الخلاقة وفي حياة الإنسان اليومية وانسجامه مع هذه الطبيعة، فالفنّ عن "سلامة موسى" يمثل: «الصلة بين الإنسان والطبيعة، ولكن رجل الفنّ لا يقنع بنقل الطبيعة بل يتجاوزها إلى كنهها ومرماها، فهو يبني فنّه على أساس من الواقع، لكنه يتسامى إلى الخيال، وهو في ذلك لا يناقض الطبيعة بل يسبقها إلى غايتها والفنون كلها متجانسة، لأنّها تنبع من منبع واحد وهو البصيرة، وعلى ذلك يمكن القول: إنّ أقربها إلى البصيرة وأبعدها عن الذهن هو أفضلها»⁽³⁾، ومن هذا المنطلق نستطيع القول أن الفن يكمن في علاقة الإنسان بالطبيعة، وكيفية انسجامهما على نحو يتيح لهما خلق عمل فني، لا هو الطبيعة نفسها، ولا هو الإنسان ذاته، بل هما معا.

بناء على العلاقة الجوهرية بين الجمال والفن، فإنّ المواقف الفلسفية والعقلية تقوم على البحث الجمالي للفن بعيدا عن الحكم الشخصي، «والحقيقة أنّ الجمال - قيمة - وأنّ القيم تصدر في أصلها

(1) - سلامة موسى: تاريخ الفنون وأشهر الصور، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص9.

(2) - المرجع نفسه: ص11.

(3) - المرجع نفسه: ص16.

عن العقل ولكنها تتحدّد وتتعيّن حينما تتصل بالواقع، فالجمال الذي نحكم به على شيء ما هو نتيجة للعلاقة الجدلية، أي للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة»⁽¹⁾ أي أنّ إصدار أي حكم جمالي يكون نتيجة لفعل إنسان خلّاق ينطلق من معطى طبيعي ويمر على صناعة فنيّة.

قامت الفيلسوفة الأمريكية "سوزان لانجر-Suzane Lenger" بمحاولة جريئة لتحديد معنى الفنّ فاعتبرته «ذلك الإبداع بأشكال ترمز إلى المشاعر الإنسانية»⁽²⁾، فهو تمثيل لمشاعر وأحاسيس كامنة في الإنسان ما تمكنه من ترجمتها في قوالب فنية وجمالية، فالفن هو التعبير عن وجدان بطريقة غير مباشرة تستلزم حضور رمزية تعبيرية، ومن جهة أخرى نجد الفيلسوف الإيطالي "كروتشه Croce" يقدم الفنّ على أساس «أنّه التعبير عن الحدس»⁽³⁾، وهذا التعريف ينطلق من فلسفة مثالية مطلقة، فالتعبير الحدسي هو التصوير الصادق للفنان، وليس غريب أنّه انطلق من فلسفة الجمال في تعريفه للفن، إذ يرى أنّ الفنّ يكمن في الجمال، والجمال أساسه التعبير، ونرى هنا أنّ تعريف الفنّ هيمن انطلق من فلسفة علم الجمال، والملاحظ أنّ الفلاسفة منذ عهد "أفلاطون" و"أرسطو" قد تحدّثوا عن الفنّ، إلّا أنّهم ساروا على نهجهم في البحث عن تعريفات فلسفية، ويأتي "كانط-Kant" من المنظرين الأوائل في علم الجمال بشيء من النقد والتفصيل من منطلق الفلسفة المثالية، «ويمكن أن نجد مثالية كانط لها أثرها على قدر كبير من علم الجمال، وفي بعض الأحيان، يرى البعض أنّ علم الجمال الفلسفي - بمعنى البحث عن تعريف لما هو ضروري وكاف في الفنّ - مرتبط ارتباطاً لا فكاك منه بالمثالية»⁽⁴⁾، وباختصار فإنّ التعريفات الفلسفية

(1)- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010، ص 169.

(2)- محمد يونس: فلسفة الفن، مدخل إلى علم الجمال، تر: جوردون جراهام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص296.

(3)- المرجع نفسه: ص296.

(4)- المرجع نفسه: ص 297.

للفن تتضمن جميعها تعميمات لا مسوغ لها، وتنطلق كلها من نظريات متباينة التفضيلات في تعريف الفن وأحيانا الاعتراضات من منطلق فلسفي، « فالتعريفات الفلسفية للفن تعاني مشكلة بشأن موضوع الدراسة، فهل تسعى لتعريف أو تعميم بشأن الاتجاهات، أم القطع الفنيّة، أم الوظيفة، أم الأنشطة»⁽¹⁾ هذا ما يجعل تعريف الفن مشكلة فلسفية لا تزال قائمة لحدّ الآن.

إنّ البحث في تاريخ الفنون والفصل بينها ليس بالأمر الهين، لما فيه من تشعب على مستوى الأدوات والوسائل المستخدمة في التشكيل الفنيّ، لكن هذه الفنون تتراوح بين المرئي والمسموع، وهذه الإشكالية ليست وليدة اليوم، بل كانت مطروحة من قبل، من خلال بعض النظريات القديمة والحديثة التي قدّمت تصورات لطبيعة الفنّ وخصوصيته، من منطلق الجدلية القائمة بين الإنسان والطبيعة والفنّ، وفي هذه الفقرة سنقف عند بعض النظريات المهمّة في تاريخ الفنون الجميلة.

أ- نظرية المحاكاة في الفنّ:

تُعبّر "نظرية المحاكاة"^{*} من أقدم النظريات التي تناولت طبيعة الفنّ من منظور فلسفي ميتافيزيقي فيُنظر أرسطو أنّ الفنّون بأشكالها المختلفة تشترك في خاصية التقليد ومحاكاة الأشياء، ويشير في كتابه "فن الشعر" أنّ الرّسم والشّعْر من أنواع المحاكاة، و«قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل، والآخر يتوسل بالكلمة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتيهما في التشكيل

(1)-محمد يونس: فلسفة الفن، مدخل إلى علم الجمال، ص302.

*- تنطلق هذه النظرية من قول أرسطو وأفلاطون أن الفن محاكاة، وهي تقليد النفس للآخرين، فالفن يحاكي الأمور الطبيعية، والأمور الخيالية على السواء. هذه المحاكاة التي تقوم على تقليد الأشياء من جهة، ومحاكاة الطبيعة وخلق ما ينبغي للطبيعة أن توجده. (أنظر: أرسطو طالس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1953، ص، ص 48،49).

وتأثيرهما على النفس»⁽¹⁾، فالشاعر والرسام كلاهما يعتمدان على بناء العمل الفني على المحاكاة، لذلك من الطبيعي أن تكون هناك علاقة متبادلة ومتداخلة بين جميع الفنون، وفي هذا السياق يشير الناقد "جيروم ستولنيتز Jérôme stolintz -" في تعريفه للفن الجميل من منطلق هذه النظرية إلى أنه «التزديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها»⁽²⁾، ولئن كان أفلاطون قد رفض الشعر الدرامي، فإنّه استثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي، لأنّه ليس محاكاة في نظره « وإتّما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة الثابتة، التي تضمنت قيم الحق والخير»⁽³⁾؛ لأنّ كلاً من الشعر الغنائي والملحمي، صادر عن الحقيقة، ونتيجة لإلهام ربّات الفنون، لذا فهما تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال، حين يتخذان موضوعاتهما « من مدح الآلهة والأبطال، والتغني بصور المجد والبطولة والإرشاد إلى المثل العليا»⁽⁴⁾، أمّا أرسطو فيرى أنّ الفنون كلها تعود في أصل منبعها، إلى رغبة الإنسان في محاكاة ما حوله، ففي الموسيقى مثلاً تتحول انفعالات الإنسان إلى أصوات وإيقاع، وفي الملحمة تتحول إلى لغة سردية تقصّ الأحداث، فهي «تحاكي الفعل بالرواية عنه، أمّا المسرحية فتحاكي الفعل بالفعل، فتصور بعض ما يحدث، أو بعض ما هو ممكن الحدوث»⁽⁵⁾.

(1) - كلور عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2010، ص12.

(2) - جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر:فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط3، 2015، ص160.

(3) - أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، دط، 2003، ص47-49.

(4) - المرجع نفسه: ص50.

(5) - أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، ص4، 5.

تعرضت المحاكاة للكثير من الجدل والنقاش والنقد، بداية كان الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون، وحتى الآن مازال المفكرون والنقاد يبحثون في هذه النظرية، لكن بظهور نظريات مناقضة للمحاكاة أدى ذلك إلى العدول في حدة الجدل والتوجه إلى نظريات مخالفة في تحديد طبيعة وخصائص الفن، ومن بين هذه النظريات، النظرية الشكلية في الفن.

ب- النظرية الشكلية في الفن:

إنّ "النظرية الشكلية" من النظريات التي كانت نقيضا لنظرية المحاكاة في عدّة نواحٍ، وتعدّ النظرية الشكلية من النظريات الحديثة، «فالنظرية الشكلية هي تغيير لاعتقادات الناس البسطاء، إذ تحاول أن تبين أنّ ما يعدّه الرأي المعتاد فناً، وليس في الحقيقة فناً على الإطلاق، وأنّ معظم الناس يأتون إلى الفنّ من غير الطريق الصحيح»⁽¹⁾، والسبب في ذلك أنّ النظرية الشكلية ترى بأنّ الفنّ يكون مستقلاً عن الموضوعات والأفعال اليومية المعتادة، أي أن الفنّ مستقل ومنفرد بذاته، وليس مرتبطاً بتقليد موضوعات الحياة وتقليدها، وهذا هو النقيض بين الشكلية والمحاكاة في كون الأخيرة لا تؤمن بالتقليد ومحاكاة موضوعات العالم الخارجي؛ أي أن «قيم الفنّ لا يمكن أن توجد في أيّ مجال آخر من مجالات التجربة البشرية، فالفنّ، إذا شاء أن يكون فناً، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته»⁽²⁾.

لقد نشأ خلاف بين المحاكاة والشكلية بين الفنّانين أنفسهم، لاسيما في مجال الفنّون البصرية مثل الرسم والنحت، ونجد "كلايف بل" أحد أنصار النظرية الشكلية يقرّ «بأنّ الفنّ أصبح ميتاً كأقصى ما

(1) - جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ص 197.

(2) - المرجع نفسه : ص 197.

يمكن أن يموت الفنّ، وقد أصبح "الفنّ أكاديمياً" بالمعنى السلبي لهذا اللفظ، هدفه هو المحاكاة الحرفية لأناس متأنقين ومناظر جذابة على شاطئ البحر أو في الريف»⁽¹⁾.

فالنظرية الشكلية إذن تعتبر العمل الفنيّ ذو قيمة فنية أساسها التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خطّ وكتلة ومسّطح ولون ، إن أن هذه النظرية «تقوم على مبدأ تحقيق القيمة الشكلية إلى تحريف ملحوظ لما هو معطى في الطبيعة فاهيئة البشرية والشجرة والطبيعة يطرأ عليهما تغيير يرمي إلى تلبية حاجات التصوير، وبذلك يتخلى الفنّان عن المحاكاة»⁽²⁾.

نستطيع أن نرى تركيز هذه النظرية على الفنّون الجميلة البصرية وحدها ، وتوسعت بعدها لمجالات فنية أخرى كالأدب والرسم، وفنون الآداء، ويمكن تقديم تعريف "الفنّ" في كنف هذه النظرية بأنّه «العناصر المميزة لوسيطي التصوير والنحت، منظمة في أنموذج شكلي ذي قيمة جمالية»⁽³⁾، أي أنّ ورواد هذه النظرية يعتبرون العمل الفني عملاً فنياً، إذا كان ينطوي على قيم شكلية وتشكيلية حاملة قيماً جمالية وفنية، لهذا السبب «فالنزعة الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التي يجدها الناس في الأدب... لأن الشكل يكون مثقلاً بمضمون عقلي، وهذا المضمون حالة نفسية واجتماعية تمتاز بانفعالات الحياة وترتكز عليها»⁽⁴⁾، وهذا الرأي نجده عند "فراي" الذي يعترف بـ «أن نظريته الشكلية لا يمكن أن تصدق على الفنّون جميعاً، إذ أن أهم ما في عمل فني هو بناؤه الشكلي، ففي التصوير لا نستجيب للون

(1)- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ص 198.

(2)- المرجع نفسه: ص 200.

(3)- المرجع نفسه: ص 205.

(4)- المرجع نفسه: ص 208.

الواحد منعزلا وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان»⁽¹⁾، هذا ما يجعلنا نقف على الصعوبة الكبيرة التي يواجهها الشكليون أمام الأدب، وفي المقابل نجدهم يعتبرون الموسيقى فنا خالصا ونقيا، لأنّ «الموسيقى لا تحاكي الموضوعات ولا تروي القصص، بل هي لا تستطيع فعل ذلك... فقوامها عبارة عن ترتيبات شكلية من العناصر التي يتألف منها وسيطها وهي الأنغام والعمدة الصوتية... إلخ»⁽²⁾.

فيما سبق استطعنا أن نعرف أن الفنّ في النظرية الشكلية هو جمالية التجربة الخاصة في الانفعال الجمالي الذي يقوم بالأساس على الصياغة الشكلية.

ج- النظرية التعبيرية في الفنّ:

إنّ "النظرية التعبيرية" في الفنّ اهتمت بالعمل الفنّي من جانب الإحساس والمشاعر والخيال، وهذه النظرية سايرت "الحركة الرومانسية" في أواسط القرن التاسع عشر، والتي تشترط في الفنّ أمورا ثلاثة «أنّ الفنّان ينبغي أن يكون خاضعا لتأثير الانفعال، وأنّه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية، وينبغي عليه أن يكون مخلصا»⁽³⁾، هذا غالبا ما نأخذ انطبعا معينا عن عمل فني معين ونقول إنّه معبر أو مؤثر أو مشوّق، ما يقابله من جهة أخرى بالحكم على عمل فني بأنه عمل بلا إحساس، بلا روح، بلا تأثير، ما جعل المنظرين في هذه الحركة يجعلون من الإحساس والمشاعر العنصر الرئيسي في العمل الفنّي، لكن في الأصل أن هذه الحركة منبثقة عن "النظرية الجمالية" ولها ارتباط وطيد بها، «فالنظرية الجمالية المعبرة عن وجهة النظر الرومانتيكية هي النظرية الانفعالية... إذ أنهم - المفكرين - جميعا يعززون أهمية كبرى في

(1)- جيروم ستولنيتز: النقد الفنّي، دراسة جمالية وفلسفية: ص 209.

(2)- المرجع نفسه: ص 210.

(3)- المرجع نفسه: ص 233.

تحليلهم لظواهر الفنّ إلى عامل واحد هو التجربة الانفعالية الفردية للفنان»⁽¹⁾، وفي هذا الاتجاه نجد "زكريا إبراهيم" يشير إلى «أنّ الرومانتيكون قدموا لنا الفنّان بصورة رجل ملهم يتمتع بعاطفة مشبوبة وحسّ مرهف وحسّ مآخٍ وقدرة هائلة على الابتكار»⁽²⁾، فالفنّ الجميل في هذه النظرية يتجاوز حركة الشخصية الإرادية إلى التكوين الانفعالي والذهني المميز للفنان شكلا ومضمونا على مستوى التعبير الخارجي، «فالفنّ مظهر الانفعال، معبر عنه بطريقة خارجية، عن طريق تنظيم الخط والشكل واللون حيناً، وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حيناً آخر... فالمظهر المجرد لانفعال الشخص ليس شيئاً فنياً فالضحك والبكاء التلقائي أو الثأوب غير الواعي أو الحركة الغاضبة لا تكشف عن وجود انفعال فالفنّ هو نشاط بارعٍ وواعٍ»⁽³⁾، والمتعمق في هذه النظرية يجد آراءً ومنطلقات فلسفية متعددة في تحديد ماهية الفنّ، فالناقد "كلريدج-Coleridge" الإنجليزي يرى أن منطلق الانفعال هو الخيال، وهو من يخلق الإثارة وبعدها يأتي التصوير ويعتبر الفنّان الخلاق هو من يمتلك الخيال الثانوي وليس الخيال الأولي العادي الذي يمتلكه جميع الناس، كما يركز على عمق الانفعال ويربط بينه وبين التفكير العميق فالفنّ عنده «ينطوي دائماً على الانفعال... أي الحالة الكامنة لاضطراب الأحاسيس والملكات،... ويهتز بذلك الانفعال الذي يصاحب عملية تحويل الخيال للعالم الخارجي»⁽⁴⁾ وهذا الخيال العميق هو ما يميز العمل الفنّي الخلاق الذي تتحد فيه الذات مع الموضوع الخارجي، وكذلك الحال مع العالم النفسي "آلفرد فرويد"، الذي يرى أن الفنّ منطلقه اللاشعور، وأنّ الإبداع الفنّي ما هو إلا مجموعة من المكبوتات النفسية والمرضية، «والفنّان يعبر من منطلق دوافع ورغبات كامنة معينة لا

(1)- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ص 236.

(2)- مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1999، ص 16.

(3)- المرجع نفسه: ص 246.

(4)- جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص ص 29، 30.

يمكن إشباعها كلية في المجتمع... غير أنّ هذه الرغبات لا تحمد فهي تطالب بنوع من الإشباع، حتى لو كان ذلك في التخيل ففي التخيل يستطيع الإنسان أن يستمتع بتحرره من قبضة العالم الخارجي ويتمثل التخيل في أحلام اليقظة وأحلام النوم، حيث تستمتع تلك الرغبات التي تظل مكبوتة بإشباع خيالي»⁽¹⁾. مما سبق نرى أنّ النظرية التعبيرية تحاول إعادة صياغة قضايا كان الفنّ قد فقدتها منذ زمن بعيد، وصاغها بأسلوب مبتكر يقوم على استعادة القيم الرمزية من خلال الخط واللون والشكل، وأخذت هذه النظرية أبعاداً جديدة، ولم تقتصر على الرسم والتصوير بل شملت مختلف الفنون السمعية والبصرية والثقافية.

تبقى هذه النظريات من بين أهم النظريات، حتّى وإن لم يكن تصنيفنا لها على أساس زمني، إنّما على حساب الأهمية، إلاّ أنّه توجد نظريات عديدة واتجاهات فنية متعددة تتداخل فيما بينها، مثل "الاتجاه السريالي"، الذي جاء كنتيجة حتمية للنظرية السيكلوجية في الفنّ، وتقوم على التجديد في الشكل والمضمون، لكي تتخلى عن العالم الواقعي وتغوص في ثنايا العالم الباطني، «وهكذا تعمل السريالية على اللاشعور والعقل الباطن، كما قالت به مدرسة فرويد متأثرة بالتحليل النفسي»⁽²⁾، ومن جهة أخرى نجد "الاتجاه الرمزي"، الذي اعتمد على استرسال الحواس واستعمال الألفاظ الموحية، والصور المشعة «وقد أخذ هذا الإتجاه من نظرية المثل الأفلاطونية ومن مكتشفات علم النفس»⁽³⁾، وهم يرون بذلك أن اللّغة لها مميزات لكنها عندما تصطدم بالحقائق النفسية يؤدي ذلك إلى اللجوء للرمز الذي يتميز بكونه

(1) - جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 132.

(2) - مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص 39.

(3) - محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص 159.

تعبير مليء بالإيحاءات والدلالات المتنوعة، ويكون ذلك بحسب ثقافة وخبرة الفنّان والمتلقي أيضاً، وهذا يعني «أن الرمز تعبير محدود عن معاني لا محودة»⁽¹⁾.

تبقى هذه بعض النظريات، من الكثير التي تحتاج إلى كثير من التفصيل التاريخي التسلسلي والتفسير في إطارها الزمني والمكاني، قديمها وحديثها، والحداثي وما بعد الحداثي.

2- أبعاد النص ومفهومه باعتباره وحدة فنية:

إنّ البحث في مفهوم النص وقضاياها في الدراسات النقدية الحديثة يستلزم جهداً كبيراً وتقصّ دقيقاً لمختلف التعاريف، بسبب تعدد معايير هذا التعريف، ومضامينه، وخلفياته المعرفية في علم اللسانيات، والأسلوبية، وتعدد الأشكال والمواقع والغايات التي اشتراطها المنظرون، فمفهوم النص ليس ذلك التعريف التقليدي الذي يعتبره البعض مجموعة من الوحدات اللغوية فحسب، إنّما أصبح يتجاوزها إلى مفهوم أوسع، هذا الذي أدى إلى الاهتمام بكل أبعاد النص الفنيّة والسياقية والتداولية، سواء النص المكتوب والنص المسموع، والنص المرئي، والنص التشكيلي، وقد أصبح مصطلح النص متداخلاً بين مصطلحات ومفاهيم أخرى مثل الخطاب، والكلام والملفوظ، وفيما يلي نحاول تقديم بعض المفاهيم لمصطلح النص ثم البحث في علاقته في مكوناته الفنيّة.

معنى النص في اللّغة العربية من " نص الشيء": «رفعه وأظهره، وإذا كان حديثاً أسنده إلى قائله ونص الناقة استحشها بشدة، والشيء حرّكه..»⁽²⁾، ونجد في (أساس البلاغة) «إذ يقال نصت الرجل، إذ أخفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته وبلغ الشيء نصّه أي

(1) - محمود البستاني: الإسلام والفن، مجتمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص56.

(2) - جمال الدين أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة (نصص)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، ص648.

منتهاه»⁽¹⁾؛ بمعنى أنّ النص يدل على الحفاوة والرّفعة والمنتهى، في حين لو نعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة "نص" في اللغات الأوربية، فإننا نجد كلمتي *Texte, Text* :«مشتقتين من *Textus* " بمعنى النسيج " *Tissu* " المشتقة بدورها من *Texere* بمعنى نسج،»⁽²⁾، فلو قارنا بين مفهوم النص في العربية واللاتينية لوجدنا اختلافا في ظاهره، لكن التشابه موجود في باطن المعنى اللغوي، فالأصل اللاتيني يحيل على النسيج ويوحي بالجهد والقصد، ولعله يوحي أيضا بالاكتمال والاستواء. «فالنسيج مجموعة من العمليات التي يتم بمقتضاها ضم خيوط السدى إلى خيوط اللحمة لتحصل على نسيج ما، يُعتبر تنويجا لهذه العمليات، والنسيج بمعناه الواسع الإنشاء والتنسيق في ضم الشتات والتنضيد»⁽³⁾، ولذلك فإن مفهوم النص يرتبط بمعنى النسيج كعملية «فالنص نسيج من الكلمات يتراطب بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح "نص"»⁽⁴⁾.

إنّ المتتبع لمصطلح "النص" يلاحظ بأنه ينطوي على مفاهيم عديدة تعكس توجهات أصحابها، إلاّ أنّه ليس هناك تعريف جامع مانع، ومن بين هذه التعريفات نجد تعريف "فان دايك - *Van Dijk*" في قوله: «إنّ النص باعتباره موضوع نظرية اللسانيات فإننا نعتبره متتالية من الجمل بالدرجة الأولى»⁽⁵⁾ يرى "فان دايك" أنّ "النص" حسب الدراسات اللسانية التي تعنى بالجملة كوحدة لغوية أنّ النص مجموعة

(1) - الزّخشي: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص275.

(2) - عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006، ص17.

(3) - أحمد الحذيري: من النص إلى الجنس الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 100-101، 1988، ص41.

(4) - الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص12.

(5) - حسين حمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،

من الجمل؛ أي وحدات نصية صغيرة متتالية ومتراطة فيما بينها لتشكل في الأخير وحدة كبرى وهي النص.

أمّا "رولان بارت Roland Barthes" فيعرف النص بقوله: «إنّ الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنّها تدل على النسيج، ومن هنا يمكن أن نقول أنّ نسيج الكلمات يعني تركيب نص... إنّ نسيج من الكلمات ومجموعة نغمية وجسم لغوي»⁽¹⁾، نلاحظ من خلال هذا التعريف أنّ "رولان بارت" اعتبر النص نسيج من العلاقات اللغوية المركبة التي تتجاوز حدود الجملة إلى العلاقات الموجودة بين الكلمات التي تحمل في ذاتها دلالات معجمية تتداخل فيما بينها وتترابط مشكلة كتلة واحدة توحى بمفهوم النص، و"رولان بارت" في بحثه (من العمل إلى النص) قدّم مرتكزا عن طبيعة النص «في مقابل (العمل) الأدبي المتمثل في شيء محدّد يقترح "بارث" مقوله (النص) الذي لا يتمتع إلا بوجود منهجي فحسب ويشير إلى إنتاج (...) (فالعمل) يُحمل باليد و(النص) تحمله اللّغة»⁽²⁾. وهنا بدّل مصطلح "العمل" بالنص فيعتبر العمل شيء ملموس أمّا النص هو إنتاج يقوم على خطة ومنهجية تحكمه اللّغة.

إنّ النص عند السيميائيين يأخذ عدّة مجاري فهناك من يربطه بمفهوم "التناص"، أي أنّ النص يتداخل مع نصوص أخرى سابقة له وهذا ما نجده عند "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" و"جاك دريدا" أمّا "P.Zim" يرجع مفهومه للنص انطلاقا: «من أنّ النص ذو بنية مستقلة وتواصلية في

(1) - حسين حمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص44.

(2) - محمد عزّام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص17.

الآن»⁽¹⁾؛ بمعنى أنّ النص أداة تواصل مستقل بذاته لا يحتاج إلى عناصر خارجية في إنتاج قوانينه وأسسهِ الداخلية.

وفي موضع آخر نجدّه يأخذ مفهوم "النسيج" وهذا ما يأكده "جاك دريدا" من خلال قوله: «النص (نسيج لقيمات) أي تداخلات، وهو لغة منفتحة ومنغلقة في آن، والنص لا يملك أبا واحد أو جذرا»⁽²⁾.

نلاحظ أنّ مفهوم النص في: (معجم الوسيط) مصطلح النص، يحمل هو الآخر دلالة الرفع والتحريك، والترتيب، إذ يقال: «نصّ المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض، والنص: التحريك حتى تستخرج من الناقة، أقصى سيرها»⁽³⁾، ومن هذا التعريف اللغوي نرى أنّ النص يقترب من مصطلح "التناس" الغربي، إذ يدل على العلو، والإسناد والظهور، وكذلك الرفع، التحريك، والتداخل والتشابك إلى غير ذلك، وكلها مصطلحات تتداخل مع مفهوم النص، ومعنى ذلك أنّ "التناس" يختزل تلك العلاقات الداخلية بين النصوص نتيجة تداخلها «لتخلق من النص الأول نصا ثانيا، يتشظى في نص آخر فيشكل التناس من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية»⁽⁴⁾، وهذا ما ذهب إليه كذلك الناقد "فيليب سولر - Philippe Sollers" في قوله: أنّ التناس هو: «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا»⁽⁵⁾، فالتناس حسب رأيه هو ذلك النص الذي يمثل بؤرة مركزية لنصوص أخرى يتلاقح ويتحاور معها، بغية إنتاج نص جديد.

(1) - محمد عزّام: النص الغائب، تجليات التناس في الشعر العربي، ص22.

(2) - عبد القادر شرشار: الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص ص12، 13.

(3) - مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص926.

(4) - عبد القادر فيدوح: الرؤية والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994م، ص74.

(5) - مصطفى السعدني: التناس الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع المعارف، الإسكندرية، دط، 1991م، ص08.

أمّا الناقد "محمد بنيس" فقد استبدل مصطلح "التناس" "بالنص الغائب"، حيث اعتبر النص «شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجتزار»⁽¹⁾، وكأن محمد بنيس يشير إلى هجرة نص جديد إلى نصوص سابقة له، فيأخذ عنها ويمتص منها ما يتماشى ويتجاوب مع بنيته، أي إعادة إنتاج للنصوص المهاجر إليها وصياغتها بتركيب جديد وبمفهوم آخر عن النص السابق.

من خلال التعريفات السابقة للنص، نجد أنه يتلاقى مع عدة مصطلحات، واكتفينا بمصطلح التناس، لأنه مصطلح مهم في دراستنا هذه، لاسيما في إبراز البعد الرمزي الإيحائي والأسطوري في النصوص والكشف عن الاقتباسات المتعددة من النصوص، والعلاقة الحوارية الكامنة بينها بحيث نستطيع البحث في النص ضمن مقصديته.

لو تأملنا للتعريف السابقة لوجدنا النص في أبسط تعريفاته أنه "نسيج"، ومجموعة من الروابط والأنساق الداخلية والخارجية، التي تشكل في الأخير وحدة فنية متكاملة، إذ يجدر بنا النظر إلى التفاعل النصي وفهم لغته المتداخلة على مستوى التشكيل والمضامين والحوارات، وهي من المفاهيم التي ظهرت عند "باخين" وتبلورت لاحقا لدى "يوري لوتمان" فالنص الفنّي عموما، يحوي لغة فنية وحامل لفكرة ما (معنى)، والسؤال المطروح، كيف يصبح النص حاملا لمعنى، وكيف تتفق بنية النص الفنّي مع الفكرة التي يحملها؟ يمكن الاستدلال على ذلك «باعتبار الفنّ لغة، والفنّ لغة ثانية، بالمعنى الذي تعد فيه اللّغة الطبيعية لغة أولية... فيرى "لوتمان" أنه ينبغي أن لا نفهم من ثانوي مقارنة باللسان فقط ما يتحصل من معنى استعمال اللّغة الطبيعية بصفتها مادة»⁽²⁾، و"لوتمان" لم يستدلّ على انتماء الفنّ إلى الأنساق اللغوية

(1) - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط3، 1985م، ص ص 267، 268.

(2) - سلوى النجار: البنية والدلالة في النص الفنّي، في دينامية النص لدى يوري لوتمان، مجلة علامات، العدد، 29، ص 12.

ليثبت كونه لغة، « وإثما على انتمائه إلى أنساق تواصلية، فالفنّ هو أحد وسائل التواصل لأنه يحقق بشكل لا جدال فيه بين باثٍ ومستقبل»⁽¹⁾.

أما النص باعتباره فنا، فإنه يعمل على تشكيل أنساق تواصلية من منطلق تركّبه، فإنه لا يفارق حقيقة كونه نصّاً، «فهو نصٌ بانتظام أدلته وتسلسله، وانتمائه إلى لغة طبيعية ما، لذلك يحتفظ النص بقابلية الانقسام، إلى كلمات وأدلة، وهو ما يتميز به النظام اللساني عموماً»⁽²⁾، وهنا تتضح الظاهرة الفنيّة للنص، من خلال الرموز المشفرة داخل التركيب، بمعنى كيفية اتصال الأدلة في النص كوحدة لسانية، واختلاف ذلك الاتصال بين الأدلة في النص الأدبي الفنيّ، فالعلاقات النسقية موجودة في كلا النصين - الفني واللساني - لكنها في النص اللساني تقوم وفق تسلسل خطي منتظم وفق قواعد معينة، «وتحتاج اللغة هنا إلى جهاز وصفٍ يتجاوز حدود الجملة، فيقف على دلالة النصوص والبنية اللغوية التي تحكمها»⁽³⁾، في المقابل نجد النص الفنيّ يتعدى النسق اللغوي نحو نسق مضمر من المدلولات، إذ «يحتوي الدليلُ الدليلَ بشكل تراثي، وهو ما يعني أنّ "فن الكلمة" وإن كان مؤسساً على لغة طبيعية، فإنه لا يفعل ذلك إلا ليحوها إلى لغته المخصوصة التي تحقق معانٍ الفن»⁽⁴⁾.

تسهم البنية الدلالية العميقة للنص في تقديم كم هائل من المعاني والدلالات، هذه الأخيرة التي تتوالد عن طريق العلاقات بين الأنساق والعلامات التي تقوم على الترابط والانسجام والاتساق، حيث تشكل عدة رموز إيجابية وتأويلية عن طريق فعل القراءة، والفهم والتفسير والاحتمال والتوقع، وهذا ما

(1)- سلوى النجار: البنية والدلالة في النص الفني، ص 13.

(2)- المرجع نفسه: ص 16.

(3)- الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ص 16.

(4)- المرجع نفسه: ص ن.

يسمى بإعادة إنتاج النص، «فنية النص العميقة تعمل على التقاط ما تشكّل في المنظومة النصية وإعادة تنظيمه وتنسيقه على نحو يعطي للنص أبعادا جمالية، وانساقا دلالية مغايرة يأتي بموجبها الكشف عن العالم الخاص لتلك البنية، والقضايا الأساسية المختبئة بين سطور النص، التي تثيرها عبر علاقاتها وتشكلاتها الفنيّة»⁽¹⁾.

مّا سبق نستطيع القول أنّ للنص أبعادا فنية، قد لا نكون فصلنا كثيرا في البعد الفني للنص وفق نظريات أدبية واتجاهات نقدية تناولت القضية بنوع من الجدل القائم حول الشكل والمضمون، والذاتية والموضوعية، والداخل والخارج، والنسق والسياق، والحضور والغياب، وغيرها من القضايا النقدية التي أثارته المدارس النقدية، على رأسها الشكلانية، والسيميائية والأسلوبية، بما يعرف بـ"شعرية النص"، لكن حاولنا قدر الإمكان أن نبرز القيمة الفنيّة للنص من خلال الأنساق الداخلية، والأنساق التواصلية.

3- ماهية الفنون السمعية البصرية:

للفن أشكال كثيرة ومتعددة، ورغم اختلافها وتنوعها إلا أنها تصدر جميعا من منبع واحد، وهو الإبداع والإحساس الفني، هذا الأخير الذي أنتج لنا أنواعا فنية كثيرة، مثل: الرسم، النحت، فنون الأداء والتمثيل، فن التصوير والسينما... إلخ، ولكل نوع ميزته وأدواته الخاصة، وليس من السهل تقسيمها موضوعيا ولا شكليا، نظرا للتداخل الكبير بينها لاسيما مع تطور التكنولوجيا والتقنية واستعمالها في هذه الفنون، فالذي كان ملموسا أصبح رقميا، والذي كان مجردا أصبح ملموسا، والذي كان مكتوبا أصبح

(1) - أحمد رشيد وهاب الددة: البنية المحتجة وإنتاج الدلالة المغايرة قراءة في رواية (الحب تحت المطر)، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 1، ص 301.

* - مصطلح نقدي انطلقت منها الدراسات الشكلانية الروسية وهي الأدبية (ينظر كتاب : رومان جاكسون: قضايا الشعرية: تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988).

مسموعا ومرئيا والعكس صحيح، لذلك سنركّز عند تقسيمنا لهذه الفنون على المعيار السمعي البصري ونحاول تقديم نظرة شاملة على أهم الفنون وفق هذا المعيار.

ليس للفنون السمعية البصرية تعريفا موحدا، نظرا للتداخل الموجود بين ما هو مسموع وما هو بصري، لأنه في بعض الأحيان يتباين مصطلح المرئي مع مصطلح البصري، مع أنهما يتفقان في مبدأ التلقي لكنهما يختلفان في الوسيلة والكيفية، وهنا نقف أمام مصطلح الصورة، التي تنقسم إلى صورة ثابتة وصورة متحركة، فالأولى قد تضم الرسم التشكيلي، والنحت، والتصوير، أما الثانية فقد تضم المسرح والمونولوج والفيلم على سبيل المثال، لكن كلاهما يخضع للمشاهدة من طرق المتلقي، «فالصورة كلمة تستعمل في الفنّ للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسن، بالكتابة أو الرسم... بما تترك انفعال نتيجة الإدراك الحسي الذي ينتج عنه الأثر النفسي الناشئ عن عضو خاص، كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر»⁽¹⁾، وكذلك الحال مع الفنون السمعية، فهي تتداخل مع الفنون البصرية على مستوى الصورة المتحركة والثابتة، مثل توظيف الموسيقى في الجينيريك، أو أصوات بشرية أو طبيعية مع صور تشكيلية أو فوتوغرافية، لذلك سنقدم تعريف الفنون السمعية والفنون البصرية، كلٌّ على حدة.

❖ الفنون السمعية (arts sonors): وتسمى أيضا الفنون الصوتية، «وهي مجموعة الفنون التي تستخدم الصوت كوسيلة أساسية، فإن فن الصوت متعدد التخصصات في الطبيعة، أو يأخذ على أشكال هجينة. يمكن للفن الصوتي الانخراط مع مجموعة من المواضيع مثل الصوتيات والصوت النفسي

(1) - حسين بن مشيش: أثر القرآن الكريم في النثر الجزائري، (1925-1962)، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

الحديث، لم ينشر، 2008، ص190.

والإلكترونيات وموسيقى الضجيج والوسائط السمعية والصوت البيئي أو الاستكشافات لجسم الإنسان أو النحت أو العمارة أو الأفلام أو الفيديو ومجموعة أخرى من المواضيع التي تتزايد باستمرار كجزء من الخطاب الحالي للفن المعاصر»⁽¹⁾، أول استخدام موثق للمصطلح في الولايات المتحدة هو «من كتالوج لعرض "الفنّ والصوت" في مركز النحت في مدينة نيويورك، الذي أنشأه ويليام هيلرمان في عام 1983. تمت رعاية المعرض من قبل "مؤسسة سوندارت" التي أسسها هيلرمان في عام 1982»⁽²⁾.

قسم "أسامة القفاش" الفنون السمعية إلى ثلاثة فروع، هي: (3)

- ما يتعلق بالصوت الخالص أو ما يسميه الغرب بالموسيقى.
- ما يتعلق بإضافة الصوت البشري من خلال عنصر الأداء والإحساس إلى الطبقات، والمدد الإيقاعية المنغمة، وهو ما تعارف الناس على تسميته بالغناء.
- ما هو خاص بالمسلمين، وهو تلاوة القرآن، وتجويده عملا ببعض الأحاديث النبوية الشريفة مثل: «زينوا القرآن بأصواتكم» ومثل: «لكل شيء حلية وحلية القرآن الصوت الحسن».
- الفنون البصرية (Visual arts): أو ما يسمى بالفنون المرئية، «هي مجموعة الفنون التي تهتم أساسا بإنتاج أعمال فنية، تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المستخدمة

(1) - https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_sonore.

(2) - https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_sonore.

(3) - أسامة القفاش: مفاهيم الجمال، رؤية إسلامية، القاهرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دط، 1992، ص74.

في إنتاجها، والفنون المرئية هي لفظة عامة تشمل الفنون التشكيلية، والفنون التعبيرية والفنون التطبيقية»⁽¹⁾، ويعد هذا التعريف حديثاً بالنظر إلى دخول التقنية لعالم المرئيات، ففي القديم كانت «الفنون البصرية تشمل فقط الفنون الجميلة مثل: الرسم والتصوير والنحت والعمارة؛ واستثنت الفنون التطبيقية والمهارات الفنية الحرفية مثل: الخبز والحياكة والنجارة وتصميم الحلّي والأزياء، فلم يتم اعتبارها فناً حتى بداية حركة الفنون والمهارات الفنية التاريخية في بريطانيا خلال نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين والتي هدفت إلى الدمج بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية»⁽²⁾.

أما تقسيم "أسامة الخفاش" للفنون البصرية «فتشمل طائفة كبيرة تأتي على رأسها فنون الزخرفة والعمارة، والتصوير، والنحت، والمنمنمات، وفن تنسيق الحدائق، وغير ذلك، ومن الملاحظ هنا أن الخفاش ضمّ كلاً من النحت والتصوير ووضعهما ضمن رؤيته لتصنيف الفنون البصرية الإسلامية»⁽³⁾ والملاحظ أنه أهمل السينما والتلفزيون من تصنيفه للفنون البصرية، لأنه كان يركز على الفنون السمعية من منظور إسلامي، فالأرجح أنه تعمد تجاوزها.

ومن أهم الفنون السمعية والبصرية نجد، الموسيقى والغناء والرقص، وترتبط هذه الفنون ارتباطاً عضوياً ببعضها البعض، فكثيراً ما يكون الغناء ممزوجاً بالموسيقى، فالغناء صوت موسيقى له إيقاع لفظي

(1)- <https://www.marefa.org>.

(2)- <https://www.marefa.org>.

(3)- سيد أحمد نجيت علي: تصنيف الفنون العربية والإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1،

يحمل لنا من الألحان يناجي الشعور والإحساس ويستحثهما، «ويعد الإيقاع العنصر الحيوي المشترك بينهما، وممارسة الموسيقى مع الرقص تظهر متلازمة وبوضوح أكثر في الفنون الشعبية على وجه الخصوص، ومن أكثر مظاهر التلاقي بين الموسيقى والرقص، ظهور ما يسمى بالموسيقى الراقصة»⁽¹⁾.

كما نجد في تراثنا العربي «أن الرقص يصنف ضمن فروع علم الموسيقى، لارتباط أداء الحركات

الراقصة بالنغمات، والموسيقى»⁽²⁾، والشيء الذي لا بد أن نعرفه هو أن «الموسيقى من الفنون التي تعتمد على مبادئ رياضية وفيزيائية ذات خاصية فنية في آن واحد»⁽³⁾، أي أن فنّ الموسيقى له قواعد وأسس لا بد من الموسيقى أن يتبعها في تشكيله للنغمة الموسيقية، وكذلك الحال مع الغناء فهو تعبير موسيقي بالكلمات، وله ترتيب تسلسلي وترايطي للنغمات التي يؤديها الموسيقار، لذلك نجد الموسيقى مرتبطة بالغناء، فالموسيقى عبارة عن تشكيلات منسجمة للنوتات الموسيقية، والغناء عبارة عن تشكيلات للحن الموسيقي والتعبير عنه باستخدام الكلمات أو التعبيرات الكلامية الدالة، «فالشئ الرئيسي لدى الموسيقي هو لا بد من قراءة إيقاع القصيدة قبل تأليف النص الموسيقي الذي يلائمه، لأنّ الإيقاع جزء من عملية فنية معقدة في قراءة الشعر وتلحينه»⁽⁴⁾.

(1) - مروان عمران عبد المجيد: أثر الممارسة الفنية في تنمية القدرات الذهنية للطفل، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عمان، الأردن، دت، ص 116.

(2) - سالم، ناهد محمد: نظم تصنيف المعرفة عند المسلمين، مراجعة وتقديم: شعبان عبد العزيز خليفة، الإسكندرية: دار الثقافة العلمية، دت، ص 309.

(3) - لانج، بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من بتهوفن إلى أوائل القرن العشرين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دت، 1984، ص 104.

(4) - مجموعة من المؤلفين: تداخل الأنواع الأدبية، المجلد 2، مؤتمر التقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2009، ص 93.

ومن بين الفنون البصرية نجد الرسم أو الفن التشكيلي كواحد من الفنون الجميلة المشهورة والقديمة في تاريخ البشرية، وقد ارتبط بفني التصوير والنحت نظرا لالتقائهم في الكثير من الخصائص والوسائل في عملية التشكيل الفني، «ويطلق عليه أحيانا التصوير، ومنه التصوير الزيتي والمائي والتخطيط اليدوي ويعتمد غالبا على المهارات الفردية»⁽¹⁾، ويبدو أنّ "الرسم" كان مرافقا للحياة اليومية للإنسان بسهولة حصوله على الوسائل من الطبيعة، وكما قلنا كان الرسم والنحت متلازمان لأنهما يعتمدان على التصوير، لكن بعد تطور التقنية والأداة المستخدمة في التصوير لم يعد الرسم مقتصرًا على أسلوبه التقليدي «وبالتعبير العصري النحت يطلق على التماثيل والمجسمات، والرسم هو المسطحات، يستوي في ذلك الرسم باليد أو الرسم بالكاميرا، وتندرج هذه الفنون تحت اسم الفن التشكيلي»⁽²⁾، وهذا ما نجده في الرسم الرقمي والعصري بظهور تقنيات جديدة في الرسم التشكيلي مثل: الرسم الكاريكاتوري، الرسوم المتحركة، الرسم الحريري، ومختلف الفنون التشكيلية التي أصبحت على شاكلة نشاط حرفي في عصرنا الحديث.

ومن بين الفنون السمعية البصرية أيضا، فن المسرح، بكل أنواعه، سواء مسرح درامي، أو مسرح العرائس، أو ما يعرف بالعرض، كالمونولوج، والدراما، والأوبرا، والمسرحية الصامتة، فكل هذه الفنون تعتمد على الأداء اللغوي وغير لغوي، والمؤثرات الصوتية، كما يتطلب حضور متلقي وخشبة عرض والديكور، وتقنيات الإضاءة، وشخصيات... إلخ، ونجد "نبيل راغب" يضمّ كلاً من "الدراما والمسرح الشعري، والكوميديا والتراجيديا، من جنس المسرحية، واستند في ذلك بتقسيم أفلاطون وأرسطو للأجناس الأدبية وتتبع تطور الجنس المسرحي تاريخياً"⁽³⁾، ومع هذا يبقى مفهوم المسرحية مرتبطا بالتطور

(1) - مروان عمران عبد المجيد: أثر الممارسة الفنية في تنمية القدرات الذهنية للطفل، ص114.

(2) - شوقي الجنفري: الإسلام والفنون، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دت، ص99.

(3) - ينظر: نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغان، مصر، ط1، 1996، ص92.

التاريخي لها وتداخل الأجناس الأدبية فيها، ويُعرّفها "محمد منذور" بقوله: «إن المسرحية كغيرها من فنون الأدب، ليست إلا صياغة فنية خاصة لتجربة، لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التي اعتمدت لكل من أنواع المسرحية المختلفة، وتغيرت بتغير العصور، والتطور الإنساني العام، عبرها»⁽¹⁾، ومع هذا التعريف نجد أنّ "محمد منذور" هو الآخر يقر بتنوع مفاهيم المسرحية لتغير طبيعتها وصعوبة تحديد جنسها الأدبي الذي يتداخل مع الغناء والموسيقى والملحمة والدراما.

في الأخير، تعدّ هذه الفنون السمعية البصرية من أهمّ الفنون المشهورة، إضافة إلى فنون التمثيل والأداء: كالسينما، المسلسلات، التعليق والتقديم الإخباري، السكاتش، الفنّ الإذاعي والصحفي، التي تعدّ من الفنون الحديثة إذا ما قورنت بفنون أخرى، مثل: فن العمارة، النحت، التصوير. هذه الفنون تتميز عن باقي الفنون بإمكاناتها وتعدد وسائلها المستخدمة في إنتاجها وعرضها من صوت، صورة، حركة ديكور، إضاءة، أداء، إخراج، وغيرها، وقد أتاحت تلك التقنيات المتطورة بانتشار هذه الفنون حتى سميت بالفنون الجماهيرية، إضافة إلى كون هذه الفنون وسيلة للتسلية والترفيه، فإنّها تستعمل أيضا كأداة للتوجيه، وبت الأفكار والمعتقدات، كما تستخدم أداة للتغيير الاجتماعي، الثقافي، السياسي والديني، وهذا ما سنحاول عرضه بالتفصيل في الفصول الآتية بدراستنا للنص السينمائي الذي يحوي كلّ هذه التقنيات الحديثة.

(1) - محمد منذور: الأدب وفنونه، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006، ص 73.

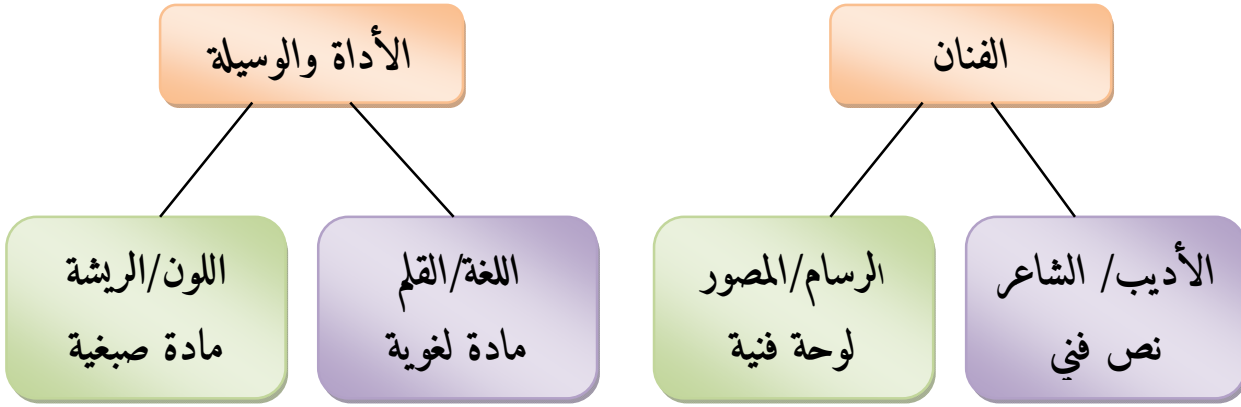
4- علاقة النص بالفنون السمعية البصرية:

نتناول في هذه الجزئية علاقة فن الأدب -باعتباره نصا- بالفنون السمعية والبصرية، على أساس أنّ "الفنّ" وسيط بينهم، ونحاول الكشف عن هذه العلاقة من خلال تقصينا للعلاقة التفاعلية من جهة، والعلاقة التكاملية من جهة أخرى، أي ما يُعرّف بوحدة الفنّون.

في البداية سنتطرق للعلاقة التفاعلية بين الرسم (الفنّ التشكيلي)، والأدب أو الشعر على وجه الخصوص، فلو نظرنا لعلاقة الأديب بالرسام لوجدنا أنهما يختلفان في نوعية الفنّ موضوعيا، لكنّهما يتفقان في عملية التصوير الفنّي، فالشعر والرسم متلازمان منذ القديم، فهما يدخلان في دائرة الإبداع والفنّ ويمكن وصفهما أنهما شيء واحد من الناحية الفنّية، فبالرغم من اختلاف أدوات التعبير والتشكيل والصياغة إلاّ أنهما يتقاربان كثيرا في التصوير والخيال الخلاق، وفي هذا الصدد يشير "جابر عصفور" في مقاله حول المحاكاة والتصوير إلى أنّ «أسلوب الشعر في الصياغة اللغوية يقوم على تقديم الموضوعات بطريقة حسية، أو محاكاة الموضوعات، بما يبرزها في مدركات حس المتلقي... وإنّ الخاصية التصويرية في الشعر تشعله قرينا للشعر، ومشابها له في بعد أساسي من أبعاد التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي وإنّ اختلاف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها»⁽¹⁾، ونستطيع القول أنّ الوظائف الفنّية عند الأديب هي نفسها عند الرسام، وكلاهما ينتج لوحة فنية، وبإمكان الشاعر، أن يمتد باللّغة إلى التصوير الفنّي كما يمكن للرسام أن يمتد بالألوان إلى التصوير كذلك، وهذا ما يوضحه الشكل الموالي:

(1) - جابر عصفور: المحاكاة والتصوير، مجلة العربي، الكويت، العدد 505، 2000، ص78.

الشكل رقم 01: العلاقة التفاعلية بين الرسم (الفن التشكيلي)، والأدب أو الشعر.



المصدر: إعداد الطالب.

أمّا إذا أحدثنا مقارنةً من ناحية الشكل والمضمون بين الرسم والأدب، لوجدنا أنّ كليهما - الشكل والمضمون - من مقومات العملية الفنيّة، «فالشكل في أي لوحة فنية يتكون من مفردات وعناصر متكاملة، ومتزاوجة، من مساحات فارغة، وخطوط متشابكة، ومتقاطعة في هذا الفراغ، ومجموعة من الأشكال والتكوينات، التي تخلفها الخطوط والفراغات المحيطة بها، ومجموعة من الألوان المفروشة على سطح الفراغ»⁽¹⁾ أمّا الموضوع فهو «عبارة عن مجموعة أفكار ورؤى وعواطف تحاصر الفنّان وتعشش في مخيلته ودخيلته زمنا حتى تضطره لتفريغها وسبكها على سطح اللوحة الفنيّة محاولا التعبير عنها بواسطة عناصر الشكل»⁽²⁾.

ويمكن أن نقدّم مثالا عن الشكل والموضوع في الرسم للوحة تشكيلية للفنان "بيكاسو"، «فقد استطاع أن يضع لنفسه أسلوبا خاصا في الصياغة الفنيّة، فأهم ما طبع على أعماله الفنيّة، تركيب العناصر وبناء الشكل، فقد جعله محملا بثقل هندسي لا يتوارى خلف التعبير، وهذا هو سر التأثير

(1) - فواز بونس: كيف تذوق اللوحة الفنيّة، مجلة العربي، الكويت، العدد 511، 2001، ص 149، 150.

(2) - المرجع نفسه: ص 154، 155.

العالي للكثير من أعماله الفنية»⁽¹⁾ (أنظر الشكل 2)، ويعمد "بيكاسو" إلى تقصير الذراع لليسار وإخفاء جزء من الذراع من جهة اليمين، لإتاحة الفرصة أمام الخط الدينامي المحيط بالشكل، لكي يستمر في حركة متتالية صانعا إغلاقا في دائرة كبرى يمثلها الجذع والذراعان، ثم استمر في صنع دائرة أخرى فوقها يمثلها الرأس بحيث تصنع الدائرتان في مجموعهما شكلا متماسكا، هو الشكل الآدمي.

الشكل رقم 02: مثال عن الشكل والموضوع في الرسم للوحة تشكيلية للفنان "بيكاسو".



المصدر: فروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص 93.

أمّا الشكل في العمل الأدبي فيتجسد في الصياغة والتشكيل اللغوي، وأمّا المضمون فهو البنية الدلالية التي يعمل التشكيل على ضحها في رموز ومعاني، «والكاتب لا يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل والعكس، فإن اهتم بذلك فستكون كتاباته لا قيمة لها، وبالتالي فإنّه لا ينجح في تحقيق رسالته

(1) - فروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، ط 1، ص 93.

الفنّية»⁽¹⁾، وفي هذا الإطار نجد "بدر شاكر السياب" في قصيدته "أنشودة المطر"، يضع أمامنا نموذجاً حياً في تجلية كل من الشعر والمضمون في بناء عمله الفنّي: ⁽²⁾

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عينك حين تبتسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

وتغرقان في ضباب

حين نتأمل هذه الأبيات من قصيدة "أنشودة المطر" تتراءى لنا عدة أبعاد فنية، فمن جهة الشكل نجد أنّ الشاعر كسر نظام الشطرين، ووحدة القافية والروي، وكذلك وحدة البيت، يجعل الأسطر تمتدّ دلالياً ونحوياً وإيقاعياً فيما بينهما، كما أنّ قدرة الشاعر تتمثل في خلقه إيقاع موسيقي، استطاع من خلاله أن يعبر عن مضمون القصيدة تعبيراً فنياً رائعاً، ومن هنا يتبين «أنّه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون في أي عمل أدبي»⁽³⁾.

(1) - محمد عزام: المنهج الموضوعي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص ص83، 84.

(2) - بوجمعة بوعبيو: حضور الرؤية واختفاء المتن، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2006، ص76.

(3) - المرجع نفسه: ص76.

نلاحظ من هذا العرض أنّ التوافق والانسجام في كلّ من الرسم والأدب على مستوى الشكل والمضمون، هو الذي جعل العمل الفنّي متناسقا ومشكلا في هيئة متميزة، ولكي يتسم العمل الفنّي بالوحدة العضوية لا بد أن تكون هناك علاقة بين الشكل والمضمون.

من الحقائق المعروفة أنّ « تذوقنا للعمل الفنّي يعتمد بشكل كبير على حاسة البصر، التي يمكن أن تثير حواسا أخرى كالسمع والشم والذوق، وأن الكلمة يمكن أن توحى بالصورة والإيقاع واللمس والطعم واللون»⁽¹⁾، فوظيفة الفنّ إذن، «لا تقتصر على التوصيل المباشر وتحديد المقولات سلفا، بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي يمثله، ويكون للعمل سلطة تصويرية يمارس تأثيره علينا»⁽²⁾، وتبقى الحقيقة جليّة في أنّ «الشعر استوحى الرسم أكثر مما استوحى غيره من الفنون الأخرى، فالشعر إذن صورة ناطقة أو رسم ناطق، والرسم أو التصوير هو شعر صامت»⁽³⁾، قد يبدو الأمر معقدا لدينا، لكنّ إحداث مقارنة فنية للصورة في مجال الرسم ومجال الأدب، يُسهل علينا فهم هذه العلاقة النمطية، وسنلاحظ كيف تتخذ الصورة مكانتها في عملية التحليل السيميائي في فصلنا التطبيقي، وخصوصا في مجال القراءة والتلقي وعملية التأويل لبنيات النصوص المكتوبة والمرسومة لما تحمله من طاقة تعبيرية ودلالية هائلة، فالصورة «قد ترسم بالكلمات، وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة، هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، لكنها توصل إلى خيالنا شيئا هو أكثر من مجرد

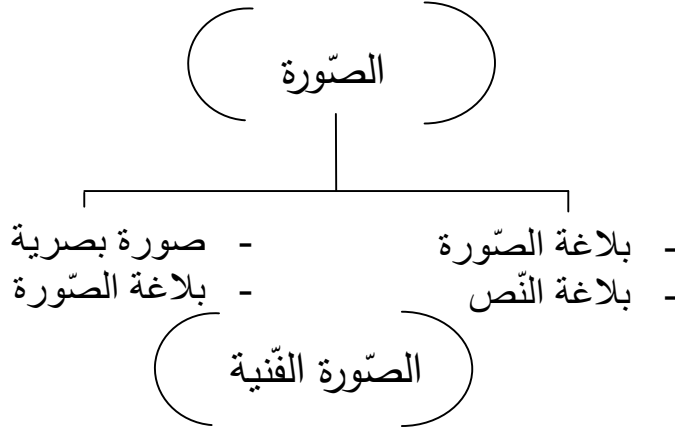
(1)- عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، العدد 119، الكويت، 1987، ص 09.

(2)- محمد بلاسم وآخرون: دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 299.

(3)- عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبد العصور، ص 10-13.

الانعكاس الدقيق الواقعي الخارجي»⁽¹⁾، والشكل الموالي يوضح هذا التقارب النمطي للصورة في الأدب والرسم من الناحية الفنيّة والبلاغية.

الشكل رقم 03: التقارب النمطي للصورة في الأدب والرسم من الناحية الفنيّة والبلاغية.



المصدر: إعداد الطالب بناء على المقولات السابقة.

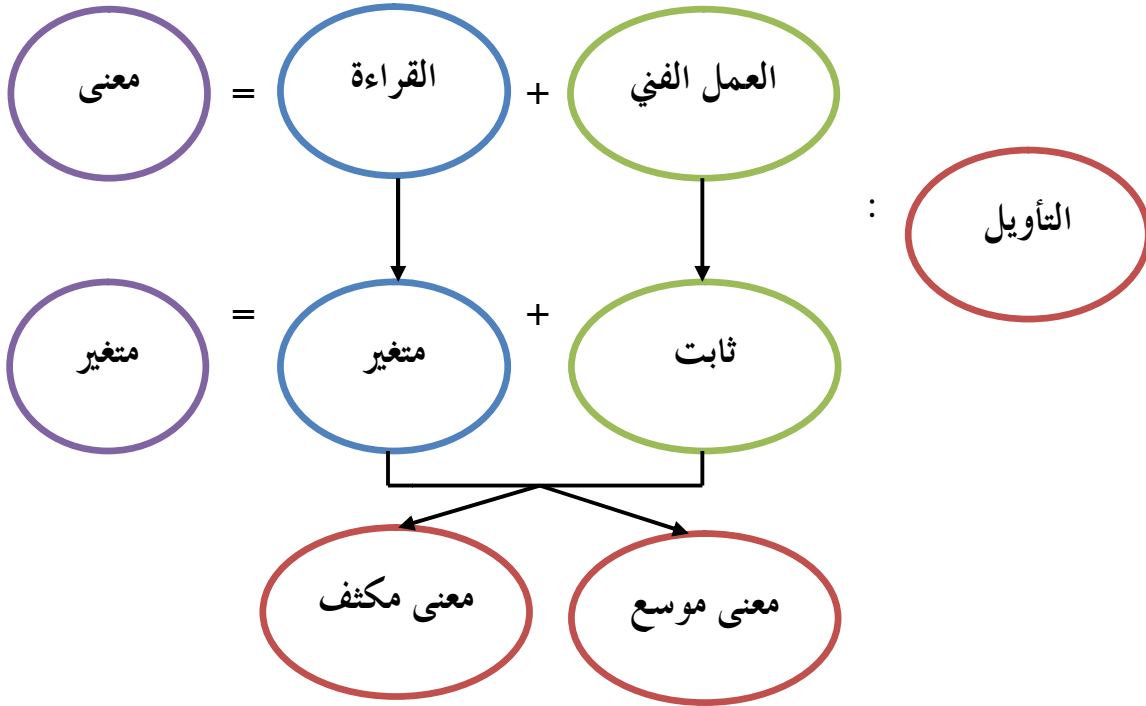
أشرنا في السابق إلى مفهوم التناص في إطار تحديد مصطلح النص ورأينا أنّ النص يقيم علاقة تفاعلية ما بين النصوص الأخرى، إذ لا يقتصر التناص على النصوص الأدبية فحسب، فهو موجود في كل الأعمال الفنيّة، فظهور التناص في الأعمال الفنيّة المعاصرة، دليل على ثقافة شمولية واسعة، قد وظّفها الفنانون في مقاصدهم، وأفكارهم الفنيّة على نطاق واسع، «ولا تتم آليات التناص التكوينية والتمطيطية من خلال العمل الفنّي لوحده، بل تتم عبر المتلقي عن طريق التأويل، الذي هو عبارة عن تفاعل بين فعل وبنية»⁽²⁾؛ أي أنّ التأويل يكون عن طريق فعل القراءة والفهم، وكذا إحداث توسع وتفسير في دلالة العمل الفنّي، هذا ما يتضح من خلال الشكل التالي:

(1) - محمد حسن الله : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص29.

(2) - إخلاص ياس خضير: تداخل سياقات الفن المعاصر بين التناص والاقتراب، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة الأكاديمية، بغداد،

دت، ص110.

الشكل رقم 04: علاقة التأويل بالعمل الفني.

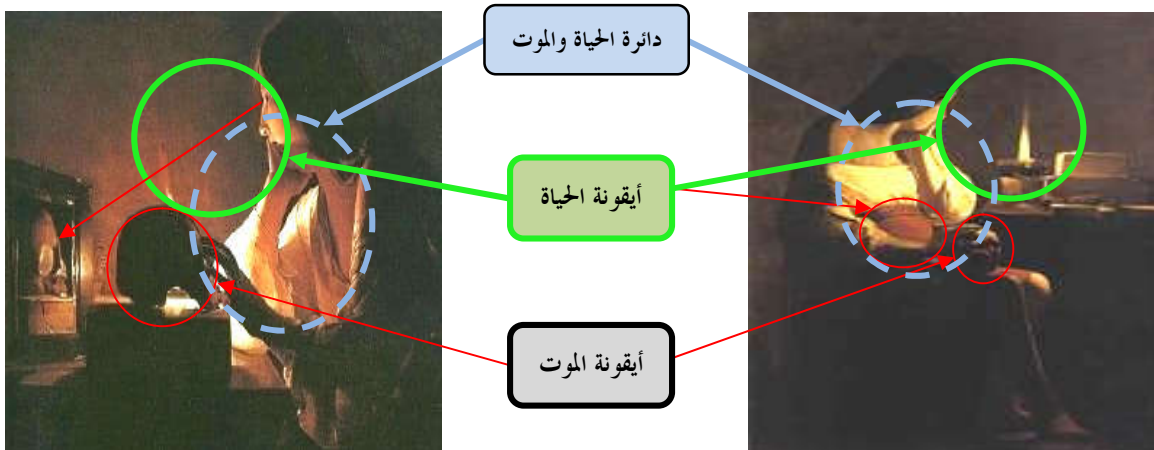


المصدر: إعداد الطالب اعتماداً على المقولة السابقة.

فمثلاً لو قمنا بقراءة اللوحتين لـ "جورج دولاتور" التي استعملها "واسيني الأعرج" في

روايته "أصابع لوليتا" لوجدنا أن النص السردي يقابله دلالات إيجابية على مستوى اللوحتين: (1)

الشكل رقم 05: ثنائية الحياة والموت "لوحتي جورج دولاتور في رواية أصابع لوليتا/واسيني الأعرج".



المصدر: من إعداد الطالب بالاعتماد على لوحتي رواية واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 396.

(1) - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار 59، دبي، ط 1، مارس 2012، ص 396.

الصورة التشكيلية عبارة عن لوحتين لـ "جورج دولاتور" تطغى عليهما الظلمة وعدم الوضوح ونور الشمعة بالكاد يظهر «الظلمة نفسها وجه المرأة نفسه»⁽¹⁾، والمتمعن جيدا في لوحة "دولاتور" يجد أنّ المرأة تنتظر ولادة حياة تحملها في بطنها المنفوخ، بالإضافة إلى "الجمجمة" وهي الموت!! والصورتان المتقابلتان تفتحان الدلالة على مصراعيها، واستعمل "واسيني الأعرج" هذا الرسم التشكيلي لتكثيف بعض الفضاءات الدلالية التي يعيشها وتتناص مع الخلفيات التاريخية والدينية والثقافية التي مرّت به، والسؤال المطروح، ما علاقة لوحتي "جورج دولاتور"، "التائبة" و"المجدلية" على ضوء الشمعة "بـ" أصابع لوليتا؟ ولماذا الأصابع على وجه التحديد؟، وماذا يقابلها على مستوى النص؟.

نلاحظ أنّ "واسيني" عمد إلى جملة من الاقتباسات والتضمينات التي ترفع التفاعل النصي إلى مستوى التناص المعلن الذي يعيد زرع روح النص الأول الغربي في أرض جديدة وذهنية جديدة، بالإضافة إلى تضمينه الصورة التشكيلية "دولاتور" التي تبرز لنا القرينة الدلالية للأصابع وعلاقتها بالرواية، في الأول يقول واسيني: «اشتھيتك مثل مجنونة، أنت لم تر إلا أصابع يدي، وأنا كنت كل ليلة أراك... لم أخطّ هذا الحد، إلا يوم لمست أصابعك ولم تمانعيني... فهمت في المرة الثالثة عندما بقيت يدي على أصابعك للحظات، كانت تطول في كل مرة أكثر، ثم من أصابع اليد الواحدة أصابع اليدين»⁽²⁾، يصف لنا واسيني "أصابع لوليتا" ويعطيها أهمية كبيرة من السرد وكأنّها مصدر كل إحساس لديه وهي تمثل الرغبة الجنسية، أمّا الصورتين الممزوجتين فهي مقابلة أخرى للرغبة في الموت، واختيار "واسيني" لهذا العنوان له علاقة وطيدة بين أصابع "مريم" "ماجدولينا" وأصابع "لوليتا"، فأصابع "مريم" منحت الحياة، بينما أصابع "لوليتا" استعجلت وتمنت الموت.

(1)-واسيني الأعرج: أصابع لوليتا: ص 396.

(2)- المرجع نفسه، ص 67.

في لوحتي "دولاتور" تمتد أصابعٌ تحمل وجهها يتأمل أحلاما وأمالا كثيرة خفيفة وغامضة، أما أصابع اليد الثانية فتتكئ على جمجمة لتكمل دائرة الحياة والموت. مريم ولوليتا والمجدلية لكل واحدة منهن عين على كتاب الحياة ويد على زر الموت، هي دائرة الحياة والموت تمتد بين الأصابع في ظلال من العتمة والنور هناك تغيرات طفيفة في الصورتين لكنهما مختلفتين «الظلمة نفسها، وجه المرأة نفسه، الحركة تقريبا نفسها!، اليد نفسها على الخد الأيمن نفسه الجمجمة نفسها على الرغم من التغيرات الطفيفة، المتعلقة بالضوء...» (1).

بعد هذا التعقيب حول علاقة الأدب بالرسم، نستنتج أن الشكل والمضمون، إضافة إلى مكونات الصورة من واقع وخيال ومشاعر وإيديولوجيا، هي التي توطد هذه العلاقة، وتجعل الأدب رسما بالكلمات والرسم أدبا بالألوان، وعلاقة الأدب بالفن التشكيلي لا تقتصر على الرسم فحسب، بل تتعداه إلى أنواع أخرى من الفن التشكيلي كالنحت، فنجد الكثير من الأدباء والشعراء أعجبوا بتماثيل مشهورة فوظفوها في أعمالهم الأدبية.

نجد أيضا علاقة متينة بين النص الأدبي والنص الموسيقي، هذه العلاقة تشتغل على الفعالية بينهما فهي علاقة أخذ وعطاء وتتجلى في شكل ومضمون الأدب والموسيقى على السواء، فكيف يمكننا الكشف عن هذه العلاقة؟، وما هي الروابط التي تحكمها وتحدد العناصر والوحدات المشتركة بين الأدب والموسيقى؟.

(1)-واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 396.

للموسيقى دور مهم في حياة الإنسان ككل والفنّان على وجه الخصوص «فالموسيقى تقدم لنا المتعة والسلوان والانفعال والإلهام»⁽¹⁾. والأدب أيضا يلتقي مع الموسيقى في هذه النقطة، فالقراء يستمتعون بالأعمال الأدبية كالرواية والقصة والأشعار، قد يكون هذا الرابط هو الرّابط العام بين الأدب والموسيقى كفن من الناحية الوظيفية لكل منهما، لكن الرابط الخاص والأهم—محل الدراسة— هو ما ينبغي أن نخوض فيه الآن بتدقيق وتوسع حتى نستطيع أن نكشف علاقة الأدب بالموسيقى من الناحية الشكلية والمضمونية.

إنّ الشكل يمثل قوالب البناء الحسية، التي يتركب منها العمل الفنّي من أصوات وألفاظ وألوان... وفي العمل تُرتّب القوالب وتنظّم على نحو معين هو "الشكل"، «غير أنّ العمل الفنّي أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية»⁽²⁾.

وهذه العناصر المادية، هي التمثيل الملموس للعمل الفنّي، هذا ما يحيلنا إلى أنّ الشكل ينبغي أن يكون مرتّبًا ترتيبًا منسجمًا و منطقيًا، يمكن للمتلقّي أن يستوعبه حسيًا وجماليًا، هذا الذي ينجر عنه انفعالات وأحاسيس مختلفة، أي أنّ الشكل يؤثر في نفسية المتلقّي مثل: الصور، الأفكار، الألحان،... إذ «نجد في الموسيقى حزنًا وفي الرواية تشاؤمًا»⁽³⁾، وهذه الانفعالات لا تتحدد إلّا عن طريق الشكل، فالعلاقة بين الموسيقى والأدب لا تتجلى إلّا عن طريق «تفكيك العمل الفنّي ككل لكي نميز عناصره... فالعمل الفنّي وحدة»⁽⁴⁾، فقد تكون الأنغام والتآلفات الموسيقية معبّرة بدورها عن صورة حسية ملموسة في الصوت الموسيقي، مثلاً: «فلتجرب أن تعزف نغمة ثم تعزفها هي ذاتها ناقصة نصف صوت "بيمول"، أو

(1) - جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ت: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، العدد 258، الكويت، 2000، ص 269.

(2) - جيروم ستولنيتز: النقد الفنّي، ص 320.

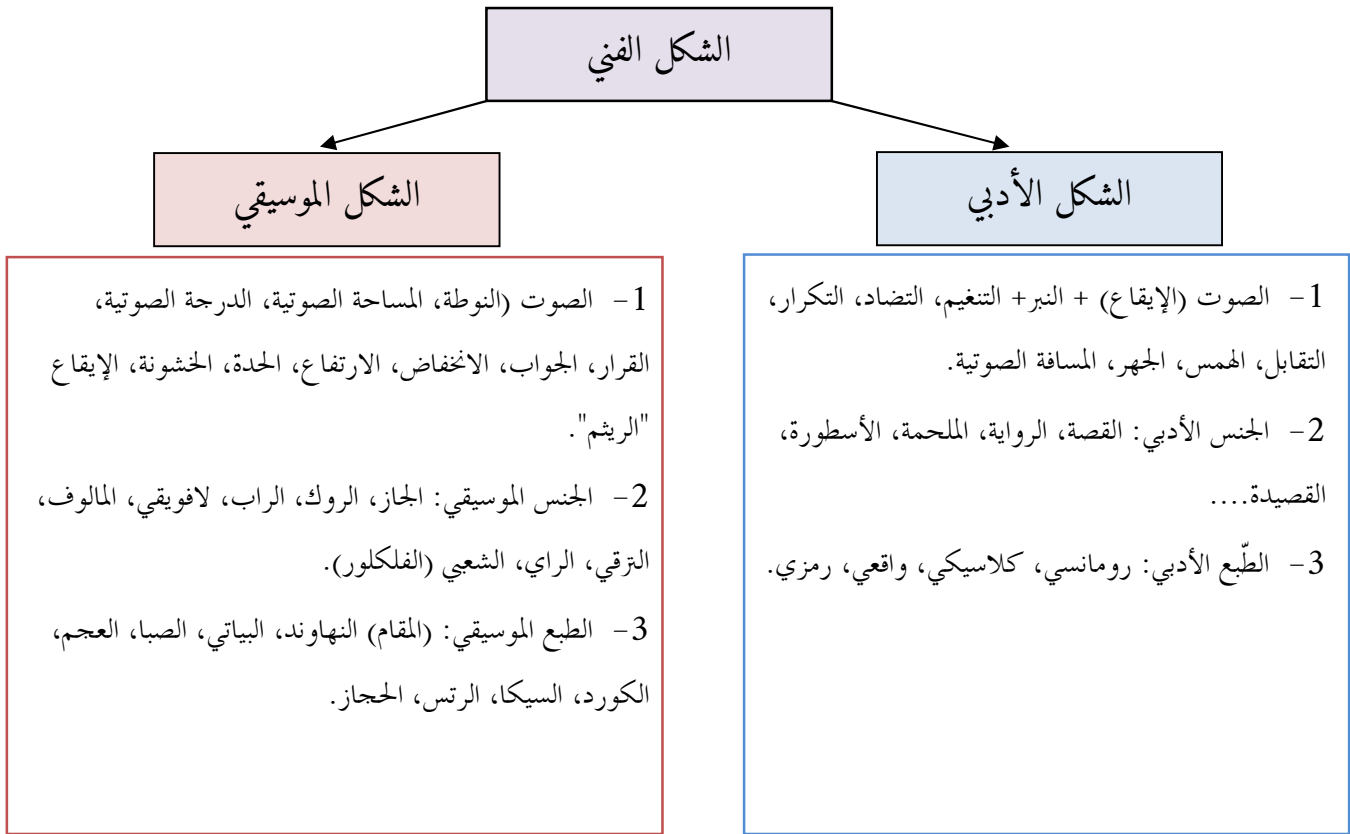
(3) - جيروم ستولنيتز: النقد الفنّي، ص 320.

(4) - المرجع نفسه: ص ن.

أعزف نصف نغمتين في طبقتين مختلفتين ألن تشعر أن إحساسك بها قد اختلف»⁽¹⁾. كذلك الحال مع الأدب، فإنّ الألفاظ المنفردة (المتميزة) لها طعم خاص بها كما يقول الشاعر "كيتس": «هناك لذة هادئة في نفس صوت وداعا، لكن معظمنا ممن لا تتوافر لهم عادة حساسية أذن الشاعر ولا تهمهم إلاّ معاني الألفاظ لا تتوصل عادة إلى هذه الارتباطات التعبيرية حتى توضح لنا داخل القصيدة»⁽²⁾.

من خلال هذا الكلام نفهم أنّ الشكل في الأدب يحمل كتلة حسية عن طريق الألفاظ، هذه الكتلة ذات نسق تعبيرى ومعنوي، كما هو الحال مع النسق الموسيقي، وحتّى تتوضّح العلاقة أكثر بين الشكل الموسيقي والشكل الأدبي، نوضح ذلك من خلال الشكل الموالي:

الشكل رقم 06: العلاقة بين الشكل الموسيقي والشكل الأدبي.



المصدر: إعداد الطالب بالاعتماد على المقولات السابقة.

(1) - جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ص 320.

(2) - المرجع نفسه: ص 327.

من خلال الشكل رقم 06، تتضح العلاقة بين الشكل الأدبي والشكل الموسيقي، فالإيقاع الأدبي سواء خارجي أو داخلي يمثل الوزن، الروي والقافية في القصيدة الشعرية مثل البحر، الطويل المتكامل... وهو وزن يخضع لقواعد معيارية، ومنطق هذا الأخير الذي يحقق الاتزان والتناسق، مما يجعل العمل الأدبي فنيا، ونجد "السكاكي" في مفتاح العلوم في تعريفه للشعر أنه: «كلام موزون مقفى وقال أن التقفية هي القصد إلى القافية ورعايتها... وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من ناحية وفي القوافي من ناحية أخرى»⁽¹⁾.

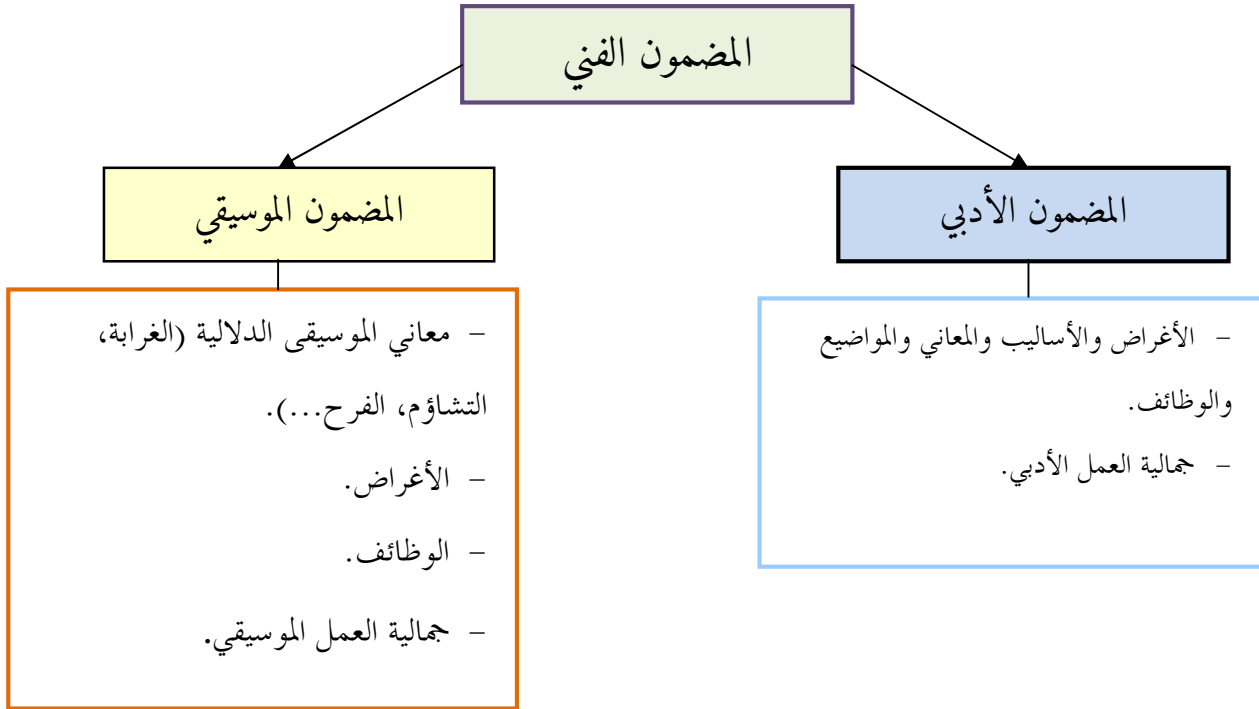
إذا كان الشكل يمثل البنية الحسية في العمل الفني «فإن المضمون يمثل الوحدة العضوية في الفن، وهذه الوحدة تنتمي إلى العمل الفني المميزة بوصفه موضوعا جماليا»⁽²⁾، لذلك فالاهتمام بالصوت من الناحية المضمونية، يرجع كونه وسيلة تعبيرية عن مضامين حسية تعبر عن موضوعات تثيرها الأصوات في مخيال المستمع، فالإنسان يتفاعل مع الموسيقى بحسب ميولاته ومزاجه، ومن خلال احتياجاته.

ومن جهة أخرى، نفهم من هذا أن مضمون الفن يتحدد عن طريق أغراضه وأساليبه ومعانيه ووظائفه، لكن لا يمكن فصل الشكل عن مضمونه، فالاستمتاع بقيمة الشكل لا بد أن يكون قادرا على إدراك ما هو مميز للفن، هذا الإدراك العقلي النابع من فهم لقيمة ووظائف الفن سواء أكان أدبيا أو موسيقيا، ونوضح في (شكل رقم 07)، العلاقة بين المضمون الأدبي والمضمون الموسيقي:

(1) - حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1989، ص 08.

(2) - جيروم ستولنتر: النقد الفني، ص 344.

الشكل رقم 07: العلاقة بين المضمون الأدبي والمضمون الموسيقي.



المصدر: إعداد الطالب بالاعتماد على المقولات السابقة.

من خلال الشكل، نلاحظ أن المضمون الفني للأدب يماثل المضمون الفني للموسيقى، فالأدب ككل علم أو فن، له وعاءه الذي يجمع فيه مكوناته الفنية والجمالية التي تعطيه صبغته النهائية، وتتجلى قيمته الفنية والجمالية من خلال مضامينه، ولعلّ أول هذه الأساسيات التي يقوم عليها المضمون الأدبي "الأسلوب"، باعتباره أساس أي عمل أدبي، فالأسلوب على هذا النحو يمثل «الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار»⁽¹⁾، أي أن الأسلوب يقوم على التعبير اللفظي، وما يقابله من معاني، فالنظم والتأليف يمثلان الشكل، والمضمون يمثل الأفكار والمعاني.

(1) - صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1981، ص 489.

يُعرض لنا "واسيني الأعرج" من خلال روايته "سوناتا أشباح القدس" فضاء ورسم "طبيوغرافي" * لسنفونية موسيقية موسومة بسوناتا "لافويقي" التي تعني الهروب والانسحاب، وهذا التشكيل الطبيوغرافي الذي يعتبر خروج عن النص الروائي المؤلف، فالمؤلف أحس أن البنية التداولية والتركيبية لم تف بالغرض لتوضيح ذلك الرسم الصوت والمقام الموسيقي الغربي الذي لم تتم ملامحه إلاً بذلك التشكيل الذي يسمى بالسولفاج الموسيقي (1).

الشكل رقم 08: رسم طبيوغرافي لسوناتا "لافويقي".



المصدر: واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 47.

نلاحظ أنّ معنى "لافويقي" * مقتبس من الهروب بالنوتات الموسيقية على فضاءات صوتية ليس لها حدود إلاً إذا تعلّق الأمر بنهاية النفس الموسيقي، والخروج عن التناغم الهرموني للموسيقى، وليس من الغريب أن نقول أنّ الكاتب على دراية تامة بالنظام الذي تشتغل عليه السوناتا في لافويقي، وقد وظّفها في روايته للميزة الطبيعية التي تناسب موضوع الرواية، وخصوصاً لو أحدثنا مقارنة على مستوى دلالة عنوان الرواية "سوناتا أشباح القدس !!!" فموسيقى لافويقي ذات حركة غير منتظمة صوتياً في بدايتها، ومعقدة

* - عبارة عن رسم و تصوير تشكيلي يعمل رموز ذات دلالات (راجع كتاب: الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، محمد الماكري)

(1)-أنظر: واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 47 .

* - أحد المقامات الموسيقية الغربية، التي تحمل طبقة صوتية عالية، وكثيراً ما تستعمل في الكنائس وغيرها من الفضاءات الروحية.

من ناحية الطبقات الموسيقية وصعب جدا المحافظة على خفة وسلاسة الإيقاع، مما يجعل السوناتا في مأزق الخروج عن الإيقاع.

والملاحظ أيضا، أنّ المؤلف قد وضع في فاصل موسيقي مجموعة من التحويلات الصوتية تشبه تلك الموسيقى التي يستعملها المخرجون في الأفلام المخيفة، وأفلام الرعب التي تتميز بالغرابة، وهنا تلتقي غرابة السوناتا مع غرابة النص الروائي، ولقد استعمل المؤلف مصطلحي "القرار" و"الجواب"*، وهما مصطلحين موسيقيين بالدرجة الأولى وخصوصا في مجال السيمفونيات الشهيرة أو المجموعات الصوتية للأوبرات. بما يعرف بـ"لابولوفونيك"*، التي لها علاقة بالطبقات الهارمونية، فالمؤلف لم يستعمل هذا النوع من الموسيقى عبثا، إنّما هو اختيار مقصود لغرابة ووحشية هذا الطبع الذي يسبب نوع من الضجر والحيرة لدى المستمع في حالة خطأ أو خروج عن النص الموسيقي، والشيء الذي يستوقفنا الآن هو علاقة نسق هذه السوناتا بنسق النص على المستويين التركيبي والدلالي.

يحاول "واسيني الأعرج" شرح سلسلة السوناتا من خلال توصيف لغوي دقيق، ارتعش قلم الرصاص....

قلم ← ورقة بيضاء ← سلفاج.

نوتة ← موسيقى ← سوناتا.

تعتبر الأصابع القرينة اللفظية الوحيدة التي تربط الكاتب بالموسيقار، فكلاهما يستعملان الأصابع في التشكيل الفني، ودلالة الأصابع لها ترميز خاص في الكثير من مؤلفات واسيني الأعرج، لاسيما في رواية

*- القرار: هو طبقة صوت منخفضة أو عميقة، وهو في الموسيقى تردد منخفض نهائي مرتجع وهو أدنى أجزاء الهارموني.

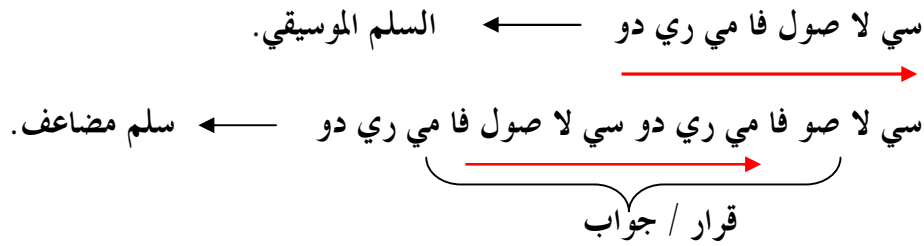
الجواب: يشير إلى النغمات أو الطبقات الصوتية التي يكون ترددها أو مجالها الموسيقي في أعلى نهايات سمع الأذن البشرية وهو في الموسيقى يشير إلى النوتة الموسيقية المرتفعة أي الحادة.

*- مصطلح موسيقى، ويعني تعدد الأصوات وتآلفها وظيفيا.

"أصابع لوليتا"، التي حملت هي الأخرى مجموعة من التشكيلات اللغوية الدالة على المعرفة الموسيقية لدى "واسيني الأعرج"، «لامس البيانو النائم بالقرب من النافذة... لا يعرف العزف... معظمها موسيقي الحجاز أو عزف على البيانو...»⁽¹⁾.

ويقول في رواية "سوناتا لأشباح القدس" «... بين أصابعه بسرعة كبيرة ليرسم سلسلة جديدة من الدوائر والتعرجات التي لا تتوقف... تميل... تنحني... ثم تنزل نحو الأسفل في تزاوجات مستمرة متبوعة بتنبؤات وتحويلات وتنميقات كثيرة...»⁽²⁾.

نلاحظ هنا مجموعة من الأنساق اللغوية تبدو مبعثرة لكنها في الأخير تعطينا نوعا من الجمال أو النمق والفن على حد تعبيره وتلك الحركات الغريبة لأصابعه تبدو عبثية لكنها منتظمة جوهريا، هذا ما يسميه "فرويد" بـ: "نظرية اللعب"^{*}، فأغلب السنفونيات الشهيرة كانت صدفة فن عبث، وفيما يلي نشرح كيف تصل "السوناتا" إلى حس القارئ من خلال النسق اللغوي الموظف في الرواية.



(مي لا) في أصلها تحمل دلالة صوتية صاعدة في الطبقة العادية، لكن "واسيني الأعرج" يحسنا أنّ توظيف النوتة لم يكن على مستوى الطبقة العادية بل على مستوى القرار من جهة، والجواب من أخرى

(1) - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 146 .

(2) - واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 47.

* - نظرية اللعب توجه معرفي لدى فرويد، ينطلق من فكرة اللعب عند الطفل تعبيرا عن حالته النفسية (راجع كتاب: مدخل إلى التحليل النفسي: فرويد سيغموند، تر: جورج طرايشي)

واستطاع أن يرسم ذلك الحس بالكلمات حين قال: «لكن هذه التحويلات في الفواصل لم تغير الشيء الكثير...»⁽¹⁾، فالقرار والجواب هنا حسّين صوتيين متناقضين، الأول غليظ والثاني رقيق....

يحاول واسيني الأعرج أن يجعل من الموسيقى منفذا للخروج من المتناقضات الحسية التي يعيشها باشتغاله على نمط موسيقى صعب من ناحية الأداء، ذلك النمط الذي يبدو غريبا وغير مرغوبا فيه عند البعض...، لكنه في الأخير يحاول أن يحقق انسجاما مع ذاته من خلال الانسجام الموسيقي وانسجام نصه الأدبي في علاقة فنية وبأسلوب منزاح، يحقق لنا جمالية في النص الروائي لـ"واسيني الأعرج".

وفي الأخير، يمكن القول أنّ كلاً من الأدب والموسيقى فنان متداخلان، تجمعهما علاقة وصلة وطيدة فكلّ منهما له شكل وله مضمون كما أسلفنا الذكر، وفي كل من الشكل والمضمون هناك تقارب وتشابه يعطي إمكانية الإتصال بينهما، مع العلم أنّ كلّ واحد منهما فنّ قائم بحد ذاته.

أمّا العلاقة بين الأدب والسينما، فهي علاقة وطيدة تعود إلى ظهور عالم التصوير ومن ثم عالم السينما، وتعد الأعمال الأدبية مادة غنية اقتبست السينما منها مواضيعها، واستطاعت من خلالها أن تحقق نجاحات هامة لاسيما على مستوى نص السيناريو؛ كما أن الروائي أيضا يسعى لكتابة أنماط سردية جديدة مقتبسة من الفنّ السينمائي لإضفاء مظاهر تأثيرية على الصور الروائية والتركيز على لقطات معينة لتكون موضع إثارة وتشويق لدى القارئ وخلق رؤية ومنظور كما تفعله المخرج مع المشاهد، وهنا «تعمل تقنية اللقطة المقربة من تقريب المتفرج من المنظر وتحدد له الرؤية والالتفات إلى وجه واحد فقط، أو جزء محدد، أو نقطة معينة باستبعاد كل شيء آخر من حيز إطار الصورة»⁽²⁾، أي أن الروائي يعمل على توصيف فضاء أو منظر محدد بنفس الطريقة التي يستخدمها المخرج في خلق المعاني عن طريق اللقطات

(1)-واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص48.

(2) - محمد علي القرجالي: فن الشريط التسجيل، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، ص140.

المتنوعة التي تختلف وظائفها بحسب اشتغال لكل لقطة. هذا ما ستتطرق له في الفصل النظري بشيء من التفصيل.

وطبيعي جدا أن تلتقي الرواية والفيلم في تقنية السرد، فكلاهما قد استفاد من أساليبها المختلفة لدرجة أنهما يلتقيان في الكثير من العناصر لاسيما عنصر الحكّي، فقد «استطاعت الصورة والصوت والإضاءة في السينما أن تقرّب المسافة بين الحكّي الروائي والحكّي السينمائي، واستدراج كل الآليات التي تعني الأنساق التخيلية وتزرع فيها نبض الحياة وحرارتها»⁽¹⁾، والذي يهمننا الآن هو موضوع علاقة السينما بالرواية تحديدا، أو كيفية النقل الأدبي من الرواية للسينما، وبالذات في السينما الروائية، التي استعانت بنسق السرد الروائي الأدبي نفسه كأداة مهيمنة، وهذا ما يدفعنا لأن نطرح المشكلة التالية: هل نستطيع أن نحقق استقلالية هذه البنية الجديدة في السينما عنها في الرواية المكتوبة..؟ لماذا لا تكون السينما قد أخذت بنية السرد أصلا أو الروي من الحكاية الشفاهية أو الأساطير البدائية أو الملاحم القديمة..؟. وهنا يصعب أن نضع الفواصل والفوارق بين تلك الأنماط الفنية، فقد «تبدو السينما حقا والى حد ما أقرب إلى الملحمة القديمة منها إلى الرواية أو إلى المسرح..! وفي الوقت نفسه هناك من يعتبر (الرواية ملحمة العصر)»⁽²⁾.

يشير الكاتب والمخرج الفرنسي "آييل جانس" إلى أنّ هذه العلاقة تكمن في استحضر السينما لمواضيع أدبية تاريخية وأسطورية، «فقد أتى زمن الصورة... إنّ كل الخرافات وكل الأساطير.. وكل مؤسسي الأديان، وكل الأديان نفسها، وكل الشخصيات الكبيرة في التاريخ، وكل الانعكاسات

(1) - حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل، مكتبة الملك فهد الوطنية، سلسلة كتاب المحلة العربية، العدد 169، الرياض، 2010، ص68.

(2) - هنري آجيل: علم جمال السينما: ترجمة: إبراهيم العريس، المكتبة السينمائية دار الطليعة، بيروت، دط، ص149.

الموضوعية لمخيلات الشعوب، منذ ألوف السنين تنتظر البعث الضوئي... أما الأبطال فإنهم يتزحون على أبوابنا أملا في الدخول... إن كل حلم الحياة، وكل حياة حلم مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس. ولن يكون من قبيل التخريف أن نقول بأن هوميروس كان من شأنه أن يطع "إلياذته" بل و "أوديساه" فوق شريط الفيلم..»⁽¹⁾.

إذن من خلال ما سبق يمكن اعتبار الرواية تصويرا بالكلمات، وتعبيرا بالجرّد، بينما السينما عين مبصرة، وتجسيد للعالم. وتبعاً لهذه الخصوصية يحدث التقاؤهما في ما يعرف بـ«Adaptation»، أو "نقل الرواية إلى السينما"، فالرواية المكتوبة تتحول إلى صورة مرئية يجسّد الجرد برؤية تأتي أحياناً مغايرة لرؤية الرواية، " فالسينما تعمل على إنتاج أشياء غير موجودة في الواقع المادي، لأنها تعتمد على تقنية الصورة باستخدام الكاميرا، وكل عمليات مونتاج اللقطات والصوت من أجل إنتاج فضاءات وزوايا لا يمكن للمشاهد أن يراها من دون تلك العمليات، هذا الذي يميز فن السينما عن الفنون الأخرى مثل الأدب والرواية"⁽²⁾، فالفارق هنا هو استخدام السينما للتقنية في إنتاج الدلالة والمعنى وخلق عوالم جديدة عن طريق استخدامات تقنية المونتاج والتوزيع، وهذا ما ستتوسع فيه أكثر في الفصل النظري.

إن العلاقة بين السينما والأدب أصبحت علاقة تبادلية على المستوى الفني والموضوعي، فدخول السينما بتقنياتها الحديثة حطمت أسلوب السرد التقليدي، لكنها جعلت علاقتها مع الأدب علاقة تأثير وتأثر، على مستوى الكاتب الأدبي، والمخرج السينمائي، «هذا التبادل ما يعطي مؤشرا واضحا على ما

(1) - بول وارن: السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، الهيئة العامة للكتاب، 1972، ص 56.

(2) -René Prédal: Les médias et la communication audiovisuel, les éditions d'organisation, paris, 1995, p108.

يتحقق في عالم السينما من وجه نظر الأدب، وما يتحقق في الأدب من وجهة نظر السينما»⁽¹⁾، ووجهات النظر هذه هي من تعمل على مقارنة كلا الفنين، للتشابه الكبير على مستوى التقنيات السردية وما يقابلها من حمولة دلالية، أي أن " الفيلم حكاية تروى بالصور، مثلما الرواية والقصة تروى بالكلمة المكتوبة، بالرغم من الاختلافات التي تفرضها وسيلة التعبير لكليهما، فهناك تعبير بالقلم، وتعبير ميكانيكي، لكن يظل هناك محاولة طموحة إن تقرب الرواية من السينما، وأن تكون السينما أمينة على ما تقدمه لها الرواية من نصوص"⁽²⁾.

كثيرا ما تطرح إشكالية الاقتباس السينمائي من الأعمال الأدبية، الرواية والقصة على وجه الخصوص، لاسيما على مدى التزام كاتب السيناريو أثناء عملية النقل بالنص المقتبس الأصلي، وكيفية تحويره إلى نص سينمائي دون الإخلال به، ومن جهة أخرى الصعوبة الذي يجدها في النقل الحرفي، مما يضطر به إلى حذف وتغيير وتحريف، لذلك، «قد تتمركز الصعوبة في نقل الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن والذي يمتد في رواية ما إلى عدة صفحات، لكن قدرة السينما على الاختصار والتكثيف، يمكن أن تختزل هذه الصفحات إلى لقطة واحدة أو مشهد»⁽³⁾، يتضح لنا هنا أن السينما لها طريقتها الخاصة في نقل النصوص السردية، فهي تختصر عناصر السرد لحد كبير، فتجعل النص الأصلي المقتبس يبدو محذوفا، لكن لخصوصية الصورة السينمائية مكن لها اختزال مشاهد وفضاءات ما لم يستطع الروائي التعبير عنها إلا من خلال صفحات كثيرة، في حين السينما تختصر المسافات أثناء عملية التصوير لتلك المشاهد والفضاءات.

(1) - عثمان أحمد: قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي، مركز الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة القاهرة، دط، 1995، ص123.

(2) - كريم بلقاسي: المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، الانتلاف والاختلاف، حوليات جامعة الجزائر2، العدد2، ج2، دس، ص228.

(3) - المرجع نفسه: ص231.

من جهة أخرى فالإقتباس له قواعده وأسسها الخاصة، فصعب جدا نقل نص سردي أدبي إلى نص سردي سينمائي، لأن «السيناريو السينمائي يتطلب الكثير من الاحترافية، والعديد من الجهود غير الفردية، لكن صناعة الفيلم تتطلب تضافر العديد من الإمكانيات عكس النص الروائي الذي يعد نصا فرديا محضا»⁽¹⁾، وربما هذا الشيء ما جعل بعض الروائيين يرفضون ظاهرة الاقتباس من نصوصهم، "إذ يعدّ في نظرهم خيانة للنص الأصلي، ولعل الأدباء ينظرون إلى الظاهرة على أنها ترجمة، لذا يطرحون قضية الخيانة في النقل، هذا ما دفع البعض إلى رفض بعض الروائيين الاقتباس كليا، وبعضهم تعامل مع الظاهرة بحذر شديد، والبعض الآخر قبله على أساس أنه فط إبداعي جديد يختلف عن النصوص الأدبية، بحيث يبقى الأدب الخزان الأساسي للأعمال السينمائية"⁽²⁾، لكن رغم كل هذا الجدل القائم حول ظاهرة الاقتباس السينمائي من الأعمال الأدبية يبقى في اعتقادنا أن تطور الفيلم وشهرته سيقابله حتما تطور على مستوى الكتابة الأدبية، خصوصا في مجال الرواية والقصة.

يبقى الحديث عن علاقة الأدب بالسينما مفتوحا مع باقي أجزاء هذه الدراسة التي سنبحث فيها على خصوصية اللغة السردية السينمائية، وقد تعمّدنا الاختصار حتى لا يحدث خلط وتكرار في المفاهيم والمعارف التي نحن بصدد دراستها.

(1) - كريم بلقاسي: المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، ص231.

(2) - المرجع نفسه: ص233.

في ختام هذا المدخل، ليس المهم أن نكتفي بإقرار العلاقة الحاصلة بين الأدب والفنون وإبراز روابطها، وإنما المهم حقاً أن نتبين ضرورة التفصيل والبحث الجدي والعميق بين هذه الروابط لصالح الأدب والفن على حدّ السواء، لقد تبين لنا أنّ الفنون والآداب تتحد وتتمايز، وتتداخل، وإنّها بهذا تزداد قوة ونصاعة وتجدداً، ويبقى هذا المدخل مجرد إضاءة شاملة للمحيط العام لدراستنا التي تسمح لنا بالولوج إلى أغوارها بخلفية معرفية من أجل معالجة الإشكالية الجوهرية المركوزة على النص وعلاقته بالسينما.

الفصل النظري

النص السينمائي، بحث في المفاهيم والمصطلحات

- تمهيد

- البحث الأول: ماهية اللغة السينمائية، وعوامل وتقنيات السينما.

أولاً: ماهية اللغة السينمائية.

ثانياً: عوامل بناء النص السينمائي.

ثالثاً: تقنيات تشكيل النص السينمائي.

- البحث الثاني: إنتاجية النص والعمل السينمائي

أولاً: ماهية السيناريو في العمل السينمائي.

ثانياً: فن الإخراج السينمائي.

ثالثاً: فن التصوير السينمائي.

رابعاً: فن المونتاج السينمائي.

- خلاصة الفصل

تمهيد:

تعدّ المصطلحات المفاتيح لكل حقل معرفي، ولكل بحث مصطلحاته التي تعينه في فهم النصوص، ذات طابع وصفي أو نقدي، لأننا نقف أمام موضوع جديد في عالم الدراسات النقدية المعاصرة، وحب علينا أن نخوض عالم السينما من مداخله الصحيحة التي تسمح لنا بالفهم لكل أطره المعرفية والعلمية، وعالم السينما جد متشعب ومعقد من الناحية الاصطلاحية، لا يمكن استيعابه وتناوله في بحث عادي، بل يحتاج للكثير من المراجعات، سواء من ناحية نقل المصطلح أو ترجمته أو تعريبه، ولأنّ ميدان السينّما ليس عربي التأسيس والأصول، فإنّ أغلب المصطلحات السينمائية هي مصطلحات غريبة، ترتبط بعدّة ميادين معرفية وتقنية، وفي هذا الفصل النظري سنحاول إيجاز أبرز مفاهيم ومصطلحات النص السينمائي التي تعيننا على فهم خاصية السرد في السينما ونقاط التقائها مع السرد الأدبي.

المبحث الأول: ماهية اللغة السينمائية، وعوامل وتقنيات السينما.

نقف في هذا المبحث على المفاهيم الأساسية المرتبطة بفن (علم) السينما، محاولين تقصي أهم المصطلحات النقدية المرتبطة بمجال النقد السينمائي والإعلامي، حتى وإن كان المجال واسعاً، وكثير التشعب في تعاريفه الإصطلاحية، وتسميات دوال المصطلحات ومدلولاتها، إلا أنه يبقى مجالاً قابلاً للدراسة الإصطلاحية، والانفتاح على معارفه وآليات اشتغال مفاهيمه النظرية والإجرائية والتقنية.

أولاً- ماهية اللغة السينمائية (المفهوم، الخصائص، الأسلوب)

1- مفهوم اللغة السينمائية (السينما):

السينما أو لغة السينما دائماً ما ترتبط بمجال صناعة الأفلام، تعرّف السينما (**Cinéma**) في موسوعة "Encarta" بأنها «فن تركيب وإخراج الأفلام، وهي تقنية الفوتوغرافيا أو العرض البصري المتحرك»⁽¹⁾، فهي إذن صور الأشياء التي تتحول إلى لغة دالة، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص يختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى التي تعمل على إنتاج الدلالة، ومن هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إيجائها بفكرة وجود لغة من نوع جديد تعتمد على الصورة المتحركة بالدرجة الأولى.

(1)- موسوعة Encarta، إصدار سنة 2005، موسوعة خاصة بشركة ميكروسوفت، <https://www.microsoft.com/fr-dz>

يأتي معنى كلمة "سينما" في قاموس "المعجم الوسيط"، بأنها «فَنُ التَّصْوِيرِ المُسَجَّلِ بِوَسِطَةِ الصَّوَارَةِ (كاميرا)، حيث تُصْبِحُ المَادَّةُ المُصَوَّرَةُ مُتَحَرِّكَةً»، والسينما كثافة وفن: عملية إنتاج وإخراج الأفلام التي تُعرض على الشاشة البيضاء أمام الناظرين ويطلق عليه الفن السابع: فيلم/تصوير سينمائي»⁽¹⁾.

يدلّ مصطلح اللغة السينمائية «على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية (صورية)، متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات، كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم»⁽²⁾، وتعد الصورة والأيقونة من البنية الأساسية في اللغة السينمائية، وهي «إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء... فالصورة في شكلها البسيط أيقونة لا فنية، فلا تقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة، أي أنها الوحدة الأصغر التي تؤسس للأنساق الدلالية من خلال التركيب أو عملية إسقاط الموضوع على المستوى، وهي عملية تتصل بالرؤية السيميائية للصورة، بحث تكون عملية الإسقاط مؤشرا على الرؤية السينمائية للصورة وآلية هامة للكشف على النسق الدلالي المتشكل عنها»⁽³⁾.

ونجد "لويس دولوك" يعبر عن مفهوم لغة السينما «بكونها تذهب إلى كل مكان كناية عن قدرتها على الوصول إلى أذهان كل الشعوب، وهو الأمر ذاته الذي يؤكد "روشيوتوكانودو" بأن السينما تجمع معاني التعبير الإنساني عن طريق الصورة وهو الشيء الذي انفرد به الفن التشكيلي والنحت زمنا طويلا،

(1) - قاموس معجم الوسيط، مادة سينما (إسم)، إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وآخرون، ج:1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، دط، دت .

(2) - سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، جامعة بجاية، العدد13، جانفي 2015، ص15.

(3) - المرجع نفسه: ص ن.

لقد شكلت السينما فعلا لغة عالمية⁽¹⁾، فالسينما من هذا المنطلق تعتمد أساسا على الصورة للتعبير عن المعاني المختلفة.

في المقابل نجد الشكلايين الروس حاولوا وضع نظرية سينمائية، وانطلقوا من الريادة التي تميز بها مخرجوهم إبداعيا في هذا المجال، «فقد تأسست مقارباتهم النظرية على قاعدة أدبية، وذلك لما عرفت به المدرسة الشكلائية من بذلها للجهد الكبير في دراسة وتحليل النصوص ذات الطابع الأدبي السردى كالقصة والرواية والحكايات الشعبية ضمن دراساتهم التي قدمت في إطار نظرية الأدب والأدب المقارن»⁽²⁾، ويعد "بروب"، و "جاكسون" من الرائدین في هذا المجال، مما سمح لرواد السينما الاستفادة من تنظيراتهم.

أما "ألبرت لافاي Laffay Albert" فقد اعتمد على ربط مفهوم السينما بطبيعة النص الفيلمي التي تعتمد على سرد الأحداث والأزمنة والشخوص من أجل بناء صور سينمائية جديدة تستدعي حضور البعد الفني «فإذا كانت السينما فنا فلا بد أن تكون شيئا مخالفا غير محاكاة واقع نلمسه»⁽³⁾؛ أي أنها تعيد تصوير الواقع بشكل غير مطابق، مما يعمل على خلق عوالم نصية وصورية جديدة.

من خلال ما سبق لا يمكننا تحديد مفهوم "اللغة السينمائية" بسهولة إلا من خلال تعقب تاريخي لمسار الفنون البصرية، وتطور الفنون من جهة أخرى، والابتكار والتحول العالمي على صعيد التقنية العلمية والأدوات المتجددة في إنتاج الفنون، فالسينما أحد الفنون المعاصرة، وهذا ما لا يمكن التعمق فيه في دراستنا هذه، ومع هذا لا بد من تحديد خصائص معجم اللغة السينمائية من خلال تقديم مقارنات بين معجم اللغة الأيقونية، أي

(1) - Collection d'auteurs : Esthétique du film , Ed: NATHAND , France , 1983 , p 112.

(2) - حدو نور الدين عبد الواحد: اللغة السينمائية الأسس النظرية و إشكالية المفهوم، مجلة آفاق سينمائية- محور السينما والسياسة، جامعة سعيدة، العدد3، ص 129.

(3) - Albert LAFFAY : Logique du cinéma , Ed :MASSON , PARIS , 1964, P 23.

اللسان الخاص (السينمائي)، وبين معجم اللسان الطبيعي، أو بين الكلمة والصورة كوحدة معجمية، وهذا ما سنعتقب عليه في خصائص اللغة السينمائية بشيء من التفصيل.

2- خصائص اللغة السينمائية:

للغة السينمائية خصائص كثيرة ترتبط بالمعجم اللغوي السينمائي، وتتصل هذه الخصائص بالعلامات السيميائية ووظيفتها التواصلية، مما يجعلها تشكل أنساقا دالة منفتحة على سيرورة الإنتاج الدلالي والتأويل وحتى نستطيع الإلمام بالخصائص العامة للغة السينما لا بد من الإشارة إلى عناصر النص السينمائي، وخصوصيته اللغوية، باعتبار السينما وحدات دالة ونظام من العلامات والتعالقات بالوحدات المشابهة أو المعارضة لها فالكلمة والصورة من الوحدات المعجمية للغة السينمائية، «فالصورة في الفيلم وحدة بنيوية ذات منطق داخلي، إنها عالم من العلاقات الداخلية نحقق من خلالها ترتيبها نسقا خاصا، يقوم على أساس، الارتقاء من الحقيقة الفيزيائية، المجردة، إلى المعنى التام، وبواسطة تآزر الصور وفق منطق خاص يتشكل بناء فني متكامل وليس مجرد إطار شكلي»⁽¹⁾، ولو نظرنا للكلمة في اللسان الطبيعي لوجدناها تحدّد موضوعا بعينه؛ أي صنفا من المواضيع، أمّا في اللسان الخاص (اللغة السينمائية)، فهي تتجاوز الواقع والموضوع إلى المجرد، أي ما يتجاوز الواقع أو المرجع المحسوس، وهذا ما تتصف به عملية التصوير الفوتوغرافي والسينمائي في عملية نقل المجرد، لأن عدسة التصوير تلتقط كل ما تراه، على عكس الفنون الأخرى التي تختصر بعض التفاصيل، الرسم على سبيل المثال.

(1)- سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، ص 16.

ونظرا لارتباط الصورة بالعالم المحرد، «فقد أتاحت مساحة واسعة للمبدع أن يوَلّد صورا تتخذ تسميات متعددة، مثل الصورة البصرية والسمعية والحركية والذوقية والشمّية»⁽¹⁾، ولهذا فإنّ اللّغة السينمائية تعدّ لغة مجازية، ويعمل المونتاج على خلق لغة جديدة بواسطة تقنياته الإبداعية، فالسينما كنص سردي يعمل على تشويه الدلالة المباشرة ونقلها إلى دلالة مجازية، وبالتالي فلغة الفيلم قريبة جدا إلى لغة المجاز، فهي لغة توالدية ومكتشفة المعاني المضمرّة بعناصر دلالية غير لغوية وهي الدلالة السمعية والبصرية والحركية «فكل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية أو كنائية أو مجازية، وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية»⁽²⁾، هذا الذي يجعل النقاد السينمائيون يعتمدون على عمليات التأويل والإيجاء من أجل قراءة هذه العلامات الرمزية المضمرّة داخل النص السينمائي.

رأينا أن لغة السينما تتجاوز اللّغة العادية، ما يقابلها قراءة غير عادية، أي قراءة متفحصة وواصفة وناقدة لأنها لغة مركبة دلاليا عموديا، وعلى المشاهد أن يتناول الخطاب الفيلمي وفق أبعاده التأويلية التي يعمل التركيب الدلالي للأنساق المشكلة للوحدات الفيلمية على خلق عدول وخرق في المعاني، وهذه الخاصية المهمة هي ما تسمى بحسب المصطلح النقدي "الانزياح الدلالي"، «حيث يمثل المشاهدة حلقة وصل ما بين الإدراك الخارجي أي العالم الواقعي، وبين الإدراك الجديد للعالم، من خلال السينما، ومن ثم يتعين تحليل الأيقونة عبر مستويين، مستوى الإدراك في الواقع المعاش، ومستوى الإدراك الجديد لواقع آخر»⁽³⁾، ولو نظرنا بشكل أدقّ لهذه الخاصية من منطلق نظرية الاستقبال أو التلقي لوجدنا أن الفيلم يمتلك وحدات وفجوات مضمرّة، على المشاهد «أن يتعقبها عن طريق التأثيرات غير المباشرة للمعاني المخزونة في ذاكرة المشاهد، وما يرافقه من عواطف الدهشة أو البهجة، أو الحزن، فمن خلال الوحدات السيميائية المشكلة تنزاح الدلالة عن

(1)- سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، ص 16.

(2)- المرجع نفسه: ص ن.

(3)- المرجع نفسه: ص 17.

العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح (توافق أو تشويه) التي تمثل رسالة سيميائية في مستوى أعلى درجة (سيميوتقافي)»⁽¹⁾، هذا ما يتوافق مع الفلسفة الظاهرية، وفلسفة التأويل في نظرية القراءة والتلقي.

فجمالية تلقي الفيلم تكمن في الاحتمالات والتفسيرات وأفق التوقع والتأويل التي يحدثها المشاهد من منطلق الألعاب السينمائية التي تفرزها الصورة والحركة والصوت وغيرها من عناصر التشكيل السينمائي التي تعمل على زعزعة المعنى لدى المشاهد وخلق عنصر الإثارة، مما يفتح الشهية للتوقعات المتتالية والمتباينة عبر مشاهد ولقطات الفيلم التي تشكل وحداته، وتعرف عملية التشكيل السينمائي هنا بعملية التكوين، «أي وضع جميع عناصر المشهد في علاقة متآلفة تشكل توازنا للمتفرج، وتسهم في خلق إحساسه الجمالي وجذب انتباهه، ويشمل التكوين، الشكل ومراعاة الخطوط المتكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشاهد»⁽²⁾.

توجد الكثير من الميزات للغة السينمائية، يعرضها "علاء عبد العزيز السيد" في العناصر التالية:

أ - الحركة المرئية ركيزة للعمل السينمائي:⁽³⁾ فالعمل السينمائي ليس تصويرا فوتوغرافيا إنما يعتمد على حركية الصورة، وتركيبها وتوزيعها ودمجها، وإضافة المؤثرات الموسيقية والألوان وغيرها من عناصر التشكيل الفيلمي، فالسينما في المقام الأساسي هي فن مرئي يعتمد على اللقطات المتعددة الحركية داخل المشهد، وفي أثناء البحث عن هوية خاصة بالسينما، كان ضروريا اللجوء بشكل مباشر إلى استيعاب أساليب الفنون

(1)- سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي: ص 17

(2)- المرجع نفسه: ص 16، 17.

(3)- علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص: مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة، مصر، ط1،

2008، ص 51.

الأخرى -السابقة عليها- داخلها، بل واستدماجها أيضا، كضرورة حتمية من أجل الكشف والبحث عمّا يمكن أن يتلاءم مع السينما، مثل الفنون التشكيلية، الرواية، المسرح، وعلى رغم التشابه بين هذه الفنون إلاّ أنّه بدأ وجه الاختلاف بينها وبين السينما في مبدأ التكوين.

بالتالي فإنّ فن السينما هو المجال الوحيد الذي يعتمد على حركية الصورة والمشاهد المتنوعة من زوايا مختلفة وظلال وإضاءة ومونتاج وتوزيع ومؤثرات مختلفة، وهذا ما يميزه عن باقي الفنون الأخرى.

ب- الإيهام بالواقع وعنصر التخيل: (1) السينما حققت ما لم يحققه أي فن آخر سابق عليها، فالتفرج في

ماضي الزمن لم يكن بإمكانه وحتى لم ليخطر في ذهنه رؤية قطار يتحرك على خشبة المسرح، وهذا ما مكنته منه السينما من خلال خاصية "الإيهام بالواقع"، فما نراه على شاشة العرض، ما هي في حقيقة الأمر إلاّ صورة ذات بعدين فقط، ولا يوجد بها أي بعد ثالث، ومع هذا فهي تقدم أشباها أو صورا للممثلين والأشياء والحيوانات التي تم تصويرها من قبل على الأفلام، ولكنهم ليسوا الأشخاص أو الأشياء أو الحيوانات الحقيقية الموجودة بالواقع، وعلى الرغم من المعرفة المسبقة لدى المتفرج بهذه الحقيقة، إلاّ أنّه يتعامل مع ما يدور على الشاشة من أحداث على أنه شيء حقيقي.

ونشير هنا إلى أنّ المقصود ليست أمانة النقل الكاملة، وهذا ما نلاحظه في الأفلام الخيالية أو الفانتازيا التي تثير خيال المشاهد بنوع من الغرابة والدهشة في عملية نقل المشاهد بطريقة عجيبة، فالعملية في أساسها تنطلق من الخدع والألاعيب السينمائية.

من جهة أخرى وضع "بيلا بالاش، Bella Balazs" * أربعة خصائص للغة السينمائية: (1)

(1)-علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص، ص52.

- ❖ المسافة المتغيرة بين المشاهد والمشهد والتي تخضع للأبعاد المتغيرة للمشاهد في حد ذاته ومكوناته.
- ❖ الصورة في المشهد يعاد توزيعها في سلسلة متتابعة من اللقطات وفق قواعد التقطيع.
- ❖ تنوع التأطير في المشهد الواحد خاضع لأنواع اللقطات وزوايا النظر المشكلة للمشاهد.
- ❖ عملية المونتاج التي تتحكم في التراتبية الزمنية تهتم بأدق التفاصيل أثناء الربط بين اللقطات والمشاهد لتخلق الإحساس بالزمن.

تبقى هذه الخصائص العامة للغة السينمائية من بين الكثير من الخصائص التي يحتاج كل عنصر فيها إلى البحث والتعمق والتعريف، لاسيما المصطلحات التي تتميز بها لغة السينما.

3- أسلوب السرد في اللغة السينمائية:

ينطلق السرد السينمائي من نص السيناريو الذي يحمل كل تفاصيل الفيلم من أحداث وأمكنة وأزمنة وشخصيات، إضافة إلى كل تقنيات التصوير والإضاءة والديكور، والكل يكون في حالة سيروية على شاكلة السرد الأدبي الذي يحمل حبكة وصراع وحكاية لذلك فإن اللغة السينمائية تستند إلى مفهوم الحركة، فلا يمكن أن تكون حكاية الفيلم ساكنة أو بطيئة، ما يؤدي إلى تشويش المتلقي وإحداث ملل في المشاهدة، «السردية السينمائية في أساسها تقوم بفعل الحركة التي يوهننا بها المونتاج بين اللقطة والأخرى، ويمكن أن توجد السردية في اللقطة الواحدة، لاحتوائها على لحظتين منفصلتين أو أكثر، وهذا ما يجب معرفته في

* - بيلا بالاش : من 4 أغسطس 1884 في سيغدين 17 - مايو 1949 في بودابست (ناقد سينمائي، متخصص في علم الجمال، أديب، كاتب سيناريو، كاتب نصوص أوبرالية، مخرج سينمائي وشاعر من هنغاريا).

(1)- Bella BALAZS : Le cinéma, nature et évolution d'un nouveau art , Ed : PAYOT PARIS , 1979 , pp 152,153.

هذا الانفصال غير المرئي، فالتأليف بين لقطتين منفصلتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما»⁽¹⁾، ويمكن فعل الحركة في أداء الشخصيات فهي حركة نفسية، كما يمكن ربط السرد في الإنتاج السينمائي إلى حد كبير بعلم السرد "Narratologie" الذي يسعى إلى كشف البنية الحكائية لكل النصوص السردية ومنها الفيلم السينمائي.

ولو نظرنا بصفة عالم لمفاهيم سرد الحكاية في أي خطاب سردي نجد أنه يشترط وجود سارد يقوم بعملية السرد، ووجود مادة مسرودة هي الحكاية ذاتها، وقد خضعت للقوانين السردية، إضافة إلى وجود مسرود له يتلقّى ذلك السرد، فضلا عن ذلك فإنّ أي نظرة موضوعية للخطاب السردية عموما والسينمائي منه بشكل خاص تلزمنا القول بأن السارد وهو يسرد حكايته لا بد له من أن ينظر لها من زاوية معينة، فلغة السرد السينمائي هي أخرى لها وجهة نظر توجه السارد في نظم حكايته، وهنا نقف أمام سؤال مهم، هل العلاقة بين وجهة النظر السردية هي نفسها وجهة النظر الفيلمية؟

يبدو أنّ العلاقة وثيقة بين لغة السرد في الأعمال الأدبية، ولغة السرد في الأعمال السينمائية، لكنّ خصوصية اللّغة السينمائية - كما أشرنا سابقا- تجعلنا نبحت في أسلوب السرد داخل بنية السرد السينمائي وخصوصيته هو الآخر، «فالأسلوب السينمائي أقرب من الأسلوب الروائي مما هو إلى الأسلوب المسرحي لأنّه إذا كان الحوار أساس المسرح، فإنّ الصورة أساس العمل السينمائي، والصورة هي الترجمة السينمائية للوصف والسرد الذي يقوم عليهما العمل القصصي الروائي»⁽²⁾، وهذا ما يميلنا إلى فكرة "الاقتباس" في العمل السينمائي من المادة السردية الروائية والقصصية التي تبدو للوهلة الأولى بسيطة، لكنها في الواقع عملية

(1) - قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العام، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 263-265.

(2) - كريم بلقاسي: المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، ص227.

بالغة التعقيد، «إذا اعتبرنا عملية الاقتباس علما قائما بذاته له شروطه، وآلياته، وقوانينه... ولقد اقتحمت السينما عالم الرواية، ودخلت في عمق شخصياتها وفتشت عن أحلامهم ورغباتهم وهواجسهم، بتقنيات جديدة، فحطمت بذلك السرد التقليدي، وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان، وتداخل الأزمنة وغيرها»⁽¹⁾، إضافة إلى أنّ الاقتباس هو الشكل الأكثر شيوعا لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما، «وتبدو دراسة إشكالية الاقتباس ذات وجهين، الوجه الأول ينطلق من قضية تراثية بين الفنون الأخرى، والثاني أصوله النقدية التي ترتبط بالمفهوم الاصطلاحي للاقتباس»⁽²⁾، هذا الذي يميلنا إلى فكرة اقتباس النصوص جزئيا أو كليا، أو ضمينا، ويمكننا مقارنة الإشكالية المذكورة سلفا إذا تمعنا في طبيعة كتابة السيناريو الذي أصبح يعد جنسا أدبيا له مقومات وخصوصيات تميزه عن الكتابة الأدبية أو الروائية، «فالسينما ليست وسيلة سرد هدفها إيصال الأدب والشعر، لأن المشاهد في حالة السينما، كمتفرج، يختار الفرجة، وفي حالة الأدب يختار اللغة»⁽³⁾.

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أنّ خصوصية السرد في كلتي الحالتين تقوم على التباين الموجود بين القارئ والمتفرج من ناحية الاستقبال أو التلقي، فالأول يتلقى لغة سردية مكتوبة عن طريق القراءة، والثاني يتلقى لغة سردية فيلمية عن طريق المشاهدة، ويتجلى هذا التباين في كون «السرد في السينما يقوم على الاختصار والتكثيف»⁽⁴⁾، هذا الذي يجعلنا نعتبر أسلوب السرد السينمائي مختلف عن السرد في النص الأدبي، فالسرد الأدبي يتطلب صفحات وانفتاح على مفردات اللغة، أمّا في السرد السينمائي، فهو «وسيط بصري يتمتع

كريم بلقاسي: المقارنة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، ص ص 227، 228.

(2) - سلمى مبارك: النص والصورة، السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2015، ص 20.

(3) - كريم بلقاسي: المقارنة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، ص 230.

(4) - المرجع نفسه: ص 231.

بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات»⁽¹⁾، أي أن أسلوب السينما يعمل على تقليص و اختزال مفردات اللغة في أيقونات ورموز بصرية وحركية، ويقوم على تجاوز الإطناب والتوسع اللغوي إلى التلخيص الأحداث والوصف اللغوي عن طريق تقنيات التصوير السينمائي، وكذلك مع الحوار في قالب السينمائي، «فالسيناريو قصة تحكى بالصور، أي أنّ السيناريو يتعامل مع الصور المرئية، مع تفاصيل خارجية، كما أن دخول المؤثرات الموسيقية في البناء الدرامي للفيلم يمنح قوة تعبيرية جديدة، ويضاعف من دور الحوار في تصعيد الصراع الدرامي للأحداث»⁽²⁾، فالحوار المصحوب بموسيقى تعبيرية يفسّر إيماءات الشخصيات الدرامية وإعطاء تعبيرات دلالية لحالتهم النفسية، ما يسمح ببناء المشهد الحوارى بشيء من الاختزال على مستوى اللغة (الكلام)، وتكثيف الدلالة من جهة أخرى، على عكس ذلك في النصوص السردية الأدبية التي لا يمكن اختزال الحوار بالصمت لطبيعة ووسائل التعبير لكلا الفنين.

إنّ إحداث مقابلة عملية الاتصال المعروفة في الدرس اللساني بخطاطة اتصال موازية لها في السينما كما أوردها "رومان جاكسون"، تقتضي وجود مرسل ومرسل إليه ورسالة والتخطيط التالي يوضح ذلك:⁽³⁾

مرسل ← رسالة مكتوبة lettre ← مستقبل

مرسل ← صورة image ← مستقبل

فالخطاطة توضّح الاختلاف في طريقة التحليل وتقسيم بنيات الرسالة والصورة، حيث يتعلق أسلوب السرد السينمائي بالنظر إلى الرسالة باعتبارها صورة متحركة ، أما في السرد الأدبي فهي تنطلق من الرسالة اللسانية، وقد تكون الصورة أكثر بلاغة وكثافة في الدلالة، ومع ذلك فكلاهما يشكل أساسا رسالة تكوّن

(1)- كريم بلقاسي: المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، ص232.

(2)- المرجع نفسه: ص240.

(3)- سعيد عموري: من النص السردى إلى الفيلم السينمائي، ص17.

أجزاؤها تفاعلا يكتف دلالات على مستوى المستقبل أو المتلقي، «فالخطاب البصري عامة والخطاب السينمائي بشكل خاص، يجعلان من الصورة أساسا في سرد وتحليل الوقائع غير اللسانية وتصنيفها، ذلك أن الخطاب المعاصر بالنسبة إلى الصورة يروم النظر في مستوياتها التشكيلية الأيقونية، باعتبارها خطابا تواصليا»⁽¹⁾.

ويمكن أن نُميّز كذلك من بين خصائص أسلوب السرد السينمائي خاصية الازدواجية *binguisme* النموذجية، «فيمكن لرسالة ما أن تنقل في آن واحد بتفاعل مجموعة أيقونات عامة في إنتاج الدلالة، وهذا ما نجده عند الممثل الذي يتتبع الخطاب المنطوق بالأيقونات، مثل الإيماءات»⁽²⁾، ونشير إلى أن أسلوب السرد السينمائي أنه يحتوي على ثلاثة أنواع سردية مُميّزة: «الصورى والكلمى والموسيقى، ويمكن أن تنشأ بين هذه الأنواع روابط على درجة عالية من الابتكار والتعقيد، لكن ليس من المحتم أن تكون كل مستويات وعناصر النظام السردية حاضرة في النص الفيلمي»⁽³⁾، فكل من الصورة والكلام والموسيقى تعدّ عنصرا سردية عن طريق توظيفها بشكل تراتبي تركيبي من أجل تحقيق مبدأ السردية، لكن تناغم وتناسق هذه العناصر السردية الفيلمية هي من تنتج الدلالة، ويبقى هذا الأمر مرتبط بعمليات التوزيع والمونتاج الذي يعمل على ترتيب هذه العناصر بدقة متناهية من أجل بناء مشاهد الفيلم ومعانيه المختلفة، لذلك، «يعتبر دراسة التركيب السينمائي الفني أو المونتاج خاصية مميزة ضرورية في تحليل النظام السردى السينمائي، كما أن الخطابات المنطوقة والمكتوبة ضرورية في دراسة خطابات القصة أو السيناريو، والسرد سمعي بصري تحكمه

(1) - سلامى محمد، الخطاب السينمائي، تحديد المفهوم وطبيعة التركيب وإشكال المقاربة، جامعة الجلفة، مجلة آفاق للعلوم، العدد 4، 2016، ص162.

(2) - سعيد عموري: من النص السردى إلى الفيلم السينمائي، ص18.

(3) - يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، ط1، 1989، ص36.

منظومة سردية دالة⁽¹⁾؛ أي أنّ له دلالاته وإحالاته الرمزية، من خلال الترابطات الصورية التي تعتمد على مبدأ اللقطات عبر تقنية المونتاج فتتيح احتمالات متعددة لتمثل النسق الدلالي وتشكلاته.

تتمتع لغة السرد السينمائية في نظر النقاد السينمائيين التقليديين بعناصر تعبيرية أساسية تتمثل في: (2)

❖ سلم اللقطات Echelle De Plans.

❖ زوايا التصوير Angles De Prisse De Vues.

❖ حركات الكاميرات Mouvement De Caméra .

هذه العناصر تعتبر مهمة في اللغة السينمائية، وسوف نتطرق لها بشيء من التفصيل في المباحث القادمة التي أدرجها في عامل من عوامل بنية النص السينمائي، وهي الفضاء التصويري التي يتركز على وظائف الكاميرا أساسا.

ثانيا- عوامل بناء النص السينمائي:

يعدّ النص السينمائي مثل أي نص إبداعي آخر، أي مثلما هناك نص شعري أو نص قصصي أو نص روائي.. إلخ، هناك أيضا نص سينمائي يطلق عليه في بعض الأحيان "السيناريو" (أنظر المبحث الثاني من الفصل)، وهو يعني "المعالجة السينمائية للموضوع المقترح كمشروع عمل سينمائي على أن يتضمن وصف كامل للمنظر أو المشهد من الخارج، أي وصف المحتوى الصوري والصوتي للمشاهد التي ستشكل

(1)- سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي ، ص18.

(2)- جورج سادول: العناصر الدالة للغة السينمائية، تر: محمود إبراهيم، حوليات جامعة الجزائر، العدد 10، 1997، ص184.

الموضوع وعددها والتي ينبغي تصويرها فيما بعد"⁽¹⁾، أي وصف الحوادث والمواقف في المشاهد مع وصف الحركة المحتملة للشخصيات والتغيرات الزمانية والمكانية لتلك الشخصيات أو حركاتها داخل المشهد وتجزئة هذه الانتقالات إلى مشاهد مستقلة عن بعضها، ويُعرف هذا النص في هذه المرحلة بـ: (السردي السينمائي) لكن المفارقة النقدية تكمن في أنّ هذا (النص) الجديد لم يكن جنسا أدبيا معروفا أبداً.

ما دمنا سنبحث في بنية النص السينمائي لا بد علينا أولاً أن نشير إلى نقطة مهمة وهي أنّ اللغة السينمائية تختلف عن الكتابة الفيلمية، لأنّ الكتابة الفيلمية هي التي تعد الفيلم إنجازاً شخصياً أو إبداعاً فردياً أي «هي التي تهتم بدراسة الكتابة الفيلمية، ومن ثمّ تتطلب دراسة الكتابة الفيلمية معرفة كيف يوظف الفيلم (بوصفه نصاً أو نظاماً نصياً) الشفرات المختصة والشفرات غير المختصة، علماً بأنّ النص الفيلمي هو الخطاب الشامل للفيلم، حيث تكون بداخله مختلف التلازمات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والفنية الثابتة التي بإمكانها أن تنتظم في شكل أنظمة نصية»⁽²⁾، لذلك سوف نتناول في هذا المبحث بنية النص السينمائي من ناحية بنائه الداخلي ومكوناته الأساسية وخصوصيته على مستوى الشخصية والفضاء والزمان بعيداً عن التقنية السينمائية، التي اعتبرناها في المبحث الموالي عبارة عن عناصر سينمائية مكتملة لبنية النص السينمائي، بمعنى أنّ الإخراج الفيلمي متكون من بنية نصية سينمائية تسمى السيناريو، وعناصر تقنية تصويرية تحكي بها قصة السيناريو عن طريق الكاميرا ووسائل أخرى مثل المونتاج إلى غير ذلك، وفيما يلي نسرّد العوامل النصية التي يتأسس عليها بناء العمل النصي في السينما.

(1) - كريستينا لاكاس: كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر: إياد دك الباب، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق،

دط، 2013، ص 84.

(2) - المرجع نفسه، ص 85.

1- بناء الشخصية السينمائية:

للشخصية دور مهم وحيوي في بناء المشاهد الدرامية في السينما، «فحين نقوم باستخدام طريقة الكتابة الإبداعية، فإننا نبدأ بالشخصيات حيث ستبدو النتيجة جلية بالنسبة لأكثر الأشخاص ومحورية أكثر من الأفلام التقليدية التي تركز على الحكمة، لكن والأكثر أهمية أيضاً من الأفلام التي تنشق عن الحكمة ومن خلال دورهم البديهي، كما في المعتقد أو أية جمالية»⁽¹⁾، ويمكن أن تبرز الشخصية في النص السينمائي ليس فقط كاسم أو كبطل يتحرك في الفضاء السينمائي، إنّما «بالارتكاز على عناصر دالة أخرى كالتى تتعلق بحركات الكاميرات أو التي نجدها مجسدة على مستوى اللقطة نفسها، مثل التأطير وتكوين الصورة والإضاءة.. إلخ»⁽²⁾، بمعنى أن عدسة الكاميرا بإمكانها أن تخلق شخصيات عن طريق التقنيات السينمائية من خلال المونتاج والتقطيع، وكذلك صناعة شخصيات وهمية افتراضية عن طريق التقنية الرقمية وغيرها.

يقوم كاتب نص السيناريو برسم الحكمة عن طريق أفعال الشخصيات المشاركة في الفيلم لذلك «فإن الشخصية والحكمة لا بد أن تكون مرتبطين، وأن الشكل النموذجي هو الذي يربط الحكمة بالشخصية، بحيث تتبع كل واحدة من الأخرى وتصب فيها»⁽³⁾، فمادامت الشخصية بانية لأحداث القصة الفيلمية، فلا بد من حبكة لهذه القصة، تعمل على تكوين الإطار العام الذي تنطلق وتتفاعل معه الشخصيات، وهذه الأخيرة تكون محملة بتعبيرات مختلفة، والتي بدورها تخلق ما يعرف بالصراع الدرامي، ومن هنا «تؤدي إلى بناء دروة درامية، وتعتبر أكثر الأزمات أهمية، وهذه الدروة - الناتجة عن حل المشاكل من عدم حلها - تحل

(1) - كريستينا لوكاس: كتابة النص السينمائي الإبداعية، ص 85.

(2) - جورج سادول: العناصر الدالة للغة السينمائية، ص 186.

(3) - لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو، للسينما والتلفزيون، تر: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2003، ص 62.

القصة، بمعنى أنها تقود الشخصية الرئيسية إلى نهاية تلك الحكاية المعينة في حياتها»⁽¹⁾، ومن هذا المنطلق علينا أن نبرز دور المتلقي في إبراز وكشف ملامح الشخصيات وتعبيراتهم، ومن جهة أخرى على كاتب السيناريو أن يعمل في الحسبان دور المتلقي في عملية تلقيه لأدوار الشخصيات وتعبيراتهم، لذلك «لن يكون هناك اهتمام للجمهور دون وجود شخصية متفاهمة ومثيرة للعطف، وإذا لم يكن هناك اهتمام، فلن يكون هناك قلق على حاضر تلك الشخصية ومستقبلها»⁽²⁾، وهنا تبرز العلاقة الوطيدة بين كاتب السيناريو والمشاهد، التي تقوم على أساس التأثير والتأثر.

❖ أبعاد الشخصية الحكائية: إنّ الشخصية الحكائية ترسم من خلال أبعاد كثيرة تكون بمثابة الأضواء الكاشفة عن الملامح الداخلية والخارجية لها، وتنحصر أبعاد الشخصية في كل من:⁽³⁾

➤ **البعد المادي (الجسماني):** وهو كل ما له علاقة بالشكل الخارجي للشخصيات من خلال أوصاف الملامح والمظهر الخارجي للملابس وغيرها، ويرتبط هذا البعد دائما بطبيعة الشخصيات من خلال توافق كل من ملامح الشخصية بطبيعتها الداخلية.

➤ **البعد الاجتماعي:** وهو ما يوضح الطبقة الاجتماعية لدى الشخصية، ونوع التعليم، ونوع العمل/ وتقديم الحياة الأسرية/ والدين / والهوايات وغيرها من مجالات اجتماعية رسمها الكاتب في شخصياته.

➤ **البعد النفسي:** يمثل على ما تحمله الشخصية من فكر وعاطفة/ ومن المزاج/ والتدين/ والأدب/ والطباع/ والطموحات.

(1)- لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو، ص 63.

(2)- المرجع نفسه: ص 77.

(3)- عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص 235.

تنطلق هذه الأبعاد من تعبيرات الشخصيات ذاتها، لكن في اللغة التعبيرية السينمائية تتجسد عن طريق اللقطات المتوالية، ومن خلال زوايا تصوير مختلفة، إذ «لابد أن تكون مبررة ومتسلسلة تجنباً لأي فجوة من شأنها أن تزعزع المتفرج»⁽¹⁾؛ أي أنّ الكاميرا هي الوصفة لتعبيرات الشخصية وأبعادها وتفاعلها في الإطار العام للمشاهد، ومن هنا فاللقطة مهمة جداً في إبراز هذه التعبيرات.

❖ أنواع اللقطات:

سنعرض فيما يلي أبرز اللقطات وأنواعها بوصفها عنصراً عاملاً في توضيح دلالة وسمات تعبيرات الشخصية الدرامية وعلاقتها بالمحيط (أنظر الشكل 09):

➤ **لقطة قريبة:** (2) وهي اللقطة التي تبين وجه الشخصية بالكامل حتى العنق للكشف عن ملامحه وتوظف إما بغرض إخفاء الحقيقة عن المتفرج أو من أجل شرح شيء معين قصد حل العقدة.

➤ **لقطة مقربة حتى الصدر:** (3) تتجسد انطلاقاً من الصدر إلى غاية أعلى نقطة في الرأس، لتبين ملامح الصدر والوجه معاً.

➤ **لقطة مقربة حتى الخصر (نصف مقربة):** (4) وهي التي تغطّي النصف العلوي لجسم الإنسان، أي من الرأس إلى الخزام.

(1) - جورج سادول: العناصر الدالة للغة السينمائية، ص 186.

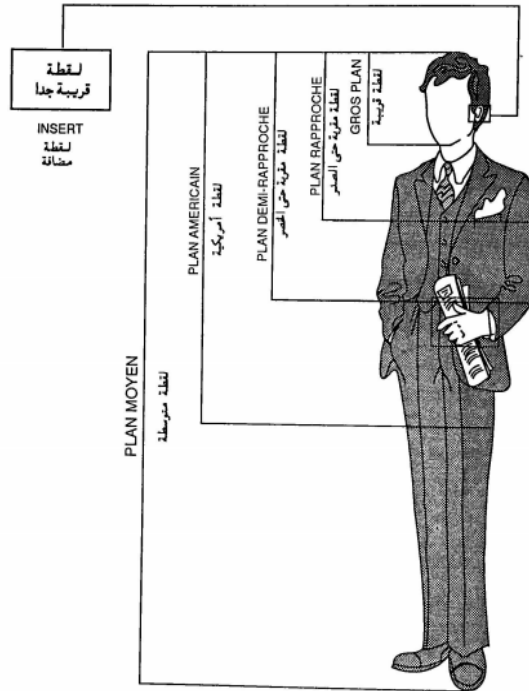
(2) - المرجع نفسه، ص 191.

(3) - المرجع نفسه: ص ن.

(4) - المرجع نفسه : ص ن.

- **لقطة أمريكية:** (1) وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، قصد إبراز فعلها وحركتها، وقد سميت من لدن السينمائيين الفرنسيين بالأمريكية لأنها اللقطة التي مكّنت متلقي أفلام "الوسترن" من مشاهدة المسدّس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم.
- **لقطة قريبة جدا:** (2) وهي التي تستند إلى تصوير تفصيل ما من جسم الشخصية (شفاه، أذن، عين...). وتستعمل غالبا بغرض خلق التشويق لدى المتفرج، وتسمى هذه اللقطة، بـ"اللقطة المضاعفة" أيضا وكثيرا ما يعوّل عليها في رسم التعبيرات الدقيقة في الشخصية لاسيما العيون.
- **اللقطة المتوسطة:** (3) وهذه اللقطة تسمح بإبراز كامل لشكل الشخصية، وهي تضع المتفرج في علاقة حميمة مع الممثلين فيحس وكأنه موجود معهم في نفس الغرفة أو يجلس بجانبهم.

الشكل رقم 09: أبرز اللقطات وأنواعها.



المصدر: جورج سادول: العناصر الدالة للغة السينمائية

- (1)- جورج سادول: العناصر الدالة للغة السينمائية، ص 191.
 (2)- المرجع نفسه: ص 192.
 (3)- المرجع نفسه: ص 190.

إنّ النصّ السينمائي يتحول عند عملية رسم الشخصيات المتعددة، هذا التحول الذي يكون على مستوى علاقة الشخصية بالمكان واللباس والوظيفة التي يظهر بها في المشاهد السينمائية، «فيتحوّل مستوى الشخصية من التسطيح إلى مستوى آخر، يحيل المتلقي إلى معاني جديدة قد ترتبط بذات الفيلم السينمائي أو تحيل إلى أحداث وأفعال أخرى، يحاول الفلم طرحها أو إثارتها، وهذا ما يتطلب تعدد المستويات الدلالية للشخصية نفسها وابتعادها عن أحادية المعنى صوب معانٍ أخرى ترتبط بذات الشخصية وما تمثله بعد عملية التحول»⁽¹⁾، الشيء الملفت للانتباه هنا، أن علاقة الشخصية بالعناصر الأخرى هي نفسها العلاقة القائمة بين عناصر السرد في الأعمال الأدبية، فكاتب السيناريو لا يمكنه فصل هذه العناصر عن بعضها البعض لأن كل عنصر مكمل للآخر، بل صانع له إن صحّ التعبير.

إنّ الممثل أو المشخّص (actor) مصطلح يعرف على أنّه: «ذلك الشخص الذي تكشف استعداداته الفطرية وشخصيته العميقة عن سلوك هو أقرب للعب، ومقدرة على التحول، وقابلية للتغير في الشعور، فهو مركز الظاهرة، السينمائية، فالممثل القدير هو الذي يستطيع أن يفرغ نفسه في شخصيته الخاصة»⁽²⁾، أمّا إذا استبعدنا نقطة الاحتراف لدى الممثل، فإننا نظريا نقف أمام عاملين أساسيين لحدوث عملية التمثيل أو التشخيص هما:⁽³⁾

الأول: شخص له ذاتيته، وهويته المستقلة، يتواجد بالجسد والفكر والمشاعر، ويتمتع بالحرية في ابتكار الأداء المناسب.

(1)- ماهر مجيد، البناء العلامى للشخصية السينمائية، الحوار المتمدن، العدد: 2044، التحديث يوم: 2007/09/20 - 12:39، <http://www.ahewar.org>

(2)- أندريه فيليب: الممثل الكوميدي، تر: محمد مهدي قناوي، مراجعة حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 2003، ص203.

(3)- عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيف الفني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1994، ص68.

الثاني: شخصية لها ذاتيتها وهويتها المستقلة أيضاً، ويتم التعبير عنها عن طريق الدور المكتوب، كما يتم أدائها عبر الممثل.

إذن، نلاحظ أنّ الشخصية السينمائية تختلف عن الشخصية الأدبية، فالأولى لها إمكانية كبيرة في التبدّل والتحوّل واكتساب بناء سينمائي، أما الثانية فلها صفاتها الثابتة كما يرسمها الأديب وتفتقد لعنصر التمثيل الذي يجعلها تتحوّل وتتغيّر.

2- الصراع الدرامي:

تنطلق الأعمال الدرامية المسرحية أو السينمائية من مبدأ، كما يشير "لايوس إغري" والذي يستمر بتعريف الصراع على أنّه « طاقة غير معقولة تنتج سلسلة من الابتكارات، الابتكار الأول وقطعة فنية لا يحمل في طياته الصراع ويخلق جواً من اليأس وهو خطر يقوم بتهديم بنية النص فوراً، وبدون الصراع فإنّ الحياة تكون مستحيلة في كل مكان من أصقاع الأرض أو في أي مكان من هذا الكون الواسع»⁽¹⁾، هذا يعني أنّ الصراع داخل النص الدرامي هو من يؤجج ويفعل أحداث الفيلم، مما يؤدي إلى خلق عنصر التشويق والإثارة، وتفعيل فعل التوقع لدى المشاهد الذي يعمل على إحداث قراءات تنطلق من الذات المدركة لما يظهر من صراعات داخل تفاصيل الفيلم.

أمّا الفيلسوف "هرقليطس" فيرى أنّ « الصراع يعتبر بداية كل شيء، وكل شيء يحدث نتيجة الصراع»⁽²⁾، فالإلياذة مثلاً هي نمط من أنماط الصراع منذ قيام هيكلتها على أساس العاطفة، وهي عاطفة الغضب والرغبة في الانتقام، والتي يخفيها البطل "آخيل" بداخله، ومن خلال تاريخ علم النفس «فإنه كثيراً ما

(1)- كريستينا لاكاس: كتابة النص السينمائي الإبداعية، ص108.

(2)- المرجع نفسه: ص ن.

كان ينظر إلى الصراع على أنه المصدر الرئيسي للعواطف»⁽¹⁾، هذا ما نجده أيضا في النص الروائي، فالصراع على الأغلب يوصف بأنه قيام البطل بمحاربة جميع أصناف الصعوبات بأنها عقبة في طريقه، فالصراع صنيع للهدف، لذلك فهو يقوم بمواجهة العقبات.

يضع "هيغل" في الصراع الدرامي عاملين أساسيين: (2)

❖ **العامل الداخلي:** يؤدي إلى بروز صراع بين الشخصية وذاتها الداخلية، ويكون مع البطل المكبوت، أو متعلقا بالجانب الداخلي المظلم في الشخصية، فالصراع هنا صراع درامي ذاتي وحيد الشخصية.

❖ **العامل الخارجي:** يُبرز صراع يحدث بين شخصيتين من خلال تحديهما لبعضهما، فبالنسبة لواقعي نظريات النصوص المسرحية فهناك أنواع أخرى من الصراع، مثل الصراع بين البطل والمجتمع أو بين المحيطين به أو الصراع مع الطبيعة.

يرى الكثير من الكتاب أن عنصر الصراع في الأعمال السردية هو يحدد السيناريو الذي يكتبونه بأكمله ، فمختلف الأحداث تقوم على الصراع الدرامي، «وقد يتعاضم هذا الحدث ليصبح صراعا متزايدا ويولد تعقيدات أكبر كلما تعمق الدخول في القصة، وفي كثير من الأحيان يتعلق بشخصية أخرى ، وبذلك تتطور الأحداث داخل الحبكة الرئيسية، وتتولد عنها حبكة ثانوية تعمل على إحداث التوتر، وتطوير الشخصية الرئيسية»⁽³⁾.

ولابد من الإشارة إلى أنّ الصراع لا يكون بالضرورة جسديا أو عنيفا كي يكون مؤثرا، « فالصراع قد لا يكون مكشوفاً: عاطفياً أو جنسياً أو فكرياً، ففي كثير من الأحيان يستطيع المشاهدون التواصل

(1) - كريستينا لاكاس: كتابة النص السينمائي الإبداعية، ص108.

(2) - المرجع نفسه: ص109.

(3) - لينداج.كاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، تر، محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، سورية ، دمشق، 2013، ص51.

بسرعة أكبر جدا مع الصراعات العاطفية من تواصلهم مع المسدسات والقتال بالأيدي ومطاردات السيارات والانفجارات»⁽¹⁾، والأمر المهم هو أن الصراع هو عنصر إيجابي وليس سلبي، بل لا بد من فهم الصراع على «أنه دينامي يتطور إيجابا وسلبا في الوقت نفسه، ونحن نرى نجاحات الشخصية الرئيسية وانتكاساتها وهذا يولد التوتر الحقيقي الذي يغذي الحكمة من أولها لآخرها»⁽²⁾، لهذا السبب نجد أدوار الشخصيات البطلة بالغة التعقيد على المستوى التعبيري والسلوكي من أجل تحقيق مبدأ الإثارة والانفعال لدى المشاهد، لدرجة أن المخرج يمكنه أن يحدث متناقضات وصراعات يمكنها أن تلمس شخصية المشاهد أو المتلقي وتتأثر بها، خاصة إذا وافق واقع المتلقي مع واقع الشخصية السينمائية، وهنا يكون المخرج قد نجح في تحقيق هدفه، وهو مقارنة وجهة نظره مع وجه نظر المتلقي لعمله الفني.

والصراع الدرامي كما يراه "عبد العزيز حمودة" «هو ذلك العنصر الذي يشدنا لمقاعدنا لطوال مدة العرض، فالعرض بصفة عامة، يقدم صراعا عاما... وهو مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمها مع الحدث الدرامي»⁽³⁾، من هذا المنطلق نعتبر الشخصية التي تدخل الحدث وتخرج منه كما هي لا تسمى درامية، فالصراع الدرامي، يؤدي إلى تغيير في شخصيات الحدث.

3- المكان والزمان السينمائي:

مما لا شك فيه أنّ عاملي الزمان والمكان (temps et espace) هما مكونان متحدان لا يمكن الفصل بينهما واقعا كما يرى العديد من الفلاسفة والمفكرين، «فالمكان قطعة من الزمان المتحجر، والفصل بينهما

(1) - لينداج. كاوغيل: فن رسم الحكمة السينمائية: ص55.

(2) - المرجع نفسه: ص58.

(3) - عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1993، ص125.

أصبح وهماً لا أساس له، هذا المنطق لما يرتبط الأمر بسيمياء الحقيقة»⁽¹⁾، لكن في السينما أصبح الأمر مختلفاً، فهي تلجأ إلى الفصل بينهما افتراضياً ونظرياً، حيث أنّ «السينما قلبت كل المعايير المتعلقة بالزمان والمكان، وكانت وحدها القادرة في ثوان على نحو كامل - أكثر من أي شكل آخر- على أن تمدد وتعكس وتتخطى وتوقف الزمن، أو تجعله يتداخل، بمقدورها وحدها أن تغير الموقع فجأة أن تلغي أو تؤكد المنظر أو البعد، وأن تحول مظاهر أو نسب الأشياء، أو تعرض مكانياً أو زمانياً في آن واحد أحداثاً متميزة ومستقلة»⁽²⁾.

وسنرى كيف أنّ السينما استطاعت أن تدمر وتهدم كل ما يتعلق بالزمان والمكان بغض النظر على بعض الآراء المختلفة التي ترى أنّهما متّحدتين، وسنقف على آليات التعامل مع الزمان والمكان في السينما وحقيقة كل منهما.

أ- الزمن السينمائي وأنواعه: الزمان في اللغة يشير إلى دلالة الوقت والزمن الكامن في وعي الإنسان لكنه في وعي الكاتب أشدّ، لأنّه « يتعامل مع الزمن النفسي والتعبيري والزمن معطى مباشر في حياتنا نعيشه في كل لحظة لكننا لا نستطيع تحديده، ويرى البعض أنّ الزمن مجرد مظهر، وليس شيء حقيقياً وثابتاً، في حين يرى نيوتن أنّ له وجوداً مستقلاً ويقسمه إلى زمان مطلق، وهو الزمان الحقيقي الرياضي، وزن آخر هو الزمان النسبي، وهو مقياس حسي خارجي وهو الذي يستخدم في الحياة اليومية»⁽³⁾، ومن خلال بعض آراء العلماء والفلاسفة يمكن القول أنّنا أمام مجموعة من المفاهيم العامة للزمن وهي:

(1)- فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999، ص 141.

(2)- أ. فوجل: السينما التدميرية، تر: أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1995، ص 23.

(3)- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، 2006، ص 06.

❖ الزمن الطبيعي (الفيزيائي):⁽¹⁾ وهو الزمن الفيزيقي من حولنا، وهو ما أطلق عليه "نيوتن" اسم "الزمن الرياضي"، وهو مستقل بذاته وتأخذ ظواهره أو يحال عليها بشواهد أو مؤشرات زمنية يستفاد منها في بناء قصة أو حكاية أو فيلم، مثل فصل الشتاء والربيع وهكذا.. والزمن الطبيعي في السينما هو الزمن الذي تجري فيه أحداث القصة والذي تستغرقه في حدوثها وكأنه التسجيل التاريخي لها، والذي يشار إليه من خلال وضع التاريخ والوقت واليوم والفصل من السنة.

❖ الزمن الباطن (البيولوجي):⁽²⁾ والذي يعرف بأنه زمن الخبرة اليومية، ويتجلى في آثاره التي تدل عليه ويقسمه علماء النفس إلى: "زمن حاضر"، ويشمل الفترات الصغيرة والإيقاع، وزمن الفترة أو المدة وتعود إلى إدراك ما مضى واستحضار الذكريات القديمة، والزمن المنظور، وهو إدراك الرؤية الزمنية متعددة الجوانب الاجتماعية الثقافية والنفسية تلك العوامل التي تؤثر في تكوين صورة العالم من حولنا. و"الزمن الترابطي" وهو حدوث أكثر من حادثة في الوقت الواحد، وكذلك تتابع الأحداث واحد تلو الآخر، وهذا ما يسمى بالمسار الزمني أو حاسة تجاه الزمن في التعاقب والتوالي.

ولو أردنا تطبيق ما تقدم على السرد السينمائي، فإنه لا بد من الفصل والتمييز بين زمن القصة وزمن الفيلم السينمائي، ذلك الزمن الذي يتجلى من خلال عملية السرد ذاتها.

❖ الزمن النفسي:⁽³⁾ ويقصد به إحساس المشاهد بالزمن طويلا وقصرا، وهو مختلف في معظم الأحيان عن زمن العرض، ففي ساحة الفرح لا نشعر بمرور الوقت، على عكس ذلك في محطات الخوف، وكذلك الحال

(1) - عز الدين عطية: الدراما التليفزيونية، ص 235.

(2) - المرجع نفسه: ص 236.

(3) - المرجع نفسه، ص 236.

أثناء مشاهدتنا للفيلم، فإننا حين نرى الشرير يقترب لقتل البطل نحس أنّ الزمن طويل، ولا يريد أن ينتهي ولكن لحظة موقف عاطفي مثير بين البطل والبطة يشعرنا أنّ الوقت مر في لحظة بصر.

❖ **الزمن الصناعي:** (1) ذلك الزمن الذي يعتمد على التقنية الالكترونية لتغيير الزمن الطبيعي للقطة، بحيث يدخل الزمن الصناعي على الزمن الطبيعي، ولا يعادله ويتم بطريق كثيرة منها: العمل على التقليل من سرعة الكاميرا فتصبح الصورة أسرع، وتستخدم في المعارك لإعطائها سرعة وحيوية، واستخدام التصوير المتقطع أو المرحلي، بأن يتم ضبط الكاميرا بحيث تلتقط كادرا واحدا في كل فترة زمنية ما.

❖ **زمن التنفيذ:** (2) ويقصد به الزمن اللازم لتنفيذ السيناريو في الفيلم أو تمثيلية، فعلى كاتب السيناريو أن يكون على دراية ومعرفة بآليات ووقت التنفيذ، بحيث يكتب المشهد بطريقة توفر الإتقان في زمن التنفيذ دون أن يفقد العمل شيئا من قيمته.

ب- **المكان السينمائي وأنواعه:** كثيرا ما يرتبط مصطلح المكان بالدراسات السردية «ويأتي مصطلح المكان في الدراسات النقدية بمصطلحات أخرى مثل الفضاء والخلاء والحيز، وغالبا ما يتم تقصي هذه المصطلحات في السرد الروائي، حتى وإن تقاطع وتشابه مفهوم المكان في الأعمال السردية الأدبية إلا أنّه يعطي خصوصيته في الأعمال السينمائية فالمكان في العمل السينمائي يقصد به الموضع الذي تجري فيه أحداث مجال العمل الذي يتم تقديمه، سواء مناظر داخل الاستوديو، أو في خارج الطبيعة، أو في المدن أو في أي مكان» (3)، لكن ما يهمنا من المكان هو ما تراه الكاميرا منه سواء باستمرارية حركيتها في استعراضه، أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع وتجاوز اللقطات، والمكان في العمل السينمائي يأتي بمدلول أشمل «فهو

(1)- عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية: ص237.

(2)- المرجع نفسه: ص238.

(3)- المرجع نفسه: ص242.

المكان نفسه مضافا إليه ما يتواجد فيه بصورة معتادة، أي مكملاته مثل الستائر والصور والتمثيل والأدوات المختلفة، أو ما هو معتاد على وجوده في الأماكن الخارجية، مثل السيارات وحركة الطريق وغيرها»⁽¹⁾.

وعليه فإنّ المكان السينمائي هو مجرد عنصر محدود الاتساع، وهنا نطرح السؤال، هل حيز الصورة السينمائية فقط هو المكان السينمائي؟، الواقع هنا أنّ «المكان يتجلى من خلال مقاطع وصفية، وهذه التعبيرات، أو اللقطات ليست بالضرورة تنقل الواقع ولكنها تشير إليه، وتُسهم في خلق عالم خاص ومتخيل يتم من خلاله مخاطبة المتلقي والتأثير فيه وعليه، فعدسة الكاميرا تبدو بسيطة جدا أمام عين الإنسان، فهي لا تملك القدرة على الرؤية المجسمة كما تراها العين»⁽²⁾، نستطيع القول هنا أن عدسة الكاميرا من خلال التقاط العديد من اللقطات المختلفة والمتنوعة أن تخلق فضاءات عدّة، فُعصر التسجيل وتقنية عدسة الكاميرا الرقمية تستطيع أن تخلق عوالم مخالفة لما تراها العين المجردة، فالمشاهد ليس خارج الإطار المكاني للأشياء التي يراها على الشاشة فحسب، «بل إنّه ثابت لا يتحرك، وعلى الكاميرا أن تتحرك بالنيابة عنه، أو على الأشياء أن تتحرك على الشاشة»⁽³⁾، و مجال الإبصار لدى المشاهد يمكن تصوره ما بين مسافة العين والشاشة، ويمكن القول «أنّ حدود منظور الرؤية هي بمثابة الإطار الذي يحيط بمساحة المكان الذي تستطيع العين الإمساك به عن طريق الإبصار، مثل تلك الخطوط السوداء التي تحيط بمساحة شاشة العرض السينمائي»⁽⁴⁾؛ أي أنّها بمثابة إطار الحيز الذي يشغله العرض، كما أن المكان السينمائي «هو كل ذلك

(1) - حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989، ص 13.

(2) - فاضل الأسود: السرد السينمائي، ص 100.

(3) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص 233.

(4) - المرجع نفسه، ص ن.

المكان مضافاً لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط، ومساحة ذلك المكان تظل مفتوحة وغير محددة وثابتة ولكنها تخضع فقط لحجم ومساحة الحدث وأيضا لتلك الإشارات أو الأفعال، وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيث الشاشة»⁽¹⁾، وبالتالي فالمكان السينمائي لا يتحدّد عن طريق شاشة العرض فقط، بل يعمل المشاهد على تحديدها عن طريق الرؤية المتأمّلة لأحجام الأشياء ومساحة الأمكنة المفتوحة وقياسها بالعين المجردة.

ثالثاً- تقنيات تشكيل النص السينمائي:

للسينما عدة تقنيات تسهم في تكثيف دلالة المشاهد والصّور، والأحداث، ومن التقنيات الرئيسية:

1- تقنية الإضاءة والألوان السينمائية:

أ- الإضاءة السينمائية:

الإضاءة عنصر بارز في عملية التصوير السينمائي، لأنّها تؤثر إلى حد كبير على الصّور التي تلتقطها الكاميرات، لذلك فإنّ «الإضاءة لها علاقة مباشرة مع الطريقة التي تُرى الصورة بها، ويبدو النور والظلام على نحو مختلف في الأفلام مما يبدوان في الحياة الواقعية»⁽²⁾، وهذا ما تصنعه من فارق عند عملية التلقي لدى المشاهد، «فاستخدام النور الأساسي، الذي هو مصدر الإنارة الرئيسي، يترك ظلالاً إذا استخدم وحده. لهذا السبب، من الضروري استخدام نور آخر لملء المناطق التي يتزكها النور الأساسي غير مضاءة وللتخفيف من الظلال التي يسببها النور الرئيسي»⁽³⁾.

(1)- عز الدين عطية: الدراما التليفزيونية، ص ن.

(2)- برنارد ف. ديك: تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2013، ص 183.

(3)- المرجع نفسه، ص ن.

❖ وعلى هذا الأساس يمكن وضع ثلاثة أهداف رئيسية تحقّقها الإضاءة عند تصوير الأفلام وهي: (1)

➤ **وضوح الصورة:** حيث ضرورة أن يتمكن المشاهدون من التعرف على جميع العناصر الهامة في إطار/محتوى الفيلم.

➤ **نقل المشاهد إلى صورة واقعية عن أحداث الفيلم:** تبدأ الأفلام بالتعرّف على المخططات البصرية التي تشير إلى أنّ الإضاءة تتأتى من مصادر منطقية في بيئة تصوير الفيلم، كما أنّ استخدام المؤثرات الضوئية قد مهدّ السبيل لتحقيق الهدف الثالث، وهو :

➤ **خلق مناخ أو مؤثرات عاطفية:** وأصبحت تقنية الإضاءة عنصراً هاماً في صناعة الأفلام من أجل التلاعب بالمشاهدين بشأن استجابات الشخصيات والأحداث السردية، كما تستخدم تقنيات الإضاءة الحديثة لتوضيح مواقف درامية معينة.

❖ وينقسم أسلوب استخدام الإضاءة إلى قسمين:

➤ **الأسلوب الواقعي:** (2) وفيه يراعي الطابع العام للإضاءة، حيث يتم مراعاة إضاءة الأجزاء القريبة من المصدر، وخفوت الإضاءة على الأجزاء البعيدة، أو الغير مواجهة للإضاءة، وما يتبع ذلك من ظلال الطبيعة.

➤ **الأسلوب الشكلي:** (3) حيث يميل صانع الفيلم إلى عدم التقيد بمصدر الإضاءة، ويحاول أن يبحث جواً خاصاً، ومزاجاً نفسياً معيناً، فيزيد الإضاءة على بعض الأشخاص، أو أجزاء من الصورة، ويقللها عن آخرين، أو يستخدم الظلال، أو يغير من زوايا الإضاءة واتجاهاتها، لإضفاء إيحاءات معينة على الوجوه والأشخاص.

(1) - سعيد سلمان الخواجة: دور الإضاءة في صناعة الأفلام، المصدر / www.wifegeek.com : تاريخ النشر: 3 فبراير 2016.

(2) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص 463.

(3) - المرجع نفسه: ص ن.

❖ قد نتساءل عن مصادر الإضاءة وكيفية توليدها، فهي مصادر متعددة وتنقسم إلى: (1)

➤ **مصادر طبيعية:** مثل الشمس والقمر وضوء النهار، وهذه الإضاءة تتوزع عبر فترات زمنية خلال النهار

مثل فترة الفجر، وفترة الظهيرة، وفترة الغروب....إلخ.

➤ **مصادر ضوء كهربائية:** وهي الفلورسنت، التنجستن، الكوارتز والهالوجين، أقواس كهربائية.

➤ **مصادر إضاءة غير كهربائية:** مثل النار، شموع، كيروسين، غاز، ماغنيزيوم...إلخ.

❖ للإضاءة السينمائية عدّة أقسام وأنواع، ويمكن تقسيمها إلى:

➤ **إضاءة الأشخاص:** (2) وهي عدّة أنواع نذكر منها:

✓ **إضاءة رئيسية أو مركزة:** وهي موجهة بصورة مباشرة، وهي المصدر الرئيسي للإنارة، وهي تعمل على

إبراز الأشياء وتزود كل المساحات بالضوء، وهي تظهر بشكل بقع ضوئية مستديرة، وهي شديدة التباين

وظلالها قوية، ويمكن التحكم في مصابيحها.

✓ **إضاءة خلفية:** وهي توضع خلف الموضوع، وتصوب نحو رأس الشخصية، بحيث تضفي نوعاً من البريق

على الشعر، وتعمل على فصل الموضوع عن الخلفية، لتحقيق العمق.

✓ **إضاءة مساعدة أو تكميلية:** أو موزعة غير مركزة، وهي تستعمل لملء مساحات الظلال الناتجة عن

الإضاءات الأخرى، وهي ناعمة ومنتشرة، وأقل شدة من غيرها، وتتم بواسطة كشافات عاكسة، تؤدي إلى

تباين أقل، وتسهم في إظهار منطقة وسط الإضاءة الشديدة، ومنطقة الظلال.

✓ **إضاءة غير مباشرة:** وتستخدم في حالة الرغبة في خلق تأثير خاص، بحيث توجه الإضاءة إلى عاكس

(ورقي أو قماشى أبيض أو لوح فضي)، ثم تسقط على الجسم، وهي تستخدم كمساعدة لإضاءة أخرى.

(1) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص 466، 467.

(2) - عبد السلام شحادة: فن التصوير، مطابع الهيئة الخيرية، غزة، فلسطين، دط، دت، 1994.

✓ الإضاءة الغير مؤدية إلى الظلال: وذلك عن طريق استخدام مصدر ضوئي يبعث أشعة منتشرة، وتكون المساحة التي ينبعث منها الضوء مساحة كبيرة، وحين التصوير بمصادر الضوء الصناعية توضع مصادر الضوء عادة بشكل حلقي حول عدسة التصوير نفسها.

➤ إضاءة الديكور والحركة: وتتم إضاءة الديكورات وبالأخص في التصوير الداخلي-الأستوديو- بواسطة رابع مجموعات من الإضاءة، وهي تقريبا نفس إضاءة الأشخاص: (1)

✓ لمبات الوجه: وهي لمبات يسهل ضبطها، وهي تعطي الجزء الأكبر من الإضاءة.

✓ إضاءة المكان والمحيط: وهي إضاءة تكميلية لتخفيف الظلال القائمة، وتستخدم كذلك لتحديد الجو الخاص لكل ديكور.

✓ الإضاءة الخلفية: وهي لمبات تستخدم لإعطاء التحسيد اللازم للصورة، ليتم فصل الممثلين عن الديكور.

✓ المؤثرات الضوئية: وهي تشبه ماكياج النماذج المركبة، فهي تبدل ملامح وجه الممثل، وتغير مظهر الديكور، أو الجو العام للمشاهد.

❖ أجهزة الإضاءة: (2) يعدّ توزيع الإضاءة من أهم أسباب نجاح الصورة، لذلك عند عملية التصوير داخل الأستوديو نستخدم إضاءة من جهات مختلفة، وبدرجات حرارة متنوعة، بحسب نوع مصدر الضوء ونوع الأجهزة المستخدمة، ونذكر منها:

➤ أجهزة الفوتوفلود: تستخدم لإعطاء إضاءة خلال الظلال، وقوة اللمبة فيها 500 كلفن (وحدة قياس الإضاءة)، ومنها أنواع أخرى قوية تستخدم للإضاءة العامة.

(1) - رالف ستيفنسون، وجان دوبري: السينما فنًا، تر: خالد حداد، منشورة وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993، ص 67، 68.

(2) - محمود سامي عطاء الله: السينما وفنون التلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997، ص 169.

➤ أجهزة السبوت لايت: وهي تعطي إضاءة عالية وقوية، وتحوي على لمبات الكوارتز والهالوجين، وهي تستخدم للإضاءة العامة، والإضاءة من الأعلى.

➤ أجهزة التنجستين- هالوجين: وتستخدم للتصوير الداخلي والخارجي، ودرجة حرارتها عالية جدا وإضاءتها قوية جدا.

➤ المصباح القوي الضخم (بروت-BRUTE): هو مصباح قوسي كربوني ضخمة، يستخدم في الإضاءة السينمائية عادة تبلغ قوته 225 أمبير.

المهم في استخدام هذه الأجهزة، هو أن تتلاءم نوعية إضاءتها مع الهدف من الصورة السينمائية، «إضاءة المسطحات تحتاج إلى إضاءة خشنة مباشرة، بينما التصوير الجمالي للوجوه أو تصوير بعض اللقطات التي نحاول من خلالها تقليل التباين اللوني فتحتاج إلى إضاءة ناعمة منتشرة»⁽¹⁾، ويمكن تغيير خصائص الوجه بواسطة الإضاءة، إذ أنّ «الإضاءة من أعلى تضيء الطابع الروحي على الموضوع، وتمنحه شكلا مهيبا أو ملائكيا، أما الإضاءة من الأسفل فتمنح إحساسا بالقلق وتعطي مظهرا شريرا أو خارقا للطبيعة، أما الإضاءة من الجانب فتعطي بروزا وصلابة للوجه، ولكن يمكن أن تظهره قبيحا بإظهار تجاعيده، كما يمكن أن تدل على شخصية غامضة نصف صالحة بإظهار مزيف يضيء النص ويترك النصف الآخر في الظل بعدا روحيا قدسيا، أما الإضاءة من الخلف، تضيء الصفة المثالية على الموضوع وله أيضا

(1) - سامي الشريف ومحمد مهني: الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مطبعة مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، دط، 2001، ص186.

بعد روجي قدسي»⁽¹⁾، وغالبا ما تستعمل هذه الإضاءة في مشاهد التراجيديا والدراما، من أجل التحكم الجيد في الوظائف التنبهية للمتلقى.

ب- الألوان السينمائية:

تقوم الألوان إضافة إلى وظيفتها المكملة لوظيفة الخطوط، بوظيفتين أساسيتين هما: (2)

- ❖ تجعل الألوان الصورة التلفزيونية أكثر قرباً من الواقع، وأكثر تعبيراً عنه من الناحية البصرية.. وهذا أمر في غاية الأهمية حين تتعلق الصورة بإنتاج الأفلام التسجيلية (تلفزيونية كانت أو سينمائية..).
- ❖ ألوان الصورة المماثلة لألوان الواقع، تهيب للعين بيئة بصرية مريحة وتضفي على الصورة التلفزيونية سحراً وجاذبية، مما يجعلها تحظى بانتباه واهتمام الغالبية العظمى من المشاهدين على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم العلمية والثقافية.

يعدّ اللون من مظاهر الفيلم الخارجية، إذ يستعمل بطريقة حسية تتناسب مع مضامين وتعبيرات المشاهد، فاللون لع أنواع وخصائص متعددة، ويعمل وفق نظام منطقي يتناسب مع الألوان الطبيعية في الواقع، بمعنى أدقّ «أنّ أيّ نظام من الألوان المستخدمة لا يستطيع أن يعرض مجال ألوان الطيف بدقة كاملة، فالنظام الذي يقترب من مجال مشتقات ألوان الأحمر يعرض مشتقات الأزرق بصورة سيئة، كما لا يستطيع نظام آخر من تقديم ظلال الأخضر والأصفر تماما، وكذلك لن يكون النظام الأكثر دقة هو الأكثر جمالا بالضرورة، وفي الواقع، ربما يكون العكس صحيحا»⁽³⁾، وقد يكون هذا راجعا لعدم استطاعة الآلات والوسائل الحديثة

(1) - بريك الزهرة: خصائص اللغة السمعية البصرية: دراسة تحليلية سيميولوجية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية، الجزائر، العدد 10، 2017، ص 21.

(2) - علي عزيز بلال: الفيلم التسجيلي، من الفكرة إلى الشاشة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013، ص 22.

(3) - رالف ستيفنسون وجان دوبري، السينما فنا، ص 203.

مطابقة اللون الطبيعي بصفة مطلقة، فهي تقارب اللون، وتحاول استخدامه أحسن استخدام، وتبقى هذه المسألة محل جدل أمام الباحثين في مجال علم الألوان، لكن ما يهمننا بصفة رئيسية الآن، هو كيف استخدمت السينما اللون سينمائياً؟.

❖ يمكن تلخيص استخدامات الألوان في الأعمال السينمائية كما يوردها "سعيد شيمي"، كالاتي: (1)

➤ تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية كما هي في الواقع: دون تدخل المصور أو صانع الفيلم، كما هي في الأفلام الوثائقية.

➤ تسجيل الألوان الطبيعية الحقيقية: ولكن بتدخل من صانعي الفيلم، وهي قريبة للأولى، ولكن هنا يتدخل المصور، أو منسق المناظر في اختيار أو تبديل ألوان معينة تُلائم التناسق اللوني، أو الزمني، أو المكاني، أو النفسي، وهي تدخل قليل وبسيط.

➤ استعمال انطباعي تأثيري: وهذا الاستعمال منتشر بكثرة في السينما، حيث تستغل قيم اللونية المتعارف عليها عبر تاريخ البشرية بالمفهوم الانطباعي للألوان، وارتباطها مثلاً بالخير أو الشر، والحياة العامة، ويكون التطبيق مباشراً.

➤ استعمال سيكولوجي للون: حيث يطوع اللون مع الحدث الدرامي، بحيث يصبح أكثر حركة، ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث، لأنه تطور الفيلم في الدراما يحتاجه.

(1) - سعيد شيمي: اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 38-40.

➤ **اللون كهدف جمالي:** فعلى الرغم من أنّ كل استعمالات الألوان في الفيلم السينمائي تتجه أو تبحث عن الجمالية بشكلها العام، إلا أنّ الهدف هنا يكون وحيدا ومسيطرًا، ويشد الأبصار، ويكون الانبهار هو أسمى أهدافه.

➤ **هدف خيالي (فتنازي):** ويكون اللون هنا وضع غير مسبوق وغير محدد، حيث يصبح استعمال اللون أو الألوان مفتوحا بشكل متسع للخيال الخصب لفناني الفيلم، وبهذا سنحصل على صورة غريبة، وبألوان بعيدة تماما عن المفهوم الواقعي للألوان، ونجد أفلام الخيال العملي والفضاء والمستقبليات تحمل كثيرا من قيم هذا الهدف.

➤ **تأثير زمني تاريخي:** من خلال توظيف الألوان والإضاءة استطاع المصورون أن يصلوا إلى إعطاء الأفلام التي تدور في أزمنة ماضية ذلك المذاق، والنكهة التاريخية القديمة في الصورة السينمائية، فاللون يمكنه أن يعطي الإحساس بالزمن الماضي.

ومن الناحية الأخرى فإن صناعة الألوان في السينما تقوم على علمية التلوين وهي «عملية تتم بمساعدة الحاسوب، وتسمح لهذا الجهاز - في غياب أية معلومات إرشادية - أن يقوم بالخيارات التي يجب أن تكون حقاً مقصورة على صانع الفيلم وحده. وتلوين فيلم مجرد إرضاء المشاهدين الذين اعتادوا على الألوان هو مثل التلوين اليدوي لصور فوتوغرافية مصورة بالأبيض والأسود»⁽¹⁾.

فكل لون له رمزه الخاص واندماج الألوان وتكوينها يعمل على التناسق الذهني بحيث يعطي قيمة حسية لدى المشاهد، سواء على مستوى التعبير عن الواقع أو التعبير عن البعد الجمالي والزخرفي الذي يعمل على الدهشة والانبهار، أو على مستوى تفعيل التعبير الدرامي الانفعالي، لذلك علينا أن نفكر الآن بمعنى اللون ودلالته، وكيف يعطي المعنى بعدا رمزيا في الفضاء السينمائي؟.

(1) - برنارد ف. ديك: تشريح الأفلام، ص 182.

يرى " إزنشتاين " أنّ الحافظ لاستخدام اللون كان بنفس القوة لاستخدام الصوت، كما « اعتبر اللون عنصراً من عناصر الدراما السينمائية»⁽¹⁾، وبهذا يكون اللون طاقة فنية هائلة حاملة لمضامين، إذ تسمح للمبدع التعبير بالألوان عن أفكاره بتقنيات متنوعة وجذابة.

ونحاول في فيما يلي تقديم التأثيرات النفسية والتعبيرية لبعض الألوان حسب بعض المتخصصين في هذا المجال:

✓ اللون الأصفر: (2)

لون مقدس لدى المصريين القدماء، والصينيين، ويرمز للمزاج المعتدل والقوة، وهو مثير للانتباه، ويعبر عن الحكمة والحبور والإشراق، وهو لون طاغٍ بحد ذاته، فتكوين مشهد كامل من هذا اللون يكون دائماً بياناً صريحاً من المخرج، وفك رموز هذا البيان يرجع للمشاهد.

✓ اللون الأحمر: (3)

عدّ اللون الأحمر أحد الألوان الأساسية في التركيبة البصرية لأيّ مشهد سينمائي، فهو جزء لا يتجزأ من عملية السرد البصري في السينما المعاصرة، «فيوصف اللون الأحمر على أنّه لون مثير لأنه يذكرنا بالمعاني الإضافية المستوحاة من النار والدم والثورة»⁽⁴⁾.

(1) - سعد عبد الرحمن قلعج: جمالية اللون في السينما، المكتبة المصرية، مصر، دط، 1975، ص ص37، 38.

(2) - <https://dkhlak.com/meanings-of-colors>.

(3)- <https://dkhlak.com/meanings-of-colors>.

(4) - سعد عبد الرحمن قلعج: جمالية اللون في السينما، ص43.

✓ اللون الأزرق: (1)

لون محافظ هادئ وحالم يخفف التوتر، ويرتبط بالسما والماء، ويرمز للصدق والخلود، ولكن إذا كان معتنا فيوحي للخوف والخراب، ولكنه دوماً يحمل صفة الاستلاء، كما يعده الكثير رمزا للولاء والطاعة والتعجب الطفولي .

✓ اللون الأرجواني: (2)

لون ملكي، فخيم، درامي، يوحي بالحكمة الروحية، وقليل من الحزن، وهو رقيق رطب حالم، ويرمز للكبرياء والحكمة، والجنس أيضاً، حيث يمنح هذا اللون انطباعاً غامضاً ويتوافق غالباً مع الغموض والتزلف، ومعظم هذه السمات مطبقة بأساليب مختلفة في هذا الفيلم.

✓ اللون الوردي: (3)

يرمز في الغالب للحب والرومانسية وهو عنوان للإثارة ومتداول بين العشاق، ويوحي هذا اللون بالبراءة والطهارة (ويمكن الإشارة هنا إلى أنّ هذه الدلالة للون الوردي يؤخذ بها في العادات والتقاليد الجزائرية، فنجد أنّه في الكثير من المناطق يكون لون لباس العروس يوم صبيحتها وردي اللون)، وبعد تنالي الأحداث المخيفة تختفي البراءة عند الشخصية، ويختفي اللون من اللباس والإضاءة في آن واحد.

(1)- <https://dkhlak.com/meanings-of-colors>.

(2)- <https://dkhlak.com/meanings-of-colors>.

(3) <https://dkhlak.com/meanings-of-colors/>

✓ اللون الأخضر: (1)

لونٌ مرتبط بالحياة والطبيعة والربيع، منعش ودافئ، يشير الاهتمام ويوحى بالنشاط، ويرمز للخصوبة والنماء، ويساعد على الصبر، ويدعو للثقة، وانتشار اللون الأخضر يعمل على توطيد الرتابة والملل.

✓ اللون الأسود: (2)

ينتج اللون الأسود من مزج لونين مكملين لبعضهما أو ثلاث ألوان على أبعاد متساوية في الدولاب اللوني وتكون من الألوان المعتمة بعيداً عن اللون الأبيض، ويعتبر من الألوان الغريبة المحيرة فهو يمتص جميع الألوان ويعتبر من الألوان التي تفتقر إلى السطوع حيث أن الرسامين يتجنبون استخدامه إلا نادراً، اللون الأسود في علم النفس له دلالات كثيرة منها القوة والرقى والغموض والموت ويتصل بالأمور السرية ويسمى بلون الغموض.

✓ اللون الأبيض: (3)

الأبيض سيد الألوان، ويجعلها تبدو أكثر نظافة وحيوية، ويرمز للطهارة، والنقاء، والبراءة، والثقة والسلام والاستقرار، ويوحى بالتواضع، والضعف، والعجز، والاستسلام، ويستخدم في بعض البلدان رمزا للحزن والحداد.

من خلال ما سبق رأينا الدور المهم للألوان في مجال التعبير الدلالي، إلى جانب أنّ اللون يحمل في جوهره عناصر إضافية ومباشرة للتأثير النفسي، من حيث أنّه يسقط في العين ويؤثر فيزيائياً على العصب البصري لدى

(1)- <https://dkhlak.com/meanings-of-colors>.

(2)- <https://www.almo7eb.com/ar/play-11124.html>.

(3)- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، ص113.

المشاهد، هذا الذي يجعل كل قارئ ومحلل للأفلام السينمائية أن يتطلع على تعبيرات الألوان ودلالاتها ووظائفها المختلفة.

2- الملابس والأزياء والماكياج في العمل السينمائي:

أ- الملابس والأزياء:

للأزياء والملابس وظائف كثيرة في الأعمال السينمائية، التي تعزز من قيمة الدور وصدقته أحداثه، ففي أفلام الغرب الأمريكي مثلا، «الملابس تصنع الشخصية، حيث ترتدي المرأة الفاضلة ملابس محتشمة وبسيطة تغطيها إلى العنق»⁽¹⁾، مما يدل على بيئتها المحافظة، وثقافتها الاجتماعية والدينية.

هناك من الأزياء والملابس ما يرتبط بالتراث والتقاليد الثقافية والاجتماعية، و«يمكن للملابس في حد ذاتها أن تعكس تطورا في القيم الاجتماعية لأي مجتمع إضافة إلى قيم الذوق الجمالي له، ويتم اختيارها بعناية حيث تعبر بدقة وواقعية عن الشخصية ويجب أن لا تتعارض مع الخلفيات المستعملة»⁽²⁾، أي أنّ الملابس انعكاس للقيم والأعراف التي تطبع على مجتمع ما، ما تميزه عن مجتمع آخر.

❖ في الملابس الموظفة في الإستخدامات الدرامية لابدّ من مراعاة شروط كثيرة نذكر منها:

➤ الإغراء والجاذبية:⁽³⁾ وهو يعبر عن العوامل الأساسية لاختيار ملابس المرأة بالذات، وتحديد نوعية الملابس الملائمة للشخصية، والتي تساعد على أداء دورها الدرامي، ومتوافقة مع سماتها وأهدافها وصرعاتها، فإذا كانت أزياء العروض ذات طابع واقعي فإنّ الجمهور سيميل لانتقاد الأحداث، بينما يمكن أن يمررها ويتقبلها في الأجزاء الخيالية التي تخلقها الأزياء.

(1) - برنارد ف. ديك: تشريح الأفلام، ص 223.

(2) - بريك الزهرة: خصائص اللغة السمعية البصرية: دراسة تحليلية سيميولوجية، ص 22.

(3) - ستيفسون ودوبري: السينما فنا، ص 192.

➤ مراعاة الناحية النفسية: (1) كالتقاء البرد أو الحر، وعلينا أن لا نتجاوز بذلك لباس المرأة بالأخص، والملابس بصورة عامة تدل على الفصل من السنة التي تجري فيها الأحداث.

➤ مراعاة التمايز والتباين في الملابس بين الشخصيات: (2) سواء أكانوا من رتبة واحدة، أو طبقة واحدة، أم لم يكونوا، وذلك عملا على سرعة التعرف عليهم ومتابعتهم، كأن تضع الشخصية سترتها على كتف واحدة فقط، أو على كتفين دون إدخال الذراعين في الأكمام.

➤ مراعاة الملابس التاريخية وملابس البيئات الخاصة: (3) أو ملابس المناطق ذات الطابع الخاص، كملايس البدو فيجب مراعاة الحقائق التاريخية، أو البيئة، وإن كان يمكن الخروج عن الدقة قليلا لخدمة الهدف الدرامي الجمالي، ويستعين الكثير من المصممين بالكتب التاريخية التي تتحدث عن الطقوس الدينية لكل العصور والملابس الخاصة بهم لاسيما المرتبطة بالعقائد والأديان.

ب- الماكياج:

فن الماكياج ليس وليد العصر بل كان موجودا منذ القدم، وهو فن قائم بذاته يخضع للتكوين والدراسة ويعرّف الماكياج بأنه «اللمسات التي تُضاف إلى قسّمات وجه الممثل بواسطة المساحيق، والأصباغ، والألوان، ليصبح مطابقا للشخصية التي يلعبها، وهي إمّا التجميل لبدو الممثل أمام الكاميرا في أحسن صورة، أو التنكر، أو لتغيير العمر» (4)، فالهدف الرئيسي للماكياج من هذا المنطلق هو العمل على خلق الصورة المناسبة لأداء الدور بما يحقق وظيفته الفنية، ومع ذلك «نجد بعض المخرجين يفضلون الاستغناء عن الماكياج الكثير الذي يلغي الوجه الحقيقي للممثل، ويكتفون بطبقة رقيقة من الطلاء لتغيير طبيعة المظهر

(1) - <http://vb.n4hr.com/232278.html>.

(2) - حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة، ج2، ص41.

(3) - مجموعة من المؤلفين: فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص 62.

(4) - محمود سامي عطاء الله: السينما وفنون التلفزيون، ص178.

الحقيقي للجلد وملامح الوجه»⁽¹⁾، وقد يراعون بهذا ذوق المشاهد الذي يفضل أحيانا صور الممثلين على طبيعتهم دون تزييف؛ كما أن فن الماكياج ليس عملية طلاء وصبغة ومساحيق، إذ نجد أن المخرجين يعتمدون على مختصين آخرين خارج مجال السينما، إذ «يتطلب جهود صانعي الشعر المستعار، وأطباء الأسنان وجراحي التجميل، بالإضافة إلى الخياطين، والرسامين المعتادين»⁽²⁾.

3- الديكور والإكسسوار السينمائي:

ينطلق مهندسوا الديكور في إعداد وتصميم الديكورات بحسب طبيعة نص السيناريو، «فالديكور يرتبط أساسا بإيجاد وخلق مكان وقوع الأحداث داخل الاستوديو السينمائي أو في أي موقع تصوير خارجي»⁽³⁾، فالديكور في أساسه مكمل لنص السيناريو، إذ يرتبط بعملية التصوير، فهو يستمدّ روحه من السيناريو، ويعبّر عن الحالة الدرامية للعمل الفني.

أشرنا سابقا أنّ المكان في السينما، موضع تجري فيه الأحداث، سواء داخل الاستوديو، أو في الطبيعة، أو البيوت والمنازل، لكن هذه الأماكن غالبا ما تكون مرفقة بمكملات أو إكسسوارات، تتعلق بالحركة، والفعل والحدث، وفي التصوير يتم تشكيل المكان، وإعادة ترتيبه بحسب ما نراه على الشاشة، «ويعتمد في ذلك على خيال المشاهد في استكمال ما لا تراه الكاميرا من المكان، كما يستعمل خلفية الكروما (chroma) كحيلة إلكترونية حيث يتم التصوير أمام شاشة زرقاء أو خضراء، ثم سحب اللون من الخلفية وإبداله بأي منظر

(1) - عبد القادر التلمساني، فنون السينما، ص 89.

(2) - ستيفنسون ودوبري: السينما فنا، ص 193.

(3) - سامي الشريف ومحمد مهني: الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، ص 189.

طبيعي، أو أي خلفية، حيث يظهر الممثل في مكان لم يذهب إليه أصلا، أو يأتي بحركات خارقة كما في أفلام سوبرمان»⁽¹⁾، سنحاول أن نقف عن مفهوم خلفية الكروم نظرا لأهميتها الكبير في مجال السينما.

أ- خلفية مفتاح الكروما:

الكروما "Chroma" هي عبارة عن تصوير المشهد على خلفية ذات لون أحضر أو أزرق، وبعد ذلك يتم حذف هذه الخلفية ببرامج الجرافيك ودمج المشاهد والمؤثرات المصممة على برامج الجرافيك معها⁽²⁾.

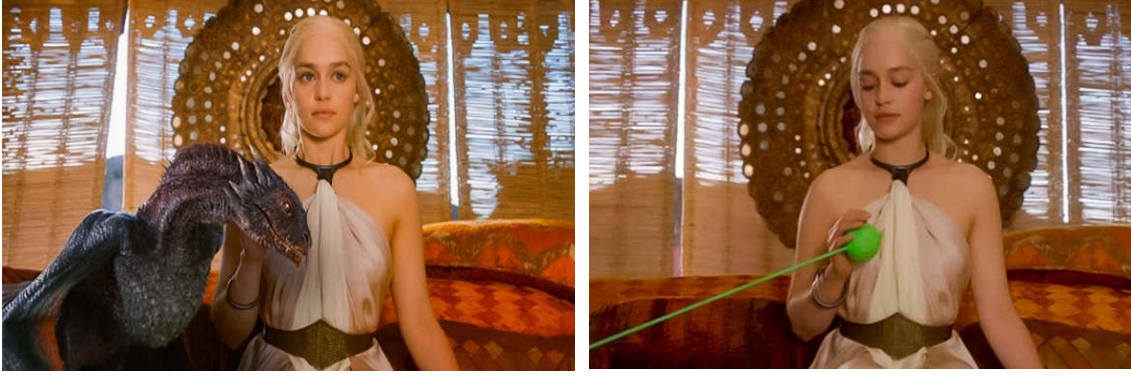
الصورة رقم 01: خلفية الكروما.



- أ -

(1) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص 456.

(2) - <http://www.sayidy.net/node/55481>



- ب -

كما استخدم صانعو أجزاء مسلسل Game of Thrones المؤثرات التكنولوجية لتحويل عصا خضراء -

كروما- إلى وحش ضخم غريب يمكث بكل هدوء (أنظر الصورة رقم 01- ب-) (1).

يمثل الديكور جزءاً من الرمز والإيحاء في اللغة السينمائية، فهو يسهم في إرسال دلالات قوية عن طريق الأشكال والخطوط والهياكل والمباني أثناء عملية عرض المشاهد المصورة، إذ يعدّ من الوحدات الفنية في النص من خلال خلق الحياة التي تعيش فيه شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة، «فتكون بذلك الوحدة الفنية، وهو فن يتداخل مع باقي الفنون لإبراز مضامين النص» (2)، وتتجلى هذه المضامين في البعد النفسي والاجتماعي والثقافي، لارتباط الديكور بسياقات ودوافع وأنماط اجتماعية لحياة الشخصيات وتاريخها وثقافتها كما «تستند فضاءات الديكور إلى خصائص ذاتية تميزه وتربط أجزائه بعلاقات يجري إظهارها من خلال الوسائل التعبيرية للصورة كاللقطة، الإضاءة، العمق، وخواص التصوير والحركة والزمن» (3).

(1) - <http://www.sayidy.net/node/55481>.

(2) - لويس مليكة: الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1966، ص4-6.

(3) - طاهر عبد المسلم: عمق الصورة والمكان، (التعبير، التأويل والنقد)، دار الشروق للنقد والتوزيع والنشر، الأردن، دط، 2002، ص25.

❖ وظائف الديكور وأغراضه: للديكور وظائف كثيرة، ترتبط أساسا بالمكان والشخصيات، ونلخص

أهمها كما يذكرها (هوايتنج):⁽¹⁾

➤ التعبير عن خصوصية المكان والزمان، هل هو سجن أم شارع أم قصر؟، شتاء، ربيع، صباح، مساء ... وكذلك العصر هل هو عصر فرعوني، إسلامي، ما قبل التاريخ...

➤ تحديد المساحة: حيث يحدد المنظر المساحة التي يدور فيها التمثيل، سواء كانت كبيرة أو صغيرة.

➤ يساعد على الحركة، وهو يهيئ الجو العام للنص، ويساعد الممثل على الحركة في مكان الحدث، ويحدد له أماكن الدخول والخروج، والتوقف والمشي.

➤ العمل على الإيحاء بالجو العام للمشهد، مثل جو الفرح، والحزن، والقتال... الخ.

➤ التعبير عن الحالة النفسية، وهي الحالة التي يكون عليها المنظر، ليهيئ المشاهد نفسيا لمعايشة أحداث العمل طبقا لزمانها، ومكان وقوعها.

➤ الديكور يساهم في جمالية المشهد، حيث يضفي على الحدث حيوية وبهجة، وإخفاء تشوهات المكان وبشاعته.

يجب أن يتحلّى مهندس الديكور بثقافة فنية واسعة، «إذ يمكن أن يُكلّف ببناء قصر فرعوني أو مقهى لبناني، أو شارع في الأزهر أيام الفاطميين، أو بيت فلاح في أقاصي الصعيد، أو قرية في أحراش إفريقيا، أو حطام مدينة في قاع المحيط، أو مدينة بغداد أيام هارون الرشيد»⁽²⁾، هذا الأمر الذي لا يستطيع أن يفعله الإنسان العادي.

(1) - فرانك، هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، دط، 1970، ص 337.

(2) - عبد القادر التلمساني: فنون السينما، ص 24.

كما تلعب الإكسسوارات كعنصر من الديكور السينمائي دورا مهما في عرض الفكرة والإيحاء بتطويرها والجذب البصري لها، «فالساعة مثلا، قد تستخدم لتوضيح حداثة زمن الأحداث، أو الإشارة لعنصر الوقت أو حتى على المستوى الاجتماعي والاقتصادي للشخصية التمثيلية»⁽¹⁾، قد يبدو عمل الإكسسوارات سهلا ، لكنه ليس بالأمر السهل، نظرا لدقتها التمييزية، ولصعوبة دمجها مع فكرة المشهد.

❖ نماذج ديكورات وإكسسوارات مستخدمة في الأفلام السينمائية المعاصرة: (الصورة رقم 02).

✓ ديكور الكعبة وغار حراء من فيلم الرسالة:



✓ أستوديوهات التصوير الإيراني لفيلم يوسف عليه السلام:



(1) - سامي الشريف ومحمد مهني: الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، ص 193، 194.

✓ أستوديوهات و أماكن تصوير مسلسل أرطغرل التاريخي:



✓ ديكورات متقدمة من فيلم النمر الأسود (Black Panther):



4- المجرى الصوتي في العمل السينمائي:

يُمثل المجرى الصوتي الصورة السمعية في الفيلم السينمائي وهو جزء من السرد الفيلمي المصاحب للصورة المتحركة والكلام، وهو أحد العناصر الرئيسية في الصناعة السينمائية، وهو كل ما يتلقاه المشاهد عن طريق السمع بطريقة مباشرة.

أ- الصوت في السينما:

إنّ توظيف الصوت مع الصورة في عالم السينما من التقنيات البارزة في صناعة الأفلام، حيث «يجري تسجيل اختلافات الأمواج الصوتية، مثل اختلافات الضوء والظل على مدرج صوتي منفصل، ولكن على نفس شريط الفيلم الذي يتضمن الصور المرئية. وينبعث الضوء عبر المدرج الصوتي أثناء عرض الفيلم فيحوّل هذه التغيرات المرئية، ويعيدها ثانية إلى أمواج صوتية يسمعها المتفرجون عبر مكبرات الصوت بشكل متزامن مع رؤيتهم للصور على الشاشة»⁽¹⁾، نلاحظ هنا أنه لا بد من الصوت والصورة أن يكونا متلازمين دلالياً، وأن لا تحدث المؤثرات الصوتية تناقضاً مع إichاءات المشاهد، حتى يكون التكثيف الدلالي في مساره الصحيح، لاسيما حين يرتبط الأمر بالمتلقي الذي ينتظر تناغماً مع جميع العناصر المكونة للمشهد.

❖ وينقسم المجرى الصوتي في الفيلم إلى قسمين أساسيين هما:⁽²⁾

➤ **الأصوات الطبيعية:** وهي الأصوات المستمدة من الطبيعة نفسها، مثل أصوات الريح والمطر وتغريد الطيور وصراخ الحيوانات... وغيرها.

➤ **الأصوات البشرية:** وهي التي يصدرها الإنسان أو يشارك في صنعها ومنها الحوار: وهو الكلمات المنطوقة التي تصاحب الصورة وهي جزء من جو الفيلم الحقيقي⁽³⁾.

➤ **الأصوات الآلية والميكانيكية:** مثل الآلات والسيارات والضوضاء في الشوارع وباقي الأجهزة.

(1) - ستيفسون ودوبري : السينما فناً، ص 220.

(2) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية، ص 497.

(3) - مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ص 119.

➤ الموسيقى: وهي كما يرى "مارسيل مارتين" صاحب كتاب اللغة السينمائية بأنها «عنصر صوتي يصنعه

الفرد بنفسه»⁽¹⁾، تكون إما موسيقى تصويرية، أو تعبيرية مصاحبة لتصوير الشخصية أو الحدث، للتعبير

عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية أو مصاحبة للأغاني، أو الرقصات.

والعمليات الصوتية في الأعمال السينمائية ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، بل هي ضرورية لتحميل

وتقديم بعد فني وإيحائي لها، وتستخدم في الفيلم، كونها «أصبحت عنصراً من عناصر الفيلم السينمائي، منذ

أصبح الفيلم ناطقاً بعد من كان صامتاً، وتعبّر تعبيراً قوياً واضحاً عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المتفرج

أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم»⁽²⁾.

بالإضافة لهذا، هناك مجرى صوتي آخر لكنه مختلف تماماً عن القسمين السابقين، وهو "الصمت"

ويمكن تفسير وجود الصمت في لقطة أو أكثر ضمن سياق الفيلم التسجيلي التلفزيوني كنتيجة لإحدى

الحالتين: (3)

✓ أن يكون الصمت مقصوداً لإيصال فكرة ما، أو لإحداث تأثير انفعالي معين في المشاهد، مثل اللقطات التي

تظهر شخص أو عدد من الأشخاص في حالة ذهول نتيجة لصدمة بصرية قد تنبؤ بحدث جلل.

✓ أن يكون الصمت نتيجة لقلّة خبرة المخرج، أو المصور بمدى أهمية الصوت كإضافة للصورة، أو أن يكون

نتيجة لخطأ غير مقصود.

ب- المعدات الصوتية في السينما:

هناك مجموعة كثيرة من الأجهزة تساهم في صناعة الصوت نذكر من أهمها:

(1) - مارسيل مارتين: اللغة السينمائية، ص 119.

(2) - عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1993، ص 132.

(3) - علي عزيز بلال: الفيلم التسجيلي، من الفكرة إلى الشاشة، ص 29.

❖ **الميكروفون (مواصفاته وأنواعه):** وهو أداة تسجيل الصوت المباشر الأولي ويتم وضعه على ذراع طويلة لتسجيل الحوار القائم مع مراعاة عدم ظهوره في الصور ومراعاة مسافة قربه أو ابتعاده عن مصدر الصوت «والميكروفون، مثله مثل العدسة، له زاوية استجابة، وهناك ميكروفون يتجاوب مع جميع الاتجاهات ويلتقط كل الأصوات من حوله، وهناك ميكروفونات يتجاوب مع جميع الاتجاهات ويلتقط كل الأصوات من حوله، وهناك ميكروفونات أخرى، لها اتجاهات بحيث لا تلتقط إلا الأصوات الصادرة من أمامها أو من خلفها»⁽¹⁾، ومن مواصفات الميكروفونات الأمثل في السينما، «أن تكون صغيرة قدر الإمكان، وآلية الحساسية للأصوات المطلوبة، وأن تكون صالحة مع كل شخص، ولا ينبغي أن تكون سلكية لتخدم أغراض الحركة»⁽²⁾، إذ ينبغي أيضا أن نراعي الخصائص التقنية ووظائفها المتعددة مثل:⁽³⁾

الاستجابة الترددية، التي لا بد أن تكون قوية من أجل جودة التسجيل؛ وشكل الالتقاط الذي يكون فيه الميكروفون في اتجاهات متعددة (أمامي، خلفي، فوقي، جانبي)، حتى يساعد صانع الفيلم على الانتقائية الجيدة للصوت؛ الحضور، ويعني الكفاءة في إعادة إنتاج الصوت بدقة عالية وشكل مقبول؛ الحجم، والمقصود أن لا يكون كبيرا وثقيلًا، حتى يسهل إخفاؤه والتنقل به بسهولة.

ومن بين أنواع الميكروفونات المستعمل في الإنتاج الصوتي السينمائي نذكر:⁽⁴⁾

➤ **الميكروفون الدينامي:** وأهم خصائص هذا الميكروفون أنه لا يحتاج إلى بطاريات أو تيار كهربائي خارجي لتشغيله، كما أنه يعتبر الأكثر استخداما في الحالات التي تحتاج إلى تحريك الميكروفون بصفة دائمة كما نراه في الحفلات العامة وفي أيدي المطربين وأمام الآلات الموسيقية للاوركسترا عند تقديم الفقرات الغنائية.

(1) - علي أبو شادي: سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006، ص 132.

(2) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية، ص 502.

(3) - محمود عطاء الله، السينما وفنون التلفزيون، ص 100، 101.

(4) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية، ص 503.

➤ **الميكروفون الشريطي:** ويتميز هذا الميكروفون بأنّ له اتجاهين لاستقبال الموجات الصوتية مما يسهل استخدامه في الأعمال التلفزيونية لإمكانية وضعة بين اثنين من المتحدثين أمام بعضهما البعض.

➤ **الميكروفون المكثف:** ويتميز هذا الميكروفون بأنّ له حساسية عالية للذبذبات المرتفعة High Fréquence ولذلك يكثر استخدامه في تسجيل الآلات الوترية، خاصة ذات الأصوات الرقيقة جدا مثل الكمان.

➤ **الميكروفون اللاسلكي:** من بين الميكروفونات المهمة في التسجيل السينمائي، يمتاز بقابلية التحكم في الموضوع، وإخفائه عن الكاميرا والمشاهد.

➤ **الميكروفون الفوقى المتحرك:** وعادة ما يستعمل في الفضاءات في الخارج، وهو عازل لصوت الرياح ويرفع نحو الأعلى بعيدا عن عدسة الكاميرا، ويمتاز بسهولة التنقل به أثناء التصوير.

ج- العمليات الفنية للصوت بعد التصوير:

❖ **مونتاج الصوت (Sound Editing):** كما يتمّ مونتاج الصورة، فإنّه يجري مونتاج الصوت، «والمونتاج الصوتي بشكل عام، إما التشابه، أو التباين بين أنماط الصوت المختلفة، أو بين الصوت والصورة، يتم أحيانا بشكل متتابع، وأحيانا بشكل مترافق وأحيانا أخرى بشكل متداخل (مترافق في بعضه، ومنفصل في بعضه الآخر)»⁽¹⁾، فهو إذن عملية تركيب وتآلف للوحدات الصوتية المختلفة.

❖ **الدوبلاج (Doublage):** يرى الناقد "أبو شادي" أنّ «الدوبلاج هو النوع الثاني من التسجيل المباشر للصوت، ويتم فيه تسجيل حوار الفيلم... بعضه، أو كله بعد تسجيل الصورة»⁽²⁾. أي أنه عملية استبدال لغة الفيلم الأصلية بلغة ثانية.

(1) - رالف ستيفنسون، وجان دوبري: السينما فناً، ص 240.

(2) - علي أبو شادي: سحر السينما، ص 132.

❖ المؤثرات الصوتية (Sound Effects): وهي الأصوات المصاحبة لحركة الممثلين، «وقد يتم تسجيلها مباشرة، واستخدامها متزامن مع الصورة، أو يستعان بأصوات أخرى تكمل المشهد لإضفاء تأثير معين، أو جعل المشهد أكثر واقعية»⁽¹⁾، فوظيفة المؤثرات الصوتية إذن، وظيفة مكملّة للمشهد وتعمل على التأثير في المتلقي.

والمؤثرات نوعان، وهي:

➤ مؤثرات حية: (2) مثل الأصوات الطبيعية (صوت الماء، صياح الديك، زئير الأسد، الرياح، حركة الأرجل دقات الساعة، صوت السيارة... وغيرها).

➤ مؤثرات مصنوعة: وهي التي تنتج عن غير مصدرها، وهي الأصوات التي يتم صناعتها داخل الاستوديو كصوت ضربات الملاكمة، وقرع الأسلحة وغيرها، التي تُنفذ عبر حيل معينة، لتوفير الخلفية المناسبة من المؤثرات المكملّة للمشهد، ويرى البعض «أنّ دور المؤثرات الصوتية ينحصر في خلق الجو فقط، إلاّ أنّه من الممكن أن يكون لها دور كبير في تحديد المشهد وتوضيح دلالاته، وكأنّ يعبرّ مثلا صوت موجات البحر الرتيبة.. المملة عن التآكل الروحي لبطل الفيلم»⁽³⁾.

د- دور المؤثرات الصوتية في العمل السينمائي:

للمؤثرات الصوتية دور كبير في ترميز مشاهد الفيلم وتكثيف الدلالة، ويمكن تحديد وظائفها في النقاط

التالية: (4)

(1) - علي أبو شادي: سحر السينما، ص134.

(2) - المرجع نفسه: ص140.

(3) - المرجع نفسه: ص141.

(4) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية، ص513.

❖ **تحديد المكان:** كأن نرى إحدى الشخصيات تجلس في ديوان صغير، ونسمع صوت القطار، فنعلم أنها مسافرة داخل قطار دون أن نرى القطار من الخارج.

❖ **تحديد الزمان:** كأن يكون شخص في فراشه، ونحن نسمع صوت صراخ الليل، ونقيق الضفادع فنعرف أننا في الليل، أما لو سمعنا صوت العصافير؛ فإنا نفهم أنّ النهار قد بزغ.

❖ **مرور الوقت:** كأن نرى الزوجة تنام في المقعد في صالة البيت بانتظار زوجها، ثم نسمع صوت أطفال المدارس في الخارج وهم يذهبون إلى المدارس فنعلم أنه قد مرّ الوقت حتى أصبح الصباح.

❖ **تقوية التأثير والمزاج النفسي:** كالمبالغة في صوت اللكمات، وإعطاء صدى مرتفع لصوت وقع الأقدام أو ارتفاع صوت دقات الساعة في صمت الليل.

❖ **إضافة الدلالة الرمزية:** فصوت صفارة الإنذار (السايرينة)، ترمز إلى سيارة الإسعاف حتى لو لم نراه، أو أن نرى أسرة في محباً ونسمع أصوات الانفجارات والغارات الجوية، وأصوات تهدم البيوت، فنفهم ما يحدث دون الحاجة لرؤية الطائرات وسقوط القنابل فكل هذه الأصوات رمزية.

❖ **الإيجاز:** يهدف لخلق جو من التركيز، حيث يتم حذف الأصوات الواقعية المصاحبة، والإبقاء على صوت واحد يهم الشخصية سماعه، كأن يكون أحدهم يجلس في مقهى، ونسمع أصوات أحجار النرد، وصوت (الأرجيلة) وأصوات الزبائن، ثم تتلاشى كلها، ويحل محلها أصوات من الماضي، وحين تنتهي هذه الأصوات أو الحوار من الماضي تعود الأصوات السابقة بالبروز مرة أخرى.

هـ- الموسيقى السينمائية:

تمثل الموسيقى في عالم السينما حالة الشعور والإحساس، «وهي الحركة في الزمن، وهي التي تحرك الصورة (اللوحة) الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية موسيقية.. ورؤية متحركة.. أو بمعنى آخر رؤية

جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر، وهذا ما جعل الاهتمام يتزايد بمصاحبة الصورة المعبرة بالصوت⁽¹⁾، فالمزج الفني بين ما هو مرئي، وعقلي وسمعي، يجعل الحقيقة أكثر تكاملاً، والحس البشري الأكثر نضجاً، وأقرب إلى الطبيعة الأم، إلى الحقيقة ذاتها.

❖ **الافتتاحات الموسيقية:** وهي مقطوعات موسيقية تمهيدية، توظف في الشريط السينمائي «حتى تمهد للمشاهدين وتروي لهم بالأنغام المضمون الدرامي ... ومن النماذج البارزة في هذا المجال افتتاحية (مندلسون) لرواية شكسبير (حلم ليلة صيف)، وقد كتب بتهوفن مجموعة من الافتتاحات الموسيقية المرفوعة لبعض المسرحيات مثل افتتاحية (أجمونت، وكوريولان)⁽²⁾.

❖ **أنواع الموسيقى السينمائية:** وهناك نطان للموسيقى وهما:

➤ **موسيقى الحبكة (الفواصل الموسيقية والأغاني):**⁽³⁾ وهي الموسيقى التي تدخل إلى العمل كجزء من الحدث نفسه، مثل الأغنية التي يغنيها البطل، أو الموسيقى التي تعزفها الفرقة في النادي الليلي والمستخدم في مشاهد الرقص، والاستعراض والكرنفالات، والسيرك، وعادة ما تكتب هذه الموسيقى قبل التصوير ويتم عمل تسجيلات لها في أستوديو خاص لتستخدم أثناء تصوير المشاهد، والفواصل الموسيقية هي ظاهرة شائعة في الأفلام منذ بدء استخدام الصوت.

❖ **الموسيقى التصويرية (Back Ground Music):**⁽⁴⁾ وهي الموسيقى التي تصاحب المشاهد، أو تكون خلفية للحوارات القادمة، وهي موسيقى مهمة في خدمة الفيلم، ولذلك على صانع الفيلم أن يهتم بها

(1) - يوسف السيسى، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة العدد 42، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981، ص 10.

(2) - المرجع نفسه: ص 114.

(3) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية، ص 524.

(4) - المرجع نفسه: ص 525.

اهتماما خاصا ولا يلجأ إلى الأنماط الموسيقية المألوفة أو المستخدمة وأن يجاهد من أجل تجنب الأكليشيات النمطية، وأن يهتم بها بشكل حيوي، فيجب أن تكون أصلية وغير مألوفة.

❖ **وظائف الموسيقى التصويرية:** تساهم الموسيقى التصويرية في تحديد هوية الشخصية وطبيعة المكان والزمان، «فنحن عندما نسمع جيدا إلى الموسيقى فإننا نحصل على المتعة بصور متعددة فمثلا تستهونا البراعة الفائقة التي يؤدي بها عازف منفرد جملة موسيقية معقدة، فننقل ونشعر بالانبهار، ونشارك الفنان العازف شعوره بالخوف والحذر أثناء الأداء، كما تغمرنا بالسعادة.. عندما نتابع بناء جملة موسيقية، ينمو باللحن مطردا نحو ذروة يبلغ فيها التعبير والانفعال قمته»⁽¹⁾، فالموسيقى التصويرية هنا لا تخرج هي الأخرى عن وظيفة التأثير وخلق الانفعال لدى المتلقي عند مصاحبة الموسيقى لحركة الممثلين، وآدائهم في فضاءات مختلفة، فتتعد الحمل الموسيقية بحسب الصور والمشاهد الفيلمية.

❖ **وقسم الباحث "لويس هيرمان" الموسيقى التصويرية إلى عدة أقسام نذكر منها:**

➤ **موسيقى تصويرية إخبارية:**⁽²⁾ يستفاد من الموسيقى التصويرية: أن تعمل على توفير معلومة إضافية حيث تقوم الموسيقى بتقليد جزء معين من الأحداث.

➤ **موسيقى تصويرية إيجابية:**⁽³⁾ وتستخدم للإيجاء بالأحداث القادمة، كأن تستخدم موسيقى مقام منخفض لتوحي بهزيمة جيش يستعد لخوض معركة مع قوة أخرى تتفوق عليه.

➤ **موسيقى التضخيم:**⁽⁴⁾ حيث تعمل الموسيقى على تضخيم المضمون العاطفي، فالموسيقى الصريحة بلا

(1) - يوسف السيسى: دعوة إلى الموسيقى، ص ص 12، 13.

(2) - لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، تر، مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2003، ص360.

(3) - المرجع نفسه: ص361.

(4) - المرجع نفسه: ص ن.

➤ لاجحة، والمستخدم في المشهد الافتتاحي للفيلم (وادي القرار) من إخراج (تاي جارنيت-1945)

عكست السيطرة الطاغية لمصانع الصلب على حياة العمال، وفي الوقت نفسه أضفت صفة سائدة على شخصية رؤساء الصلب.

➤ **موسيقى تحديد:** (1) وهي تستخدم لتحديد الشخصيات، حيث يتم إضافة موسيقى عند ظهور شخصية

ما أو عندما توشك على الظهور بحيث يمكن مثلاً: تقديم شخصية كوميدية عن طريق (تيمة) موسيقية خفيفة رشيقة، أو تمييز رجل وقور بموسيقى ذات إيقاع بطيء، وطبقة منخفضة.

➤ **الموسيقى السيكولوجية:** (2) حيث يمكن استخدام مقطوعات موسيقية لتضيق وصفا تصويريا

وموضوعات للاختلافات الشعورية والحالات السيكولوجية المتغيرة. كأن يكون الشخص فرحاً، ويمشي متفائلاً، فتصاحبه موسيقى خفيفة رشيقة، وفجأة عند وصوله إلى هدفه يصاب بخيبة أمل، فتتحول الموسيقى إلى موسيقى كئيبة.

➤ **الموسيقى الدرامية:** (3) وتعرف باسم "اللذغات" وهي موسيقى تصويرية تستخدم لإعداد التأثير الدرامي

أو لتغيير مشهد درامي، كاستخدام نغمة نشاز تتناسب مع اللحظة الدرامية التي تصاحب الصدمة التي وقعت على الشخصية عند علمه بانتحار حبيبته مثلاً.

➤ **موسيقى المطاردات:** (4) حيث تستخدم مقطوعات موسيقية تدعم المشاهد الكوميدية بموسيقى مناسبة

بالأخص في المطاردات الكوميدية، كاستخدام صوت آلة (التشيلو) في مشهد مطاردة رجل سمين يحاول الإمساك بقطعة، وهذا بغية إعلاء التأثير الدرامي.

(1) - لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ص 362.

(2) - المرجع نفسه: ص ن.

(3) - المرجع نفسه: ص 363.

(4) - المرجع نفسه: ص ن.

➤ موسيقى الأجواء (الأهواء):⁽¹⁾ ووظيفتها تحديد الوقت والمكان، أو تحديد الفترة التاريخية؛ بحيث نستدل على طبيعة الوقت والمكان في سماعنا لصوت الموسيقى دون وجود صورة دالة، مثل صوت الطبل الإفريقي الذي يحدد أنّ المكان إفريقي، أو صوت النقيير المعبر عن الجيوش في القرن السابع والثامن عشر، أو صوت النحاسيات الملائمة للسرك... وهكذا.

➤ موسيقى التدعيم:⁽²⁾ حيث يتم من خلالها إضفاء الحيوية والحرارة في المشاهد التي ليست درامية بالقدر الكافي، عن طريق الموسيقى التصويرية المناسبة، التي يمكن أن تدفع الحدث البطيء إلى الأمام. كما يتم من خلالها ملء النقاط الخالية بين المشاهد، بخلفية موسيقية محايدة تستدعي انتباه الجمهور.

➤ الموسيقى التعليقية:⁽³⁾ حيث تستخدم الموسيقى التصويرية، للتعليق على مضمون بصري بشكل ساحر أو مثل استخدام موسيقى "القانون" الحزينة المترددة، كمعلق خارج الحدث الذي دعمته.

➤ الموسيقى البديلة للحوار:⁽⁴⁾ وهي الموسيقى التي تصاحب الحدث الذي يدور في صمت ولا حوار فيه.

(1) - لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ص364.

(2) - المرجع نفسه: ص ن.

(3) - المرجع نفسه: ص365.

(4) - المرجع نفسه: ص366.

المبحث الثاني: إنتاجية النص والعمل السينمائي.

تمرّ عملية إنتاج النص السينمائي بعدة مراحل إجرائية، ويختلف النقاد السينمائيون في تقسيمها وتصنيفها، لذلك سنعمل في هذا المبحث على تحديد أهم عناصر الإنتاج السينمائي التي نراها مهمة وضرورية في هذه الدراسة.

أولاً- ماهية السيناريو في العمل السينمائي:

1- مفهوم السيناريو:

يُعتبر الحديث عن "السيناريو" حديثاً إشكالياً، سواء من ناحية نوعه أولاً، وعن الجنس الأدبي ثانياً «فقد تأسست مفاهيم السرد السينمائي عبر السيناريو، بمعنى أنّ (اللغة العربية) -إن جاز التعبير- صارت لها (سرديتها الخاصة)، وصارت لكاتب السيناريو قراءته الخاصة للنص، وأدواته التعبيرية التي يقدم عبرها النص، لقد نظر "جريفيث" إلى الأفلام على أنّها قصص يمكن أن تحكي بواسطة ترتيب اللقطات بدلا من الكلمات»⁽¹⁾، أي أنّ السيناريو أصبح نوعاً أدبياً له خصوصياته الفنية والسردية التي تميزه عن غيره.

للسيناريو أهمية كبيرة بعد إضافة عنصر الحوار في العمل السينمائي، وتعدّدت تقنياته، «ويعتبر أوّل سيناريو حقيقي في السينما الأمريكية هو السيناريو الذي قام بكتابته (بورتير) لفيلمه (سرقة القطار الكبرى) من خلال أقل من قرن من الزمان تطور فيه السيناريو»⁽²⁾.

وفيما يلي يستعرض الباحث أشهر وأهم التعريفات التي تناولت السيناريو:

(1) - عز الدين عطية: الدراما التليفزيونية، ص286.

(2) - عبد القادر التلمساني: فنون السينما، ص13.

وقد عرفه "لويس هيرمان" بقوله: «السيناريو السينمائي هو موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي بالنسبة للمخرج السينمائي. وهو يخصص للتصوير في شكل سلسلة من الفصول المصورة»⁽¹⁾.

ويرى "تيرنس سان جون" أنّ السيناريو هو «الخطة الرئيسية للفيلم، وهو يشكل الجزء الأول من المرحلة الخلاقة، ولا يعتبر السيناريو - في حد ذاته - عملاً كاملاً من الفن مثل القصة القصيرة والرواية»⁽²⁾، وأما "أوزويل بليكستون" فإنّه يرى: «أنّ فنّ الفيلم، أيّ فيلم، حتى أبسطه هو فنّ سرد القصة للصور»⁽³⁾.

أمّا "بيير ميو" أنّ «السيناريو ليس هو فقط ذلك الوجه الأدبي للسينما - كما كنا نعتقد في أغلب الحالات - السيناريو ليست رواية على الإطلاق، إنه قد كتب بلغة سينمائية ذات نوع خاص»⁽⁴⁾.

في حين يُعرّفه "جان-لودابادي" بقوله: «السيناريو هو قصة تحكيها بواسطة العيون»⁽⁵⁾.

أمّا "السيناريو" بالانجليزية (سكريبت) وهو « النص الذي تمّ إعداده بشكل نهائي للتصوير في لقطات واضحة، ومشاهد محدّدة والمؤثرات الصوتية.. أي أنّ النص النهائي، أو السيناريو يتضمن كل ما يخص الصورة والصوت»⁽⁶⁾.

(1) - لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو، ص21.

(2) - مصطفى محرم: السيناريو والحوار في السينما المصرية، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2002، ص27.

(3) - إوزويل بليكستون: كيف تكتب السيناريو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ترجمة: أحمد مختار الجمال، الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، دط، 1961، ص08.

(4) - مصطفى محرم: السيناريو والحوار في السينما المصرية، ص19.

(5) - كريسيان ساليه: السيناريو في السينما المصرية، ص98.

(6) - سمير الجمل: السيناريو والسينارست في السينما المصرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2002، ص12.

من التعريفات السابقة نستطيع القول أنّ السيناريو مرتبط بالدرجة الأولى بفنون التمثيل والتصوير، وهو ما يعطي للسينما لغتها الخاصة، التي تتجاوز اللّغة إلى عناصر تقنية ووسائل تعبيرية غير لّغوية، ممّا يعطيه خصوصية في مجال الكتابة الفنية والأدبية.

2- كاتب السيناريو:

يُعرّف كاتب السيناريو في الأعمال السينمائية بأنه الذي يشتغل على النص السينمائي وهو مؤلفه، أي هو «الذي يقوم بصياغة الفكرة على الورق ورسم الشخصيات وتطويرها، وتحديد البناء القصصي الدرامي للعمل" فهو الشخص الذي يقوم بكتابة النص السينمائي.. وفي بداية السينما كان كاتب السيناريو موظفا مستديما في شركات الإنتاج.. وقد اختلف الوضع حاليا، فكاتب السيناريو يحض حاليا باهتمام وتقدير شديدين وخاصة إذا كان مبدعا وموهوبا.. وهم عملة نادرة حقيقية»⁽¹⁾، هذا الذي يُكسبه عدّة صفات ومميزات تميزه عن كتّاب الأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

❖ وقد أورد "دوايت سواين" في كتابه (كتابة السيناريو للسينما) سبعة أشياء يحتاجها الشخص كي يصبح كاتباً للسيناريو نلخصها فيما يلي:⁽²⁾

- أن يكون الفرد ذا عزيمة حديدية.
- أن يكون حاضرَ البديهة وجاهزا لمناقشة أي موضوع خلال عشرة دقائق.
- أن يكون مرنا بحيث يمكنه تجاوز ما يجرح اعتزازه بنفسه.. وعليه أن يبدو مبتسما دائما.
- أن يكون ضمير الفرد من النوع الذي يجعله يتفانى في عمل أفضل ما يمكنه عمله في مهمة ما، حتى وإن كانت سيئة أو كان يكرهها ويرفضها.

(1) - أبو شادي: سحر السينما، ص24.

(2) - المرجع نفسه: ص25.

- يؤكد على ضرورة الاستفادة من الموهبة كأقصى حد.
- أن يحسن اختيار المجال الذي سيكتب فيه... هل هو السينما الروائية أو التسجيلية.. وغير ذلك.
- الإلمام بمبادئ العمل الإخراجية والوسائل التقنية لكاتب سيناريو.

3- خطوات كتابة السيناريو:

❖ ويمكن تلخيص هذه الخطوات الإخراجية لكتابة السيناريو كآلاتي:

- التطور الحركي المبدئي (الملخص):⁽¹⁾ وهو مرحلة هامة من مراحل الإعداد للنص المتكامل للفيلم دراميا أو تسجيليا إخباريا.. ويحتوي على جميع عناصر البناء الفكري للفيلم، من حيث قطبي الصراع والشخصيات التي تعكس هذا الحدث أو هذه المواقف وتاريخ حدوثها، ويتكوّن من عدة صفحات وينقسم إلى الموقف، أو المشكلة التي تنطلق منها الأحداث، وتحدد فيها الشخصيات، ثم التطوير بحيث يتم فيه بحث الاحتمالات للحدث الأساسي في الوصول للذروة التي تمهد للعمل، ثم الختام أو الحل المنطقي وتحديد النهاية.
- المعالجة: وهي «السرد الموسع للنص بشكل أدبي يتضمن جميع العناصر المؤثرة دون أن يكتب نص الحوار، وإنما يتم التطرق إلى معناه فقط»⁽²⁾.

- النص النهائي: وهو «إعادة كتابة المعالجة ولكن بشكل سينمائي أي كل ما يمكن مشاهدته، أو سماعه في مشاهد ولقطات واضحة المواصفات الفنية، ومتضمنة الحوار والمؤثرات الصوتية»⁽³⁾.

- ❖ إن كاتب السيناريو يعتمد على خطوات إخراجية للوصول بنص الفيلم إلى أفضل صورة، وكتابة السيناريو تتم عبر التتابع التالي:⁽⁴⁾

(1) - نسمة أحمد البطريق: نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1995، ص187.

(2) - المرجع نفسه، ص188.

(3) - المرجع نفسه، ص189.

(4) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص ص 303، 304.

- تحديد عنوان السيناريو بشكل واضح وهادف، وبطريقة فنية جذابة.
- تبيان فكرته المحورية.
- كتابة ملخص السيناريو "السينوبسيس".
- تصميم الحبكة السردية من خلال عرض المشكلة، وتعقيدها، ثم حل هذه المشكلة.
- تقطيع القصة إلى صور فيلمية متحركة في شكل لقطات ومشاهد.
- مراعاة الاقتصاد والتوازن والتوقيت.
- تحديد المناظر والأمكنة.
- ضبط زوايا الرؤية.
- تبيان سلم اللقطات وحركة الكاميرا.
- تعيين الشخصيات التي تنجز الأحداث.
- تحديد المؤثرات الصوتية.
- تصور الديكور.
- كتابة الحوارات.
- تحديد مدة كل لقطة.

4- أنواع السيناريو:

للسيناريو عدة أنواع وأشكال اختلفت بحسب التنظيرات والباحثين في هذا المجال، ونذكر منها الأنواع

الرئيسية:

أ- السيناريو المبدئي أو سيناريو المشهد العام:⁽¹⁾ وهو الذي يتناول القصة الأدبية والحبكة والبناء الدرامي للشخصيات ثم مجمل الأحداث، وهو يحوي وصف الصورة والحوار -بشكل عام- دون الدخول في تفاصيل حجم اللقطات، وأوضاع الكاميرات... وغيرها من التفاصيل المتعلقة بطواقم التنفيذ.

ب- السيناريو التنفيذي:⁽²⁾ وهو الذي يحتوي على التقطيع الفني، وأوضاع الكاميرات وتوصيفات الإضاءة والديكور.. وغيرها، وهو ما صار يُترك الآن للمخرج حيث أصبح هو صاحب حق التصرف في وضعه وليس السينارست، وفيه يتناول المخرج المرحلة الثانية تمهيدا لتحويل العمل الأدبي إلى لقطات، ومشاهد ليتم تنفيذها من قبل طواقم العمل سواء التصوير أو الديكور وغيرها.

ج- رسومات التتابع:⁽³⁾ وهو إضافة رسومات وصور تبرز حجم التكوين، والمناظر في حدود الإطار حسب تسلسل السيناريو، وهو ما يجري استخدامه بالأخص في أفلام الرسوم المتحركة.

ثانيا- فن الإخراج السينمائي:

1- مفهوم الإخراج (الميزانسين):

يتميّز هذا المصطلح السينمائي بصعوبة تحديد مفهومه، وهذا لاتساعه الكبير غير المحدد، «فهو مصطلح نظري يعني حرفيا، (أن تعمل في مكان)، وهو بصريح العبارة، الفن المتعلق بالصورة، الممثلين، الديكورات والخلفيات، والإضاءة، حركات آلة التصوير منظورا إليها في حدّ ذاتها، وفي علاقتها ببعضها البعض

(1) - عز الدين عطية: الدراما التليفزيونية، ص 310.

(2) - المرجع نفسه: ص ن.

(3) - المرجع نفسه: ص ن.

بديهي أنّ الصورة المستقلة قبل التوليف تشمل، أو تظهر الميزانسين»⁽¹⁾، وبالتالي عملية الإخراج هي أهم عنصر على الإطلاق في صناعة الفيلم لارتباطها بجميع مكوناته وعناصره، ومراحل الإنتاجية أيضا.

2- مفهوم المخرج:

يُعدّ المخرج المسؤول الأول والأخير عن الفيلم من بدايته لنهايته، فهو «القائد الفني في عملية صناعة الفيلم، والمسؤول عن ترجمة السيناريو إلى الشاشة، والتأكد من تكامل العناصر الفنية في حدود الميزانية المتاحة للفيلم. يتركز عمله الأساسي أثناء مرحلة (التصوير) على توجيه الطاقات الإبداعية لمجموعة العمل والممثلين»⁽²⁾، وكثيرا ما يبدأ عمله قبل عملية التصوير ويساهم في إنتاج نص السيناريو وفكرته، كما «يشرف على المرحلة الأخيرة في إنتاج الفيلم وهي مرحلة التركيب والتوليف (المونتاج)، وقد تتسع صلاحيات المخرج، أو تضيق بحسب الدور الذي يوكل إليه في عملية تنفيذ السيناريو»⁽³⁾، هذا ما يعني أنّ المخرج يؤدي دورا محوريا في عملية الإخراج السينمائي ويعمل على قيادة الفريق السينمائي نحو رؤيته العامة.

3- صفات المخرج:

ليس بالأمر الهين أن تكون مخرجا ناجحا، لأن المخرج له متطلبات عالية ودقيقة، وصعبة، «إنّها تستلزم انتباهك الكامل في كل لحظة، وتدعوك لاستخدام كل وسائلك وحيلك، وأن تزيد من نشاطك وجهدك إلى أبعد مدى. إنّها أصعب مهمة بين مهام الترفيه»⁽⁴⁾؛ ومن بين أهم صفات المخرج ما يلي:⁽⁵⁾

- (1) - بيل نيكولز: أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة ج2، تر: حسين بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2005، ص183.
- (2) - علي أبو شادي، سحر السينما، ص246.
- (3) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص322.
- (4) - جوديث، ويستون: توجيه الممثل في السينما والتلفزيون، تر: أحمد الحضري، سلسلة الكتاب السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2004، ص10.
- (5) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص327، 328.

- ❖ إنّ الخاصة الأساسية التي يجب أن يتمتع بها المخرج هي القدرة على التعاطي مع الممثلين العاملين، ومراعاة خصوصياتهم، والنفاذ إلى أعماق نفوسهم.
- ❖ أن يمتاز بالعين القادرة على الرؤية والإحساس بجوّ المحيط الذي يصور فيه اللقطة، وأن يدخل في علاقة معه قبل بدء التصوير، وأن لا يكتفي بما خططه قبل ليلة التصوير.. فالمخرج الفنان: هو الذي يدرك مكونات المكان، ويبدأ بتحريك الممثلين والكاميرا حسب الانطباعات التي يشكلها لديه المكان.
- ❖ أن يمتاز بملكة الابتكار والإبداع، وعليه التحرر من التقنيات المتعارف عليها، وتشكيل اللقطة بما يساعد الممثلين للتعبير بدقة عما هو مطلوب منهم، وإنشاء علاقة حية بين الممثل والخلفية والفعل الذي يجري وراءه أثناء أدائه مشاهدته الخاصة.
- ❖ على المخرج أن يكون حيويًا، ويمتلك حرية الإرادة متأهبا، عمليا، وهناك على الأغلب صفة واحدة تجمع كل المخرجين، إنّها حب العمل والحماسة له.
- ❖ أن يستجيب لمتطلبات العمل اليومي، ومتطلبات المكان والمزاج وأن يكون حرفيا، لا يبدأ العمل في الفيلم إلاّ بعد أن يكون قد نضج داخل رأسه.
- ❖ على المخرج أن يعرف كيف يضبط وقته ويتحكم في الزمن، ويضغظه من خلال استبعاد أي لقطة تكون غير مفيدة في المعنى، أو ليست قوية التأثير، فكل لحظة غير مهمة يجب أن تحذف و يستغنى عنها، «ويستطيع المخرج أن يكرر أي لحظة من الفيلم عندما يرغب في ذلك-تماما- كما يستطيع المؤلف الموسيقي أن يكرر نغمة أو جملة أو لحما، حينما يرغب في ذلك، وهذا أسلوب لاشك في قوته»⁽¹⁾.

(1) - عز الدين عطية: الدراما التليفزيونية، ص328.

رأينا أنّ المخرج يشتغل على نص السيناريو بشكل مباشر، لذلك توجد علاقة وطيدة بينه وبين النص ولا يمكن أن يكون المخرج ناجحاً إذا عزل نفسه عن النص بكل أبعاده الفنية والتصويرية، ما هي علاقة المخرج بالنص إذن؟.

4- علاقة المخرج بالنص:

للمخرج علاقة وطيدة بالنص، إذ أن نص السيناريو المشكّل لبنية الفيلم، يرتبط بالمخرج بصورة مباشرة عند عملية الإخراج، والتي تبدأ بكاتب السيناريو، وتنتهي بتسليم النسخة النهائية من العمل للتوزيع، «ومسؤولية المخرج الرئيسية هي أن يروي القصة، وهي حق مقصور عليه، ويعني هذا البحث عن بناء للسيناريو، وإعداد للأحداث بحيث تبدو المفاجئة، ولا يمكن تجنب حدوثها»⁽¹⁾؛ أي أنّه يجسد نص القصة المكتوبة لغويا تجسيدا سينمائيا، ممّا يسمح له بتحقيق علاقة تفاعلية بين عناصر الفيلم التصويرية والعناصر اللغوية السردية، لتنتج في الأخير عملا سينمائيا.

للمخرج عناصر كثيرة تحدّد أسلوبه وقد فصلّها الكاتب "علي أبو شادي" صاحب كتاب "سحر السينما" نذكر منها:⁽²⁾ اختيار مادة الموضوع، بناء السيناريو، الصورة (التكوين الإضاءة، حركة الكاميرا..)، أداء وتوجيه الممثلين، المونتاج (التقطيع والوصل، سرعة الإيقاع، التواصل..) واستعمال العناصر الأخرى (الموسيقى المؤثرات الصوتية المؤثرات البصرية... وغيرها).

(1) - بيل نيكولز: أفلام ومناهج، ج2، ص47.

(2) - علي أبو شادي: سحر السينما، ص 277-286.

5- المخرج ومساعدوه:

لا يمكن للمخرج أن يقوم بجميع الوظائف دفعة، واحدة لذلك يجب أن يكون معه عدّة مساعدون من أجل أداء وظائف أخرى مع المخرج لتنفيذ العمل السينمائي، تدخل ضمن صلاحيته المباشرة، «إذ يعملون على متابعة الأمور الإدارية اللازمة للعمل قبل التصوير، وكذلك متابعتهم لخطوات التنفيذ والتغيرات الطارئة، والتعديلات أثناء العمل، وتبدأ مهمتهم منذ استلام السيناريو النهائي»⁽¹⁾، وفي المقابل يبقى المخرج المسؤول الأول والأخير على كل وظائفهم، لأنهم يعملون بشكل منتظم مع خطة المخرج ورؤيته العامة.

تتحدد مهام ووظائف المساعدين للمخرج بحسب طبيعة العمل الإنتاجية للفيلم، ونجد في الغالب ثلاثة مساعدين رئيسيين للمخرج:

❖ **مساعد المخرج الأول:** ⁽²⁾ ومهمته هي الإشراف على كل ما يتصل بعملية الإخراج من ممثلين وديكورات وملابس.. وغيرها، وعليه أن يلبي الاحتياجات المفاجئة، ويدير كل شيء في كل وقت ويمكن تحديد مهمته:

- جرد وتحليل السيناريو.
- إعداد جداول التخصصات الفنية المختلفة، وإعداد الجدول العام للعمل.
- إعداد أوامر العمل الخاصة بكل يوم تصوير.
- متابعة التنفيذ والتأكد من وجود كل عناصر الإنتاج اللازمة للعمل اليومي قبل أن يبدأ العمل.
- حفظ النظام أثناء التصوير، وتجهيز العاملين للقطات قبل البدء.

(1) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص345.

(2) - المرجع نفسه: ص342.

➤ التأكد من حفظ الممثلين لأدوارهم وإعدادهم للوقوف أمام الكاميرا.

❖ المساعد الثاني (ملاحظ السيناريو) الأسكريب: (1) يمثل ذاكرة المخرج، ويتحدد عمله في المتابعة الدقيقة

لتنفيذ كل لقطة، ومدى مطابقة ذلك للمكتوب في السيناريو، ويرتكز عمله في أمرين:

➤ الأمر الأول متعلق بمتابعة تنفيذ كل العناصر التي يستلزمها تطابق اللقطات أو ما يسمى (الراكور) في

تركيبها النهائي وذلك من خلال ملاحظة: نظر الممثلين في لقطتين أو أكثر، ملابس الممثل من لقطة إلى

أخرى خلال وحدة زمنية واحدة في الفيلم، تتابع الحوار من لقطة إلى أخرى داخل المشهد الواحد، أو ضاع

الإكسسوار، وباقي مكملات المشهد في كل لقطة.

➤ والأمر الثاني يتعلق بتدوين أهم التفاصيل الفنية، والملاحظات الخاصة بكل لقطة عند بدأ تنفيذها وحتى

الانتهاء منها، مثل: رقم اللقطة، رقم المشهد، فتحة عدسة التصوير، الإضاءة العامة للقطعة، سبب إعادة تصوير

أي لقطة، تعيين اللقطة التي يرى المخرج طبعها عند تكرار تصوير نفس المنظر، المسافة بين آلة التصوير عمّا

يتم تصويره، حركة الكاميرا، وكذلك كتابة مرشحات الضوء المستخدمة.

❖ المساعد الثالث (الكلايكت): (2) وهو أحد مساعدي المخرج، وإن كان في بعض النظم يُتبع لمدير

التصوير ومهمته:

➤ تدوين البيانات لتعريف اللقطة على لوحة خاصة يتم تصويرها في بداية كل لقطة، والتي تسمى

(بالمصفقة-الكلايكت)، وتحتوي: عنوان الفيلم، اسم المخرج، المصور، وهذه ثابتة، لكن الأهم المتغير مثل

رقم اللقطة أو المشهد داخلي أو خارجي، ليلي أو نهاري، رقم مرّة التصوير، ويقوم فن الكلايكت بقراءة

المحتوى بصوت مرتفع في بداية تصوير اللقطة، ليتم تسجيل صوته على الشريط، ومن ثمة يضرب بذراع

(1) - عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص347.

(2) - المرجع نفسه، ص348.

اللوحه وتصدر صوت لكي تساعد المنوتير من التعرف على نقطة التطابق، وضبط التزامن بين أول كل من شريط الصوت والصورة للقطعة معينة.

➤ إرسال كل المواد التي تم تصويرها إلى المعمل للتمحيص وكتابة تقرير العمل، ويسلم نسخة للمونتاج وأخرى للإنتاج، وكذلك نسخة لمهندس الصوت.

ثالثاً- فن التصوير السينمائي:

1- مفهوم المصور السينمائي (Cameraman):

هو المكلف بعملية التصوير، «ولاشك في أن وجود الفيلم- بصريا و سمعيا - ترتبط بمدى حرفية المصور وبراعته في أدائه لعمله، ليس فقط بما يحقق رؤية الكاتب و المخرج، بل و بما يغيها أيضا»⁽¹⁾، مما يعطيه دورا بارزا في الإنتاج السينمائي لا يقل أهمية من الأدوار السابقة.

2- صفات المصور السينمائي:

هناك مبدأ في السينما يقول: «لا تكون الصورة جميلة، ولها معنى إلا بعلاقتها بما سبقها وما يتبعها من صور. والصورة الجميلة حقا هي تلك التي لا تتلاءم لوحدها، وتتألف مع المجموع؛ مع الموسيقى والحوار والتمثيل»⁽²⁾، ومن هنا فإنّ المصور السينمائي لا بعد أن تتوفر فيه صفة الإبداع والرؤية الفنية، وأن يكون صاحب ذوق وحس موسيقى، وليس فقط امتلاك الخبرة في مجال تقنية الصورة، لأنه هو الآخر يجب أن يكون ملما بالبعد التآلفي لجميع العناصر المشكلة لبنية النص السينمائي.

(1) - علي عزيز بلال: الفيلم التسجيلي التلفزيوني، من الفكرة إلى الشاشة، ص39.

(2) - عبد القادر التلمساني: فنون السينما، ص29.

❖ ومن أهم المواصفات التي لا بد أن تتوفر في المُصوّر السينمائي الجيّد ما يلي: (1)

➤ أن يكون له رؤية بصرية تشكيلية للسيناريو المكتوب، مؤثرة في تحويله إلى مرحلة الصورة الدرامية.

➤ العمل على توظيف حرفته، واستخدام أدواته لخدمة رؤيته البصرية التشكيلية، والتي يجب أن تتفق مع مفهوم المخرج، ودراما الفيلم.

➤ بصمُ الفيلم بالجوّ العام المرئي، والملائم للأحداث، وهل هذا الفيلم يدور في عصر قديم أو حديث... وغيره.

➤ التحلي بروح الابتكار والتجديد في استخدام الشكل البصري، وتطويع أدواته، وخاماته إلى الارتقاء بالشكل والمضمون معا لخدمة العمل الدرامي.

➤ أن يكون على مقدرة عالية من حسن التصرف مع الحالات الطارئة التي تحدث أثناء التصوير (2).

➤ أن يكون مدركا لجميع المزايا التقنية للكاميرا من أجل توظيفها بالشكل المناسب، و الوقت المناسب، و أن

يكون أيضا عارفا بجميع عيوب الكاميرا لتلافي آثارها السلبية أثناء التصوير (3).

3- مساعد المصور:

(4) يقوم مساعد التصوير بمساعدة مدير التصوير في مهامه، نذكر منها مثلا:

❖ إحضار توابع الكاميرا اللازمة لأخذ اللقطات مثل حامل الكاميرا (السيبية)، جهاز المونيتور Monitor

لاقط الصوت، وكوابل الوصل... إلخ.

❖ يساعد المصور في ترتيب مكان التصوير ومحيطه.

❖ شحن بطاريات الطاقة لكي تكون جاهزة حين الطلب.

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص 398.

(2) - علي عزيز بلال: الفيلم التسجيلي التلفزيوني، ص 51.

(3) - المرجع نفسه: ص 50.

(4) - المرجع نفسه: ص 54.

4- أقسام الكاميرا المحمولة:

للكاميرا المحترفة عدة مكونات وأقسام رئيسية لا بد أن تتوفر في عملية التصوير:

أ- العدسة: (1) تأخذ العدسة ضمن الكاميرا موقع القرنية في العين البشرية، وتقوم بوظيفة تجميع الأشعة

الضوئية المنعكسة عن جميع الأجسام والعناصر التي تقع ضمن المنظر المراد تصويره.

ب- الكاميرا (القسم الإلكتروني): (2) تقوم حساسات الـ CCD بتحويل حزم الضوء القادمة عبر العدسة

إلى إشارة كهربائية متغيرة وفقا لدرجة نُصُوع "Luminance" كل من الألوان الأساسية المكونة للصورة

التلفزيونية.. أي: الأحمر، والأزرق.. و في القسم الإلكتروني (الكاميرا) تتم معالجة الإشارة الكهربائية الناتجة

عن حساسات الـ CCD وتحويلها إلى إشارة فيديو.

ج- المسجل Recorder: (3) وهو القسم الذي يميز الكاميرات المحمولة عن كاميرات الاستوديو، وفي هذا

القسم تتم عملية تسجيل إشارة الفيديو التي تأتي عبر القسم الإلكتروني (الكاميرا) على الشريط المغنط، على

قرص الـ CD ويمكن أن تكون الإشارة صورة فقط، أو صورة مترافقة مع صوت (في حالة تشغيل لاقط

الصوت الخاص بالكاميرا، أو لاقط الصوت الخارجي الموصول إليها).

5- التكوين الفني للصورة المرئية:

للتكوين الفني قواعد وغايات وعناصر يقوم عليها من أجل نجاح عملية التصوير السينمائي.

أ- قواعد التكوين الفني : هناك أربعة قواعد أساسية للتكوين الفني الجيد ويمكن إجمالها كالتالي:

(1) - علي عزيز بلال: الفيلم التسجيلي التلفزيوني، ص51.

(2) - المرجع نفسه: ص52.

(3) - المرجع نفسه: ص ص 52، 53.

❖ الأهمية: (1) يجب أن يحتوي الكادر - دائما - على شيء جديد، على شيء مؤثر ومهم من القصة، ومحاولة

الحفاظ على الحركة داخل الكادر قدر المستطاع.

❖ التوتّر: (2) لا بد من صانع الفيلم أن يحافظ داخل تكوين القطة على شيء من التوتّر، لا يسمح للعين

المشاهدة بالاستقرار على عنصر واحد؛ من خلال الانتقال المستمر بين، التباينات المختلفة

فالخطوط والانحناءات وصراع الكتل والفراغات تخلق معنًا مرضيا، ومرجحا للعين والنفس، إذا توافر بينها

الانسجام.

❖ البساطة: (3) على التكوين أن يتعد عن التعقيد المربك، وأن يكون بسيطا قدر المستطاع، ولكن هذا لا

يعني أن يكون سطحيا، ويجب أن نتجنب تكوين صورة مضطربة، مزدحمة بالموضوعات، فالقاعدة العامة هي

تكوين صورة بسيطة مباشرة.

❖ الجمال: (4) على التكوين أن يحوي قدرا من الجمال والذوق قدر الإمكان ليكون مؤثرا وجاذبا للانتباه.

ب- غايات التكوين الفني: للتكوين غايات ثلاث هي: « جذب انتباه المشاهد للموضوع. التحكم في

مشاعر المشاهد. خلق الإحساس الجمالي لدى المتفرج، وتلافي مضايقته» (5).

ج- عناصر التكوين الفني: لا بد أن يتضمن التكوين الفني بعض العناصر التشكيلية، والتي تسهم في إحداث

الأثر الدرامي المطلوب للمشاهد وهي: (6)

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص403.

(2) - سعيد شيمي: التصوير السينمائي تحت الماء، رؤية إبداعية لعالم خلاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1996، ص81.

(3) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص41.

(4) - المرجع نفسه: ص403.

(5) المرجع نفسه، ص41.

(6) - المرجع نفسه: ص40.

- ❖ الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال.
- ❖ التوزيع المناسب للضوء والظل والألوان.
- ❖ التوزيع التوازن للعناصر المرئية.
- ❖ الإيقاع.

6- الحركة في الصورة المرئية:

حركية الصورة المرئية في العمل السينمائي من الأسس الرئيسية التي يقوم عليها العمل السينمائي، فلا بدّ من كل حركة يتم تصويرها، أن تحمل معاني، وإحاءات، ووظائف، إذ يجب «أن يراعي فيها جذب انتباه المتفرج، والاستحواذ على مشاعره، ونظرا لذلك فإن المخرج هو الذي يقرّر، أي الحركات يصور، وأيها يترك، وهنا يجب عليه أن يميز بين الحركات المهمة ذات القيمة، والحركات الخيالية من القيمة، ويختار تلك الحركات التي تفيد المعنى، وينسقها بشكل لائق»⁽¹⁾، لهذا السبب نجد المخرج يركّز كثيرا على عنصر الحركة في الصورة المرئية، وكيفية تشكيلها وتكوينها حتى تُعطي المعنى المقصود بشكل واضح، «فالمخرج "بودفكين" مثلا، اعتمد على حركات بسيطة مثل ابتسامة الأم الباهتة، والضابط وهو يلبس قفازه بعصبية في أثناء قيام البوليس بتعذيب الابن... في الفيلم (الأم-1926) وقد عبر عن طريقة بقوله: كنت أبحث عن هذه التفاصيل الصغيرة، وخلجات التعبير، التي يصعب الحصول عليها، والتي تعكس حالة الشخصية النفسية»⁽²⁾.

وتنقسم الحركة في الصورة المرئية إلى عدة أنواع رئيسية من أهمها:

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية: ص418.

(2) - جوزيف وهاري فيلمان: دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، القاهرة، ص108.

أ- الحركة الفعلية (حركة الموضوع):⁽¹⁾ وهي حركة الأشخاص، وكل العناصر الأخرى المتحركة القابلة للتوجيه والتحكم، وتشمل الإنسان والحيوان والجماد، وهي من أهم الحركات جميعاً، وأهم ما فيها هي حراك الإنسان (الممثل).

ب- حركة الطبيعة:⁽²⁾ للحركة الطبيعية قيمتها الإيجابية البلاغية، من هدير الأمواج وتكسرهما على الصخور إلى طيران أسراب الحمام، فحفيف الأشجار واهتزاز أغصانها، وهطول الأمطار وجريان الوديان والأنهار... وغيرها ما لا يُعد ويحصى من مظاهر الطبيعة الثرية بالحركة والمعاني، والدلالات التي يمكن توظيفها لخدمة الهدف الدرامي للعمل، إذا التقطنا من مفرداتها ما يثري عملنا ويعمق معناه ويتناسب مع السياق.

ج- حركة الإضاءة:⁽³⁾ حركة الإضاءة عنصر مهم يضيف على العمل واقعية، ويخدم البعد الجمالي الزخرفي والانفعالي النفسي، فحركة لُهب الشمعة الساكن حين تحركه الريح الخفيفة، وتتراقص ظلاله على الوجوه تُدب الحياة في المشهد، وتُضفي اللمسة الشاعرية المطلوبة، أو حتى في بعض الأحيان تساهم في خلق جو الرعب، أو القلق المقصود.

د- حركة الكاميرا أو الحركة النسبية (Relative Motion)⁽⁴⁾: تمثل حركة الكاميرا بكافة صورها أثناء التصوير، سواء الحركة الوصفية (البانورامية)، أو الحركة التعبيرية (ذات الدلالة الدرامية أو الجمالية) كحركة الكاميرا المتجهة إلى شخص ما حين لحظة الأزمنة.

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص 419.

(2) - المرجع نفسه: ص 420.

(3) - المرجع نفسه: ص 421.

(4) - المرجع نفسه، ص 422.

7- اللقطة السينمائية وأحجامها:

اللقطة السينمائية لها عدة أحجام، منها ما هو ثابت ومنها ما هو متحرك، وسنركز على خصوصية اللقطة المتحركة لأهميتها في عمليات التصوير:

أ- المنظر أو لقطات حركة الكاميرا: ⁽¹⁾ وهي اللقطات التي يتم التقاطها في حال حركة الكاميرا، ونجد منها:

❖ ما ينتج عن حركة رأس الكاميرا: في حال ثبوتها في مكانها وتشمل اللقطة الاستعراضية (pan)، وهي تعني، المشهد الذي يكون واسعا جدا لا يمكن التعامل معه، وتصويره بلقطة واحدة... وهذا يشبه كثيرا ما يقوم به شخص عندما يشاهد المنظر ببصره. وقد كانت كلمة لقطه بانورامية تستخدم في الأيام الأولى لصناعة السينما، لوصف الحركة التي تأخذ بتدوير رأس الكاميرا على خط أفقي ببطء من جانب إلى جانب لتصوير منظر كامل لمشهد بعيد.

❖ اللقطة المنقلة (Traveling) أو (المصاحبة): وهي اللقطات الناتجة عن حركة الكاميرا بكاملها، أو هي حركة الكاميرا على حامل متحرك، وفيها تتحرك الكاميرا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تغير اتجاهها.

ب- المنظر أو لقطات حركة عدسة الكاميرا (Zome Lens): ويستخدم فيها حركة الزوم بدلا من حركة الكاميرا ذاتها، «إلا أن ذلك يحدث عن طريق تكبير الصورة، وتكون نتيجتها نظرة مسطحة بسبب عدم تغير المنظور، أما الكاميرا المتحركة فتعطي إحساسا واقعا بالبعد الثالث؛ حيث يتغير مكونات مقدمة

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص431.

الكادر وخلفيته كما يحدث في الواقع»⁽¹⁾، ومن التقنيات التي يمكن من خلالها التحكم في الطريقة التي يدرك بها المتفرج الحركة مايلي: (2)

❖ اختيار العدسة: حيث أنه من خلال اختيار العدسة يمكن إظهار حركة الموضوع المصور بشكل مبالغ فيه فنرى الحركة سريعة مع العدسة القصيرة البعد البؤري، وبطيئة مع العدسة طويلة البعد البؤري.

❖ حجم الموضوع: يمكن استغلال حجم الموضوع لتضخيم الحركة؛ لأن الحركة تظهر سريعة في لقطة قريبة (ل.ق)، وأبطأ في اللقطة العامة (ل.ع)، وعلى المخرج أن يراعي عدم كسر حركة الكاميرا ليحافظ على اندماج المتفرج مع الحدث.

8- لقطات وجهة النظر:

وهي اللقطات التي تحل فيها الكاميرا مكان نظر الشخصية وكأننا نرى بعين الشخصية ومنها:

أ- اللقطة الموضوعية (**Objective Shot**): وهي اللقطة التي تجسد الفعل، «وتعدُّ النوع السائد من اللقطات عند الكثيرين، وبعضهم يتمسك بها دائماً، وخاصة في الأعمال التليفزيونية، والغرض منها إظهار الموضوع (سواء أكان إنساناً، أو حيواناً أم نباتاً، أم جهاذا)»⁽³⁾، ويكون ذلك أثناء قيامه بالفعل أو الحركة المصحوبة بالموسيقى أو الصوت من أجل إبراز موضوع اللقطة.

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التليفزيونية، ص432.

(2) - المرجع نفسه: ص ص432، 433.

(3) - حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة، ص50.

ب- اللقطة الذاتية (Subjective Shot):⁽¹⁾ تمثل رؤية الحدث على الشاشة، وكأننا نراه من خلال إحدى الشخصيات، وهي كثيرة الاستخدام في السينما والتلفزيون، ويفضل أن تسبقها لقطة مقربة لوجه الشخص الذي سنرى الحدث من خلاله، مثل وضع الكاميرا مكان نظر الطفل الصغير الذي ينظر لشخص واقف من أسفل إلى أعلى.

ج- لقطة فوق الكتف (Over Shoulder):⁽²⁾ وهي تصوير اللقطة من فوق كتف إحدى الشخصيات لتصوير الشخصية لتصوير الشخصية المقابلة التي ينظر إليها أو يتحدث إليه، يجوز في بعض الأحوال أن نرى مؤخر رأس الشخصية-أو أكثر من ذلك - في مقدمة الكادر، وذلك بالإضافة إلى ما ننظر إليه.

د- لقطة رد الفعل (Reaction Shot):⁽³⁾ تكون لشخصية أو أكثر، والغرض منها هو إبراز رد فعل الشخصية لما تراه، أو تسمعه خارج إطار اللقطة، أو في اللقطة السابقة، وقد تكون لمجموعة من الجماهير عند سماع الصرخة، أو دوي انفجار وغيرها.

رابعاً- فن المونتاج السينمائي:

1- تعريف المونتاج (Montage):

كلمة مونتاج (montage)، يقابلها بالعربية كلمة توليف، لكن المونتاج بمعناه الفني «هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني، والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة

(1) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص 337.

(2) - حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة، ص 51.

(3) - عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية، ص 338.

وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل»⁽¹⁾.

فكلمة المونتاج Montage كلمة فرنسية، ويعادها بالإنجليزية كلمة Editing، وتعني «ترتيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتتابع وللزمن»⁽²⁾، ولا شك أن السينمائي يعتمد كثيرا على قيمة المونتاج، لأنه عنصر منتج ومؤثر في جميع عناصر الصورة المرئية والموسيقى وغيرها.

فالمونتاج في أبسط تعريفاته هو: «ربط شريحة فيلمية بشريحة أخرى. أو ما يسمى بعملية وصل اللقطات بعضها ببعض، لتكون مشاهد، تم تربط المشاهد ببعضها ليتكون منها الفيلم النهائي، والتوليف هو الأسلوب الذي أعتمد عليه جريفيث في كل أعماله»⁽³⁾، فالتوليف إذن يقوم على وصل اللقطات بعضها ببعض؛ بحيث تعطي معنى، ومن خلال التوليف نستطيع الجمع بين الزمان الماضي والحاضر، كما أننا نستطيع أن نعود للزمان والمكان الذي نريد.

2- شروط المونتاج:

للمونتاج شروط عديدة وكثيرة من أجل تقديم عمل بشكل فني وصحيح وسليم يؤدي وظائفه بدقة

نذكر منها:⁽⁴⁾

- ❖ أن تتوالى اللقطات في نظام مفهوم ومنطقي.
- ❖ أن يتم تحديد زمن كل لقطة على الشاشة حتى يتمكن المتفرج من إدراك معناها.
- ❖ الحذف والاختصار، مما يسمح بتشكيل التتابع للمشاهدة بدقة دون إطناب أو تكرار.

(1) - محي الدين القاسبي: الموسوعة السينمائية ج2، مكتبة المعارف بيروت، دط، 1960، ص80.

(2) - عز الدين عطية: الدراما التليفزيونية، ص 533.

(3) - المرجع نفسه: ص123.

(4) - علي أبو شادي: سحر السينما، ص169-173.

❖ تغيير المنظر، ويكون ذلك حسب السيناريو، ومن خلاله تحديد الأحداث والمشاهد، والانتقال بين الأمكنة والأزمنة وفق سيناريو الفيلم.

❖ خلق صور جديدة، ترتبط بصناعة الصورة الذهنية عن طريق تركيب اللقطات والمشاهد.

3- أنواع المونتاج:

وضع الناقد السينمائي "أيزنشتاين" خمسة أنماط، أو طرق مختلفة للمونتاج، ويمكن استخدامها منفردة، أو مجتمعة في مشهد، وهي: (1)

أ- المونتاج الطولي: وهو ذلك المونتاج الذي يهتم فقط بسرعة التوليف، أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات، أساس هذا التوليف هو طول اللقطة، أو زمن عرضها على الشاشة، وفي هذه الطريقة يستخدم التوازي بين لقطات ذات أطوال معينة، ولقطات أخرى من نفس الطول.

ب- المونتاج الإيقاعي: ويصف "أيزنشتاين" المونتاج الإيقاعي بأنه طريقة أكثر تعقيدا في استخدام المونتاج الطولي؛ حيث أنّ سرعة التوليف فيه تعتمد على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي.

ج- المونتاج النغمي: ويمثل المونتاج النغمي عند "أيزنشتاين" مرحلة تتجاوز المونتاج الإيقاعي حيث تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة، (أو طابع أو مزاج وجداني خاص)، ويصف "أيزنشتاين" الفرق بين الطريقتين بقوله أنّه في المونتاج الإيقاعي تصبح الحركة داخل الكادر، وهي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر لكادر.

د- مونتاج التوافق النغمي أو (المهارموني): وهو يعتمد على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة في المونتاج معا وهو مونتاج يتحقق في ذهن المتفرج أكثر من تحققه خلال عملية التوليف، و"أيزنشتاين" يستمد هذا النوع من

(1) - دافيد. أ. كوك : تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1999، ص 218-223.

فن الموسيقى، فهو أقرب إلى ما يسمى (البوليفونيو) التي نسمع فيها لحنين، أو أكثر في نفس الوقت، ورغم استقلال كل لحن منهما؛ فإن سماعها معا يخلق إحساسا بالتوافق النغمي.

هـ- التوليف المتوازي: العلاقة بين اللقطات في الفيلم كثيرة وأساسية في حرفة الفيلم، والتي عن طريقها يتم بناء المنطق السينمائي الخاص به، وهذا ينتج عن التوليف بشكل أساسي، والامتداد والضغط في الزمان والمكان السينمائيين، هما الأشكال الأساسية في العلاقات بين اللقطات، على أنها مع ذلك علاقات زمنية في جوهرها ومعنى هذا أنه بتكرار اللحظة الزمنية الواحدة في اللقطات الموالية، أو بإلغاء الزمن في التواصل بين اللقطات نستطيع أن نمدّ الزمان، أو نضعه في فيلم.

4- المونتاج السينمائي:

هو في معناه العام مثل مونتاج الفيديو، وهناك ثلاثة أساليب لمونتاج السينما وهي: (1)

أ- المونتاج بالكاميرا: أثناء التصوير وترتيب اللقطات المصورة وفق التتابع المخطط له على الشريط الرئيسي.

ب- أسلوب المونتاج بالكاميرات المتعددة: واستخدام جهاز مازج الصورة (Mixer) لتنفيذ المونتاج من قطع ومزج، واختفاء أو ظهور للقطع بين الكاميرات المختلفة، وتسجيل ذلك على الشريط الرئيسي، وهو يشبه بالمونتاج الإلكتروني الحي.

ج- أسلوب المونتاج اللاحق: وهذا يتم بعد انتهاء التصوير، وهو من أهم أساليب مونتاج الفيديو، بل يعتبر هو المقصود بمونتاج الفيديو، حيث تستخدم فيه وحدة مونتاج عبر فيديو التحكم الآلي (الكومبيوتر)، وهي تكون معقدة، أو بسيطة، وتحتوي على وحدة إدخال تتكون من جهاز فيديو عرض (Player)، والثاني للتسجيل (Recorder) وهذه أبسط طرقها.

(1)- عز الدين عطية: الدراما التلفزيونية، ص ص 550، 551.

خلاصة الفصل:

ليس من السهل أن تقدّم نظيراً شاملاً لمفاهيم ومصطلحات السينما، إذ رأينا من خلال مراجع الدراسة أن أغلبها مُترجم للعربية، ولم نركز على الكثير من المراجع ومصادرها المختلفة، نظراً للاختلافات الكثيرة في توظيف المصطلحات السينمائية غير العربية، ولتجنّب الخلط بينها، لأنها تعتمد أساساً على النظرية السينمائية الغربية، وذلك راجع لتطور التكنولوجيا التي عرفته الدول الغربية وتوظيفه في مجال السينما؛ رأينا في هذا الفصل أن النصّ السينمائي يُقارب الأعمال الفنية في عملية بنائها الفني على مستوى الشكل والمضمون، إلا أنّ الاختلاف واضح على مستوى توظيف التقنية والآلات والمعدات في صناعة العمل الفني السينمائي، وهذا لا يمنع من الحديث عن علاقة السينما بالفنون الأخرى، فالسينما، ما هي إلا تطوّر في مجال الصناعة الثقافية والفنية، ومجال التأليف والإخراج، والتعبير والتصوير، فهي وسيلة موضوعية وعلمية إن صحّ التعبير في مجال الفن والثقافة.

الفصل التمهيدي

مقاربة سيميوتقافية لقصة موسى عليه السلام

في السينما المعاصرة

- تمهيد

- المبحث الأول: حول مفهوم وآليات التحليل السيميوتقافي للنص الفيلمي.

- المبحث الثاني: مدخل كرونولوجي لقصة موسى عليه السلام في النص

المقدس.

- المبحث الثالث: مقاربة سيميوتقافية لفيلم " الخروج: الآلة والملوك "

- خلاصة الفصل

تمهيد:

في هذا الفصل سنعمل على دراسة كل العناصر المشكلة لهذه البحث من الناحية التطبيقية، فقبل الشروع في تحليل عينة الدراسة لابدّ من عرض مفاهيم حول منهج الدراسة المتبع، وتتبع آلياته وإجراءات التحليلية حتى نتفادى الدخول في متاهات الخلط المنهجي، لذلك سنقدّم قراءة في مفهوم الثقافة وآليات التحليل السيميوتقائي للنص السينمائي، إضافة إلى هذا سنقوم باستخلاص أحداث قصة موسى عليه السلام من النصوص المقدسة ونُبرز أوجه الاختلاف والاتفاق فيها، حتى نبتعد في تحليل الفيلم من الوقوع في الأخطاء المعرفية المحتملة، نظرا للكثير من الآراء والتفسيرات المختلفة لهذه القصة، ونشير أيضا إلى أنّ دراستنا للفيلم مبنية على أساس اقتباس الفيلم من نص القصة، وليس بالضرورة الخوض في جميع تفاصيل القصة.

المبحث الأول: حول مفهوم وآليات التحليل السيميوتقافي للنص الفيلمي.

أولاً- مفهوم سيميوتيقا الثقافة (Sémiotique de la culture):

انطلقت سيميوتيقا الثقافة من معارف وفلسفات ومرجعيات متعددة، ، بداية من سيميائيات اللغة، ثم سيميائيات الأدب، ثم اتجهت نحو نظرية الثقافة، حيث « تعود جذور سيميوتيقا الثقافة إلى فلسفة الأشكال الرمزية عند "كاسيرير" وإلى "الفلسفة الماركسية"، أما زواد هذا الاتجاه، فنجد من الإتحاد السوفيتي "يوري لوتمان" و"إيفانوف"، و"أوسبانسكي"، و"تودوروف"، وغي إيطاليا "روسي"، و"لاندو"، و"أمبرتو إيكو"، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلامة تكون من وحدة ثلاثية: المبنى، المدلول، المرجع»⁽¹⁾.

تُعرّف سيميوتيقا الثقافة بأنّها « دراسة التلازم الوظيفي لمختلف أنساق العلامة، ذلك أن النص من منظور هذا الإتجاه له أكثر من وظيفة؛ جمالية، اجتماعية، أخلاقية، قانونية وغيرها»⁽²⁾، أي أنّها مزيج مع المعارف المختلفة التي تتخذ بعدا سيميائيا ثقافيا، فالنص يتشكل من وحدات نصية له وظائف متعددة ممّا يؤدي إلى تماسكها وفق أنساق دلالية تتسم بالتعقيد والتشابك فيما بينها، كما يُعنى بسيميوتيقا الثقافة أيضا ذلك « العلم الذي يهتم بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وهو ما يجعل الظاهرة الثقافية بمثابة نصّ منفتح على جميع أنساق الدلالة والترميز والتواصل داخل مجتمعات مُعينين»⁽³⁾، أي

(1)- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 97.

(2)- حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو- تارتو، الملتقى الدولي السابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر 2013، ص134.

(3)- المرجع نفسه، ص 135.

دراسة الأنظمة الثقافية للوحدات الدالة في النص من أجل الكشف عن الدلالات المبطنة داخله، من دلالات رمزية وأسطورية، واجتماعية وإيدولوجية، وغيرها من الترميزات اللغوية ذات البعد ثقافي والمعرفي .

يعدُّ هذا الاتجاه من منظور ثقافي مجالا واسعا لتحليل الأنساق الدلالية للعلامات النصية وغير النصية ، ومن هذا الاعتبار ينظر للثقافة على أنّها « ليست مطلقا نظاما عالميا، بل هي نظام فرعي يتشكل طبق نمط مخصوص، والخصوصية هي التي تمنح الثقافة حيويتها وتزوِّدها بسمتها النوعية، فهي من هذه الناحية نظام من العلامات تماما كاللغة؛ وهي بهذا الاعتبار لغة، أما الفصل بين اللّغة والثقافة، فما هو إلاّ عمل تجريدي من الصعب تحقُّقه عمليا، فإذا أمكننا تصوُّر اللّغة على أنّها ظاهرة منعزلة، فإن عملها الفعلي يجري في نظام ثقافي أعمّ يؤسّس معه كلاً معقدا»، أي أن الثقافة نسيج لغوي له وظائف تواصلية ثقافية، ومن هنا «تنطلق سيميوطيقا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثقافة عن إسناد وظيفة الأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها»⁽¹⁾.

هكذا- رأينا أنّ هذا الاتجاه ينطلق من ثنائية "السيميائية والثقافة"، أبعادها الفلسفية والمعرفية ، لذلك فإن سيميوطيقا الثقافة تشتغل على الكثير من القضايا، مثل: الإبداع، والآداب، واللغة، والرسم التشكيلي والسينما، والغناء والفلكلور، والترجمة، والأدب المقارن، والتواصل، وعلاقة الأنا بالآخر، وأدب الصورة؛ وسنحاول بعد هذا أن نتطرق لأهم آليات التحليل السيميوتقافي.

ثانيا- مقاربات التحليل السيميوتقافي:

❖ إن مجال التحليل الثقافي من منظور سيميائي لم يظهر بشكل واضح إلاّ مع مدرسة تارتو (Tartu) موسكو،

حيث تنطلق هذه الجماعة بدراسة الأعمال الأدبية على ضوء المشكلات التالية:⁽²⁾

(1)- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص97.

(2)- حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو- تارتو، ص ص138، 139.

➤ تحديد طبيعة النص من حيث هو علامة متكاملة، ومتوالية من العلامات، ويمكن التمثيل لهذه الأخيرة بالمأثورات القديمة، والأساطير التي يتم إدماجها في أفلام معاصرة دون أن تفقد طاقتها الأصلية مع تغيير وظيفتها التي تصبح جمالية بعد أن كانت أسطورية أو شعائرية.

➤ تحديد مشكلة المرسل والمرسل إليه، فعلمية إنتاج النص الثقافي يتم عبر مراعاة موقع المتكلم و موقع المستمع، وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين ثقافة تتجه نحو مخاطب إذا كانت تستند إلى مبدأ "قابلية الفهم"، من خلال الحرص على الوصول إلى الحد الأدنى من التقليدية، في سبيل الاقتراب من عالم المتلقي.

❖ يمكن تحديد إجراءات تحليل النص الثقافي حسب جماعة موسكو "تارتو" على أساس: (1)

➤ إنّ تحليل النص أو ما يسمونه بإعادة البناء، هو إجراء من شأنه المضي إلى أعلى مستوى تحليلي وهو المستوى الدلالي الخالص الذي يتحوّل إلى لغة ذات مفاهيم شاملة وعالمية.

➤ إنّ موضوع التحليل النصي هو إعادة بناء النصوص في الحالات التالية: (2) إعادة بناء قصد المؤلف أو إعادة بناء نصّه، وترميم النصوص القديمة، أو أجزاء منها، وإعادة بناء تفسير أحد القراء المعاصرين للنص وكذلك إعادة بناء المصادر الشفاهية وتحديد مكانتها في إطار ثقافة تدوينية، وكذلك دراسة تاريخ المسرح والفنون.

➤ النظر إلى الثقافة بوصفها كما من النصوص، يرتبط بسلسلة من الوظائف، أو هي على الأصحّ آلية خاصّة تتولّد عنها تلك النصوص، فالثقافة لغة ثانوية، وهي النموذج السيميوطيقي الوحيد - من وجهة نظر هذه المدرسة - بإمكاناتها الدلالية الكبيرة، وقدرتها على صهر وظائف عدة ضمن إطار واحد: (3)

(1) - حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو - تارتو، ص 139، 140.

(2) - المرجع نفسه: ص 140.

(3) - المرجع نفسه: ص 140.

➤ التركيز على النص - أي النص الثقافي - بوصفه المفهوم الأساسي للنظرية السيميائية ليس بسبب بنيتها اللغوية، ولكن لما يمثله من محمول ثقافي متكامل بغض النظر عن مادة هذا النص؛ قطعة موسيقية أو احتفالاً أو ترانيم دينية، أو عرضاً مسرحياً. (1)

❖ أما "جماعة إيطاليا" لسيميوتيقا الثقافة فهي الأخرى سايرت طروحات مدرسة موسكو "تارتو"، نظراً لاهتمامها أيضاً بالأبعاد الثقافية للنصوص عن طريق كشف أنظمة العلامات ضمن دائرة الثقافة، ويمثّل جماعة إيطاليا كلاً من "روسي لاندي Rossi- Landi"، و"أمبرتو إيكو Eco.Umberto"، اللذين اهتمّا بالظواهر الثقافية، يعتبران أن الثقافة لا تنشأ وتتطوّر إلا من خلال الشّروط التالية: (2)

➤ عندما يُسند كائن مُفكّر وظيفةً جديدةً للشّيء الطبيعي، بمعنى حين تتخذ الأشياء الطبيعية وظائف أخرى غير وظيفتها الأيقونية داخل المجتمع. وهذه العملية هي نتاج الاشتغال الفكري للفرد.

➤ من خلال استحابة الشيء الطبيعي لوظيفة معينة، عندها تعرّف عليه من خلال تلك الوظيفة، بوصفه ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة أخرى، بل الاكتفاء بالتعرّف عليه.

➤ عندما يسعى ذلك الشيء باعتباره يُستخدم في شيء ما، وليس من الضّروري قول هذه التسمية بصوت مرتفع، وكذلك لا تشترط أن تُقال للغير.

يرى "أمبرتو إيكو" في الأنساق الدلالية أنها تنطلق من أنساق التواصل بشتى أشكاله في الحياة وقسمها إلى ثمانية عشر نسقا، تضمّ "كل من سيميوتيقا الحيوان، والعلامات الشمية واللمسية والذوقية والأصوات المصاحبة للغة، إضافة للسيميوتيقا الطبية: علاقة الأعراض بالمرض، وكذلك حركات الأجسام

(1) - حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو - تارتو، ص ص 140، 141.

(2) - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 100.

واللغات المشكلنة مثل الجبر والكيمياء، كما اعتمد على التواصل المرئي من خلال الأنساق الحطية واللباس والإشهار، وبنيات الحكي ونسق الأشياء مثل المعمار والأحجام⁽¹⁾

كذلك الحال - مع "لاندي" - الذي بلور تصوّراته السيميوطيقية الخاصة بالتنظيم والبرمجة في ثلاثة أنواع، وهي: « أنماط الإنتاج: وتمثّل قوى الإنتاج وشبكة علاقات الإنتاج، الإيديولوجيات: وتمثّل التنظيمات الاجتماعية، التي تؤسس نظاماً اجتماعياً عاماً داخل المجتمع، وبرامج التواصل: وهو البرنامج الذي يضم التواصل اللفظي وغير اللفظي⁽²⁾ ».

❖ ومن بين المقاربات السيميوتقافية للسينما نجد الناقد "يوري لوتمان"^{*} أحد النقاد البارزين في التنظير النقدي والإجرائي لعملية التحليل السيميوتقائي للفيلم، ونحاول فيما يلي تقديم صورة عامة عن نظريته النقدية في تحليل التركيب السردي للفيلم والتي أدرجها في ما يلي: ⁽³⁾

➤ السينما تركيب لعدة عناصر سردية مختلفة؛ صورة، كلمة، ...، لكن تظل الصورة عنصراً مركزياً.

➤ مرحلة المونتاج في البحث عن لغة سينمائية متميزة، مُبرزا معها توظيف الصّورة المجازية في تشكيل

دلالات الفيلم، هو ما يجعل العلاقة بين مبدأ المونتاج وطرائق السرد الكَلَمِيّة محوراً للتحليل.

انطلاقاً من المونتاج، يمكن التّمييز بين نوعين من السينما: ⁽⁴⁾

(1) - آن إينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2013، ص ص 47، 84.

(2) - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 100.

* - يوري لوتمان Juri Lotman : من أبرز المؤسسين لمدرسة تارتو - موسكو السيميائية وأحد الأعلام البارزين لسيميائيات الثقافة، تنقلت حياته العلمية من التحليلات البنيوية إلى النصوص الفنية، ومن التصنيفات الثقافية إلى الديناميات الانفجارية للتبدل الثقافي، رافق ذلك وفرة في التحليلات المتعلقة بالأدب، الفيلم، ثقافة وتاريخ روسيا (ق 19م)... وقد تمحورت مجمل دراساته حول تعدد الظاهرة الثقافية، تعقيداتها، تعالقاتها، تعارضاتها الاقتضائية... ، بخلاصة: ديناميات التعدد الثقافي.

(3) - يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، ص ص 49، 50.

(4) - المرجع نفسه: ص 50.

✓ **سينما المونتاج:** تأويلية، بنائية. وهي تعبير عن وجهة نظر المخرج.

✓ **سينما الواقع:** تسجيلية، توثيقية، وتعتمد بشكل أساسي على الممثل في خلق الفيلم.

يرى "يوري لوتمان" أن السرد الفيلمي يحمل نوعين من الدلالات يمكن تداولهما: (1)

✓ دلالة مألوفة أو متوقّعة لدى المشاهد، تُفقد بسبب ذلك خاصيتها الأثرية وهي حمل المعلومات وتؤديها عناصر غير بارزة؛ تُوصف بكونها عادية ليس من وظيفتها خرق توقّع المتلقي.

✓ دلالة غير مألوفة، غير مُرتقبة، تخرق مفهوم التوقّع، وتؤديها عناصر بارزة، ينسب إليها "لوتمان" حمل الخصائص والسمات الفيلمية الفنية، إلى جانب ذلك يدرج "لوتمان" إمكانية، بل ضرورة، الاعتبار التكاملي للفيلم بين كلا العنصرين؛ البارز وغير البارز، باعتبار أنّ وجود العناصر البارزة يجعل من العناصر غير البارزة عناصر فاعلة فنياً، و العكس صحيح، وأنّه تبعاً لميل المخرج بين سينما "اصطلاحية" وسينما "واقعية"، يتحدّد الاهتمام الخاص الذي يُوليه لأحد هذين العنصرين، كما يؤكّد على أن حذف أحد هذين النوعين يقود بالضرورة إلى فقدان الجمالية لدى الآخر.

كما يذهب "يوري لوتمان" إلى فكرة تعقيد وفهم تكوين وظائف الفيلم السينمائية «فالإحساس

بنص ما وكأنه غير قابل للفهم هي المرحلة الإلزامية نحو فهم جديد له»⁽²⁾، لأن السينما تملك قدرة كبيرة لتقديم نماذج سيميائية تتميز بالتشعب والتعقيد، نظراً لطبيعة التركيب الفيلمي.

هكذا، يشكّل النص لدى "يوري لوتمان" وحدة التحليل الأساسية من خلال: (3) اعتبار النص يمتلك

مجموعة من العناصر التي لا تنحدر من اللغة، وعدم انحصار النص في لغة واحدة، ويمتلك عناصر لا تُنسج

(1)- يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، ص 51، 52.

(2)- المرجع نفسه: ص 136.

(3)- يوري لوتمان: سيماء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 6، 7.

ضرورةً من اللغة، تجعل عنصر السياق جزءاً من النص؛ فالنص يُسهم بشكل مستمرٍ ودينامي في خلق علاقات تناسية جديدة، حيث تعمل تخوم النص، أي مناطق ما بين النصوص أو الحدود، على إغناء مستوى التبادلات المتواصلة بين المركز والهامش، حيث تساهم هذه التوصلات في تكوين وعي جماعي يسمح بالتأويل المستمر للستن الثقافية لثقافة معينة.

ومن أهم مبادئ التحليل الثقافي التي يَتميّز بها "يوري لوتمان" أنه يعتبر مجال تحليل الثقافة، مجالاً لتنظيم المعارف والمعلومات، واعتبار نقيضها هو الفوضى، «وهذا في ذاته يعتبر دليلاً على أن العلم (نظريات المعلومات)، في القرن العشرين، ليس نظاماً ما وراثياً فقط، ولكنه جزء من موضوع الدراسة، وهو الثقافة الحديثة»⁽¹⁾، هذا الذي أدى به لتوسيع دائرة التحليل السيميوطيقي نحو تأسيس سيمياء الكون الذي يعتبرها "فضاءً ضرورياً لوجود واشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للغات الموجودة"⁽²⁾.

مما سبق، رأينا أنّ مدرسة "تارتو" تعدّ مهذا لسيميوطيقا الثقافة، إذ تعمل على استنطاق النصوص والكشف عن أبعادها الدلالية، والبحث في الظواهر الثقافية المادية والمعنوية في إطار تفكيك السيميوزيس* ومن ثمّ، يعدّ "يوري لوتمان" من رواد السيميوطيقا الثقافية، وقد ركّز على مجموعة من المفاهيم هي:⁽³⁾ سيمياء الكون، والمركز والهامش، والفضاء الثلاثي: الداخل والخارج والحدود، والفضاء الجغرافي في مقابل الفضاء الثقافي الكوني وسيميوطيقا الثقافة، و سيمياء الترجمة، وسيمياء الحوار.. الخ.

(1) - آن إينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، ص46.

(2) - يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص7.

* - مصطلح اقترحه السيميائي ساندرس بيرس والذي يعني به "الفعل أو التأثير، أو يتضمن تعاون ثلاث فواعل مثل الدليل، موضوعه ومؤوله" أنظر: Peirce- Charles: Ecris sur le signe , Ed, seuil, paris, 1978, p133.

(3) - يُنظر: يوري لوتمان: سيمياء الكون.

ثالثاً- نقد الخطاب السينمائي وصناعة الثقافة :

طرح النقاد السينمائيون والثقافيون عدة مصطلحات جديدة مثل "ثقافة الصورة"، و"ثقافة التلفزيون" و"ثقافة وسائل الإعلام"، نظراً لقوة الصّورة في صناعة الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، والتي من خلالها يتم التسلّط والتحكّم في الثقافات والمجتمعات، فأصبحت الوسائط الإعلامية سلاح قوي لدى ملاكها للتلاعب بالعقول، حيث « وتعدّ الثقافة سلاحاً هاماً خطيراً في أيدي القوى العظمى، يمكنها من خلاله فرض هيمنتها»⁽¹⁾، ومن هذا المنظور يعدّ موضوع صناعة الثقافة، وصناعة الأفلام من المواضيع الرئيسية في الدراسات الثقافية والنقدية .

على غرار ما سبق، من بين الدّراسات المهمة في مجال الثقافة، نجد المدرسة النقدية فرانكفورت الألمانية، في عهدها الأول ممثلة في "هوركهايمر" و"أدورنو" الذين دخلوا مجال نقد الصناعة الثقافية في مقالهما «صناعة الثقافة-التنوير كخداع للجماهير»* ويحاول هذا المقال البرهنة على «أن ثقافة كل الجماهير تُصبح متطابقة في ظل الاحتكار، وتضحى في نفس الوقت متفسخة كنتيجة لاندماج الثقافة والتسلية»⁽²⁾ فالثقافة الحديثة حسب "أدورنو"، نتاج استهلاكي يُباع للجماهير كسلعة ، باعتبار أن "أدورنو" هو «وحده الذي أنصف حقيقة أن الثقافة لم تعد ذلك التعبير الإنساني الحر عن التكامل الاجتماعي، بقدر ما غدّت نتاجاً للمصالح التجارية المتداخلة قائماً على التلاعب والمضاربة»⁽³⁾، فالقرد عند "أدورنو"، صار في رحمة السلطات الاجتماعية، فالسينما أصبحت أداة هيمنة ثقافية وفكرية، وهي متعجّلة، ولا تتيح فرصة للتفكير، «فهي تُدمر المسافة التي خلفتها النتاجات المسرحية والموسيقية الكبرى، وهدفها الأساسي

(1)- ميحان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط3، 2002م، ص347.

* - يعتبر موضوع صناعة الثقافة موضوعاً مشتركاً بين هوركهايمر وأدورنو، في مؤلفهما «جدلية التنوير».

(2)- بوتومور توم: مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أوياء للطباعة والنشر، طرابلس، ط2، 2004، ص : 94.

(3)- آلن هاو: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، تر: نائر الديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص: 62.

يتمثل في إدماج الفرد في الحشد»⁽¹⁾، وفي هذا الصدد يقول "أدورنو" معبرا عن هذا المعنى: «وتجربة مُشاهد السينما الذي يرى الشارع امتدادا للمشهد الذي يتركه للتو، لأنّه يهدف لإعادة إنتاج عالم الإدراكات اليومية، صار معلّمًا من معالم الإنتاج، وبقدر ما ينجح الإنتاج بواسطة تقنياته من إعادة إنتاج تشابه بين موضوعات الواقع، بقدر ما يخلق الانطباع بأنّ العالم الخارجي ليس إلّا امتدادا لما يصار إلى اكتشافه في الأفلام»⁽²⁾.

ومعنى هذا أنّ السينما كمظهر ثقافي أصبح تعمل على إفقاد استقلالية الفرد والمجتمع، وإيهام الواقع وتوجيهه وفق تصورات وأهداف ملاك وسائل الإعلام الثقافية، وصناعة الرأي العام بذلك، وبذلك يمكن اعتبار الفيلم مساعدا للمشاهد الضحية على التماهي مباشرة مع الواقع، فالثقافة إذن؛ «أصبح هدفها تدجين الفرد داخل المجتمع الغربي، بحيث يمكنه تقبل (العبودية) الاقتصادية والاجتماعية التي يعيشها، وبالتالي يفقد روح وإرادة المعارضة، وهذا ما يؤكّد وجود اندماج بين صناعة الفيلم وصناعة الثقافة مما يجعل كلا الصناعتين نهجا تقليديا للتأثير في الناس والتلاعب بهم»⁽³⁾.

يتضح لنا أنّ الثقافة صارت تستخدم كأداة لتكريس هيمنة الأنظمة الشمولية (المركز)، ويقول أدورنو «إنّ إلغاء ثقافة ما كثقافة مميزة لا يعني إدخال الجمهور إلى دائرة يعتقد أنّه قد حرم منها سابقا، بل يعني في ظل الظروف الاجتماعية الحالية انحطاط الثقافة ويعني أيضا تعجيل عدم الانسجام في

(1) - آلان توران: نقد الحداثة، تر: أنور مغيط، المجلس العلمي للثقافة، مصر، دط، 1997، ص، 161.

(2) - هوركهامر ماكس وتيودور أدورنو: جدل التنوير، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص 148.

(3) - المحمداوي علي عبود وإسماعيل مهناة: مدرسة فرانكفورت النقدية، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2012، ص 79.

العقول»⁽¹⁾، أي أنها أصبحت وسيلة غزو وسيطرة على ثقافة الفرد من أجل إدماجه في الواقع القائم، وتحطيم بذلك ثقافات أخرى على حساب الثقافة الواحدة في ظل النظام الشمولي.

ولدينا مثال يوضح هذا التصوّر، إذ نجد "أدورنو" يقدم فن الموسيقى مثالا، والذي خصص له بمقدار ما هو فيلسوف، جزءا مهما من تأمله، من مؤلفاته حول: "الوضع الاجتماعي للموسيقى" (1932) ودراسته "حول الجاز" (1936) و"دراسة حول فاغتر" (1952)، و"تفاوتات: الموسيقى في العالم المساس" (1956) إلى "فلسفة الموسيقى الجديدة" (1949)، فإنّه في كتابه - فلسفة الموسيقى الجديدة- يرى أنّ «الموسيقى تعبّر عن الأوروبي، وإذا كان التنوير انتهى إلى أسطورة، فإن الموسيقى المعاصرة أصبحت - من وجهة نظره- فارغة، وذات طابع شكلي، ويؤكد التشيؤ، فيرى أن اللحن قد تقطع، وفقد كثيرا من الجوانب الهارمونية، وظهرت آلات الإيقاع بوصفها السيد، وطغت على الآلات الوترية، وهكذا فهو ينادي بفن جميل يتجاوز الواقع، ويهدم بنية الوعي السائد التي تشارك في التسلط والقمع»⁽³⁾.

المهم هنا بطبيعة الحال هو النقد السلبي الذي يقدمه "أدورنو" حول الفن باعتباره عنصرا ثقافيا مؤثرا على الفرد داخل المجتمع، حيث يُنظر للثقافة بوصفها إنتاجا لنشاط بشري، كما يُنظر في وسائل توزيعها واستهلاكها واستقبالها من طرف المتلقين، وما ينشأ عنه من تفاعل، هذا التفاعل «الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال، أي في تصنيع التلقي، بحيث تجري عمليات تسليح

(1)- هوركهايمر، ماكس وتيودور أدورنو: جدل التنوير، ص، 187.

(2)- بول لوران أسون: مدرسة فرانكفورت، تر: سعاد حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1990، ص، 125.

(3)- رمضان بسطاويسي، الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية، مجلة أوراق فلسفية، العدد 7، ديسمبر 2002، مركز النيل للكمبيوتر القاهرة، ص ص 245، 246.

الثقافة مع دمج الناس في مستوى واحد وتعميم هذا النموذج مما يحقق تبريرا أيديولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية، ويتولى إقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية»⁽¹⁾.

من بين الآراء المهمة التي قد تفيدنا في هذا المبحث هي الآراء المعرفية والفلسفية ذات الأبعاد الثقافية لدى الناقد الفرنسي "ميشيل فوكو" فقد بحث في قضايا ثقافية عديدة ، إذ تناولت أعماله دراسة النمو الثقافي والتحليل الثقافي، ولكن بالاعتماد على تقاليد "دوركايم"، "ماركسية" و"بنائية"، «وقد توجه اهتمامه في دراساته إلى تاريخ الأنظمة الاجتماعية والسياسية والخطابات، كالخطاب السريرية، والخطاب الاقتصادي، وخطاب التاريخ الطبيعي، والخطاب النفسي، فهو ينظر إلى التاريخ مثلا، على أنه سلسلة من الممارسات الخطائية غير المتصلة، وقد اهتم في مجال الطب النفسي والطب العام والجنس والجريمة، وهو يرى أن القواعد التي تحكم هذه الخطابات موظفة بشكل غير واع»⁽²⁾، كما يقدم "ميشيل فوكو" دليله المنهجي في معالجة النصوص التاريخية والخطابات المعرفية، من خلال «اعتماد المنهج الأركيولوجي إلى جانب الجينيولوجيا، عبر تطبيق تكتيك يقوم انطلاقا من الخطابات المحلية كما هي محللة أو موصوفة بتحريك المعارف غير الخاضعة، وإبرازها وتعيينها»⁽³⁾.

(1) - محمد عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط2، 2001م، ص 21، 22.

(2) - مجموعة باحثين غربيين التحليل الثقافي: تر: فاروق احمد مصطفى وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص30.

(3) - محمد الجلاي: المعرفة والسلطة في تصور ميشيل فوكو، الحوار المتمدن، العدد: 4387، 2014،

[HTTP://WWW.AHEWAR.ORG/DEBAT/SHOW.ART.ASP?AID=404321](http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=404321)

ويُخّص "ميشيل فوكو" في كتابه "المعرفة والسلطة" إلى أنّ تَمْظُهُرات السُّلطة تفتحنا على فرضيتين

أساسيتين: (1)

- الفرضية الأولى: يربطها "فوكو" بـ"وليام رايش"؛ ويطلق عليها اسم علاقات السلطة القائمة على القمع.

- الفرضية الثانية: يقرّها "فوكو" بـ"نيتشه"؛ تتمظهر فيها علاقات السُّلطة على أساس المواجهة الشُّرسة بين

القوى السُّلطوية في المجتمع.

يحاول "ميشيل فوكو" أن يذمّج مختلف أنساق وأنظمة السُّلطة التي عرّفها المجتمع البشري، حيث يميّز

بين نسقين أو نظامين في تحليل السلطة:

- النسق الأول: (2) يسميه "فوكو" بالنظام القديم، ويربطه بفلاسفة القرن الثامن عشر، الذي يتمحور حول

اعتبار السلطة حقًا أصليًا تتنازل عنه من أجل تأسيس وتكوين سيادة عن طريق عقد اجتماعي *contrat*

social، يكون بمثابة القاعدة المركزية للسلطة بمختلف أنواعها؛ غير أن تجاوز السلطة لنفسها عن طريق

اختراق قوانين العقد يمكن أن تؤدي إلى حدوث الطغيان.

- النسق الثاني: (3) وهو نظام يتجاهل مخطط العقد؛ ويتبنى خطاب للسلطة من خلال اعتماد مفاهيم

الحرب والقمع القائمة على الهيمنة المستمرة ضمن مخططات القمع والصراع.

(1)- محمد الجلاي: المعرفة والسلطة في تصور ميشيل فوكو، الحوار المتعدد، العدد: 4387، 2014،

[HTTP://WWW.AHEWAR.ORG/DEBAT/SHOW.ART.ASP?AID=404321](http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=404321)

(2)- المرجع نفسه.

(3)- المرجع نفسه.

التحليل الثقافى لى "ميشيل فوكو" يقوم على معالجة موضوع الثقافة باعتباره عملية تحول للمعرفة، وهى مرتبطة بالقوة والهيمنة ، «فهى عملية داخلية، متقطعة كلياً، تتخطى حدود القومية والثقافة»⁽¹⁾، فلا بد من التنويه هنا أنه أكد بضرورة اعتبار المعرفة لا الثقافة فئة التحليل.

من خلال ما سبق نلاحظ التقلّة النوعية التى حققتها الدراسات الثقافية ممثلة فى نظرية النصّ المابعد حدثية، متجهة بذلك نحو صناعة الثقافة، فقد تعامل النقاد مع النصّ الثقافى من خلال وضعه داخل سياقه السياسى من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى، لهذا السبب اقترن النقد الثقافى مؤخرًا بوسائل الإعلام الثقافية، لأنها أصبحت وسيلةً لتمرير كل الثقافات، المركزية والهامشية، ولأن الخطاب الإعلامى واسع الشيفرات الثقافية، ومُتعدد الأبعاد، السياسية، الاجتماعية، الدينية، التاريخية، أصبح يُختزلُ فى رسالة مرئية عن طريقة صورة و علامة، فلم يعد الخطاب مجرد لغة عادية ذات معانى سطحية يسهل للمتلقى فهمها واستيعابها بسهولة.

(1) - ميشيل فوكو وآخرون: التحليل الثقافى، تر: نجبة من المترجمين، المركز القومى للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص2010.

المبحث الثاني: مدخل كرونولوجي لقصة موسى عليه السلام في النص المقدس.

أولاً- ملامح عامة حول قصة موسى عليه السلام مع فرعون في القرآن والتوراة:

1- أحداث قصة موسى عليه السلام مع فرعون كما وردت في القرآن الكريم:

المتعمّن في سرد قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم يجد أن مجمل الآيات تناولت مشاهد وحوارات فرعون مع موسى عليه السلام بأشكال وتعبيرات لغوية متعددة، بداية من الظروف التي عاشها بني إسرائيل في مصر إلى غاية ولادته ، إلى غاية خروجه مع قومه من مصر لتبدأ بعد ذلك رحلة التيه، وفيما يلي مجمل المشاهد الرئيسة في قصة موسى مع فرعون كما جاءت في كتاب الله .

المشهد1: البيئة التي سبقت ميلاد موسى: يصوّر القرآن حياة بني إسرائيل القهرية قبل ولادة موسى عليه السلام، وذلك من خلال آيات عديدة كقوله تعالى: ﴿طَسَمَ ﴿١﴾ تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ ﴿٢﴾ نَتْلُوهُا عَلَيْكَ مِنْ نَبَأِ مُوسَى وَفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿٣﴾ إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضَعِفُ طَائِفَةٌ مِّنْهُمْ يُدَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِ نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ ﴿٤﴾﴾⁽¹⁾. وفي هذه الآيات وصف لحال بني إسرائيل في ذلك الزمن المظلم، "الذي تزامن مع ولادة موسى والذي كانوا فيه تحت حكم الفراعنة الظالمين"⁽²⁾.

(1)- سورة القصص: الآية(1-4).

(2)- عباس فضل حسن: القصص القرآني إبحاؤه ونفحاته، دار الفرقان، عمان، ط2، 1992، ص306.

المشهد2: مولد موسى عليه السلام: تحدث القرآن عن مولد موسى وإرضاعه، وقد جاء الحديث عن هذا الجانب في سورتي طه والقصص⁽¹⁾، وجاءت سورة القصص بتفصيل لأحداث الميلاد، ابتداءً من وحي الله لأم موسى بإرضاعه وإلقائه في اليم، ووصفٍ لحالتها، وتبشيرها برّد رضيعها وأنه سيكون من المرسلين.

المشهد3: شباب موسى: في هذه المرحلة من حياته تحدث القرآن الكريم عن مشهدين، وهما قتل موسى الرجل القبطي، وهروبه لمدين مخافة من عذاب فرعون، حينها التقى بالبتين وأبيهما ومكث هناك مدة عشر سنين، وقد وردت أحداث هذه المرحلة بالتفصيل في سورة القصص⁽²⁾.

المشهد4: الرسالة: وهي مرحلة التكليف برسالته لفرعون وقومه وإخراج بني إسرائيل من مصر، حينها كلم الله موسى وبلغه الأمر الإلهي لموسى بحمل الرسالة، والذهاب إلى فرعون، لينطلق موسى بعد التأييد الإلهي له بمعجزي العصا واليد، واستجاب لدعائه بإرسال أخاه هارون معه، لأنه أفصح منه لساناً، يذهب موسى وهارون لفرعون ويبلغاه رسالة الله عز وجل، ﴿وَقَالَ مُوسَىٰ يٰفِرْعَوْنُ إِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعٰلَمِينَ ﴿١٠١﴾ حَقِيقٌ عَلٰى أَن لَّا أَقُولَ عَلَىٰ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلْحَقَّ قَدْ جِئْتُكُمْ بِبَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ فَأَرْسِلْ مَعِيَ بَنِي إِسْرٰءِيلَ ﴿١٠٢﴾﴾⁽³⁾، لكن فرعون رفض دعوته رفضاً مطلقاً، مذكراً موسى بماضيه وممتناً عليه بتربيته في صغره، في قول تعالى: ﴿قَالَ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِّنْ عُمُرِكَ سِنِينَ ﴿١٠٣﴾ وَفَعَلْتَ فَعَلْتِكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنْتَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿١٠٤﴾﴾⁽⁴⁾.

وأخذ فرعون يتوعده بالسجن إن ينتهي من دعوته هذه، ﴿قَالَ لَئِن لَّمْ يَٱتَّخِذْ ٱلْهٰٓءَا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ ٱلْمَسْجُورِينَ ﴿١٠٥﴾﴾⁽⁵⁾. متهما إياه بالجنون والسحر، ﴿قَالَ إِنَّ رَسُولَكُمْ الّٰذِي أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ ﴿١٠٦﴾﴾⁽⁵⁾، قال

(1) - ينظر: سورة طه (38-40)، وسورة القصص (7-13).

(2) - ينظر: سورة القصص (14-27).

(3) - سورة الأعراف: الآية 104-105.

(4) - سورة الشعراء: الآية 18-19.

(5) - سورة الشعراء: الآية 29.

لَلْمَلَأِ حَوْلَهُ إِنَّ هَذَا لَسِحْرٌ عَلِيمٌ ﴿١﴾، وهنا قدم موسى دليله ومعجزته التي مده الله أيهاها: ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿٢﴾ وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّظِيرِينَ ﴿٣﴾﴾ (٢)، إلا أن فرعون اتهم موسى بالسحر وأنه يستطيع جلب سحرة مثله، وقال بهم في يوم الزينة، ليتغلب هناك موسى على السحرة وفرعون بعد أن التهمت أفعى موسى جميع أفاعي السحرة، فعلم السحرة أن موسى ليس ساحرا، فسجدوا لله رب العالمين، فأمر فرعون بتقطيع أيديهم وأرجلهم وصلبهم في جذوع النخل، ولكنهم صبروا وتوجهوا إلى الله ضارعين أن يثبتهم وأن يتوفاهم مسلمين، ونقرأ أحداث هذا المشهد في سورتي طه والشعراء (٣).

المشهد 4: نجاة موسى وقومه وهلاك فرعون وجنده: في هذا المشهد نستطيع القول أنه يمثل مرحلة الصراع الأخير مع فرعون وهلاكه في اليوم، ونستدل بذلك بما ورد في سورة طه (٤)، حيث خرج موسى مع شعبه قاصدا أرض الميعاد، لكن فرعون تبعهم (٥)، وهناك كان المشهد الأخير في حادثة شق البحر وموت فرعون وجنوده ونجاة بني إسرائيل، ﴿وَجَوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْيًا وَعَدُوًّا ۗ حَتَّىٰ إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ ءَأَمِنْتُ أَنَّهُ لَآ إِلَهَ إِلَّا الَّذِي ءَأَمَنْتُ بِهِء بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴿٦﴾ ءَأَلْكَنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنْتَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ ﴿٧﴾﴾ فآلْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلَقَ ءَأْيَةً وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ النَّاسِ عَنِ ءَأَيْتِنَا لَغَنَفُلُونَ ﴿٨﴾﴾ (٦)، وبذلك تنتهي قصة أحداث موسى مع فرعون لتبدأ بعد ذلك أحداث قصة موسى مع بني إسرائيل.

(1) - سورة الشعراء: الآية 27، 34.

(2) - سورة الشعراء: الآية 32-33.

(3) - ينظر: سورة طه (56-73)، سورة الشعراء (36-51).

(4) - ينظر: سورة الشعراء (52-63)، سورة طه (77-79).

(5) - طبارة عفيف عبد الفتاح: اليهود في القرآن الكريم، مراجعة شريف خليل سكر وحسين يوسف غزال، مطابع دار الكتب، بيروت، ط1، 1966، ص166.

(6) - سورة يونس: الآية 90-92.

2- أحداث قصة موسى عليه السلام مع فرعون كما وردت في التوراة:

التوراة تسمية تطلق على الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم، وقصة موسى بشكل عام في جميع مراحلها من ولادته حتى وفاته وردت في كل من سفر الخروج واللاويين والعدد والثنية، دون الحديث عنها في سفر التكوين، أول أسفار العهد القديم، والذي تناول قصة بدء الخلق حتى وفاة يوسف عليه السلام بأرض مصر⁽¹⁾ وقد جاءت أحداث قصة موسى مع فرعون كاملة في سفر الخروج فقط، وقد سُمي بهذا الاسم لتناوله خروج بني إسرائيل من أرض مصر⁽²⁾، وعليه سنعتمده هذا الأخير كمرجعية في دراستنا لقصة موسى عليه السلام.

ثانيا- شخصية موسى عليه السلام في القرآن والتوراة:

1- شخصية موسى عليه السلام في القرآن الكريم:

إن القرآن الكريم وصف شخصية موسى عليه السلام بالصفات كثيرة، وفي ما يلي نذكر أهم الصفات التي تكرم الله عز وجل عليه.

أ- موسى رسولاً ونبياً: من بين أول الصفات أن الله عز وجل جعله نبياً ورسولاً ومخلصاً ومختاراً ﴿وَأَذْكُرُ فِي

الْكِتَابِ مُوسَىٰ إِنَّهُ كَانَ مُخْلَصًا وَكَانَ رَسُولًا نَّبِيًّا﴾⁽³⁾، لذلك يعتبر رسولاً من أولى العزم من الرسل.

ب- موسى كلیم الله: كلم الله موسى عليه السلام مباشرة دون وساطة، قال تعالى ﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ

عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ ۗ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا﴾⁽⁴⁾، وهذا رفعة لمقامه وتكريماً له، إذ

(1)- ينظر: البيضاوي، سعيد وآخرون: دراسات في الأديان والفرق، دار الاتحاد، الأردن، ط1، 1990، ص33.

(2)- السقا، أحمد حجازي: نقد التوراة، أسفار موسى الخمسة، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، دط، 1976، ص30.

(3)- سورة مريم: الآية 51.

(4)- سورة النساء، الآية 164.

لم يمنح هذه الصفة إلا له ولآخر الأنبياء محمد عليه الصلاة والسلام في حادثة الإسراء والمعراج، قال تعالى:

﴿قَالَ يَمُوسَىٰ إِنِّي أُصْطَفِيْتُكَ عَلَىٰ النَّاسِ بِرِسَالَتِي وَبِكَلِمِي فَخُذْ مَا آتَيْتُكَ وَكُن مِّنَ الشَّاكِرِينَ﴾⁽¹⁾.

ج- موسى مبرأً وجيهاً: لقد اتهم موسى بكثير من التهم من بني إسرائيل لكن الله عز وجل برأه من تهمهم

في قوله تعالى: ﴿يَتَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ ءَادَوْا مُوسَىٰ فَبَرَّاهُ اللَّهُ مِمَّا قَالُوا^ط وَكَانَ عِندَ اللَّهِ

وَجِيهًا﴾⁽²⁾، وهنا دلالة على صدقه وكرامته، في الوقت الذي كان بني إسرائيل يلفقون التهم، وهذه من ضمن

صفاتهم التي لا تزال حتى عصرنا اليوم.

د- موسى من الصابرين: لقد صبر موسى كثيراً على قومه، وقبلها من غربته في مدين، وصبره مع فرعون

وتهديداته، لكنه دائماً يستعين بالله وهذه من بين أبرز صفاته، قال تعالى: ﴿قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ

وَاصْبِرُوا^ط إِنَّ الْأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ^ط وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ﴾⁽³⁾، لكن عناد قومه وتمردهم

بقي مستمرا طوال خروجه، ففي كل مرة يأتيه البلاء من شعبه، وخيانتهم والتمرد عليه وعلى أوامر الله عز

وجل⁽⁴⁾.

هـ- الغضب لله ونصرة المستضعفين: كان موسى عليه السلام كثير الغيرة على دينه فكان يغضب لله لما

كان يراه من خروج من أوامر إلهية من طرف شعبه، ومن خلال نص الآية في قول تعالى ﴿وَجَوَزْنَا بِبَنِي

إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتَوْا عَلَىٰ قَوْمٍ يَعْكُفُونَ عَلَىٰ أَصْنَامِهِمْ^ط قَالُوا يَمُوسَىٰ اجْعَلْ لَّنَا إِلَهًا كَمَا لَهُمْ ءَالِهَةٌ^ط قَالَ

(1)- سورة الأعراف: الآية 144.

(2)- سورة الأحزاب: الآية 69.

(3)- سورة الأعراف: الآية 128.

(4)- يوسف القرضاوي: الصبر في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، مصر، ط2، 1984، ص87.

إِنَّكُمْ قَوْمٌ مَّجْهَلُونَ⁽¹⁾، يظهر غضب موسى لله حينما أخره الله أن قومه عبدوا عاجلاً من بعده، مما دفعه الغضب على أخيه هارون معاتباً إياه، يقول تعالى: ﴿وَلَمَّا رَجَعَ مُوسَىٰ إِلَىٰ قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَالَ بِئْسَمَا خَلَفْتُمُونِي مِنْ بَعْدِي ۖ أَعْجَلْتُمُ أَمْرَ رَبِّكُمْ ۗ وَأَلْقَى الْأَلْوَاحَ وَأَخَذَ بِرَأْسِ أَخِيهِ يَجُرُّهُ إِلَيْهِ ۗ قَالَ ابْنَ أُمَّ إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضَعُّوْنِي وَكَادُوا يَقْتُلُونَنِي فَلَا تُشْمِتْ بِيَ الْأَعْدَاءَ وَلَا تَجْعَلْنِي مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ⁽²⁾﴾. كما تظهر في آيات القرآن خلق موسى ونصرتة للمستضعفين ، أولاً في مساعدة الرجل من بني شعبه الذي أبجاه من قبضة الرجل القبطي، وثانياً حين استسقى للمراتين للضعيفتين ببئر مدين.

و- القوي الأمين: يصف الله عز وجل موسى بالقوي أمين وذلك في قوله: ﴿قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَجِرْهُ ۖ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ⁽³⁾﴾، وتتجلى أمانة موسى عليه السلام في الكثير من آيات القرآن الكريم، حيث كان أميناً على الفتاتين لما استسقا لهما أغنامهما ، كان أميناً أيضاً حين وفي الأجل الذي اتفق عليه مع والد الفتاتين مقابل زواجه من إحداهما مما يدل على وفائه وأمانته⁽⁴⁾.

ز- الواثق بنصر الله: تتجلى هذه الصفة في قوله تعالى ﴿فَلَمَّا تَرَاءَا الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَىٰ إِنَّا لَمُدْرِكُونَ⁽⁵⁾﴾ قَالَ كَلَّا ۖ إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ⁽⁶⁾﴾⁽⁵⁾، وهنا تبرز ثقة موسى بالله عز وجل، لأن إيمانه كان راسخاً بقلبه ، وأن معية الله وهداية الله ستأتي، وهذه من صفات جميع الأنبياء والمرسلين.

(1)- سورة الأعراف: الآية138.

(2)- سورة الأعراف: الآية150.

(3)- سورة القصص: الآية26.

(4)- البغوي، أبو محمد بن مسعود الفراء: تفسير البغوي المسمى معالم التنزيل، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دس، ص380.

(5)- سورة الشعراء: الآية61-62.

2- شخصية موسى عليه السلام في التوراة:

لا شك في أن الشخصية موسى تختلف عن شخصيته في نصوص التوراة، وفيما يلي سنعرض شخصية موسى من خلال تفصيلنا لبعض نصوص التوراة والتي غالباً ما توصف موسى بصفات ذميمة.

أ- الخائن للرب والكافر به: نجد في التوراة تقرّر بعدم الإيمان بالله وكفره وخيانتته بدليل أن أرض الميعاد حرمت عليهم بسببه⁽¹⁾، تقول التوراة "لأنكما ختمانى في وسط بني إسرائيل"⁽²⁾، وهذا دليل على تمردهم على موسى وهارون، واختبارهما سبباً في كل عنائهم.

ب- موسى يعاتب الرب ويستحق غضبه: يرد في التوراة أن موسى كان يعاتب الرب، ويلقي عليه اللوم في كل شيء، لذلك غضب منه "يا سيد لماذا أسأت إلى هذا الشعب؟ لماذا أرسلتني؟ فإنه منذ دخلت إلى فرعون لأتكلم باسمك أساء إلى هذا الشعب وأنت لم تخلص شعبك"⁽³⁾، لهذا يرون اليهود أن موسى خائن ويستحق العقاب من الرب، حيث تقول التوراة: "فالآن اذهب وأنا أكون معك وأعلمك ما تتكلم به، فقال موسى: إستمع أيها السيد أرسل بيد من ترسل، فحمني غضب الرب على موسى"⁽⁴⁾.

ج- موسى متردداً في قبول التكليف: تصف التوراة موسى بأنه كان ضعيفاً ومتهرباً من التكليف الإلهي، "هلم أرسلك إلى فرعون، وتخرج شعبي بني إسرائيل من مصر، فيرد عليه موسى مستهجنًا، ومن أنا حتى أذهب إلى فرعون وحتى أخرج بني إسرائيل من مصر؟"⁽⁵⁾.

ثالثاً- آيات موسى الكبرى في القرآن والتوراة:

(1)- أحمد عبد الوهاب: النبوة والأنبياء في اليهودية والمسيحية والإسلام، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1992، ص48.

(2)- سفر التثنية: 51/32.

(3)- الخروج: 22/5-23.

(4)- الخروج: 12/4.

(5)- الخروج: 11-10/3.

لقد مدّ الله تعالى موسى عليه السلام بتسع آيات جاءت مفصلة ومتفرقة عبر فترات زمنية، يقول

تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى تِسْعَ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ﴾⁽¹⁾.

وتصنف هذه الآيات إلى قسمين:

1- آيات ومعجزات يراد بها التحدي:

آيتي العصا واليد، وفي فيما يلي سنعرض ورودهما في كل من القرآن الكريم والتوراة.

أ- معجزة العصا واليد في أول لحظات البعثة حسب القرآن الكريم: مدّ الله عز وجل آيتي العصا واليد في

أول لقاء معه حين كلمه تكليماً بالواد المقدس في قوله تعالى: ﴿وَمَا تَلَّكَ بِيَمِينِكَ يَمْوَسَىٰ﴾⁽²⁾ قَالَ هِيَ

عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا عَلَيَّهَا وَأَهْشُرُ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَنَازِبُ أُخْرَىٰ﴾⁽³⁾ قَالَ أَلْقَهَا يَمْوَسَىٰ﴾⁽⁴⁾ فَأَلْقَاهَا

فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ﴾⁽⁵⁾ قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَىٰ﴾⁽⁶⁾، وبعدها أمره العزيز المولى بأن

يدخل يده إلى جناحه، فإذا هي تخرج بيضاء من غير سوء ولا أذى "وقيل كانت يد موسى سمراء لأنه

أسمر"⁽³⁾، ولما أدخل يده في جيبه وأخرجها كانت بيضاء كنور ساطع، يقول تعالى ﴿وَأَضْمَمَ يَدَكَ إِلَىٰ

جَنَاحِكَ تَخْرُجُ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَىٰ﴾⁽⁴⁾.

ب- معجزة العصا واليد في اللقاء أول لحظات البعثة حسب التوراة: أمر الله موسى ماذا يحمل في يده،

فأجابه بأنها عصي، فأمره الله أن يلقبها فإذا بها تتحول لأفعى كبيرة، فهرب منها موسى خائفاً، فقال الرب

(1)- سورة الإسراء: الآية 101.

(2)- سورة طه: الآية 17-21.

(3)- الخالدي، صلاح عبد الفتاح: القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، دار القلم، ط1، 1998، ص421.

(4)- سورة طه: الآية 22.

لموسى: "مُدَّ يَدُكَ وَامْسِكْ بِذَنْبِهَا فَمَدَّ يَدَهُ وَامْسَكَ بِهِ فَصَارَتْ عَصَاً فِي يَدِهِ"⁽¹⁾، ثم أمره الله أن يدخل يده في عبه فلما أدخلها وأخرجها فإذا هي بيضاء مثل الثلج⁽²⁾، ثم أمره بإخراجها، فإذا هي تعود لحالتها الأصلية، وأخبره الله أن يستعمل هذه العصا لتصديقه واستعمالها عند أوامر الله له، وبعد التقاء موسى بهارون وشعبه أخبرهم أن الله أرسله ليحررهم من عبودية فرعون وإخراجهم من أرض مصر، "وهناك تكلم هارون أمام الشعب، مخبراً إياهم بما حدث مع موسى، وأراهم هارون المعجزات التي أيد الله بها موسى، وعندما رأى بنو إسرائيل هذه المعجزات علموا أن الرب قد افتقدهم وأنه أراد أن يخرجهم من العبودية والذل، فحروا له ساجدين"⁽³⁾.

ج- معجزة العصا واليد في اللقاء مع فرعون حسب القرآن: قدم موسى معجزة العصا بعد لقائه مع فرعون كدليل صدق على نبوة موسى، لكن فرعون هدد بالسنن، قال تعالى: ﴿قَالَ أَلَوْ جِئْتَك بِشَيْءٍ مُّبِينٍ ﴿١٠٠﴾ قَالَ فَاتِّبِعْنِي إِنْ كُنْتُمْ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴿١٠١﴾ فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿١٠٢﴾ وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ ﴿١٠٣﴾﴾⁽⁴⁾.

د- معجزة العصا في اللقاء مع فرعون حسب التوراة: بحسب نص التوراة فإن الله أخبر موسى بأن فرعون لن يستجيب لطلبه⁽⁵⁾، وكما تدعي التوراة أن الله نصب موسى إليها ينوب عنه، وأن هارون هو النبي الذي يتحدث مكانه مع فرعون، تقول التوراة: "فقال الرب لموسى: أنظر أنا جعلتك إليها لفرعون، وهارون أخوك يكون نبيك، أنت تتكلم بكل ما أمرك به، وأخوك هارون يكلم فرعون ليطلق بني

(1)- الخروج: 4-2/4.

(2)- ينظر: الخروج: 6/4.

(3)- ينظر: الخروج: 31-27/4.

(4)- سورة الشعراء: الآية 30-33.

(5)- الخروج: 7/4.

إسرائيل من أرضه"⁽¹⁾. حينها أمر موسى إله هارون "أن يأخذ العصا ويطرحها أمام فرعون لتصبح ثعباناً يسعى"⁽²⁾.

هـ - معجزة العصا واليد في يوم الزينة ومواجهة السحرة حسب القرآن الكريم: تظهر آيتي العصا واليد في لقاء موسى مع فرعون كما أشرنا سابقاً، وهناك ينهزم السحرة ويخرون ساجدين لله عز وجل، يقول عزّ من قائل: ﴿قَالُوا يَمُوسَىٰ إِمَّا أَنْ تُلْقَىٰ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوْلَىٰ مَنْ أَلْقَىٰ﴾ ﴿١٠٦﴾ قَالَ بَلْ أَلْقُوا ۖ فَإِذَا حِبَاهُمْ وَعَصِيئُهُمْ تُحِيلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنهَآ تَسْعَىٰ ﴿١٠٧﴾ فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَىٰ ﴿١٠٨﴾ قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنْتَ الْأَعْلَىٰ ﴿١٠٩﴾ وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا ۖ إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدٌ سَحِرٌ ۖ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ ﴿١١٠﴾ ﴿٣﴾.

و- معجزة العصا في يوم الزينة ومواجهة السحرة حسب التوراة: و"بعد أن قدّم هارون عصاه أمام فرعون جمع هذا الأخير السحرة فطرح كل واحدٍ منهم عصاه، فصارت العصي ثعابين، ولكن عصا هارون ابتلعت عصيهم"⁽⁴⁾، ومن هذا الكلام يتضح أن هارون هو من كلّف بتقديم المعجزات أمام فرعون وهو الذي تبارى مع السحرة لا موسى عليه السلام، والملاحظ هنا أن التوراة ولم تذكر أنّ موسى وهارون قدّما معجزة اليد البيضاء أمام فرعون.

2- آيات الابتلاء والعذاب:

أ- آيات الابتلاء التي سلّطت على فرعون وأتباعه حسب القرآن الكريم: ورد في نصوص القرآن الكريم آيات الابتلاء في أكثر من موضع، نذكر منها قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَخَذْنَا آلَ فِرْعَوْنَ بِالسِّنِينَ وَنَقَصْنَا مِنْ

(1)- الخروج: 2-1/7.

(2)- ينظر: الخروج: 10/7.

(3)- سورة طه: الآية 65-69.

(4)- الخروج: 11/7، الخروج: 30/4.

الْتَمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَذْكُرُونَ ﴿١٣٠﴾⁽¹⁾، وكذا قوله: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالْدَّمَ
ءَآيَاتٍ مُّفَصَّلَاتٍ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُّجْرِمِينَ ﴿١٣١﴾﴾⁽²⁾. فأيات الابتلاء إذن هي: "السنين ونقص
الثمرات والجراد والقمل والضفادع والدم والطوفان".

ب- آيات الابتلاء والعقاب حسب التوراة: تذكر التوراة أول آية أنزلت على المصريين وهي "الدم" وتليها
آية العصا، وضربة النهر فيتحول كله دم " فلم يستطع أحدٌ منهم أن يجد ماءً صالحاً للشرب"⁽³⁾، وقد حفر
المصريون خُفراً على جانبي النهر كي يستطيعوا الحصول على ماءٍ صالح للشرب⁽⁴⁾، وبعد أن أصرّ فرعون على
العناء وعدم قبوله لطلب موسى أخرج لهم "الضفادع" لتغزوا منازلهم وأفرشتهم، وكل ما حولهم ، ومع ذلك
فقد أصرّ فرعون على موقفه فأمر الله موسى أن يأمر هارون بأن يمدّ يده بالعصا على الأنهار والسواقي حتى إذا
فعل صعدت الضفادع على أرض مصر"⁽⁵⁾.

لكن بعد أن طلب فرعون من موسى إنهاء أمر الضفادع بعد أن وعده بتنفيذ طلبهم ، بعدها "قام
موسى وهارون بالصلاة إلى الرب وطلبا منه أن يرفع الضفادع عن فرعون وقومه، فخرجت كل الضفادع من
بيوت المصريين واستقرت في النهر"⁽⁶⁾، لكن فرعون نقض الوعد ، أمر الله موسى أن يطلب من هارون أن يمدّ
عصاه إلى تراب الأرض، فتحول إلى "بعوضٍ" ينتشر في كل أرجاء مصر، وبعدها أرسل عليهم "الذباب"
بأعدادٍ كبيرة، حتى أفسد عليهم حياتهم ومعيشتهم"⁽⁷⁾.

(1)- سورة الأعراف: الآية130.

(2)- سورة الأعراف: الآية133.

(3)- ينظر: الخروج: 24/7-25.

(4)- ينظر: الخروج: 8/5-16.

(5)- ينظر: الخروج: 8/5-6.

(6)- ينظر: الخروج: 8/8-14.

(7)- ينظر: الخروج: 8/12-15.

وبعد أن تأزم الوضع مع فرعون أمر هارون وموسى بتنفيذ أوامر ربهما "اذهبوا واذبحوا لإلهكم في هذه الأرض" أي أرض مصر⁽¹⁾، لكنها كانت خدعة فهو لم يسمح لهم بالخروج، وإنما سمح لهم أن يذبحوا لهم في أرض مصر مع بقائهم فيها، ولكن موسى رفض هذا الأمر، وطلب من فرعون أن يطلق الإسرائيليين مسيرة ثلاثة أيام في الصحراء، لكن خديعة فرعون تستمر، فما أن رفع العذاب عنهما حتى أعلن مرة أخرى "رفض السماح لهم بالخروج من أرض مصر"⁽²⁾، فأرسل الله "وباءً شديداً" قتل جميع مواشي المسيرين ما عدا مواشي الإسرائيليين، وأرسل عليهم بعدها "غباراً" ، ومع ذلك بقي فرعون مصراً على موقفه، فأرسل الله عليهم البرد الشديد والرعود القويّة، فمات من الناس والبهائم ،"وضرب البرد جميع العشب وكسر جميع الأشجار"⁽³⁾، ومن ثمّ قدّم فرعون وعداً آخر لإطلاق بني إسرائيل بعد أن يرفع الربّ العذاب عنهم، ولكنه كعادته نكث العهد ثانيةً، فأرسل عليهم الله "الجراد" لتفسد جميع محاصيلهم وأشجارهم، لكن وبعد كل هذه الضربات انتهت تلك المفاوضات بأنّ سمح فرعون للإسرائيليين جميعاً بالخروج شريطة أن يتركوا أغنامهم ومواشيهم للمصريين، لكن موسى رفض الطلب، بعدها طلب فرعون من موسى أن لا يريه وجهه مرّةً أخرى، فوافق موسى على ذلك وقال له موسى : "أنا لا أعود أرى وجهك مرّةً أخرى"⁽⁴⁾.

ج- آخر الآيات: آخر الآيات المذكورة في التوراة هي نزول الرب إلى الأرض وضربه لكل ولد بكر من بيوت فرعون ، في حين نجح كل أولاد بني إسرائيل الذين تقيدوا بأوامر الرب حين وضعوا علامات دم على أبواب بيوتهم حتى يعرفها الرب فلا يؤذيهم⁽⁵⁾، وتكون هذه آخر ضربة ويسمح فيها فرعون فخرج موسى مع شعبه.

(1) - الخروج: 25/8.

(2) - ينظر: الخروج: 25/8-32.

(3) - ينظر: الخروج: 9/6-7.

(4) - الخروج: 10/29.

(5) ينظر: الخروج: 11/1، الخروج: 12/12-13.

رابعاً- أوجه الاتفاق والاختلاف في قصة موسى بين القرآن والتوراة:

الجدول رقم 01: أوجه الاتفاق والاختلاف في قصة موسى بين القرآن والتوراة.

المرحلة الأولى (موسى مع فرعون من الميلاد إلى البعثة)	
أوجه الاختلاف	أوجه الاتفاق بين الكتابين
<p>1- الاختلاف في حقيقة الله وصفاته: تختلف الفكرة عن الله سبحانه وتعالى في القرآن عنها في التوراة من خلال قصة سيدنا موسى، فالله في القرآن هو رب العالمين لا شريك له في الملك ولا مدبر معه لشؤونه، ربّ للجميع وخالق كل شيء ومتصف بصفات الكمال والجلال والجمال، أمّا في التوراة فالله إله خاص ببني إسرائيل، وهم شعبه المختار دون سائر الخلق، وأتّه إله الحرّية والانتقام من أعداء بني إسرائيل، سريع الغضب، متقلب متغير متجسد، ينسى ويتذكر (الخروج: 24/2)، يأمر بالسرقة والاحتيال، يُخدع من طرف "صفوره" زوجة موسى (الخروج: 24/4)، يلد لإسرائيل ابنه الأكبر (الخروج: 24-26).</p> <p>2- تفاصيل أحوال بني إسرائيل: حيث وردت في التوراة تفاصيل أكثر عن الاستعباد والاضطهاد والتقتيل (الخروج: 11/1)</p> <p>3- تفاصيل عن أفراد عائلة موسى: ذكر القرآن أخ موسى هارون وأشار إلى أم موسى وأخته فقط دون ذكر اسميهما وطبيعة حياتهما، بينما نجد شيء من التفصيل في التوراة والده "عمرام" تزوج عمته "يوكابد"... زوجة موسى "صفوره" (الخروج: 20/6).</p> <p>4- وصف حال أم موسى عند الولادة: حيث وصف القرآن الكريم حالة الخوف التي</p>	<p>1- التصريح باسم موسى والسكوت عن اسم فرعون: حيث ورد اسم موسى في القرآن الكريم صراحة 136 مرّة، كما ورد في الكثير من المرات في نصوص التوراة، في حين عُدل عن ذكر اسم فرعون إلى لقبه في كلا الكتابين.</p> <p>2- الإبهام في زمن ولادة موسى وفرعون ووفاتهما: حيث لم يُحدد الزمن في أيّ من الكتابين.</p> <p>3- طبيعة الأجواء التي وُلد فيها موسى: حيث مهد القرآن عند الحديث عن مولد موسى عليه السلام بالظروف الصعبة التي عايشها بنو إسرائيل في حكم فرعون الذي استعلى في الأرض واستضعف طائفة منهم وذبح أبناءهم واستحي نساءهم، وهذا ما ذكرته التوراة بحديثها عن حكم ملك جديد لمصر والذي كان يَكُنّ الحقد لبني إسرائيل فأمر بقتل ذكورهم من المواليد الجدد، وتسخير رجالهم ونسائهم لخدمته كعبيد.</p> <p>4- إلقاء موسى في اليم: حيث ذكر في كلا الكتابين (طه: 39)، (الخروج: 2/2).</p>

- 5- الأخت المراقبة:** حيث ورد ذكر أخت هارون وتتبعها ومراقبتها لتابوت هارون الملقى في اليم إلى حين وقوعه في يد فرعون، وتدخلها في اللحظة المناسبة لاقتراح مرضعة له في كلا الكتابين (القصص:11، 12)، (الخروج:4/2، 7/2).
- 6- إرضاع موسى على نفقة فرعون:** حيث ورد في القرآن أن موسى ترى صغيرا في بيت فرعون وعلى فراشه (الشعراء:18)، كما ذكرت التوراة أن ابنة فرعون أعطت أم موسى أجرة إرضاعه (الخروج:9/2).
- 7- رجوع موسى إلى حضن أمه:** حيث ذكر القرآن تحقيق وعد الله لأم موسى بإرجاع موسى إليها (القصص:13)، وهذا ما ورد أيضا (الخروج:9/2).
- 8- لا تفاصيل عن طفولة موسى:** حيث سكت القرآن عن حياة موسى بعد رجوعه إلى أمه وانتقل مباشرة للحديث عن شبابه، ولم يرد في ذكر طفولة موسى سوى أنه لبث سنينها في قصر فرعون (الشعراء:18)، وتصريح التوراة أيضا بـرجوع موسى - بعد انقضاء فترة رضاعته- إلى قصر فرعون ليعيش كريب لابنة فرعون دون تفصيل(الخروج:10/2).
- 9- فرار موسى إلى مدين بعد قتل القبطي:** وردت حادثة قتل موسى للقبطي وفراره من فرعون إلى مدين في القرآن والتوراة (القصص:21-23) (الخروج:1/3).
- 10- رعي الغنم في مدين:** ورد في الكتابين أن موسى بعد فراره إلى مدين عاشتها أمه وصفا دقيقا، وتحدث عن الإيحاء لأم موسى بإرضاعه ووضعه في التابوت وإلقائه في اليم فلم يكن ذلك بمبادرة شخصية، ثم ذكر تطمين الله لها على ولدها الصغير ووعدها برده لها سالما وبأنه سيكون من المرسلين(القصص:7)، بينما لم تفصل التوراة في حال أم موسى كما أنّها أقرت بأنّ الإجراءات التي قامت بها كانت من تلقاء نفسها وليس وحي أوحى إليها، كما لم تذكر البشري التي بشرت بها أم موسى من أنّ ابنها سيكون من المرسلين.
- 5- زوجة فرعون:** ذكرت في القرآن على أنّها هي من دافعت عن موسى وحضنته وجادلت فرعون فيه (القصص:9)، ولم تذكر في التوراة بل ذكرت بدلا منها ابنة فرعون في دور الحاضنة والمربية لموسى في قصر فرعون، وحمائته من بطشه (الخروج:5/2).
- 6- منشأ تسمية موسى:** لم يذكر القرآن عن هذا الأمر شيئا، بينما تذكره على أنّه كان من قبل ابنة فرعون التي قامت بانتشال موسى من بين الماء والشجر، ف"موسى" كلمة مكونة من مقطعين "مو" وتعني الماء، و"شا" تعمي الشجر (الخروج:10/2).
- 7- موسى والقتيل:** نجد القرآن بعيد كل البعد عن إصاق تهمة القتل العمد بموسى، إذ عبر عنه بلفظة "الوكز" وهو ضرب يجمع الكف في الصدر، وهي ضربة غير مميتة في الأصل، كما أنّه أورد أن موسى ندم على هذه الفعل واستغفر وأقر بأنّها عمل الشيطان (القصص:15، 16)، بينما صورة التوراة الحادثة بأنّها متعمّدة (الخروج:12/2)، كما لم تذكر شيئا يدل على ندم موسى على هذا العمل.
- 8- موسى وصاحب النصيحة:** يشير القرآن إلى مؤمن آل فرعون كرجل حريص على حياة موسى جاءه بعد حادثة قتل القبطي ليحذره من كيد فرعون ليحول دون قتله

رعى غنم شيخ مدين مقابل تزويجه إحدى بناتيه (القصص:26)، (الخروج:1/3).

11- التكليف بالرسالة في طور سيناء: يتفق الكتابين على أن تكليف موسى بالرسالة كان عند جبل الطور، أو ما يسمى في نصوص التوراة بجبل "حوريب"، وذلك أثناء وجوده في صحراء سيناء، كما يتفقا على أنّ الله خص موسى بالتكليم مباشرة دون وساطة وأنّه تعالى أيده بمعجزتي العصا واليد (طه:17، 18، 22)، (الخروج:2/4، 3/4-4).

12- الأمر بالذهاب إلى فرعون وإخراج بني إسرائيل من عبوديته: ذكر في كلا الكتابين (طه:47)، (الخروج:10/3).

13- الإشارة إلى عقدة اللسان: ورد في الكتابين إشارة إلى أنّ موسى عانى من عقدة اللسان دون ذكر سببها (طه:27، 28)، (الخروج:10/4).

(القصص:20)، في حين نجد أن التوراة لم تورد شيء في ذكر هذا الرجل ولا نصيحته.

9- في أرض مدين: هناك اختلاف بين تفاصيل الأحداث، فالقرآن الكريم يشير إلى أنّ موسى بعد هروبه من فرعون إلى مدين وجد فتاتين تمنعان غنمهما من ورود الماء، كما تحدث عن اتفاق موسى مع والد الفتاتين بالعمل عنده ثماني سنين أو عشرين على التحجير مقابل أن يزوجه إحدى بناته، بينما التوراة تذكر أنّه وجد سبع فتيات، ولا تحديد لسنوات التي مكثها في مدين وتذكر زواجه من "صفوره" ابنة "يثرون" كاهن مدين وإنجابها له "جرشوم" (الخروج:22/2).

10- موت فرعون أثناء وجود موسى في مدين: تذكر التوراة أن فرعون الذي كان يطلب موسى لقتله قد مات أثناء تواجد موسى بمدين وجاء فرعون آخر بعث إليه موسى (الخروج:23/2، الخروج:19/4)، بينما لا نجد شيئا في القرآن يؤيد هذا الكلام، والظاهر أن موسى واجه فرعوننا واحدا.

11- حال موسى عند التكليف بالرسالة: يذكر القرآن أن موسى بعدما أتمّ العهد بينه وبين الرجل الذي استضافه في مدين، قد سار بأهله قافلا إلى أرض مصر، وفي صحراء سيناء وبالتحديد عند جبل الطور، ناداه ربّه بعدما دخل إلى الواد المقدّس (القصص: 29، 30)، بينما التوراة تخبر بأنّ موسى قد كلف بالرسالة أثناء رعيه لغنم حميه "يثرون" عند جبل حوريب (الخروج:1/2-3)، كما نجد اختلاف في حال موسى الذي تذكر التوراة أنه خاف أن ينظر إلى الله بسبب خوفه من الموت (الخروج:6/31)، وكأنّ المجال كان مفتوحا لكي ينظر إلى الله، في حين أنّ القرآن يذكر عكس ذلك فقد استشرفت نفس موسى إلى أن تجمع

<p>بين التكليم والرؤية (الأعراف:143)، كما أن التوراة تختلف عن القرآن في عدد المعجزات التي أيد الله بها موسى حال تكليمه فزادت عن العصا واليد الواردتان في القرآن معجزة ثلاثة هي معجزة الدم(الخروج:9/4).</p> <p>12- الرسالة بين القبول والرفض: ذكر القرآن استجابة موسى لأمر الله تعالى، بينما تذكر التوراة تلكؤ موسى في قبول الرسالة والتهرب منها أكثر من مرة (الخروج:3/11، الخروج:10/4).</p> <p>13- تمنن الله على موسى: ذكر الله موسى عليه السلام بنعمه عليه وفضله منذ منشئه وحتى تكليفه بالرسالة هذا في القرآن (طه:36-41)، بينما لا نجد ذكرا لهذه النعم وهذا التمنن في التوراة، وبدل ذلك نجد جدالا طويلا صوّرت التوراة بين الله وموسى (الخروج:1/4).</p> <p>14- مخاوف موسى عند التكليف بالرسالة: زيادة على الخوف من التكذيب، والخوف من عقدة اللسان التي وردت في كلتا الكتابين، أضاف القرآن الكريم تخوفا آخر الخوف من القتل بسبب ذنبه المتمثل في قتل القبطي (الشعراء:3)، ولم تذكره التوراة بل ذكرت بأن الرب طمأن موسى أن جميع الذين كانوا يطلبونه قد ماتوا وهو في مدين (الخروج:19/4).</p>	
<p>المرحلة الثانية (الدعوة ومواجهة فرعون)</p>	
<p>أوجه الاختلاف</p>	<p>أوجه الاتفاق</p>
<p>1- الاختلاف في حقيقة دعوة موسى: القرآن الكريم يقر حقيقة أنّ دعوة موسى عليه</p>	<p>1- حال الإسرائيليين عند البدء في الدعوة: اتفق الكتابين على أن</p>

- الإسرائيليين كانوا في حالة عبودية واضطهاد وعذاب (طه:47)، (الخروج:9/5).
- 2- رفض فرعون إطلاق سراح الإسرائيليين:** كثيرة هي النصوص في القرآن والتوراة التي تؤكد على أنّ فرعون رفض تسريح بني إسرائيل من العبودية والاضطهاد وهدد موسى بالقتل (غافر: 26)، (الخروج:2/5).
- 3- تدمير الإسرائيليين من دعوة موسى:** أشار كل من القرآن والتوراة إلى أنّ جزءاً من الإسرائيليين قد تدمروا من دعوة موسى بعدما زاد عليهم فرعون سخطه وبطشه علواً منه واستكباراً في وجه موسى ودعوته (الأعراف:129)، (الخروج:20/5-21، الخروج:9/6).
- 4- فرعون ناكث العهد:** نكث العهد صفة يثبتها الكتابان في حق فرعون، فكلما أعطى موسى وقومه عهداً بأن يطلقهم ويخلي سبيلهم مقابل أن يرفع الله العذاب عنه وعن قومه، يعود لينكثه (الأعراف:134، 135)، (الخروج:8/8-15).
- 5- موسى في قفص الاتهام:** كان أسلوباً متبعاً من قبل فرعون ضد موسى عليه السلام ليشوه صورته ويصدّ الناس عن دعوته، وأشار إلى هذه التهم في كلا الكتابين (الشعراء:27، 34، غافر:26)، (الخروج:11/7، الخروج:4/5).
- السلام كانت للإسرائيليين والمصريين على حدّ سواء لأنّ الحق لا يقتصر على أمة دون أمة (إبراهيم:4، طه:24، النازعات:17-19)، في حين أهملت التوراة هذا الجانب كليّة، فالقارئ المتبصر لنصوصها يتخيّل إليه أن موسى أرسل بهذه الدعوة لتحرير الإسرائيليين فقط.
- 2- في القرآن تفاصيل أكثر عن اللقاء الأول مع فرعون:** ذكر القرآن الكريم تفاصيل اللقاء الأوّل الذي جرى بين موسى وفرعون، بينما اقتصرّت التوراة على ذكر طلب موسى الأساسي من فرعون في ذلك اللقاء، وهو إطلاق الإسرائيليين.
- 3- في التوراة هارون صاحب العصا وليس موسى:** عندما أشار القرآن لمعجزة العصا، ذكر أن موسى هو الذي قام باللقاء العصا أمام فرعون وأمام السحرة (الشعراء:30-32، طه:67-69)، بينما تذكر التوراة أن الذي كان يتولى إلقاء العصا هو هارون (الخروج:7/8-10، الخروج:4/30-31).
- 4- التوراة لا تذكر إيمان السحرة بموسى:** يتفق الكتابان في قضية مبارزة موسى مع السحرة ونصرته من الله سبحانه وتعالى ولكن يختلفان في أمر إيمان السحرة ففي حين نجد أنّ القرآن أورد ذكر إيمان سحرة فرعون (الشعراء:46-49)، بينما لا يرد أيّ ذكر لإيمانهم في التوراة (الخروج:7/11-12).
- 5- معجزة اليد البيضاء:** يذكر القرآن أنّ موسى قدّم أمام فرعون معجزتي العصا واليد البيضاء (الشعراء:29-33)، بينما لا تذكر التوراة أن موسى قدّم معجزة اليد البيضاء أمام فرعون واكتفت بذكر معجزة العصا (الخروج:7/8-11).
- 6- سبب اعتراض فرعون على دعوة موسى:** في القرآن تبين أن فرعون نصب نفسه إلهاً،

وسخر كل من حوله لعبادته، وهذه هي العقدة الأساسية في شخصية فرعون والمتمثلة في النزعة الفوقية والعلو وهذا ما منعه من تقبل دعوة موسى، أمّا التوراة فلم تذكر أن فرعون نصّب نفسه إلها وإنما رفضه دعوة موسى وإطلاق بني إسرائيل معه، إنما كان بسبب تعطل الأعمال التي كانوا يقومون بها كعبيد.

7- المؤامرة على قتل موسى: ذكر القرآن المؤامرة التي دُبرت في قصر فرعون لقتل موسى خوفا على قومه من دعوته، وإشاعة الفساد في الأرض (غافر:26)، ولكن التوراة لم تذكر شيئا.

8- التربية الإيمانية لبني إسرائيل: أشار القرآن أثناء حديثه عن دعوة موسى إلى أساليب تربية كان يتبعها موسى مع قومه فقد أرشدهم إلى الصبر والاستعانة بالله (الأعراف:128)، وطمأن نفوسهم وطردهم من الخوف من قلوبهم، كما أرشدهم للحفاظ على الصلاة (يونس:87)، في حين أنّ التوراة لا يوجد بها ما يدل على أن موسى سلك طرقا تربوية في إرشاد قومه.

9- الإله يطلب مساعدة البشر: حيث تتعرض التوراة للانتقاص من قدسيّة الرب، والنيل من كماله في كثير من المواضع، ومنها أن الرب طلب من بني إسرائيل تعيين بيوتهم بإشارات من الدم كمساعدة له حين أراد أن يضرب بيوت المصريين حتى لا يضرهم بهذه الضربة (الخروج:23/12) وفي هذا تبين لعجز الرب، ونقص علمه، في حين نجد أن القرآن في المقابل يثبت صفات الجلال والكمال لرب العزة.

10- الحديث في التوراة عن الأحساب والأنساب وأعياد الإسرائيليين: أوردت التوراة تفاصيل خاصة ببني إسرائيل، تتحدث عن أنسابهم وأحسابهم ورؤساء بيوتهم وعائلاتهم

- وأعيادهم وطقوسهم (الخروج: 6/14-19)، في حين لم يذكر القرآن شيء من هذا القبيل.
- 11- شخوص ذكرت في القرآن ولم تذكر في القرآن:** وتمثلت هذه الشخوص في "هامان" وزير فرعون ذكر في ستة مواضع في القرآن، "قارون" ذكر في القرآن أربع مرات، "مؤمن آل فرعون".
- 12- الاختلاف في العقوبات المرسلّة على المصريين:** نصّ القرآن على أن موسى أرسل إلى فرعون ومقومه في تسع آيات بيّنات منها سبع آيات كانت آيات عذاب ورد فيها اختلاف مع التوراة.
- 13- ميثاق الله مع بني إسرائيل:** تشكل مسألة الميثاق الذي أقامه الربّ محورا أساسيا في التوراة، فلا يكاد يخلو سفر من أسفار التوراة من إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى الميثاق والذي يقضي بمنح الرب أرض كنعان "فلسطين" وقسم من "سوريا" الذي كان قد وعد بها إبراهيم وإسحاق ويعقوب ثم نسي وعده على حد اعتقادهم ليعود إلى تذكره مرة أخرى (الخروج: 6/3-8) ويعد به الإسرائيليين بالرغم من أنهم نقضوا عهدهم معه، أمّا القرآن فذكر هذا الميثاق في (البقرة: 40، المائدة: 12، 13)، ومن خلال آيات القرآن يلاحظ أن هذا العهد كان في مقابله التزامات فرضها الله سبحانه وتعالى على بني إسرائيل لكنهم نقضوا العهد فكان حقا على الله أن لا يحقق لهم ما وعدهم به.
- 14- موسى يعود ثانية لمعاتبه ربه:** تبين نصوص التوراة سوء أدب موسى مع ربه من خلال العودة لمعاتبه الله بعد أن قبل حمل الرسالة، وذلك حين ضاق قوم موسى ذرعا بمضايقات فرعون لهم بعد دعوته من قبل موسى (الخروج: 5/22-23)، هذا ما لم يرد في

<p>القرآن الكريم الذي صور موسى في صورته الصحيحة فهو رسول الله سبحانه وتعالى الملتزم بطاعته والمقيم لحدوده المجتنب لنواهيه والذي استحق بذلك من الله أن يقربه ويخصه ببعض المزايا والمكرامات (مريم:52،51).</p>	
<p>المرحلة الثالثة (الخروج)</p>	
<p>أوجه الاختلاف</p>	<p>أوجه الاتفاق</p>
<p>1- أعداد بني إسرائيل أثناء الخروج: اختلف الكتابان، ففي حين أن القرآن لم يورد ذكرا لهذا العدد، نجد التوراة تشير إلى أنّ عدد الخارجين كان نحو ستة مئة ألف رجل عدا الأطفال والنساء، وفي إحصائية أخرى تشير إلى أن الخارجين مع موسى ممن كانت أعمارهم تتجاوز العشرين عاما كانوا ستمائة ألف وخمسمائة وخمسون رجلا(العدد:1/45-47).</p> <p>2- خط مسير الخروج: لم يعطي القرآن الكريم أيّ إشارة عن خط مسير الإسرائيليين، في حين تشير التوراة إلى خط المسير بالتفصيل ذاكرة المناطق التي سلكها الإسرائيليون أثناء الخروج بدقة (الخروج:37/12، الخروج:381/12-39، الخروج:20/13-21، الخروج:2-1/14).</p> <p>3- الخروج كان بوحى من الله: هذا ما أكدته القرآن (الدخان:23)، وكان هذا الخروج سرا عن فرعون وأتباعه، في حين تشير التوراة إلى أنّ الخروج كان على علم من فرعون وقومه، بل وتذكر أن فرعون طرد الإسرائيليين طردا من مصر بعد ما حل بعد رؤيته للعذاب هو وقومه (الخروج:31/13-33)، ليعود للندم بعد ذلك على إطلاقهم (الخروج:15/14).</p>	<p>1- الخروج مطلب رئيسي في دعوة موسى: يتفق الكتابان أن دعوة موسى كان مطلبها الرئيسي إخراج بني إسرائيل من حكم فرعون وطغيانه وعبوديته وإطلاقهم في أرض مصر (الأعراف:105، طه:47)، (الخروج:1/8).</p> <p>2- عدم تحديد زمن الخروج: سكت كل من القرآن والتوراة عن زمن الخروج وتفاصيل تاريخه.</p> <p>3- المطاردة أثناء الخروج: ذكر القرآن التعبئة التي قام بها فرعون لمطاردة موسى وأتباعه أثناء الخروج (الشعراء:53-60، طه:78)، كما ذكرت التوراة أمر المطاردة في (الخروج:5/14-8).</p> <p>4- نفسية بني إسرائيل المهزومة: ذكرت في كلا الكتابين وبالضبط حين لحقهم فرعون عقب خروجهم وبلوغهم البحر، فكان البحر أمامهم وفرعون وجنده من خلفهم، ففي هذا الموقف تجلت النفسية المريضة التي تكمن في صدور بني إسرائيل وهي سوء الضن بالله ورسوله متناسين كل المعجزات التي</p>

- 4- الربّ في صورة مشاهدة أثناء الخروج: هذا ما أشارت إليه التوراة حيث أنها تقول بأنّ الرب سار مع بني إسرائيل أثناء الخروج في شكل عمود من سحاب نهاراً وعمود من نار ليلاً ليهديهم إلى الطريق (الخروج: 20/13-22)، وفي هذا تجسيد للرب وحاشى أن يكون هذا في القرآن.
- 5- ضرب البحر بالعصا أم باليد: ذكر في القرآن ضرب البحر بالعصا (الشعراء: 63)، في حين تقول التوراة أن موسى ضرب البحر بيده (الخروج: 21/14، الخروج: 26/14).
- 6- عدد ضربات موسى للبحر: أشار القرآن إلى ضربة واحدة، بينما تشير التوراة إلى ضربتين أولى لينفلق البحر وثانية ليعود البحر كما كان (الخروج: 26/14-29).
- 7- تفاصيل عن جيش فرعون: أوردتها التوراة فقط (الخروج: 14/5-7).
- 8- اللحظات الأخيرة في حياة فرعون: جاء ذكرها في القرآن الكريم فقط (يونس: 91) وهي حالة استسلام وإعلان الإيمان في لحظة لا ينفع نفساً إيمانها.
- 9- الحديث عن جثة فرعون: لا توجد إشارة إلى جثة فرعون في التوراة، في حين ورد ذكرها في القرآن الكريم فالله أنجى بدنه ليكون عبرة لمن يأتي بعده (يونس: 92).
- رأوها بأم أعينهم، وسيطر عليهم الرعب والخوف من الموت (الشعراء: 61)، (الخروج: 10/14-12).
- 5- موسى صاحب النفس مطمئنة الواثقة بالله ونصره: عند تقابل الفريقان وجها لوجه عند ساحل البحر، وظهرت نفسية الإسرائيليين المحطّمة، كان موسى في حالة مستقرّة فمعية الله التي كان يستشعرها ملأت قلبه أمناً وإيماناً، وهذا ما يصوره لنا الكتابان (الشعراء: 62)، (الخروج: 13/14-14).
- 6- آية انشقاق البحر وهلاك فرعون بالغرق: وردت في كلا الكتابين معجزة انشقاق البحر لموسى وأتباعه، فصار قسمين كل واحد كالجبل العظيم ليعبره موسى وأتباعه سالمين ويكون فرعون وجنده فيه من المغرقين (الشعراء: 63-66)، (الخروج: 14/22-29).

المصدر: من إعداد الطالب بالاعتماد على المعلومات الواردة في النصوص المقدّسة (القرآن الكريم/ التوراة)، إضافة لكتاب (قصة موسى عليه السلام مع فرعون بين القرآن والتوراة، نضال عباس جبر دويكات، جامعة النجاح الوطنية 2006).

المبحث الثالث: مقاربة سيميوتقافية لفيلم "الخروج: الآلة والملوك".

في هذا المبحث سنعمل على إحداث مقاربة سيميوتقافية، من خلال تفصينا لأهم الدلالات التي يعكسها الفيلم في فكرته العامة، والبحث في العناصر الفيلمية الأكثر إثارةً وأهميةً، فليس من السهل التفصيل في كل مشاهد ولقطات الفيلم، لذلك سنحاول قدر الإمكان على معالجة نص الفيلم واستخلاص أهم المؤشرات لإثبات فرضيات الدراسة، مع الإشارة أننا لم نأخذ بعين الاعتبار التسلسل التاريخي لقصة موسى عليه السلام أثناء عملية التحليل نظراً لاعتمادنا في التحليل على الانتقال بين أجزاء الفيلم بحسب تقسيمنا لعناصر خطة هذا المبحث، ممّا جعلنا نحلل وفق تسلسل الخطة وليس على التسلسل الزمني للفيلم.

أولاً- بطاقة تقنية عن الفيلم (عُتبات الفيلم):

1- التعريف بالفيلم:

فيلم "الخروج: الآلهة والملوك"، بالإنجليزية: (Exodus: Gods and Kings):

هو فيلم ملحمي تم إنتاجه في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، صدر في 12 ديسمبر 2014، الفيلم من إخراج "ريدلي سكوت" من بطولة "كريستيان بيل" و "جويل إجيرتون" و "آرون بول" و "سيغورني ويفر" و "بن كينغسلي".⁽¹⁾

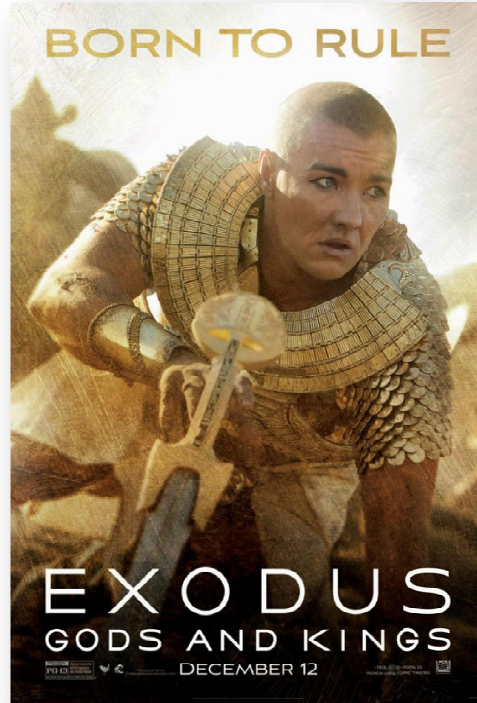
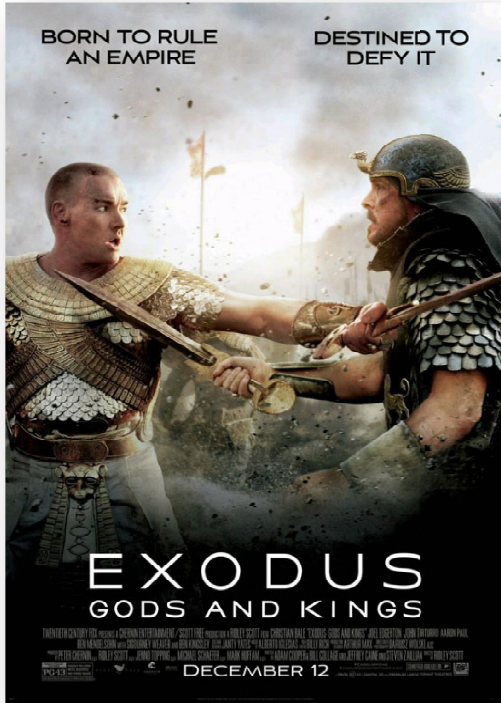
يروى الفيلم قصة خروج اليهود من مصر بقيادة النبي موسى المرتبطة سفر الخروج في العهد القديم، لا يصوّر الفيلم القصة التاريخية وفق تسلسل زمني كما تعرضه الكتب المقدسة، إنما يعتمد نص السيناريو على الاشتغال وفق رؤية المخرج، فالفيلم يركّز على التصوير الملحمي لخلق التشويق والمتعة والإثارة لدى المشاهد، ومع ذلك فهو فيلم يحمل أبعاد ثقافية كثيرة، في مشاهد مليئة بالإثارة .

(1) -<https://ar.wikipedia.org/wiki>.

2- بيانات الفيلم: (1)

الجدول رقم 02: بيانات فيلم الخروج: الآلهة والملوك.

السنف	دراما، ملحمي
الموضوع	عبودية
تاريخ الصدور	12 ديسمبر 2014
مدة العرض	250 دقيقة
البلد	الولايات المتحدة والمملكة المتحدة
اللغة الأصلية	الإنجليزية
المخرج	ريدلي سكوت
الإنتاج	ريدلي سكوت
البطولة	كريستيان بيل، جويل إجيرتون، آرون بول، سيغورني ويفر، بن كينغسلي
مواقع التصوير	جزر الكناري، وألمرية
موسيقى	البرتو اجلسوس فرنديز
أستوديو	تونتيث سينتشوري فوكس
توزيع	تونتيث سينتشوري فوكس



الصورة رقم 03: الواجهة الإشهارية لفيلم الخروج: الآلهة والملوك

(1) - <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

3- ملخص أحداث الفيلم:

يرصد الفيلم القصة الملحمية لشخصية موسى الدينية في العهد القديم، فمنذ ولادته والموت يحيط به من كل جانب، حتى إنقاذه بأعجوبة وهو رضيع، مروراً بتبنيه من قِبَل منزل العائلة الحاكمة في مصر، وصولاً لتحديه فرعون وسلطته الطاغية، أيضاً يُلقي الفيلم بظلاله على علاقة بني إسرائيل وفرعون وجنوده وكيف عانوا تحت حكمه من الدّل والعبودية، بالإضافة إلى أن الفيلم يصفّ محاولات موسى المُضنية لإنقاذ بني إسرائيل من العبودية إلى أن تمّ الخروج من مصر وسقوط جيش فرعون منهزماً في حادثة شقّ البحر.

بالرغم من أنّ القصة لا تتوافق بالضبط كما نعرفها كمسلمين عن قصة نبي الله موسى عليه السلام، و لكن التأثيرات التقنية للفيلم جدّ متقنة، والبلاءات التي حلّت على فرعون و قومه تجعلك تشعر بحجم المعاناة و الألم الذي كانوا يعيشونه، كما لو أنك معهم و تتعجب كيف أن كل هذا البلاء لم يهدم إلى طريق الحق و ترك التكبر و التحجّر على من هم أقل منهم رتبة، ففي عام 1300 قبل الميلاد، كان موسى عضو قائد ومقبول في العائلة المالكة المصرية، وشارك في الهجوم على الجيش الحيثي مع الأمير "رمسيس" الذي ترى معه، خلال الهجوم على الحيثيين ، ينقذ موسى حياة رمسيس، بعدها يقتل "رمسيس" أبوه الملك ليتولّى الحكم والسيطرة، ويذهب موسى للعبيد ليعرف حجم معاناتهم، و يخبروه بحقيقة أصله، ثم يكتشف "رمسيس" حقيقة أصله بعد أن أراد قتل أخته في القصر، فيقوم باتخاذ قرار نفيه، يتوجه موسى لمديان، ليلتقي هناك "صغوره" بالقرب من بئر الماء، ويستضيفه أباه و يتزوج ابنته بعد ذلك، ويمكث فيها تسعة سنين كراعي للغنم، وبعدها تحدث الصدفة ويصعد لجبل الرّب، ويرسله لإخراج شعبه بني إسرائيل من مصر ويحررهم من العبودية، لكن "رمسيس" يرفض، فينزل عليه الرب البلاءات والضربات العشر كما وعده الرب، وفي الضربة الأخيرة يموت الولد البكر لـ"رمسيس" فيسمح لهم بالخروج، لكن يتبعهم لينهزم هو وجيشه في الضربة العاشرة، وهي ضربة البحر، وينتهي الفيلم بمشهد مواصلة المسيرة نحو الأرض الموعودة، وأحداث الفيلم في عمومها مقتبسة من العهد القديم.

4- مقارنة سيميائية لعنوان الفيلم:

حاول مخرج الفيلم "رايدلي سكوت" أن يجيب عن عنوان الفيلم من وراء عناصر القصة و تقنيات الإخراج و الكتابة، والمعنى المضمّر في عبارة " الآلهة و الملوك" الملحقة بعنوان الفيلم، يُلخص إشكالية التعارض الدائم بين الآلهة و الملوك الذي يبلغ حدوده القصوى عندما يصل الملوك إلى درجة متقدمة من الاستبداد، و الاستعباد فيظهر وسيط (نبي أو رسول) لتبليغ و تنفيذ الأمر الإلهي، أما الخروج، فهو مقتبس من الكتاب المقدس ، العهد القديم، وهو أحد أسفاره، ويهو يمثل قصة حياة موسى كاملة، والخروج في التوراة يعني خروج بني إسرائيل من مصر والرجوع إلى الأرض الموعودة، أما العلاقة بين العنوان وملحقه، فهي تمثل الصراع من أجل الخروج، لكن حين يتسلط الملك ويرى نفسه إلهًا لا يمكن قهره، يرفض طلب فعل الخروج ويتحدى الرب، و تأتي صيغة الآلهة والملوك بالجمع، للدلالة على صراع أديان من جهة، واختلاف في العقائد، لكن يقدر به الأفراد على صيغة الجمع لأن الآلهة تتمتع بقوة خارقة وعظمة روحية، أما الملوك فهم من البشر الذين يجعلون أنفسهم آلهة من خلال السيطرة والزعامة والديكتاتورية وادّعاء الربوبية، لكن الإله الغالب هو الإله الذي يدافع عن الحق من أجل تحقيق فعل الخروج من العبودية والظلم والطغيان .

من خلال هذا التحليل نخلص إلى مجموعة من الأبعاد الوظيفية للعنوان:

❖ **البعد الديني:** اقتباس نص السيناريو من سفر الخروج بشكل كبير، لدرجة أنه اتخذ عنوانه من أحد أسفار الكتاب المقدس القديم، فحاء الفيلم على شاكلة ملحمة دينية تمثل الصراع بين الآلهة البشرية والملوك، وتعدّ قصة موسى عليه السلام من القصص التي وردت في جميع الكتب السماوية، إذ تتخذ الشخصية البطلة في الفيلم صفة النبي والرسول لفرعون وبني إسرائيل، والفيلم عموماً يعبر عن الديانة اليهودي.

❖ **البعد السياسي:** يتمثل في توظيف المخرج بعض المشاهد عن سياسة مصر القديمة في صناعة اقتصادها والدفاع من حدودها الجغرافية، لاسيما ما ورد في الفيلم حول قضية الجيش الحوثي وحره مع المصريين لخلافات جغرافية، وجاءت مشاهد لاجتماعات تدارس الخُطط الحربية وتدير الأمور الداخلية لمصر في العهد القديم، كما أن العنوان يحيلها إلى صراع موجود في الفيلم، من خلال ثنائية الآلهة والملوك، فالملك هو المدبر الذي يسوس شؤون البلد لدرجة أنه أصبح متسلطا ومستعبدا لشعبه وأدعى أنه إله وأن كل شيء يدبر بأمره، كما تفعل الآلهة، كما أن رامسيس استعان بآلهته المتعددة من أجل مقاومة إله موسى وحره على بني إسرائيل.

❖ **البعد الاجتماعي:** من خلال مصطلح "الخروج"، وربطه بمضمون الفيلم نفهم أن الخروج هو رحلة شعب بكل مكوناته، والخروج هو الانتقال من بلد إلى آخر نتيجة اضطهاد وظروف اجتماعية يعيشها الشعب، وهذا ما يتجلى في الفيلم من خلال سرد أنساق اجتماعية كثيرة كان يعيشها الشعب اليهودي، من ظلم وفقير وقمع وتهميش إلى غير ذلك.

❖ **البعد الأسطوري:** الآلهة بالجمع، كثيرا ما نسمع عن صراع الآلهة في الأساطير القديمة والخرافات، تلك القوى الخفية التي تعتبر من ضمن تاريخ وثقافات شعوب لغاية عصرنا الحالي، ويتجلى هذا البعد في الترميزات الأسطورية للحيوانات الآلهة، واستحضار التراث الديني العالمي المليء بالأساطير والحكايات التي تتميز بالغرابة.

❖ **البعد الثقافي:** وهي مجمل العادات والتقاليد والأعراف والشعائر الدينية الواردة في الفيلم، خاصة الثقافة اليهود وشعائرية، إضافة إلى التقاء ثقافات متعددة، من ثقافة إسلامية، ويهودية ومسيحية، والثقافة المصرية القديمة، وعنصر الثقافة في الفيلم جاء في سياق سرد تاريخي لشخصية موسى البطل، وكل ما تحمله من أنساق ثقافية مضمرة بين الوحدات النصية والدلالية للفيلم.

5- تقنية التصوير والموسيقى السينمائية في الفيلم:

يعتبر الفيلم الخروج من الأفلام الأمريكية المعاصرة التي اعتمدت على تقنيات متميزة في عملية التصوير على رأسها تقنية "الثلاثي الأبعاد" و "الرباعي الأبعاد"، إضافة إلى تقنية المونتاج الخيالية التي أسهمت في رصد بعد الأحداث الصعبة الأداء من طرف الأبطال وفي تصوير المشاهد الصعبة التمثيل الدرامي، مثل مشهد المدّ والجزر الذي لم يعتمد على تصوير مُطابق لواقع الطبيعة إنما اعتمد على تشكيل الصّورة المركبة مع رسم رقميّ لفضاء البحر وكل تفاصيله حالة الهيجان، إضافة إلى استعمال "خلفية الكروما" كثيرا، ففي الكثير من اللقطات يستخدم مخرج التصوير عدة فضاءات مُركبة من أجل تشكيل كادر المشهد⁽¹⁾.



كما ساهمت تقنية التصوير في خلق فضاءات مناسبة لسيناريو الفيلم الذي استعمل فضاء الليل كأكثر فضاء مهيم على مشاهد الفيلم، إضافة إلى عمل "الفيلترات" على الصورة المتحركة التي جعلت الألوان مناسبة مع الزمن التاريخي لأحداث القصة، فالمخرج رجع بمخيل المشاهد للماضي بتوظيفه لتقنية الاسترجاع السردية لإحداث تأثيرات نفسية تتماشى مع الأبعاد الدلالية للفيلم، وتمّ استعمال إضاءة نوعية وحركية إيقاعية للكاميرات في إرسال الدلالة على مستويات أفقية وعمودية وفوقية وخلفية، وهذا ما يتطلب معدات كبيرة، مما يضع الفيلم

(1) - فيلم الخروج: 2سا:13د:32ثا.

أمام تقنية حديثة في عملية التصوير تضاهي صناعة أفلام هوليوود الأمريكية ، هذه التقنية التي تجلب أكبر نسبة مشاهدة وبالتالي تحقق أرباح طائلة أثناء العرض السينمائي⁽¹⁾.



إضاءة طبيعية زيتية + نار



إضاءة قمرية اصطناعية



فضاء تاريخي حياة البادية في الصحراء

في المقابل نجد استعمال الموسيقى الخيالي بطوع مناسبة لسياق أحداث الفيلم، وهي موسيقى تداولية قصدية، فتنوعت موسيقى الفيلم ، سواء على مستوى الموسيقى الطبيعية أو موسيقى الأجواء، والمؤثرات الصوتية الصناعية، مسار الموسيقى في الفيلم متناوب ما بين موسيقى حزينة وموسيقى الفرحة، فنجد في الفيلم لمسة موسيقية على مقام "الرّست" في حالة البهجة، وهي موسيقى ذو طابع شرقي يمني باستعمال آلة الفلوت والوترات، وهي مزيج بين الحب والفرح في مشاهد اللحظات الحميمة بين شخصية موسى وشخصية صفوره⁽²⁾ ، أيضا موسيقى

(1)- فيلم الخروج: أنظر: 01سا:39د:07ثا- 23د:55ثا- 45د:15ثا

(2)- فيلم الخروج: 49د:01ثا.

"النهاوند" ذات طابع فارسي وهو مقام حزين يعبر عن الأسى مثل ما حدث مع المصريين حين تلوث البحر بالدم وخسروا ثروتهم السمكية⁽¹⁾، وتمّ توظيف موسيقى الأجواء وإيحاءات صوتية طبيعية، وصناعية وبشرية، معبرة عن أحوال الشخصيات وأحداث الفيلم الملحمية مثل لحظة انتصار العبيد⁽²⁾، وغالبا ما يستهدف المخرج الحس الموسيقي من أجل إكمال دلالة أبعاد الفيلم السياقية كمؤثرات تندمج مع حس المشاهد من أجل تكثيف الدلالة وتفعيل نسبة التفاعل والتأثير في المشاهد، واستعملت الموسيقى كعنصر دالّ على التعذيب لحظة قمع وقهر العبيد⁽³⁾، وقد أحسن المخرج استعمال المجرى الصوتي في الفيلم، فكانت الأصوات ذو أبعاد وظيفية ترميزية لأحداث الفيلم.

ومن ناحية الديكور والملابس والإكسسوارات، فهي الأخرى كانت عصرية تناسب طبيعة الأفلام الملحمية المعاصرة، التي تناولت قصص من التراث الديني العالمي، مثل استعمال ألبسة ترميزية للثقافة المصرية القديمة، وثقافة بني اليهود في فترة عيشهم في مصر القديمة، وهي ألبسة مشرقية توحى للثقافة اليهودية من جهة، والوضعية المعيشية الاستبدادية التي كانوا يعيشونها وسط الاستعباد وسلطة الحاكم فرعون، كما أنّ الديكورات جسدت أمكنة تاريخية ومقدسة في الحضارة المصرية القديمة، من صور المدينة ونهر النيل و مجسمات وتمائيل الآلهة مثل الأسد والأفعى والنمر والنسر، والمومياءات المنحطة، والمعابد التي كانت مصممة بطريقة منسجمة ومرتبطة إذ تبرز طقوس المصريين، وتم صناعة الصورة العامة لأهرامات مصر الثلاثة بجوار نهر النيل، وأيضا البنايات الضخمة والقصور، وكلّها تعبّر عن مجريات أحداث القصة في العصر القديم؛ واستعمال لوازم حربية من عربات وسيوف وألبسة حربية، تعبّر عن القوة التي كانت تمتلكها جيوش مصر.⁽⁴⁾

(1)- فيلم الخروج: 01سا: 22د: 54ثا.

(2) - 02سا: 04د: 01ثا - 29د: 51ثا.

(3)- فيلم الخروج: 18د: 45ثا.

(4)- فيلم الخروج: 30د: 21ثا - 45د: 02ثا - 16د: 58ثا - 29د: 51ثا.



ديكور من جلود النمر والأسود



لباس عربي يمني تقليدي - مديان -



ديكور قصر فرعوني



ديكور مدينة فرعونية

أما نص السيناريو من ناحية سرد قصة موسى عليه السلام فهو نص فارغ المحتوى على مستوى سرد الأحداث وتفصيلها الدقيقة، فحوارات الشخصيات جاءت سريعة ومختصرة، وهذا ما يعاب عليه، مما فقد الكثير من جماليات اللغة، والترجمة الحرفية للإرساليات اللغوية أفقدت الكثير من أحداث القصة، ويرجع السبب إلى ذلك تركيز المخرج على الصورة السينمائية والتقنية الحديثة أكثر من اللغة المباشرة.

ثانيا- استهلاكية الفيلم، (الدخول في دائرة الصراع) :

يستعد جيش المصريون لمواجهة حربية ضد "الحوثيون"، فيلجأ الملك إلى استدعاء الكاهنة العرافة، لقراءة المستقبل ومعرفة هل سينتصر جيشه أم لا، وهذا موجود في طقوس المصريين القدماء، حيث أن كبد الطيور يستعمل في معرفة الغيب والأحوال وطلائع المستقبل، "وقد فاقت عرافة الكبد أي نوع آخر من العرافات التي تستخدم الحيوان أو تقع في عامله، وقد تناسب هذا الاهتمام بالكبد مع التأكيد على أنها مركز الروح والحواس فالآلهة تضع إشارتها في هذا المكان من جسد الحيوان وعلى العراف أن يقوم بقراءة الإشارة وتفسير المعنى، وهناك طقوس خاصة يؤديها العراف عندما يقبل على ذبح الحيوان (القربان) وقراءة الأكباد، ويقوم الكاهن بقراءة دقيقة لخطوط الأكباد، الكبد نفسه مقسم إلى خمسين جزءا توازي العلامات المستعملة في قراءة أحوال المستقبل حسب رأي العراف"⁽¹⁾.



ل 1- فلم الخروج: 03:05د

تقوم الكاهنة العليا لسخمت (آلهة الحرب) نبوءة من كبد الطير (البط)* ، ويسألها ملك مصر عن ما تقوله الأحشاء، فتجيب " أن الأحشاء لا تقول، بل توحى لشيء ما ، وهذا يقود لشيء مفتوح"، أي أنّها لا تشير لقضية الانتصار، بل تشير لقضية أهم من ذلك بقولها " أنّ هناك قائد من الأميرين " موسى ورمسيس " سينقذ أحدهما الآخر، وأن المنقذ سيصبح قائدا في المستقبل، ويردّ عليها " موسى ساخرا " بقوله " أليس على الأحشاء أن

(1) - <http://www.gafird.org/posts/511499>

*- البط هو رمز للقوة الشريرة في مصر، وإذا قتل فرعون بسهمه بطة في المستنقعات، فليس ذلك رياضة فحسب، وإنما عملا سحريا، حيث ينتصر الملك على القوة الشريرة، ينظر: فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس، ص186.

تقول بأنه لا بدّ أن نتخلى عن هذا المنطق، في حين يستدير "رمسيس" بحركة إيمائية تغيرت ملامحه بذلك،

وكأنّه متخوف مما سوف يحدث في المعركة⁽¹⁾.



ل 2- فلم الخروج: 03:05د

من هنا نستطيع تقديم ثلاث قراءات مرتبطة بفعل التوقع للأحداث المقبلة للفيلم:

1- عدم إيمان موسى بمنطق طقوس الفراعنة، في حين نجد "رمسيس" مؤمن بما تملّيه آلهة الحرب، وهنا تقابل معرفي ثقافي مضاد، مما يوحي إلى توقعات حدوث صراع عقائدي بينهما، فموسى ليس من سلالة فرعون الأب فهو بهذا ذو عقيدة فطرية وما يحملها من عرق (بني إسرائيل)، ورمسيس ابنه الحقيقي له قناعة أصلية من قناعة الفراعنة، وهنا تتجلى ثنائية (الإيمان والكفر).

موسى، أصل عبراني، كافر، مؤمن بالأسباب ← القابلية لاعتناق عقيدة جديدة
رمسيس، أصل مصري، مؤمن بالآلهة وتطلعاتها ← القابلية للانحراف العقائدي

2- عدم وجود خلاف بين والد رمسيس وموسى، فهو يضعهما في مقام واحد على رغم معرفته باختلاف أصولهما، في حين هذا الأمر مزعج بالنسبة لـ"رمسيس"، الذي يعلن بداية تصلبه وعدائه لموسى، وهذا ما يفتح أمامنا قراءة لاحتمال نشوء خلاف بين "رمسيس" ووالده الذي يضع ثقته في موسى كثيرا، وهنا يتجلى البعد الأول لبداية (الصراع الدرامي)، ويمكن تقصي الكثير من لقطات الفيلم والمشاهدة المتسلسلة والمتقطعة، من بداية

(1)- فيلم الخروج: 02:50د

الانطلاق للمعركة لغاية نهايتها، وتتأزم بعدها، ونقدم بعض أوجه الخلاف الكامن في دلالة بعض اللقطات من

الفيلم.



4ل



3ل

فيلم الخروج: ثا 04:55د

اللقطتين في تسلسل زمني لحظة حملهما للسيفين المتشابهين والعزوم للخروج للمعركة، وهي من اللقطات المتوسطة التي تبين التعبير عن الشخصيتين على مستوى الصدر والوجه، على مستوى الصدر تقابل السيفين، أما على مستوى الوجهين فهناك تقابل لإيماء الوجه، ففي (ل3): "نظرة رمسيس الساخرة"، الحاملة للنية الحاقدة والمبيتة مع شيء من التعبير أنه ليس على عداوة تغمرها الغيرة والحسد، في حين تقابلها في (ل4)، نظرة موسى الواثقة، مع كامل الثقة في "رمسيس"، واستعداده التام للحرب إلى جانبه، فالقراءة الصورية للقطتين تعبر عن حالة تأهب للمبارزة، من خلال عرض تمهيدي بأن القائدين متّحدين، لكن الإيماءات الضمنية لسياق المشهد، تشير إلى أن النية في الاتحاد غير صادقة، "وقد استطاع المخرج تقديم إرسالات بصرية من خلال تقديم السبق لإعلان مشهد الاتحاد من طرف رمسيس، وهذا من أجل مباغته عدوه، وإيهام أبيه والملا، بأنه سيكون متفقا مع موسى من أجل تحقيق الانتصار"⁽¹⁾.

في مشهد آخر عند حركة الشخصيتين بجانب الملك، يبطئ رمسيس خطواته تدريجيا ويرسل نظراته نحو موسى، وهي مخاطبة تحذيرية من عدم تجاوز حدوده وأن يكون مطيعا لأوامره، لكن في تلك النظرة تخوف مما سيحدث في الحرب، لأنه يؤمن بصدق تنبؤات الكاهنة، لذلك سيقى يراقبه دائما مع كامل التخوفات لما سيقع.

(1) - فيلم الخروج: ثا 04:47د

3- التأسيس الفعلي للخلاف بين رمسيس وموسى، ويتجلى هذا الخلاف في عدة مشاهد ولقطات داخل

الحرب، بالإضافة إلى الدلالات الرمزية التي وضعها المخرج على مستوى الديكور والملابس الحربية التي تحدث تضاد

على مستوى الشخصية والمستوى الثقافي لديها عبر مختلف أحداث الفيلم



ل 5 - لفيلم الخروج: ثا 05:24د



يوحي لباس الشخصيتين على وجود اختلاف جوهري بين الشخصيتين على المستوى الثقافي، فحافظ المخرج على اللباس الأصلي الذي يمثل الثقافة الفرعونية، واللون الأصفر هو لون المصريين القدامى، ويخالف عنه لباس موسى عن لباس رمسيس، مع أنه في بداية الفيلم لا توجد أي دلالة على وجود اختلاف في الأصول والثقافة، فيعدّ هذا السبق في الإرسالات البصرية على مستوى الملابس، و أيضا في العربات الحربية، ولون الأحصنة إيجاء على وجود اختلاف مجهول، وقد استعمل اللون الأسود لملابس موسى والأحصنة والعربة للدلالة على وجود غموض في شخصية موسى من جهة، وعلى رمزية الشخصية القوية الصامدة المليئة بالأسرار من جهة أخرى، فذلك السواد، هو سواء خفاء لأصول موسى، وتحلي لشخصية قوية لها تأثير في باقي أحداث الفيلم، كما يمثل الإيقاع اللوني بين لوني الأحصنة المتضادين (الأبيض والأسود)، قيمة دلالية على التناقض، فالتعبير هنا باللونين جاء كقيمة، وليس كرمزية اللون ذاته(من الناحية النفسية)، وهذه القيمة تمثل ثقافة الأنا والآخر، ولا يوجد في جميع الألوان ما يحدث تقابل على مستوى القيمة إلا الأسود والأبيض باعتبار أنها يمثلان البداية والنهاية للتدرج اللوني، وبالتالي تفقد هنا رمزية اللون النفسية، وتتجه نحو قيمة رمزية يمكن التعبير عنها بقيم لغوية وثقافية تمثل في جوهرها الاختلاف الكامل والتام بين الشخصيتين.

هذا الاختلاف الذي يقوم عليه صناعة الأحداث الدرامية في الفيلم، سواء اختلاف في القيم الأخلاقية أو العقائد أو الشخصية النفسية والثقافية التي تؤديها كلا الشخصيتين، التي تقوم على التنافر و عدم الانسجام، ففي مشهد داخل الفيلم خلال التوجه لموطن جيوش الحوثيين يحدث جدل كلامي بين الشخصيتين، "حيث طلب رمسيس من القادة ترك مجموعة قتالية في الاحتياط وعدم التركيز على مركز العدو، فتدخل موسى، ونادى بضرورة تركيز القوة على المركز، وهنا يحدث خلاف بينهما حين يقول رمسيس لموسى: "علينا أن نركز قوتنا على المركز"، فرد عليه "رمسيس": "عليك أن تركز قوتك على القتال، وأترك مهام القيادة علي"، وهنا يكون "رمسيس" قد اخترق توصيات أبيه بضرورة الاستشارة والإتحاد، مع أنّ موسى يحمل رتبة جنيرال في الجيش، ومع ذلك كان منفردا بقراره، مما أدى بعدها إلى حدوث ضعف كبير في مركز المعركة وسقط رمسيس في أول هجوم له، وكاد أن يقتل لولا تدخل موسى وإنقاذ حياته، لكن رمسيس لم يتقبل ذلك وأراد قتل موسى، إلا أن موسى تفتن لذلك وأمر الجيش بالانسحاب.⁽¹⁾



ل7- لحظة محاول قتل موسى

ل6- لحظة السقوط والخطر

بعد هذه المعركة يكتشف موسى نوايا رمسيس الخبيثة من خلال العرض المباشر للرجبة في قتله دون إيجاءات كما كان يحدث مع اللقطات الأولى في الفيلم، واستطاع المخرج أن يحدث سرد تسلسلي أولي من خلال عرض اللقطات والمشاهد المتحركة دون أي رسالة لسانية، فاستطاعت الصورة أن توحى بوجود خلاف دون الإشارة إلى نوعيته، وبعد السرد التسلسلي الثاني استعمل رسالة لسانية مع لقطات ومشاهد مباشرة لمحاولة قتل

(1) - فيلم الخروج: من 06:30د إلى غاية 11:20د

رمسيس لموسى، ليعرض بعدها المخرج مشهد اكتشاف موسى تصويب الرمح مباشرة نحوه من طرف رمسيس ليتدخل بعدها موسى بأمر الجيش بالانسحاب، ومن هنا نستطيع تحديد أول بؤرة مهيمنة* من خلال هذا التقطيع الأولي لنص الفيلم، وهي الاختلاف والخلاف بين الشخصيتين الرئيسيتين محور الصراح داخل نص الفيلم.

ثالثاً- موت الملك والبناء التسلسلي للحقيقة، (نحو تأجيج الصراع):

يموت الملك "رمسيس الأول" مباشرة بعد عودة موسى من لقائه بالعبيد بـ "بايتوم" متفقدا أحوالهم و يصبح "رمسيس" الفرعون الجديد (رمسيس الثاني)، و يصل إلى الكشف عن هوية "موسى" الحقيقية، لكن "رمسيس" يتناقض حول ما إذا كان سيصدق القصة، بناء على إلحاح من نائب الملك، استجوب الخادمة مريم، التي تنكر أن تكون أخت موسى، لكن عندما يهدد "رمسيس" بقطع ذراع مريم، يأتي موسى للدفاع عنها، وكشف أنه في الحقيقة عبري، على الرغم من أن نائب الملك كان يريد قتل موسى عند اجتماعه باليهود بطلب منهم من أجل إيصال حقيقة أصله، لكن رمسيس قرّر إرساله إلى المنفى.⁽¹⁾

يأتي هذا المقطع في عدة مشاهد تصويرية، يضم فيها الكاتب دلالات كثيرة، ويجعل من اللقطات المتعددة، وتوزيعها توزيعاً منتظماً بحيث تعطي دلالات، وأحياناً يكون النسق اللغوي الصريح مكماً للمضمون العميق للمشاهد، ونقف عند نقاط مهمة، لم يسترسل فيها المخرج من أجل إثبات الأدلة أو حتى إعطاء حجج مباشرة عنها، ومن بين هذه النقاط، حقيقة و أسباب موت الملك، والحقيقة الثانية سبب ذهاب موسى لبايتوم وثالث حقيقة، لماذا لم يحكم رمسيس على موسى بالقتل داخل القصر؟.

* - مصطلح نقدي لدى الشكلايون الروس، وهي القيمة الشكلية المهيمنة على كامل الوحدات المشكلة لبنية النص، سواء على المستوى الصوتي أو التركيبي أو الدلالي.

(1)- فيلم الخروج: من 33د: 46 تا إلى غاية 37 د: 54ثا.

انطلاقاً من مشاهد الفيلم يتأكد أن الملك مات مقتولاً من طرف ابنه، وذلك حبا وطمعا في السلطة، وخوفه من تولي موسى حكم مصر، لأنه كان يجهل حقيقة أصل موسى، وأيضا، لأنه كان يرى عدم ثقة أبيه فيه لتولي الحكم، وكان يعلم أنه هو من سيتولى الحكم بحكم النظام الملكي الذي كان يحكم مصر، وتتجلى هذه الحقائق من خلال عرضنا التأويلي لبعض اللقطات المررزة.



ل8- مشهد حوض الثعابين، الفيلم: 14د:34ثا

في المشهد يلتقي موسى برمسيس عند حوض الثعابين السامة، ويجري بينهما حوار يحمل دلاليا بنية أفعال قصدية، يقول رمسيس لموسى: "القليل من السم في دمائك يعدّ شيء جيداً، التي تجعلك أقلّ عرضة للعضة السامة القادمة"، الخطاب في سياقه التركيبي موجه لموسى وفي معناه الظاهري أنه يريد القول أن التعود على السم يحميك من عضات أخرى، أي يحقق معنى التكييف مع المادة السامة، لكن يبدو هذا الخطاب مع سياق الكلام (المقام) متناقضا دلاليا، وليس له أي أساس من الصحة، لأنه من يتعرض للسم لن يعيش مجدداً، لكن القصد الضمني هو نية فعل القتل الحقيقي، ولم يكن موسى هو المقصود، لأنه يكمل كلامه "ربما ستكون من والدي" وفي (ل8) حيث تلتف الأفعى على اليد اليمنى، واليمين دلالة على القوة والعنف والسيطرة، ويوجه رأس الأفعى نحو موسى في حركة سريعة، ومع هذه اللقطة المكتملة لسياق الكلام، يظهر الفعل الإجرامي الذي يخطط له رمسيس، وتؤكد (ل8)، على تنزيل السم في القارورة، وهي لغاية توظيفه لمهمة لم يصرح بها، وبعد هذا الحوار المررّز، يعمل المنخرج على مستوى بناء الحدث السردى إلى تقنية حذف مشاهد عمليّة تسميم الملك وصناعة

مشهد الغياب عن طريق مشهد زيارة موسى لمعمل "بايتوم"، لإعداد تقرير للملك، وخلال مشهد الغياب تجري أحداث القصة المضمرّة وكل تفاصيلها، لم يكن المخرج بحاجة لها، لأنه استطاع تعويضها بمشهد عودة موسى من الزيارة، وقد يرجع السبب لأهمية أحداث الزيارة أكثر من أحداث القتل الذي اختزلها في صور وإيجازات غير مباشرة لعملية تسميم رمسيس لأبيه، وهنا يترك فجوة المشهد من أجل ملئه كيفما يتصوره.



ل9- مشهد مرض الملك وموته: 14د:34ثا

في (ل9) موسى يجد الملك مريضاً بعد رجوعه ويجلس بجانبه، ويخبره بحقيقة نائبه الذي يمارس الظلم على العبيد وأنه لص، ولا يهتم بشؤونهم، ما أدى إلى احتجاجهم وإقامة الفوضى، لكن رمسيس كان يتابع حديثهم من وراء الهيكل، و (ل9) تشير إلى حالة ترقب رمسيس لحظة وداع موسى للملك، وعيناه توحى إلى أنه المتسبب في الجريمة، لأنه يختفي مباشرة من المشهد، قبل مغادرة موسى، فالإرسال البصري هنا يوحي إلى تفقد المجرم مسرح الجريمة ليقترض الأخبار ليأتي دوره التالي في تنفيذ خطط أخرى، وكما يقال المجرم لا يختفي عن مسرح الجريمة، هنا أيضاً يحذف مشهد موته الآتي، ويتم التعبير عن موته بمشاهد طقوس التحنيط والإعلان عن الحاكم الجديد، وهي دلالة على موت الملك (ل10-ل11).⁽¹⁾

(1)- فيلم الخروج: 29د:12ثا.



ل11- مراسم اعتلاء الحكم



ل10- مراسم التحنيط

أما الحقيقة الثانية - سبب ذهاب موسى لبايتوم- فقد كان موسى يريد معرفة حقيقة ثورة اليهود على نائب الملك، و معرفة أحوالهم واكتشاف طريقة تفكيرهم وعقيدتهم، فمشاهد زيارة العبيد هو مدخل لبداية معرفة حقيقة أصله، حيث التقى بمشايع اليهود، واستمع لهم، والمخرج يستعمل في هذه الزيارة أحداث ومشاهد من أجل بناء الشخصية الجديدة التي تبدأ بالتفكير والبحث عن الحقيقة، فالمخرج يقحم الشخصية في عالم الشك، مما يسمح له بإعادة تغيير دور الشخصية لتلعب أدوار أخرى مختلفة تماما عن الدور الأول، لم يرد المخرج أن يضفي الاقتناع بالحقيقة على شخصية موسى من الوهلة الأولى، لأن رسالة الحقيقة تأخذ تدريجيا وتتسلسل، حتى يمهد لها ممارسة دورها كما ينبغي مع الحفاظ على سيرورة البناء الدرامي المنطقي، فتسريع أحداث معرفة الحقيقة يُجَلِّ بِجمالية التلقي لدى المشاهد، لذلك سمح له بالمعرفة التدريجية من أجل خلق عنصر التشويق للمشاهد، دون كسر أفق التوقع المكثف الذي يشعر المشاهد بخيبات متوالية، فزيارة موسى لليهود هي زيارة قدرية سببية مبررة للدخول في معرفة الدور الجديد الذي يتخذ فيه الصراع داخل النص السينمائي مجرى آخر، مما سمح للمشاهد ببناء العلاقة الترابطية لحبكة الفيلم التي يعمل المخرج دائما على تحقيق الانسجام والتلاؤم عند عملية تنفيذ مجريات وأحداث الفيلم .

بعد موت الملك يجذ موسى نفسه أمام مقصلة نائب الملك الذي يخبره بحقيقة موسى بعد أن تلقاها من العبدن اللذين استنطقهما، ليستغل الفرصة ليثير الشك لدى رمسيس من أجل إبقائه في الحكم، "ولا يتوانى

رئيس في البحث والتحقيق عن صحة المعلومة، ويستعمل أسلوب العنف مع مريم من أجل قول الحقيقة، حيث حاول بطريقة إجرامية قطع يدها، لولا تدخل موسى لينقد الموقف⁽¹⁾، لتنتقل أحداث الفيلم لعملية نفي موسى لخارج مصر، وفي طريقه لمديان يرسل رئيس جنديين لقتله، وما هذا ما يبزر نية قتله بعيدا عن القصر حتى لا يتهم بقتل أبيه، وإيهام الملائم بأن كل الأمور تجري في حالتها الطبيعية، لكن موسى تصدى للعملية، وأكمل طريقه حيث "التقى بكاهن مديان، وتزوج هناك من صفوره، وأنجب منها طفلا"⁽²⁾، وبقي موسى في حالة اغتراب جسدي وروحي، حتى يأتي المشهد العظيم مع الرب ليغيّر اعتقاداته، وتخلق بذلك شخصية موسى الجديدة المكافحة ضد الظلم والعبودية والمنتصرة للحق.

رابعا- لقاء الإله، ومشهد تكوين الخلق وأبعاده الفلسفية والثقافية (نحو رؤية كونية):

بعد تسع سنوات، يتعرّض موسى أثناء صعوده لجبل الرب لانخيار صخري بسبب الريح والعاصفة، يأتي وجهها لوجه مع الرب في مشهد "شجرة مشتعلة" بالنار وصي يتحدث على لسان الرب (ل12)، الذي ظهر كمؤشر أيقوني على مظهر من مظاهر إله إبراهيم⁽³⁾، وفي اللقطات التالية التي تعبّر عن مشهد لقاء الرب مع موسى نُقدم تحليل لأهم تصورات الكون وتجلياتها على الخلق الإنساني، من خلال تركيب سردي يؤلّف بين عناصر غير متجانسة مُتعاوبة لتشييد سردية فنية تحمل دلالات ومعلومات، وتجسيد القواعد المنهجية، أو الرؤيا للكون، التي توجه إستراتيجية المخرج في عرض اللقطات الكبيرة التي تعتمد على تأويل العلامة الصورية (الأيقونات)، «بحيث لا تتم قراءتها إلا داخل مناخ ثقافي موحد، وأنها تتحوّل إلى علامات غير قابلة للإدراك إذا تمّ تجاوز حدودها الزمانية والمكانية إضافة إلى التعايش بينهما، تدخل العلامتان في

(1)- فيلم الخروج: من 33:د 46 ثا إلى غاية 37 د: 54ثا.

(2)- فيلم الخروج: من 49:د 46 ثا إلى غاية 50 د: 52ثا.

(3)- فيلم الخروج: من 55:د 50 ثا

علاقة تفاعل مستمر ومتبادل، متداخل ومتنافر، في داخل هذه العلاقة التبادلية؛ أي التحول من نظام إلى آخر، تتدخل محاولات السيطرة الثقافية للإنسان على العالم بواسطة العلامات، أي بواسطة الأنظمة السيميائية»⁽¹⁾.



ل12- مشهد لقاء الرب

- التحليل الأيقوني والمقاربة الذهنية للمشهد:

تفكيكنا لهذه اللقطات يُحيلنا إلى عناصر تركيبية عديدة تأسست على المونتاج الفني المتوازي والمتداخل من جهة، وتراسل الصور المتعددة لتشكيل قراءة مفتوحة على أبعاد ثقافية، تأويلية، بنائية من جهة أخرى، وهي

تعبير عن وجهة نظر المخرج، ونلخصها في الجدول التالي:

(1) - يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص 17-18.

الجدول رقم 03: تصنيف أيقونات مشهد التكوين.

موضوع الصورة الأيقونية	تمثيلات الصورة الأيقونية
العلاقة الدلالية بين الإله الخالق، والمخلوق العبد	عنصر الإنسان (شخصية الصبي، شخصية موسى)
العلاقة الدلالية بين النار والنبات	عنصر النار (النور المشتعل على الشجرة)
العلاقة الدلالية بين النبات والتراب والماء والهواء	عنصر النبات (تمثيل الشجرة الخضراء)
العلاقة الدلالية بين تأثير الهواء والتراب على الصخر	عنصر الهواء (عاصفة الرياح والأهيار الحجري)
العلاقة الدلالية بين الماء والتراب والإنسان، والنبات	عنصر الماء (انجراف الماء ونشوء تمثيل الطين)
العلاقة الدلالية بين التراب والعناصر الأخرى	عنصر التراب (تمثيل تحول فيزيائية الأرض والصخر)

المصدر: إعداد الطالب انطلاقاً من مشهد لقاء الرب (ل12، ل13)

لكل عنصر من هذه العناصر توجد ترميزات ومزايا وخصائص متداخلة: (1)

❖ النار: تُضيء وتُدفع، إنها عنصر قوة الإنسان وسموه علي العالم الحيواني ولكنها يمكن أن تنقلب ضده

فالنار تحرق، وهي علي علاقة مع الشمس.

❖ الماء: يطهر، إضافة إلى ذلك، مصدر الحياة والتجدد، ومن هنا كان طقس الينابيع المنتشرة جداً، والشعائر

الكثيرة في كل الديانات تقريباً.

❖ الهواء: هو العنصر السماوي، دلالة على الارتفاع في المسيرة الروحية.

❖ الأرض: رمز الخصب والخصوبة كذلك، ولها علاقتها مع الولادة والموت، والحياة هي وسيط هذه الثنائية.

(1) - فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1992، ص332.

ورمزية الحياة تجسد في الغداء ، فالعجينة التي يعمل الحَبَّاز علي رفعها هي مادّة ذات عناصر ثلاثة:

- الأرض التي تعطي حبوب القمح.

- الماء يدخل أيضاً كمُكوّن مثل الطّحين في إنشاء الخبز.

- الهواء يعمل على تخمّر ورفع العجين.

- والعجينة لتستوي وتنضج، لا بدّ من عنصر رابع هو النار.

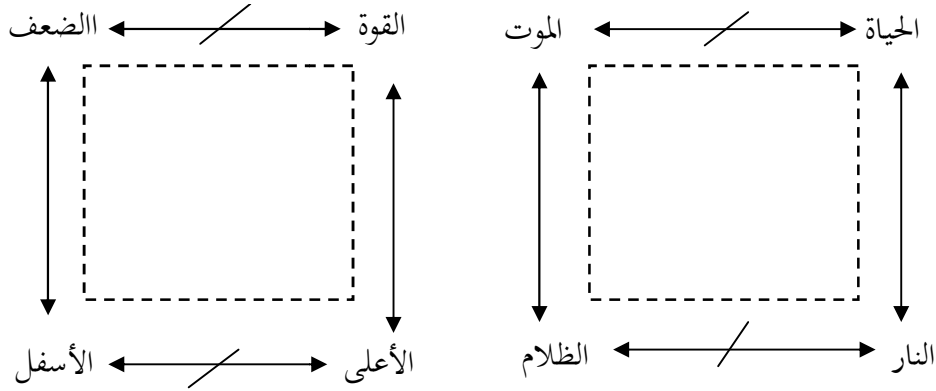
اهتم الكثير من الباحثين بهذه العناصر من خلال مقارباتهم الفلسفية، لكنّها تجسّدت في ثقافات وديانات شعوب مختلفة، وانصهرت في حياتهم اليومية والعملية، "ومن بين الأطروحات الفلسفية نجد "الفيثاغوريين الجدد"، وعند الشعوب نجد الشعوب السوداء "إيهفي"، وشعوب "الآزتيك" الذين يعتبرون هذه العناصر بمثابة مجتمعهم الإلهي، وكذلك الشّعوب الهندية، التي انطلقت من هذه العناصر لإنشاء المعابد الهندوسية، إيضا الشعوب الصّينية، التي مثلت هذه العناصر بالتعبير الزّماني والمكاني وعلاقتها بالحياة والموت".⁽¹⁾

انطلاقاً بعض الإرساليات البصرية على مستوى الإله والإنسان في مشاهد الفيلم، نستطيع أن نتميّز حالة العجز مُثّلة في انغماس موسى في الوحل(الطين)، وطلب النجدة من الولد، فكيف لطفل صغير أن ينقده على رغم أنّهما كانا في نفس العاصفة التي أدّت إلى انهيار صخري عظيم؟!، الولد ظاهرياً ضعيف أمام قوة الرجل الكبير، لكن نجد الولد في حالة جيدة، ويعمل المخرج على توضيح هذا العجز، بتصريح موسى للولد بأنّ قدمه قد أُصيبت ولا يستطيع النهوض، ويترك الوجه فقط من جسم الشخصية ظاهراً من أجل عملية التواصل اللغوي والإيمائي وفي(ل12) إيجاء على القوة التي يملكها الولد، وهي القوة الإلهية، وهنا يتّضح عجز الشخصية (الإنسان)، أمام القوة الإلهية، وفي (ل13) جاءت حركة الكاميرا فوقية جانبية مع إضاءة صناعية ليلية (الظلام)،

(1) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ، ص 234، 235.

تضع الولد في وضعية أعلى وموسى في وضعية أدنى، وهنا تمثيل لثنائيات متقابلة وضدية مما تسمح لنا بفتح علاقة تأويل من خلالها: (أنظر الشكل رقم 10).

الشكل رقم 10: ثنائيات العلاقة بين الموت والحياة



المصدر: من إعداد الطالب.

واللقطة الفوقية تجعل وجهي الشخصيتين متقابلتين، وهي تعبير على حالة مواجهة للاستعداد لتوجيه الرسالة الموجّهة لموسى من طرف الرب (ل13).



العلاقة بين الإله والإنسان، علاقة سلطة وسيطرة وقوة.

ل13-لقطة فوقية جانبية.

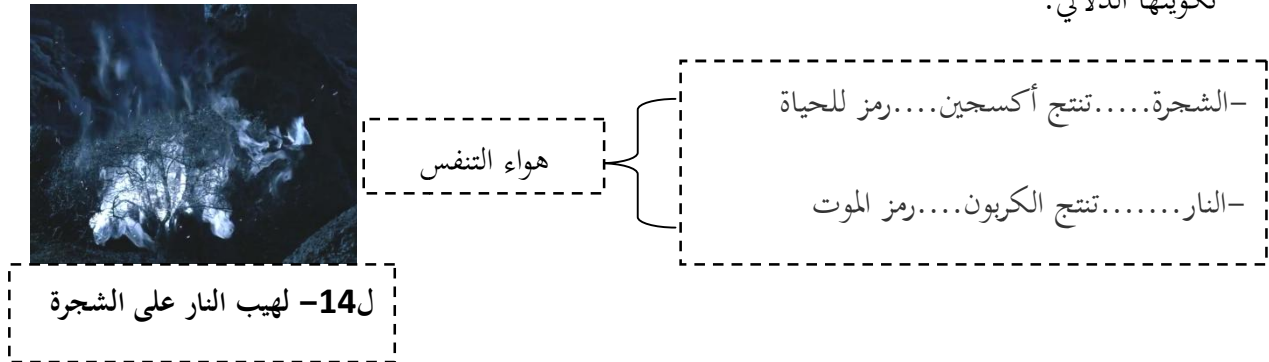
من جهة أخرى هناك تمثل إيمائي لثنائية "الحياة والموت"، من خلال التتابع الزمني لإيماءات وجه موسى وهو مُنغمس داخل فضاء الطين (قرينة دلالية) ولا يظهر إلا وجهه، ونفسر ذلك بعلاقة الإنسان الجوهريّة بالتراب، هي تأويل علاقة الحياة بالموت، فالإنسان خُلق من تُراب ويعود للتراب، كل هذا يحدث أمام حضرة الرب، ففي اللقطة الأفقية (ل13)، إيماء فتح العين، وغلقها، لتبدو الشخصية بين حياة أو موت، من هنا تتجلى

العلاقة الدلالية بين الخالق والمخلوق، وهي علاقة تكوين الإنسان، والبعد الإيحائي لعقيدة البعث لدى بني إسرائيل.



- نحو تفسير منطقي لعلاقة الشخصية بالعناصر الخمسة:

يتشكل الإنسان وفق طبيعته البيولوجية إلى هذه الطاقات، وهي التي تعمل على تحديد طبيعته الفيزيولوجية والسيكولوجية، وما يناسبها من فصول، وغذاء واحتمالات المرض لأنه مكوّن منها، نوضح في هذا السياق باعتبار أنّ الشجرة تُنتج الهواء والغذاء الروحي والجسدي للإنسان، وهذا لتسهيل تمثيلنا للعناصر الخمسة في تكوينها الدلالي.



من هذا المنطلق نفسر ارتباط الظروف البيئية والنفسية بشكل مباشر بالأعضاء، وما يمثله عضو جسدي من طاقة أو عنصر من العناصر الخمسة، فمثلاً الكآبة والإحساس بالتعاسة والإحباط والمزاج المتقلب والعواطف السلبية والخوف تؤذي القلب، وهو ما يمثل طاقة النار، والنار مؤشر للحرارة، ومن هنا (حرارة القلب)، وواضح جلياً خوف موسى وإحساسه بالتعاسة والألم، من جراء الانهيار الصخري، والشيء الملفت للانتباه هو ورود لفظة

"الخوف" في القرآن الكريم في قصة موسى بشكل كبير، أكثر من غيره من الأنبياء والرسل، مثل قوله عز وجل في

الآيات:

- ﴿فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِي مُبِينٌ﴾ (1).
- ﴿فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (2).
- ﴿فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقِصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (3).
- ﴿يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ﴾ (4).
- ﴿يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ﴾ (5).
- ﴿قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى﴾ (6).
- ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى ، قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنْتَ الْأَعْلَى﴾ (7).

استطاع المخرج في المشهد أن يعبر عن الحالة النفسية المهيمنة على شخصية موسى، ومن خلاله النفس الإنسانية جمعاء، التي تتأثر بعناصر الطبيعة التي مثلها على شكل أيقونات واسعة الدلالة، وصعبة الإدراك والفهم لأنها تُعتبر من المواضيع الفلسفية في الحياة، ومن جهة أخرى تُعبّر الشجرة عن النبات وهو غذاء للإنسان المتنوع بيولوجيا، حيث يؤثر هذا الغذاء على عمل أعضاء جسم الإنسان، الكبد على وجه الخصوص، وكذلك عدم

(1) - سورة القصص: الآية 18.

(2) - سورة القصص: الآية 21.

(3) - سورة القصص: الآية 25.

(4) - سورة القصص: الآية 31.

(5) - سورة النمل: الآية 10.

(6) - سورة طه: الآية 21.

(7) - سورة طه: الآية 67-68.

ضبط حرارة الجسم وتشنجات الأمعاء ترتبط بطاقة عنصر التراب، فوجود شخصية موسى في مكانٍ رطبٍ يؤدي الكليتين في وظيفتها البيولوجية، وهذا ما يعكس طاقة عنصر الماء.

أمّا غذاء الإنسان فهو العنصر الأساسي من ضمن العناصر الخمسة؛ نجد أنّ نوعية الغذاء (المذاق) يؤثر على تغيرات الأعضاء (الكبد)، أي وجود علاقة بين الكبد والشجرة كعنصر غذائي، ولأنّ الإنسان هو أحد التحليلات البيولوجية والروحية في هذا الكون، فإنّ كلّ الظواهر المادية والعقلية والروحية للإنسان هي تحليلات للبيئة المحيطة به وما يردُّ إلى أجسامنا، يتمّ استيعابه في هذا الجسم من طاقة كهرومغناطيسية وهواء وماء ومعادن وحياتة نباتية وحيوانية، فتشكل حالة أعضاء أجسامنا الداخليّة، أمّا هذه التفسيرات الفيزيائية نُحيلنا إلى رمزية النّار في نصوص التوراة، "حيث يترأى الرّب، وذلك بإرادته، تحت شكل النار، تحت شكل شعلة من نار، تبعث من وسط شجرة العليقة، عند عملية الوحي لموسى على جبل حريب"⁽¹⁾، حيث وردَ في سفر الخروج: «كان الرب يسير أمامهم نهاراً في عمود من غمام ليهديهم الطريق، وليلا في عمود من نار ليضيء لهم، وليسيروا نهاراً»⁽²⁾ فالنار رمز لحبّ القريب، ورمز للتطهير، يردُّ في كلمات "يوحنا" المعمدان في جبل "لوقا": «...أنا أعمدكم بالماء، ولكن يأتي من هو أقوى مني وأنا لا أستحق أن أحلّ سُيور حذائه، وهو يعمدكم بالروح القدس والنار»⁽³⁾، فهو يعبر عن المسيح بالنور، وفي المقابل نجد في القرآن الكريم، ورود النار في مواضع مثيرة للجدل حيث تجلّى مشهد كلام الله عز وجل مع موسى عليه السلام، في موضع يصف النار بالهداية ﴿إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِ إِنِّي آنستُ نَارًا سَاءَتِ كُفْرُ مِنْهَا يُخْبِرُ أَوْ آتِيكُمْ بِشَهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾⁽⁴⁾، وتعبير القرآن هنا عن النار بالأنس، قد يكون من وظيفتها النفعية، وهي "الدّفء" أو "النور"، والشعور بالأمان، بالإضافة إلى

(1) - فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص 344-345.

(2) - سفر الخروج 13: 22.

(3) - لوقا: 16/03.

(4) - سورة النمل: الآية 07.

الوظيفة الأنسية بين الناس المجتمعون حول موقد النار ، يأتي في قول عز وجل قوله: ﴿ إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٌ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾⁽¹⁾ ، وعلى النار هدى، دلالة على الطريق الذي أضله موسى عليه السلام، إمّا من خبر هادٍ، يهدينا إليه، وإمّا من بيان وعلم، نتبيته به ونعرفه، فهاتين الآيتين توحيان بمقاربة لمعنى النار وتصويرها عند عملية نزول الإله لموسى، وهي إيصال رسالة تخلص شعبه من ظلم واستعباد فرعون مصر.

من جهة أخرى نُحيلنا أيقونة الماء إلى الدلالة على الحب، وغالبا ما تتكرّر في العهدين القديم والجديد «فاليهود الخائفون في الصحراء من الموت عطشا، احتجوا ضد موسى، فضرب هذا صخرة حوريب بعصاه، بناء على أمر الرب، فانبجش نبع الماء، وجعل التفسير من هذا رمزا للرب، نبع الحياة، ويقول داوود في المزمور " فيك أنت نبع الحياة"»⁽²⁾، وفي قصة الخلق التوراتية التي تقول: «في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه (...)، وقال الله ليكن جلدًا في وسط المياه وليكن فاصلا بين المياه والمياه»⁽³⁾، كما ورد أيضا في الإنجيل «من يشرب من الماء الذي أنا أعطيه له فلن يعطش إلى الأبد... بل الماء الذي أعطيه لن يكون فيه ينبوع ماء ينبع إلى الحياة الأبدية»⁽⁴⁾، وفي القرآن الكريم نجد في قصة سيدنا موسى آيات كثيرة ترتبط ببني اسرائيل في خروجهم وفقدانهم للماء فأرسل لهم الله عز وجل معجزات الماء، ونجد في قوله سبحانه: ﴿ وَإِذْ أَسْتَسْقَى مُوسَىٰ خَرُوجَهُمْ وَفَقَدَانَهُمْ لِلْمَاءِ فَأَرْسَلْنَا لَهُمُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ مَعْجَزَاتِ الْمَاءِ، وَنَجَدْنَا فِي قَوْلِهِ سُبْحَانَهُ: ﴿ وَإِذْ أَسْتَسْقَى مُوسَىٰ

(1) - سورة طه: الآية 10.

(2) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ، ص 352.

(3) - سفر التكوين: الإصحاح الأول: 1.

(4) - يسفر وحنا: 14.

لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا أَضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا
وَأَشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْتَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴿١﴾.

في هذه الآيات، نجد أنّ الماء رمزٌ للحياة و الروح الإلهية وتتجلى في خلق الإنسان، فالماء له علاقة وطيدة بالإنسان، لذلك أعطى المخرج أبعاداً دلالية دينية وثقافية لعنصر الماء، وتوظيفها بطريقة مرمزة في سيرورة المنظور العام للفيلم؛ أما عنصر التّبات فهو محسّد في هيئة الشّجرة ووظائفها البيولوجية المرتبطة بتكوين الإنسان، إذ يمثل علاقة على مستوى التّغيرات الطارئة على أعضاء الإنسان المختلفة كما أشرنا سابقاً، وقد عرفت نصوص الأهرامات المصرية القديمة شجرة الحياة، «ففي القبور الإمبراطورية الجديدة تمثل الشجرة دلالة الرّسول، وتصبّ عليها ربة إكسير الحياة، وفي قبور نحتوموس، يوجد للشجرة أثناء ترضع فرعون لكي تمنّحه الخلود، والعمود من الجاد، الذي غالباً ما يصادف في التّصوير الأيقوني المصري، وهو رمز شجرة الحياة، وهو يلعب دوراً مهماً في بعث أوزيريس»⁽²⁾ (انظر الصورة 01).

تأتي أيقونة الشّجرة في الفيلم غير محترقة مع لهيب النار، وهذا تناقض مع قانون الطبيعة، إذ أنّ ورق الشّجر يعدّ وقوداً للنار، والتأويل هنا يقودنا إلى أنّ قدسية الشجرة بثبات أوراقها الدائمة، و تدل على أنّ الطبيعة لا تقهر، وهذا ما أدّى بالعديد من الشعوب بالاعتقاد أنّ وجود العّلم يتعلق بشجرة كونية كبرى، فالشجرة هي رمز لمجمل الطبيعة وحتى الكون، فهي الواصل بين العالم التّحت أرضي بجذورها، والسماء بفروعها عبر الأرض فالمناطق الكونية الثلاث، سماء، أرض وعالم تحت أرضي، وهي كذلك محترقة وموصولة بقطب كوني، أو قطب العالم، وهذا ما يتجلى بوضوح التعبير الأيقوني، لعلاقة الإنسان بالتراب والهواء والماء في شخصية موسى لحظة

(1) - سورة البقرة: الآية 60.

(2) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ، ص 286.

انغماسه داخل التربة(ل14)، فجزء منه داخل الطين المكون من ماء وطين، والجزء العلوي في السماء التي تحوي الهواء⁽¹⁾.

كما يعدّ الإنسان عنصراً وسيطاً بين العالم العلوي الدال على الرفعة والعلو، وهو يمثل الحياة؛ والعالم السفلي الدال على الدناءة والانحطاط، والضعف، وهي إشارة لموت الضمير وفقدان معالم الحياة الإنسانية المتعلقة بالروح والنفس والقيم والأخلاق.

وللشجرة دلالات أخرى في القرآن، فإضافة إلى أنها ترمز إلى الغذاء كمصدر للحياة، وهذا ما نجده في قوله عزّ وجل: ﴿ وَهَزَىٰ إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسْقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا ﴾⁽²⁾، فإنها ترمز إلى النور والهداية والذات العليا وهذا ما نستشفه في قوله تعالى: ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُّبْرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَلَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾⁽³⁾.

تعبّر هذه الآية الكريمة عن قدرة الخلق الإلهي، في مثله الأعلى، فالله عزّ وجل يجسّد صورة الحياة، انطلاقاً من "المجرد والمحسوس"، كما هو الحال في بعض الأيقونات التي يمكن أن تتناص مع الرؤية الكونية عند المسلمين وعلى رغم اختلاف التفسير لهذه الآية لاختلاف منطلقات التفسير عند العلماء المسلمين، إلا أنها تبقى مفتوحة القراءة أما عظمة خلق الإله التي تتجلى في خلق الكون.

(1)- فيلم الخروج: من 55:د 50 ثا

(2)- سورة مريم: الآية: 25.

(3)- سورة مريم: الآية: 25.

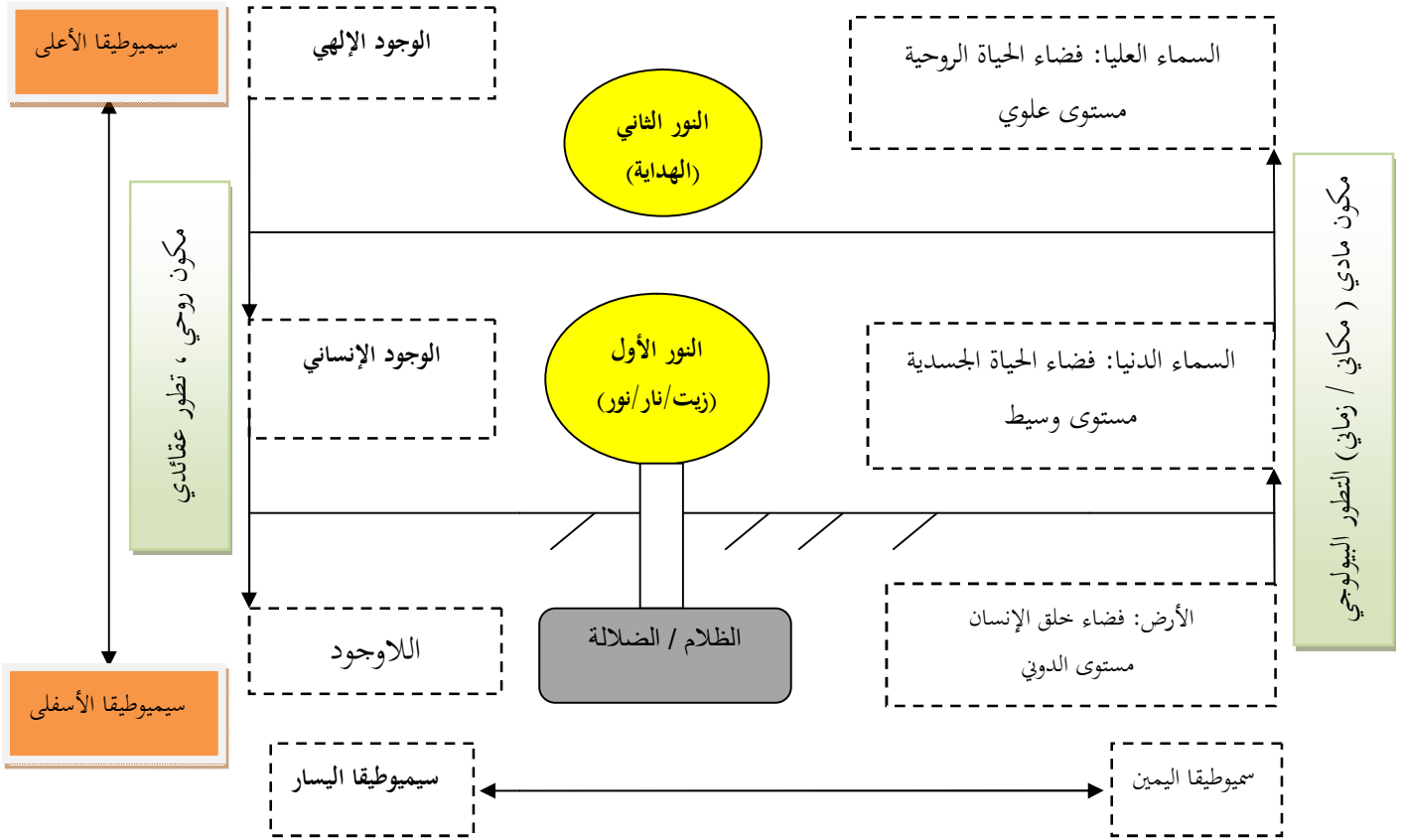
من منطلق مقارنة لبعض الأيقونات المرمزة في الآية الكريمة عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز، نحاول إيجاد أبعاد دلالية من منطلق الأيقونات في الفيلم التي تتناص مع بعض دلالات الآية، ليس تفسيراً منا لهذه الآية إنّما، اشتغالا على الإيحاءات الترميزية للقيمة الدلالية لثنائية "الأسفل والأعلى" التي يعبر عنها يوري لوثمان، بـ "سميوطيقا اليمين وسميوطيقا اليسار، التي من خلالهما يمكن أن توجد كونيا في الثقافات البشرية" (1).

فالقوة الإلهية تتجلى في خلق الإنسان، من العدم (اللاوجود) وهنا إيحاء على خروج الإنسان للحياة (الولادة)، فهي عملية تحوّل من مادّي ملموس (الأرض/ التراب)، ويمثّل فضاء خلق الإنسان في المستوى الدوني، إلى روحي دُنوي (النور/ الشجرة/ الزيت)، ويمثّل مستوى الوجود الإنساني، لكن هذا المستوى الأخير لا يرتق إلاّ من خلال تمثّل نور ثانٍ، وهو الارتقاء للوجود الروحي الأعلى، وكلّها تكوّن وفق قُطيّ تطور الحياة البيولوجية (الشجرة/ الزيت/ النار).

وهنا- وفي تطور الحياة الروحية والعقائدية، تكمن العلاقة الضمنية بين: **[الهدى/ النور والشجرة/ الزيت، الأرض/ الشجرة]**، وهي التقابلات اللامتماثلة لغويًا من ناحية المعنى الظاهر، إلاّ أنّ التأويل من منطلق الزمان والمكان، يجعلنا نرى الكائنات البشرية ساجدة داخل فضاء واقعي، هو الذي منحتهم إياه الطبيعة بكل ثوابتها الفيزيائية للأرض، والبيولوجية للجسم البشري، على نحو مجموعة من المتناقضات الذي تحوّل بنا إلى استمرارية دائمة للعملية السيميائية، والتي هي حدود سيمياء الكون كما يراها "يوري لوثمان". (أنظر الشكل رقم 11).

(1)-يوري لوثمان: سيمياء الكون، ص 38.

الشكل رقم 11: مقارنة أيقونية لنص قرآني مع أيقونات الفيلم.

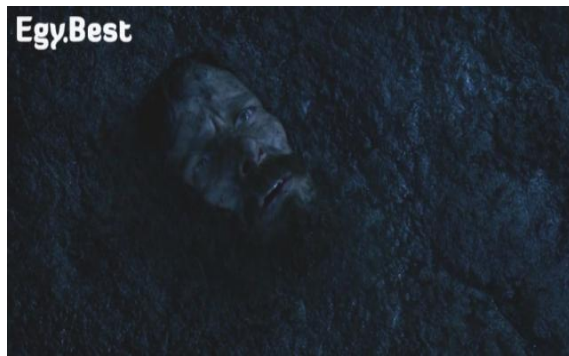


المصدر: من إعداد الطالب.



صورة ٧٧ - إنشاء من عمود جاد ، رسم جداري ، معبد ابيدوس ، فن مصري ، الأسرة التاسعة عشر ، وجاد هي شجرة رمزية للبعث وهذه الحفلة شعيرة للتجدد .

الصورة رقم 04: الشجرة الفرعونية



ل14: علاقة الإنسان بالتراب

خامسا - تحليل أيقوني لمشهد الحجارة والضربات العشر(نحو تلازم وظيفي لأنساق العلامة):

1- مشهد الحجارة:

يستند خطاب الصورة بين الرب وموسى على وظيفة اتصالية غير مباشرة، فتتجاوز اللغة الحوارية المباشرة بينهما إلى الوظيفة المرجعية أو السياقية، فاللغة في المشهد لا تعبر عن واقع الشخصية، فحين يأمر الرب موسى بإخراج العبيد من مصر، لا يحدثه عن الضربات العشر التي سيوجهها لمسييس، إنما يقدم إرسال لغوي، وتكامل الصورة الفيلمية من خلال دلالتها باقي الأحداث التي ستحدث، ونجح المخرج في نقل الدلالة من خلال التعبير الأيقوني المرّمز الذي يسمح للعقل من خلال المدلول في صورته الذهنية بإقامة علاقة منطقية لما سيحدث من أحداث مستقبلية، وهي تمثل المرجع أو الحدث الفعلي في الواقع، وهذا ما يشير إليه "يوري لوتمان"، بأنّ الصورة الأيقونية لا تنقل الواقع بصورة مباشرة، إنّما تنقل اللغة بوظيفتها التواصلية ذلك الواقع الذي تجسده الصورة الذهنية من خلال عملية تأويلية لها وإسقاطها مع المرجع الذي يجسّد الواقع ذاته، "ويظهر في المشهد لقطة الحجارة العشر الذي يضعها الصبي في تتابع زمني سردي مع تتابع حوارى سردي بين الشخصيتين"⁽¹⁾، فتأتي اللقطات متسلسلة بعمل المونتاج الذي ساعد على نقل فكرة ورؤية المخرج، فاللقطات جاءت متراسلة ومنطقية لدرجة أنّها تُحاول صياغة فكرة مضمرة، وتكرار نفس اللقطة يوحي على وجود علاقة بين نص الصورة الظاهر ونص الصورة الخفي.



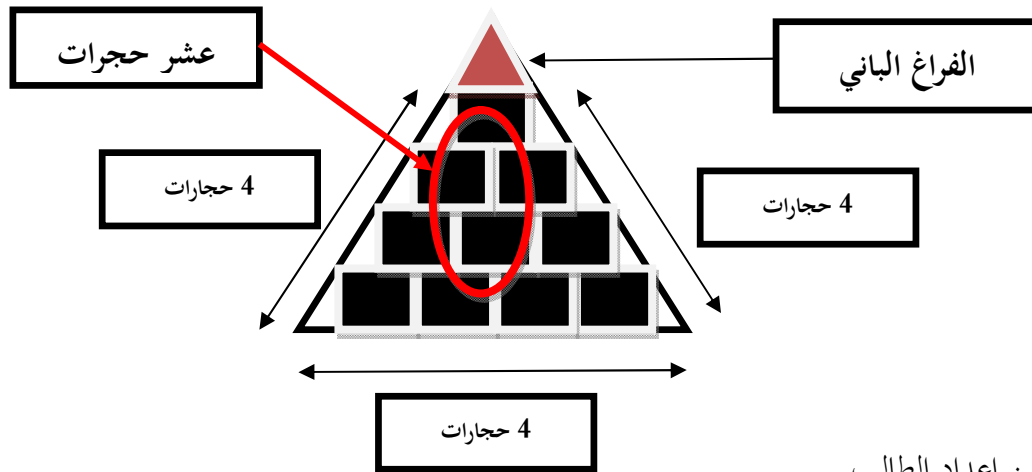
ل15- لقطة تشكيل الحجارة

(1)- فيلم الخروج: 56د: 321ثا.

نستطيع أن نقيم من خلال هذا المشهد عدّة تأويلات، ونستخلص عدّة أبعاد دلالية وثقافية، فالتشكيل الدلالي للقطات المتسلسلة للحجارة العشر تعمل على تقاسم صورة بصرية شكلية مجسم مثلثي، فجزئيات الحجارة من منظور بنائي أو معماري يقوم على سلم تنازلي بالنسبة لعدد الحجارة (4، ثم 3، ثم 2، ثم 1) أما على مستوى البناء، فهو يتعالى ويرتفع، وهنا دلالة على وجود تصاعد في الصراع بين الرب ورمسيس، وأنّ الضربات تأتي الواحدة تلو الأخرى وليس دفعة واحدة، ويقابل هذا زمن تشكيل الصبي للبناء وفق تسلسل عملية الوضع وفق ترتيب منظم ومنسجم، ويقابله نسق في الزمن التعاقبي لعملية البناء على مستوى مونتاج اللقطات.

وفقا لنظرية "الجشطلت" * فإنّ البناء في (ل15) يأخذ صورة مثلث متساوي الأضلاع مع فقدان رأس المثلث، مما يستدعي ملء الفراغ، لكن الفراغ ضمينا يمثل أيقونة خفية أخرى، تحيلنا إلى ربطها بسياق معرفي لرمزية المثلث في الثقافة اليهودي والمصرية على السواء.

شكل رقم 12: تحديد الفراغ الباني



المصدر: من إعداد الطالب .

* - يعتقد أن حركة الجشطلت قد أطلقتها مقالة (فرتهيمر 1912 Wertheimer) عن الحركة الظاهرية في ألمانيا، ويرجع انتشار النظرية في الولايات الأمريكية إلى اثنين من مفحوصي فرتهيمر في دراساته الأولى وهما (كوهلر 1887-1962 Cohler)، و(كوفكا 1886-1948 Koffka)، ويرجع الفضل إلى كوهلر في توجيه اهتمامات مدرسة الجشطلت إلى التعلم، وكلمة جشطلت تعني الصيغة أو الشكل، وحل المشكلات وفق هذه النظرية يأتي نتيجة الإدراك الكلي والاستبصار للموقف، وليس نتيجة لإدراك أجزاء من الموقف، (ينظر مقال: وائل فاضل علي، ملخص نظريات التعلم، الدنمارك)

يمكننا أن نربط بناء مثلث الحجارة بشكل الهرم الذي يشكّل مثلث في واجهاته الثلاث، ونصّ الفيلم قدّم العبيد على أساس أنّهم صانعو الأهرامات المصرية وآثارهم، وهنا ترتبط رمزية الحجارة العشر، بالحجر الذي يستعمله العبيد في بناء الأهرام، وبالتالي فعل التشكيل المثثي للحجارة من طرف الربّ إشارة إلى العبيد والظلم والاستبداد والتعذيب الذي يعيشونه، وهي تنبيه ووعيد من الربّ للانتقام لهم، من خلال تجسيد الضربات العشر التي تنزل على رمسيس وقومه، وكأنّ الربّ يوحى إلى أنّه سيسلط العذاب على رمسيس، بمقدار العذاب الذي سلّطه هو على العبيد من أجل بناء الأهرامات، بسلطته المتجبرّة.

الشكل رقم 13: سياق الصورة ودلالة الفراغ الباني



المصدر: من إعداد الطالب.

من خلال الشكلين رقم 12 و 13 نلاحظ الفراغ الذي تركه البناء بالأحجار، قد مُثّل بأيقونات في

الترميز الماسوني على النحو الآتي -
الشكل رقم 14: الترميز الأيقوني لتمثيل الحجارة



المصدر: من إعداد الطالب.

في المجسم ورد اسم المؤسسة الروتارية:⁽¹⁾ وهي مؤسسة تابعة "للروتاري" تختص بتوفير منح دراسية ومهنية كما توفر دعماً من المال والخبرات للمشاريع الخدمية التي تقوم بها أندية الروتاري حول العالم، وبلغت ميزانيتها في عام 2004-2005 حوالي 118 مليون دولار وتوفر دعماً سنوياً لما يقرب من 1200 طالب، ومن المشاريع الهامة التي يدعمها الروتاري توفير مصل شلل الأطفال حول العالم، نادي اللايونز هو من أكبر النوادي في العالم ويضم حوالي خمسة وأربعين ألف نادي، وتقريباً 1.35 مليون عضو في 200 بلد حول العالم، جاء اسم "نوادي لايونز" من اختصار الأحرف الأولى لهذه الجملة بالإنجليزية:

"Liberty, Intelligence, Our Nations Safety"

أي: [حرية ، ذكاء ، أمن لشعبنا] شعبنا: ضمير مستتر يعود على اليهود.

للمثلث والأحجام والصخور دلالة تاريخية عند المصريين واليهود، والمسيحيين، ففي العهد القديم، "قورن الرب بصخرة لأنه يمكن الاستناد عليه، وتعود هذه المقارنة ثلاث مرات في المزمور"⁽²⁾، وَرَدَ فِي الْخُرُوجِ الَّذِي ذَكَرَ عَنْهُ بُولُسُ، فِي الرِّسَالَةِ الْأُولَى لِأَهْلِ كُورِنْتَسَ، « إِنْ آبَاءُنَا كُلَّهُمْ كَانُوا تَحْتَ الْغَمَامِ وَكُلَّهُمْ جَازُوا الْبَحْرَ... وَكُلَّهُمْ اصْطَبَغُوا عَلَى يَدِ مُوسَى فِي الْغَمَامِ وَفِي الْبَحْرِ، وَكُلَّهُمْ شَرَبُوا شَرَابًا رُوحِيًّا وَاحِدًا، فَأَنَّهُمْ كَانُوا يَشْرَبُونَ مِنَ الصَّخْرَةِ الرُّوحِيَّةِ، وَالصَّخْرَةُ كَانَتْ الْمَسِيحَ »⁽³⁾، وفي التوراة، "تعتبر النجمة على أحد الألقاب المعطاة للمسيح من قبل موسى، ثم في سفر الأعداد (24-18)، وهي نفس النجمة المتوقدة التي رأى فيها فيتاغورت رمز الكمال"⁽⁴⁾، ومن جهة أخرى كان على إبراهيم عليه السلام أن يشيد في مكة الكعبة، لكي يحمي فيها حجراً أسوداً سقط من السماء، معروفاً من العرب قبل الإسلام، والمبجل من غير المسلمين، لكنه أصبح رمزاً

(1) - <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr>.

(2) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ، ص 368.

(3) - الأصحاح العاشر: رسالة كورنتس الأولى: الآية 1-10.

(4) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ، ص 387، 388.

كونيا للإسلام، مركزا يدور حول المحمديون ليصلون صلاتهم، والحجر الأسود مقدس وكل حجر بالكعبة مقدس لأن بيت الله الحرام مقدس، وكذلك ما فيه من مقدسات كجبلي أو صخري الصفا والمروة من شعائر الله ومن حرمت الله فقد قال الله: ﴿إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِن شَعَائِرِ اللَّهِ﴾⁽¹⁾، فلو قبّلت الصفا والمروة فإنك تقبّل شعائر الله وهو من قبيل التعظيم والتقدّيس لا العبادة، وقد سمى الله وادياً بالوادي المقدس: ﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾⁽²⁾، وقوله ﴿إِذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾⁽³⁾، وسمى أرضاً بالأرض المقدسة، ﴿يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الْأَرْضَ الْمُقَدَّسَةَ﴾⁽⁴⁾، وورد في القرآن الكثير من ألفاظ الحجر وارتباطها بالنار، مثلاً في قوله عز وجل ﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾⁽⁵⁾، وإلى غير ذلك من الألفاظ الدالة على قدرة الله عز وجل، وهذا ما يوحى إلى رمزية الصخر أو الحجر في الديانات والثقافات المختلفة لا يسعنا المقام لذكرها كلها.

أما العين المحسدة في أعلى الهرم، فيرى الماسونيون عن هذا الرمز بأنه «يشير إلى أنّ الله يستطيع أن يرى ببصره كل شيء حتى الوصول إلى أعماق القلوب، و لكن مقابل هذا يقول الدارسون للماسونية و التابعون لها بأن هذه العين ليست عين الله، و هي في الواقع ليست إلا عين الشيطان»⁽⁶⁾، فهم يسعون إلى السيطرة على كل العالم و في اعتقادهم أن هذه العين ترى كل شيء حتى سيطرتهم.

3- مشهد الضربات العشر:

بحسب ترتيب أحجار المثلث فإن كل حجرة تمثل ضربة يوجهها الرب ل"رمسيس" وقومه وعددها عشرة (الدم- الضفادع- البعوض- الذباب- اليرقات- الوباء والطاعون- القصف والصاعقة-الجراد- قتل الولد البكر- غرق رمسيس وجنوده في البحر).

(1) - سورة البقرة: الآية 158.

(2) - سورة طه: الآية 12.

(3) - سورة النازعات: الآية 16.

(4) - سورة المائدة: الآية 21.

(5) - سورة البقرة : الآية 24.

(6) - فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص388.

تأتي هذه المشاهد القاسية في أزمنة تسلسلية متتابعة، ويرافق مشاهد الضربات تبريرات من طرف الكهنة بأن الأمر طبيعي، فيزيائي وبيولوجي، وفي كل مرة يرفض "رمسيس" خروج اليهود، "كما يظهر في مشهد حوارى حوار خلاف بين الرب وموسى"⁽¹⁾، لكن الرب يبقى مصرًا على تسليط العذاب المرة تلو المرة الأخرى، حتى يسمح لهم في الأخير بالخروج، ويتم بذلك الضربة العاشرة وهي الغرق في البحر، والشيء المهم هو ارتباط هذه الضربات بالقدرة الخلق في الكون، وهي تتلاقى بطريقة أو أخرى مع العناصر الخمس التي تناولناها سابقًا، فمشهد تجسيد كونية الطبيعة من خلال بُعدها السيميائي يستمر في عرض تلك القوى من خلال مشاهد الضربات ونقدم الآن تفصيل لكل الضربات ورمزيتها وأبعادها الدلالية، من خلال تقطيع لقطات من المشاهد العامة:

أ- ضربة الدم على وادي النيل(نهر الحياة):



ل16- لقطة خروج التماسيح والدم

(1)- فيلم الخروج: 01سا: 31د: 02ثا.

إن الدم عنصر من عناصر حياة الإنسان، و يمثل الحياة والروح الجسدية التي تسري فيه، وتوظيف رمزية الدّم مع رمزية الماء (النهر)، يحمل دلالات كثيرة، فالدّم لونه أحمر، وهو رمز للموت والمشاهد القاسية، وعلى العنف والقتل والدّمار، وهو ما حدث داخل النهر حين ماتت جميع الأسماء، وأصبح المصريون يبحثون عن ماء صالح للشرب، فالإنسان هنا أصبح فاقداً للماء من جرّاء التلوث بالدّم الذي جابّ جميع مياه وادي النيل، وهي عقوبة على ظلم الإنسان و تسلّطه في الأرض، «والدم في العقد القديم في التوراة رمز للروح (تكوين 9، تثنية 1) وهو رمز للطاقة الحيوية»⁽¹⁾، كما يحضّر الدّم في الشعائر اليهودية بكثرة، وقد وردَ العديد من الآيات في سفر الخروج، منها آيات القربان، ودعوة الرّب إلى ذبح الجدي وطلاء عتبات المنازل من أجل إنقاذ كل ولد بكر عبراني، فالدّم عن اليهود رمز للفداء ومقابلة الرب مع الإنسان، فقد ورد في سفر الخروج: «وأنا أجمع بك هناك، وأتكلّم معك من على الغطاء من بين الكروبيم اللذين على تابوت الشهادة»⁽²⁾، ولماذا اختار الله هذا المكان كنقطة التقاء الإنسان الخطّاء مع الله القدوس؟، الإجابة التي نفهمها من "سفر اللاويين": «أنّ إلى هذا المكان كان يدخل رئيس الكهنة كل سنة، كممثل لكل الشعب، في يوم الكفّارة العظيم، ومعه الدم الذي يرشه على وجه الغطاء»⁽³⁾، فعلى أساس الدّم أصبح للإنسان الخاطئ إمكانية الاقتراب إلى الله من جديد ومن أهم الفصول التي تتحدث عن أهمية الدم كأساس العلاقة مع الرب، ففي "سفر الخروج 12"، يتحدث عن الليلة التي فيها خرج شعب الله من بيت العبودية في أرض مصر، بعد ذبح حروف الفصح، فطلب الرّب منهم في تلك الليلة لكي ينجو الأبنكار من ضربة المهلك، القيام بعدة طقوس: «يأخذون لهم كل واحد شاة صحيحة.. يذبحه كل جمهور الجماعة، ويأخذون من الدم ويجعلونه على القائمتين والعتبة العليا، ويكون

(1)- فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص252.

(2)- سفر الخروج: 25/22.

(3)- سفر اللاويين: 16.

لكم الدّم علامة على البيوت التي أنتم فيها، فأرى الدم وأعبر عنكم»⁽¹⁾، فدلالة الدّم تعبر عن حياة الإنسان بالنسبة لليهود ومن يطبق تعاليم الله، ومن لا يطبق تعاليمه من غيرهم يموت ولده البكر، وبالتالي يصبح يمثل العلاقة الجدلية بين الموت والحياة وتدخل الإله فيها.

والشيء الملفت للانتباه أنّ نص الفيلم صوّر التماسيح كسببٍ في تحويل النهر إلى دم، فما دلالة التماسيح عند المصريين واليهود؟، يعتبر "التمساح" عند المصريين رمزا لفتح البلاد وهو رمز الإله "سوبيك"، وفي التوراة يعتبر رمزا لفرعون مصر، عدوّ الشعب العبري (حزقيال 32-16-6)⁽²⁾، نجد في إصحاح 32: «يا ابن آدم ارفع مرثاة على فرعون ملك مصر وقل له، أشبهت شبل الأمم وأنت نظير تمساح في البحار، اندفقت بأنهارك وكدرت الماء برجليك وعكرت أنهارهم»⁽³⁾، وهذا ما يقارب نص الفيلم "لحظة هجوم التماسيح على الإنسان وعلى بعضها، فتعكّر النهر بالدماء إلى آخره، حيث تم تصوير خروج التماسيح بطريقة عجيبة، فالمشهد جاء في تسلسل زمني ومكاني، حيث تظهر حركة التماسيح وسط نباتات ثم تتخفى داخل الماء إلى غاية ظهورها على السطح"⁽⁴⁾، أول شيء ملفت في تصوير المشهد هو ظهور التماسيح كحيوان برمائي (الأرض والماء)، إضافة لعيشه وسط النباتات، وكل هذه الفضاءات السردية للمشهد تمثيل لعناصر الحياة، لكن بمجرد ظهورها على السطح ومع تغيرات الجو والظلال والنور التي وظّفها المخرج أثناء عملية المونتاج، فسرد هذه الفضاءات تعبر عن بعد فلسفي لتغيرات الزمان والمكان، كمؤشران للحياة والموت، لم يكتف المخرج بتصوير مشاهد موت صائدي للسمك فقط، بل مرّر صورة موت الإنسان، والأسماك، وحتى التماسيح أكلت بعضها البعض، أي أن تعاقب الزمان يقابله ظلام ونور، (ظلام تحتيّ (النهر)، نور فوقيّ (ضوء النهار)، والمنظور الفلسفي للحياة والموت يقابل هذا التسلسل الزمني

(1)- سفر الخروج: 13/3.

(2) - فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص 165.

(3)- سفر حزقيال: إصحاح 32: الآية 02.

(4)- فيلم الخروج: 01سا: 22د: 08 ثا.

والمكاني في خلق الكون الإلهي ، ورغم ضعف فرعون أمام هذه اللعنة إلا أنه تحدى إله موسى ، باحثاً عن تفسير منطقي لهذه الظاهرة الكونية، ما جعله في دهشة وغرابة ، فيحدث انقلاب على آلهة مصر المزعومة، وهنا تجسيد لفكرة الفيلم العامة، وهي صراع الآلهة.



ل17- لقطة ثورة التمساح



صورة رقم 05: الإله التمساح سوبيك معبد كوم، مصر، عصر البطالمة

من وجهة أخرى يعمد المخرج على إبراز عدة قرائن ترميزية في هذا المشهد، مثل حضور "رمزية السمك والإنسان"، والتمثال الإله داخل الصورة الدموية، فالسمك، عنصر غذاء الإنسان، والإله التمثال يغرق وسط الدماء، والإنسان يبقى في حيرة من أمره، "ويرمز السمك في الثقافة المصرية بمعنى مرادف للفم، لأنها تنتفخ، وتشوِّك بشوكها عندما تُستثار"⁽¹⁾، وأيضاً تعدّ رمزاً للخصب والوفرة والعطاء، وفي الفيلم صوّر المخرج قدرة الرب على قطع الغداء عن فرعون وقومه من خلال تحديه لجميع آلهتهم التي يعتبرونها مصدراً لقوتهم وغدائهم الدائم.

(1)- فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص 209.

ب- ضربة خروج الضفادع:



ل18- لقطة خروج الضفادع

بعد ضربة تلوين ماء النهر بالدم تخرج أعداد هائلة من الضفادع إلى الساحات وقصر فرعون، لتمتلئ الدنيا بهم، أمر مُقرف، لم يستطع آل فرعون تحمله، فالمصريون كانوا يقدّسون ضفدعة "العلاجوم" فاختارها الرب لتكون لهم عدو، فتدخل بيوتهم ومراقدهم، في حين "كانت ترمز للحياة، وبعث الحياة في مستنقع بدئي"⁽¹⁾، وهنا تأتي الدلالة النفسية التي صنعتها الضفادع المشمّزة في نفوس المصريين، "وفي اللقطة دخول الضفادع إلى مرقد زوجة فرعون"⁽²⁾، فاستطاع أن يعبر عن حالة الفزع لدى الأنثى الذي تتحسس من مثل هذه البرمائيات أكثر من الرجل، والتوراة تتحدث عن ثلاث نفوس غير طاهرة مثل الضفادع، والعلاجيم هي رمز الشياطين في فن القرون الوسطى المسيحي، وتعتبر الشياطين رمز إلى الانتصار على الشر.

(1)- فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص 161.

(2)- فيلم الخروج: 01سا: 24د: 57ثا.

في سفر الخروج قال الرب لموسى: «قُلْ لِهَارُونَ: مَدَّ يَدَكَ بِعَصَاكَ عَلَى الْأَنْهَارِ وَالسَّوَاقي وَالْآجَامِ وَأَضْعِدِ الضَّفَادِعَ عَلَى أَرْضِ مِصْرَ»⁽¹⁾، كما ورد في نص القرآن الكريم قوله عز وجل: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلَاتٍ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُّجْرِمِينَ﴾⁽²⁾، وتجليها في النص كعقاب رمزٍ للتهيب والتخويف، وخروج الضفادع من النهر دلالة على نثانته وعلى تحوُّله إلى مستنقع غير صالح للحياة، "وفي نص الفيلم تفسير من الكهنة أنها خرجت بحثًا عن الحياة بعد أن تلوث بالدم"⁽³⁾، لكن في إشارة أخرى منّا، هي دلالة على تكاثرها لأنّها وجدت فضاءها الخصب الذي تتغذى منه وتتكاثر وبذلك تغزوا الأرض وكلّ الأمكنة.

ج- ضربات خروج البعوض والذباب واليرقات والجراد:



ل19- لقطة خروج البعوض والذباب واليرقات والجراد

(1)- سفر الخروج: 5/8.

(2)- سورة الأعراف: 133.

(3)- فيلم الخروج: 01سا: 26 د: 26ثا.

بعد خروج الحيوانات البرمائية التي تمثل طبقة سفلية وتحديها للآلهة، يأتي دور الحيوانات التي تعيش في السماء (الهواء)، وهي تمثل الطبقة العلوية، ويخرج أنواع من الحشرات الضارة بالإنسان، والبعض رمز للضحة والانزعاج، «وقد أُسندت الأسماء إلى آلات ذات دولابين مسؤولة عن تلوث حاد»⁽¹⁾، أمّا الجراد فيمثل كاهنة من ربّات الزراعة، فكانت الجرادة على علاقة طبيعية بربة فن الحقول عند القدماء، «ففي العهد القديم مراحل الجراد يمكن أن ترمز لغزو الآشوريين، وتستخدم الصورة نفسها لتشتيت الآشوريين»⁽²⁾، فالجراء يأكل الزرع وكل المحاصيل بالتالي يقضي على عنصر الحياة المُتمثل في الغداء كما أشرنا سابقا، فإنه موسى يستعمل الضربة هنا بما تجسده قوته في الخلق الموازي للموت، فحين يَنْزِلُ الإنسان لمرتبة الحيوان، يأتي هذا الأخير ليقتضي عليه ويميّته عن طريق قطع غذائه الرئيسي، واستعمل المخرج، عدّة رموز رئيسة أثناء هجوم الجراد، وهي النخيل والحقول الزراعية، وثمار الأشجار (أنظر ل20)، ولقد ورد في سفر الخروج، «مُدَّ يَدَكَ عَلَى أَرْضِ مِصْرَ لِأَجْلِ الْجَرَادِ، لِيُصْعَدَ عَلَى أَرْضِ مِصْرَ وَيَأْكُلَ كُلَّ عُشْبِ الْأَرْضِ، كُلُّ مَا تَرَكَهُ الْبَرْدُ... فَمَدَّ مُوسَى عَصَاهُ عَلَى أَرْضِ مِصْرَ، فَجَلَبَ الرَّبُّ عَلَى الْأَرْضِ رِيحًا شَرْقِيَّةً كُلَّ ذَلِكَ النَّهَارِ وَكُلَّ اللَّيْلِ. وَلَمَّا كَانَ الصَّبَاحُ، حَمَلَتْ الرِّيحُ الشَّرْقِيَّةُ الْجَرَادَ»⁽³⁾، وهذا تمثيل لعلاقة الجراد بحركة الرياح، فهو يعتمد على إمداداتها وتوجيهاتها للوصول إلى المحاصيل، "وصوّرَ الفيلم حركة الجراد مرافقة لحركة الرياح من خلال حركة الكاميرا الملتوية، بالإضافة لعمليات المونتاج المتقطعة، والصورة الخارجية للجراد المضافة لصور اللقطات المتعددة"⁽⁴⁾، كما ورد في القرآن الكريم أيضا في قصة موسى عليه السلام صورة الجراد في الآية السالفة الذكر. نلاحظ أيضا حركة التفاف الجراد حول تماثيل الآلهة دلالة على سيطرتها، وضعف آلهة فرعون التي يعتمد عليها في حياته، ويتنصر إله موسى مرة أخرى في مشهد صراع

(1)- فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ص 206.

(2)- المرجع نفسه: ص 207.

(3)- سفر الخروج: 12/10.

(4)- فيلم الخروج: 01سا: 25د: 52ثا. إلى غاية 01سا: 26د: 04ثا.

الآلهة والملوك والكهنة الذين يبررون الموقف بأنه طبيعي، ومع هذا يصبر "رمسيس" على تعنته وعناده وعدم رضوخه للرب.



ل20- قضاء الجراد على المحاصيل الزراعية

د- ضربة الوباء والطاعون:



ل21- ضربة الوباء والطاعون

الطاعون وباء خطير يصيب النَّاس، يقول "وسيم فهمي جرجس": «إنَّ للطاعون عدَّة صور وهي طاعون الغدد اللمفاوية، وطاعون تلوث الدم، والطاعون الرئوي وهو أخطر الأنواع، وينتقل من خلال رذاذ العُطس»⁽¹⁾، نلاحظ هنا ارتباط هذا المرض بأعضاء الإنسان الداخلية، والخارجية، وهو ما فسّرناه سابقا من عناصر التكوين في الطبيعة ورمزيتها، وهو مرض قاتل ومدمر، وجاء في النص الفيلمي على شاكلة عقاب جماعي في حين عجز الأطباء على مداواته، فحصد العديد من شعب مصر و ماشيتهم، وبالتالي لَّغة الطاعون هي لَّغة الموت، والعجز الإنساني أمام مرض عجز كهنة وأطباء فرعون على إيجاد حل لذلك، وقد يفسّر ظهور الطاعون مباشرة بعد الضربات الأولى كنتاج طبيعي لتلك الآفات التي حلّت بهم في الأول.

هـ - ضربة القصف والصاعقة:



ل22- ضربة العاصفة والقصف

(1) - <https://st-takla.org/books/helmy-elkommos/biblical-criticism/1360.html>

يتجلى في هذا المشهد، القدرة الإلهية السماوية، وهي تنزيل البَرْد، والمطر الغزير والرياح العاصفة المدمرة لكل شيء، إضافة إلى البرق والرعد الخاطف، كل هذا أحدث حالة هَلَع وخوف أوساط المصريين، تجسّد في اللقطات السريعة التي تربط انتصار إله موسى على آلهة المصريين، من خلال توظيف صورة عمود التمثال غارق في العاصفة(ل22)، وكذلك "رمسيس" واقفا أمام ساحة القصر والبرْد ينزل على عليه(ل22) ، إضافة إلى هروب الناس.

تتناص لقطة سدّ أُذُنِي زوجة فرعون خوفا من الرعد والصواعق من نصّ القرآن الكريم: ﴿أَوْ كَصَيْبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ﴾⁽¹⁾، وفي موضع آخر، ﴿وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصْرُوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا﴾⁽²⁾، والنص القرآني هنا يثبت معنى الاستكبار والغلو وعدم الإيمان بقدرته وعظمته، وهي تمثيل دعوة موسى عليه السلام لفرعون بالإيمان، فيغفر له وكل مرة يعود لكفره وتعذيبه لبني إسرائيل، على زُغم إنزال العذاب عليه بكل أشكاله وألوانه.

و- ضربة قتل الولد البكر:



(1)- سورة البقرة: الآية19.

(2)- سورة نوح: الآية06.



ل23- ضربة قتل الولد البكر

ينزل الرب إلى الأرض لقتل جميع الأطفال البكر لفرعون وقومه، بعد أن أمر موسى بتوصيات الذبح والطلاء على الجدران حتى يستطيع الرب أن يعرف من طبّق تعاليمه ممن لم يطبقوا، فحذر موسى "رمسيس" من ذلك، لكن فرعون لم يصدق، ففي المشاهد تصوير لتنفيذ اليهود لأوامر الرب، ونزول الرب على شكل غمامة سوداء تجول الديار، والمدن، ويقف رمسيس عاجزا أمام فعل الرب، وأخيرا يستسلم ويطلب من اليهود مغادرة مصر، وفي آيات سفر الخروج توضح تعاليم الرب لبني إسرائيل: «وَكَلَّمَ الرَّبُّ مُوسَى وَهَارُونَ فِي أَرْضِ مِصْرَ قَائِلًا: هَذَا الشَّهْرُ يَكُونُ لَكُمْ رَأْسَ الشُّهُورِ، هُوَ لَكُمْ أَوَّلُ شُهُورِ السَّنَةِ. كُلَّمَا كَلَّ جَمَاعَةُ إِسْرَائِيلَ قَائِلِينَ: فِي الْعَاشِرِ مِنْ هَذَا الشَّهْرِ يَأْخُذُونَ لَهُمْ كُلُّ وَاحِدٍ شَاةً بِحَسَبِ بُيُوتِ الْآبَاءِ، شَاةً لِلْبَيْتِ. وَإِنْ كَانَ الْبَيْتُ صَغِيرًا عَنْ أَنْ يَكُونَ كُفْوًا لِشَاةٍ، يَأْخُذُ هُوَ وَجَارُهُ الْقَرِيبُ مِنْ بَيْتِهِ بِحَسَبِ عَدَدِ النَّفُوسِ. كُلُّ وَاحِدٍ عَلَى حَسَبِ أَكْلِهِ تَحْسِبُونَ لِلشَّاةِ. تَكُونُ لَكُمْ شَاةً صَحِيحَةً ذَكَرًا ابْنِ سَنَةٍ، تَأْخُذُونَهُ مِنَ الْخِرْفَانِ أَوْ مِنَ الْمَوَاعِزِ وَيَكُونُ عِنْدَكُمْ تَحْتَ الْحِفْظِ إِلَى الْيَوْمِ الرَّابِعِ عَشَرَ مِنْ هَذَا الشَّهْرِ. ثُمَّ يَذْبَحُهُ كُلُّ جُمْهُورِ جَمَاعَةِ إِسْرَائِيلَ فِي الْعِشِيِّةِ وَيَأْخُذُونَ مِنَ الدَّمِ وَيَجْعَلُونَهُ عَلَى الْقَائِمَتَيْنِ وَالْعَتَبَةِ الْعُلْيَا فِي الْبُيُوتِ الَّتِي يَأْكُلُونَهُ فِيهَا. وَيَأْكُلُونَ اللَّحْمَ تِلْكَ اللَّيْلَةَ مَشْوِيًا بِالنَّارِ مَعَ فَطِيرٍ. عَلَى أَعْشَابٍ مُرَّةٍ يَأْكُلُونَهُ. لَا تَأْكُلُوا مِنْهُ نَيْئًا أَوْ طَبِيخًا مَطْبُوحًا بِالمَاءِ، بَلْ مَشْوِيًا بِالنَّارِ. رَأْسُهُ مَعَ أَكْرَاعِهِ وَجَوْفِهِ، وَلَا تُبْقُوا مِنْهُ إِلَى الصَّبَاحِ. وَالبَاقِي مِنْهُ إِلَى الصَّبَاحِ، تُحْرِقُونَهُ بِالنَّارِ. وَهَكَذَا تَأْكُلُونَهُ: أَحْقَاؤُكُمْ مَشْدُودَةٌ، وَأَحْدِيثُكُمْ فِي أَرْجُلِكُمْ، وَعَصِيكُمْ فِي أَيْدِيكُمْ. وَتَأْكُلُونَهُ بِعَجَلَةٍ. هُوَ فَضْحٌ لِلرَّبِّ. فَإِنِّي أَجْتَازُ فِي أَرْضِ مِصْرَ هَذِهِ اللَّيْلَةَ، وَأَضْرِبُ كُلَّ بَكْرٍ فِي أَرْضِ مِصْرَ مِنَ النَّاسِ وَالبَهَائِمِ. وَأَصْنَعُ أَحْكَامًا بِكُلِّ آلِهَةِ الْمِصْرِيِّينَ. أَنَا الرَّبُّ. وَيَكُونُ لَكُمْ الدَّمُ عَلَامَةً عَلَى الْبُيُوتِ الَّتِي أَنْتُمْ فِيهَا، فَارَى الدَّمِ وَأَعْبُرُ عَنْكُمْ، فَلَا يَكُونُ عَلَيْكُمْ ضَرْبَةٌ لِلْهَلَاكِ حِينَ

أَضْرِبْ أَرْضَ مِصْرَ»⁽¹⁾، ويمثل مشهد موسى ورمسيس، مشهد خضوع ومذلة ويبدو "رمسيس" وهو حامل لطفله الميت ضعيفا أمام موسى، ويؤدي انهزامه أمام الرب بعد أن وقعت الضربة التاسعة على ابنه، ويتأهب اليهود للخروج نحو أرض الميعاد، لكن رمسيس يتراجع في قراره غاضبا ويتبعهم عند البحر لتكون هناك الضربة الأخيرة.

ز- ضربة البحر والغرق:



ل24- ضربة الغرق في البحر

(1)- سفر الخروج: 11 / 13-01.

في البداية نشير إلى اختلاف في تصوير قضية غرق فرعون في البحر ومدى صحتها تاريخياً ونقدّم بعض الآراء، ليس حكماً منّا بأصحتها ضرورةً، فأحداث الخروج في التوراة والقرآن ليست متطابقة، ولكنها متشابهة إلى حدّ بعيد، حتى أنّ "موريس بوكاي" الذي طالما هاجم الكتاب المقدّس يقول: «أنّ دراسة روايتيّ الخروج في القرآن والتوراة مشوّقة بشكل خاص، فاختلافاً عمّا رأينا بالنسبة للطوفان، تتطابق الروايتان هنا فيما يختص بالعناصر الجوهرية، وهناك بالتأكيد بعض الاختلافات، ولكن لرواية التوراة قيمة تاريخية عظيمة»⁽¹⁾.

من ضمن الخلافات في الرواية بين سفر الخروج والقرآن، هو مصير فرعون، ففي التوراة واضح أنّ فرعون غرق في اليمّ، وبينما أيدّ القرآن هذه الرواية في أكثر من موضع: ﴿وَاسْتَكَبَرَ هُوَ وَجُنُودُهُ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ إِلَيْنَا لَا يُرْجَعُونَ ﴿٢١﴾ فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ ط فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ ﴿٢٢﴾﴾، وقوله تعالى: ﴿فَأَنْتَقَمْنَا مِنْهُمْ فَأَغْرَقْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ بِأَنَّهُمْ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَكَانُوا عَنْهَا غَافِلِينَ ﴿٢٣﴾﴾⁽²⁾، وقوله تعالى: ﴿فَأَنْتَقَمْنَا مِنْهُمْ فَأَغْرَقْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ بِأَنَّهُمْ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَكَانُوا عَنْهَا غَافِلِينَ ﴿٢٣﴾﴾⁽³⁾.

بينما في موضع آخر صرّح بأنّ فرعون نجى من الموت ﴿وَجَوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتَبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْيًا وَعَدُوًّا حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ ءَأَمِنْتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي ءَأَمَنْتُ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴿٢٤﴾ ءَأَلْفَنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنْتَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ ﴿٢٥﴾ فَالْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلْفَكَ ءَأَيَةً وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ النَّاسِ عَن ءَأَيَاتِنَا لَغَافِلُونَ ﴿٢٦﴾﴾⁽⁴⁾.

1) - موريس بوكاي: القرآن الكريم والتوراة والإنجيل والعلوم ص 249.

2) - سورة القصص: الآية 39-40 .

3) - سورة الأعراف: الآية 136 .

4) - سورة يونس: الآية 90-92 .

وحاول "بوكاي" حلّ هذه الإشكالية فقال أنّ المقصود بـنُجيكَ ببدنك هو نجاة جثة فرعون، والدليل على هذا أنّ جميع موميات الفراعنة الذين يُظن أنهم فراعنة الخروج وُجِدَت مدفونة في مدينة طيبة (الأقصر حالياً) وتم اكتشافها في القرن التاسع عشر. « وأياً كان هذا الفرعون فهو الآن في قاعة الموميات الملكية في المتحف المصري بالقاهرة ويستطيع الزوار أن يروه»⁽¹⁾، وهذا الرأي غير منطقي.. لماذا؟ لأنّ الخطاب موجه لفرعون وليس جثته "فاليوم ننحيك ببدنك"، ولا يستطيع أحد أن يشتم رائحة الجثة ويدعي أنّها تفوح من هذا الخطاب وماذا يستفيد فرعون من نجاة جثته أو غرقها أو أنّها تصير طعاماً للأسماك البحر، ويرد في سفر الخروج: «فَقَالَ الرَّبُّ لِمُوسَى: مُدَّ يَدَكَ عَلَى الْبَحْرِ لِيَرْجِعَ الْمَاءُ عَلَى الْمِصْرِيِّينَ، عَلَى مَرْكَبَاتِهِمْ وَفُرْسَانِهِمْ، فَمَدَّ مُوسَى يَدَهُ عَلَى الْبَحْرِ فَرَجَعَ الْبَحْرُ عِنْدَ إِقْبَالِ الصُّبْحِ إِلَى حَالِهِ الدَّائِمَةِ، وَالْمِصْرِيُّونَ هَارِبُونَ إِلَى لِقَائِهِ. فَدَفَعَ الرَّبُّ الْمِصْرِيِّينَ فِي وَسْطِ الْبَحْرِ، فَرَجَعَ الْمَاءُ وَغَطَّى مَرْكَبَاتِ وَفُرْسَانَ جَمِيعِ جَيْشِ فِرْعَوْنَ الَّذِي دَخَلَ وَرَاءَهُمْ فِي الْبَحْرِ. لَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ وَلَا وَاحِدٌ، فَخَلَّصَ الرَّبُّ فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ إِسْرَائِيلَ مِنْ يَدِ الْمِصْرِيِّينَ. وَنَظَرَ إِسْرَائِيلُ الْمِصْرِيِّينَ أَمْوَاتًا عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ»⁽²⁾، ولهذا يرى "سليم حسن" أنّ فرعون نجى من الموت غرقاً كي يخلص بجلده وأنّ موضوع غرق فرعون هو أمر قد فهم خطأ على حسب ما جاء في الكتب السماوية، والواقع أنّه لا يمكن للإنسان أن يتصوّر غرق الفرعون وعربته ومن معه في ماء ضحضاح لا يزيد عمقه على قدمين أو ثلاث، بل المعقول أنّ خيل الفرعون وعرباته قد ساحت في الأوحال، وسقط بعض ركابها مغشياً عليه، وهذا يفسر ما جاء في سفر الخروج « وخلع دواليب المراكب فساقتها بمشقة»⁽³⁾، ومن هذا المنظور فإنّ خرافة غرق فرعون في البحر الأحمر وموته لا أساس لها من الصحة على حدّ رأيه، وهذا ما يصوّره فيلم الخروج، وهي نفس رؤية المخرج الذي اعتمد عليها، وتستند على الاختلاف في الرؤية مع المسلمين والنص القرآني.

(1) - موريس بوكاي: القرآن الكريم والتوراة والإنجيل والعلم، ص 269.

(2) - سفر الخروج: 14/26-30.

(3) - سفر الخروج: 14/25.

وما يهمنا في هذا المشهد هو طريقة الغرق، وحركة البحر، وتصوير اللقطات وأبعادها الدلالية، نلاحظ أنّ الموج اعتلى بصورة عالية على نحو صورة الجبل، ويعبّر القرآن عن هذا، ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾⁽¹⁾، والطّود هو الجبل المرتفع والعالى، ولكن هناك آية تشير إلى أنّ هذه الحادثة كانت عبارة عن توافق بين ظاهرة الجزر واقتراب موسى من أحد الجزر القريبة، فحين حدث الجزر بحث موسى عن طريق يابس ليوصله إلى الجزيرة، فلما وجد الطريق ووصل إلى الجزيرة حان وقت المد فأخذ الماء يجرف عربات فرعون وجنوده وأغرقهم، لكن هنا إشارة أخرى من القرآن في قول تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَسْرِ بِعَبَادِي فَأَضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَىٰ، فَاتَّبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُمْ مِنَ اللَّيْلِ مَا غَشِيَهُمْ، وَأَضَلَّ فِرْعَوْنُ قَوْمَهُ وَمَا هَدَىٰ﴾⁽²⁾، وفي الفيلم في استطاع عبور بني إسرائيل كان من جراء نزول مد البحر، والأيقونة النجم الهابط من السماء رمزية على نزول الرب للبحر (مشهد استلقاء موسى على ظهره في الليل)⁽³⁾، ورمزية السيف الذي ألقاه موسى في أعماق البحر، كان كمؤشر لمعرفة نزول مستوى البحر⁽⁴⁾، حينها يأمر موسى قومه باجتياز البحر ومشهد أمر "جينيرال رمسيس" الهروب من مد البحر تقارب الآية القرآنية السابقة في دلالتها، لكن فرعون يتّجه نحو الموج لمواجهة موسى لغروره وكبرائه مع أنه مدرك أن غير قادر على المواجهة، رغم ضعفه وفشله مرارا في كل الضربات، ويغرق بعدها جنود رمسيس، ويمثل المشهد الأخير بعدا وظيفيا في عملية السرد وهو انتصار الحق على الباطل، وكل ما يقارنها من دلالات (الشر/الخير)، (الانهزام/الانتصار)، (البداية/النهاية)، (الموت/الحياة)

(1)- سورة الشعراء : الآية63.

(2)- سورة طه : الآية77.

(3)- فيلم الخروج: 02سا:00 د: 11 ثا.

(4)- فيلم الخروج: 02سا:01 د: 09 ثا.

ويبقى موسى في مشهد درامي مع رمسيس، مشهد المواجهة الأخير⁽¹⁾، رمزته في لقاء البشري مع البشري، لكن بينهما قدرة الرب التي استطاعت أن تحرق مفارقة عجبية من خلال غوصهما في أغوار البحر⁽²⁾، والذي يمثل الماء في أغواره العميقة، هناك حيث ينعدم الهواء ليصبح الإنسان بين الموت والحياة، وتتحول دلالة السرد من الموت إلى الحياة ثم النجاة، كرمزية لعقيدة البعث كما أشرنا سابقا.

سادسا- السلطة والهيمنة الفرعونية ورؤية العالم:

يصور الفيلم بعض الأحداث الدموية والقمعية، وهي تمثل بنية الفيلم العميقة التي تحمل مشاهد الثورة والعنف والتسلط والهيمنة التي صنعها نظام فرعون الديكتاتوري، فعوامل الإنتاج والقوى الاقتصادية والمادية صنعت صراع في المجتمع لتنتج الوحدة الفوقية أو السطحية، وكأن النظام الديكتاتوري يعمل على تطهير المجتمع، يكتشف الفوقي من الدوني، لذلك تعمّد المخرج على توظيف قيم وأخلاق من إفرازات الحرب، وهي القيم التي بُجسدها ذوات الأبطال الفيلم من أجل الثورة على الحاكم المتمثلة في التضحية والحب والحرية والبحث عن الحياة الكريمة بعيدا عن الظلم والقتل⁽³⁾.

إنّ توظيف الجسد وصور التعذيب الدموي والقمع وقتل الأطفال واستحياء النساء، كلّها مُضمّنة في خطابات توحى إلى استهداف فكرة "ميشال فوكو" في لعبة الأجساد في الحرب، ما يسميه المنطوق الجنساني: «الذي يبرز موقفه الظاهر للغرابة من نظرية القمع الجنسي، ودعوى مناهضة هذا القمع لحرية الشعب العامل التي يتزعمها التيار الماركسي الفرويدي»⁽⁴⁾، وتمثّل هذا البعد جلي بوضوح في مشاهد التعذيب الجسدي الذي يتجاوز الأخلاق والقيم الإنسانية، فهو يطبق عليهم عقوبات الخروج عن القانون، ويتم استنطاقهم

(1) - فيلم الخروج: 02:11 سا: د: 37 ثا.

(2) - فيلم الخروج: 02:13 سا: د: 06 ثا.

(3) - فيلم الخروج: من 06:30 د إلى غاية 11:20 د

(4) - محمد علي الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشال فوكو، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، دت، ص 552.

بوحشية⁽¹⁾، والسلطة القمعية في الفيلم جاءت جراء تطرفٍ فكري وعقائدي، ومن خلال النشاط اللاعقلاني في التعامل مع الشعوب المستضعفة في الأرض، التي تبحث عن التحرر والمساواة. (ل25)، فاستعمال التخويف والترهيب، وإنزال كل ألوان العذاب على العبيد يجعلهم ينطقون بالحقيقة، لكن ملحوظ صبر اليهود وصمتهم، لأنّ إيمانهم وعقيدتهم الراسخة في قلوبهم بأنّ الرب سينجيهم، ويحقق وعوده لهم بالأرض المقدسة، وأنّه سيأتي قائدهم ليخرجهم من العبودية إلى الحرية، لذلك استجابوا للمقامة والدفاع عن أنفسهم كما أمرهم موسى في أحداث قصة الفيلم.



ل25- مشاهد تعذيب وقمع العبيد

يعد هذا نموذج حقيقي لفكرة "فوكو" التي تتمركز حول السلطة والجسد والمعرفة أو الحقيقة، إذ نجد "فوكو" ينطلق من قضية أساسية، وهي أنّ «عمليات التشريد الجزئية أو العقلنة البالغة الخصوصية هي التي يمكن أن تستخلص مظاهر اجتماعية مثل الجنس والجسد، فكان عرضة لقوى متعددة ساهمت في إخضاعه وترويضه، ففي تحليله لأشكال ومظاهر السلطة في العالم، يستخدم الجسد من ناحية الجريمة والمرض والجنس، فالسلطة لا تحلل بطريقة صورية مجردة، بل عن طريق صور المقاومة والصراع القائم بينها وبين المجتمع، هذا الصراع الذي يقصد به الحفاظ على هوية المحكومين أو الخاضعين للسلطة، ومقاومة كل

(1)- فيلم الخروج: 19 د: 26 ثا.

ألوان العنف والبحث والاستقصاء التي يمكنها أن تؤثر على هذه الهوية أو تشكيلها وفقاً لمنظور القوى الفوقية»⁽¹⁾، فآليات السلطة في المجتمع الغربي المعاصر يشكل إحدى أهم الوسائط التي استخدمت لممارسة وتمير سلطة مغلقة، ورقابة سياسية رهيبة، حيث يتحدث عن انتقال السلطة الممارسة على الأفراد مما يسميه، امتلاك حق الحياة أو الموت، حين كان الحاكم يملك حق التصرف في حياة رعاياه، إلى الحرص على الحياة وعلى تدبيرها كما يحدث في الفيلم، حين كان يعتبر رمسيس العبيد جزء من رعاياه، وتشكيله من اقتصاد القوة في مصر⁽²⁾.

يناقش رمسيس موسى في مسألة تحرير العبيد، ويقول له إنَّها مسألة نظام، فيطالب موسى المساواة بينهم وبين اليهود باعتبارهم جزء من الشعب المصري، لكن فرعون يصرّ على الرفض ويقول: "ستقطع بنا السبل إذا رحلوا فجأة، لأنهم يسعون إليها مثل البهائم، فهذا من وجهة نظر اقتصادية فحسب"⁽³⁾، في حين يحججه موسى بأنهم يقمعون وسلبت منهم حريتهم، وأنهم يطالبون بحريتهم والمساواة، فلم يلبث "رمسيس" إلا أن يأمر الجيش بقتل موسى وتعذيب اليهود من جديد من أجل تحدي إله موسى ومعرفة حقيقة إدعاءات موسى حسب، وينصب منصة شفق (ل25)، ويطلب اليهود بدلهم عن مكان تواجد موسى، وإلا كل يوم تقتل عائلة، وهذا هو قانونه الجديد المطبق على العبيد، ويرسل مخابراته وعيونه لداخل سكناهم للبحث عن موسى، ويستمر الصراع، بتشديد العقاب المرة تلو الأخرى، والفيلم يجسد آلية العلاقة ذاتها بين السلطة والقانون والحقيقة، فالسلطة لا تتوقف عن المساواة، ولا تتوقف عن التحقق والتسجيل، إنها تأسس البحث عن الحقيقة، وتجعله احترامياً وتمنحه مكافأة "مثل ما فعل نائب الملك حين منح لعبيد هدية عدم قتلها حين أخبره أن موسى عرف حقيقة أصوله"⁽⁴⁾.

(1) - محمد علي الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشال فوكو، ص ص 414، 415.

(2) - فيلم الخروج: 10:د:01 سا

(3) - فيلم الخروج: 10:د:01 سا

(4) - فيلم الخروج: 27:د:27 ثا

إنّ مصادر السلطة التي تجعل الناس تتصرف بكيفية معينة تتجلى في العنف والثورة والمعرفة، غير أنّ أعلى نوعية للسلطة تأتي من استخدام المعرفة، "فالسلطة ذات نوعية عالية لا تتمثل في القوة فحسب، وإرغام الآخرين بالقيام ما يأمرون به حتى لو كانوا يرفضون عكس ذلك، بل تمثل هذه السلطة العالية الكفاءة أي استخدام أقل قدر من موارد السلطة لتحقيق هدف ما، عن طريق العقاب والمكافأة والإقناع"⁽¹⁾، وسلطة خطابات فرعون على اليهود وتهديداته، في حين كان يفسر لهم أنهم السبب في اضطرابه لتلك التصرفات، وأنّه يريد لهم الخير، وله نية تحسين وضعيتهم لو سلموا لهم موسى، ويعطيهم الفرص في كل مرة بعدم إبادتهم جميعاً وفي نفس الوقت يبقى عنصر العقاب قائم، فسلطة فرعون يحاول من خلالها تهدئة العبيد من أجل استمرار سيرورة اقتصاده والحفاظ على أشغال مشاريعه الاقتصادية التي كان يخطط لها⁽²⁾.

العنف عنصر رئيسي يتمركز عليه الفيلم، دون أيّ إشارة مباشرة من خلال نص الفيلم، الذي يكاد يختفي فيه النص أمام التقنية المتطورة في تسجيل الفيلم، فغلبت عليه الصّورة والألوان، والأبعاد الثلاثية والرباعية، فكان الفيلم بالأساس على شاكلة أفلام "الأكشن"، مع إبهام المتلقي بأنّ العمل الفني للفيلم قائم على أبعاد ملحمية ينتصر فيها الشر على الخير، لكنه يرمي لفكرة تحمل معاني التضامن مع بني إسرائيل العهد القديم، وتقديم إرسالات على أنّ إسرائيل محتلة وأنّ الإسرائيليين يدافعون عن الأرض الموعودة، فلّغة الفيلم لغة قارة بعاطفة اتجاه الشعب اليهودي، الذي يطالب بحقوقه قديماً وحديثاً.

ننتقل أولاً في تفسيرنا للأبعاد الدلالية لديكتاتورية "رمسيس" من النص القرآن في قوله عز وجل: ﴿وَقَالَ

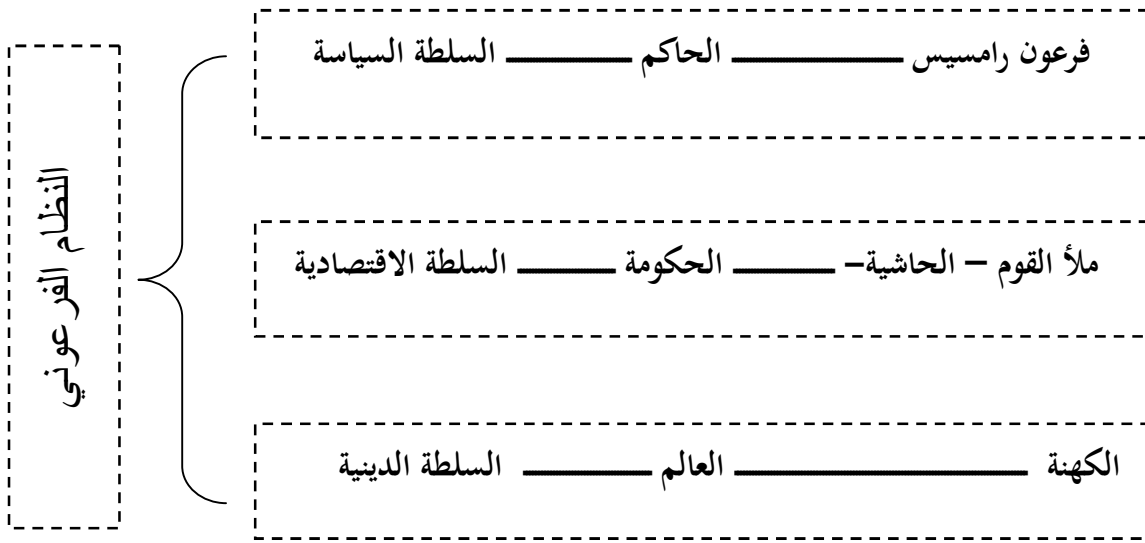
رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلًا أَنْ يَقُولَ رَبِّيَ اللَّهُ وَقَدْ جَاءَكُمْ بِالْبَيِّنَاتِ مِنْ رَبِّكُمْ^ط وَإِنْ يَكُ كَذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُ^ط وَإِنْ يَكُ صَادِقًا يُصِيبْكُمْ بَعْضُ الَّذِي يَعِدُكُمْ^ط إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ

(1) - سالم القمودي: سيكولوجية السلطة، بحث في الخصائص النفسية المشتركة للسلطة، مكتبة مدبولي، ط1، 1999، ص46.

(2) - فيلم الخروج: 52:50.

كذَّابٌ⁽¹⁾، يوضع النص تعنت فرعون لدعوة العبد المؤمن، ويقابلها بنظرته الخاصة، وهذه هي نظرية الديكتاتور لا يعمل إلا ما يراه مصلحة له، فلا يؤمن بمصالح الآخرين، وهنا تصلب للرأي وعدم احترام آراء الآخرين، ومع ذلك يحاول تبرير رؤيته بأثما الأصلح والأرشد، وأنه يعمل لصالح قومه وصالح الجميع، فهو يُخفي سلطته من خلال محاولته إقناع الآخرين بأن رأيه سديد، أمّا القوم المغلوب على أمره فيستسلمون أمام قوة حجته الخيلية، وجلي ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَاطَاعُوهُ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَسِيقِينَ ﴾⁽²⁾ وهذا ما يفعله السياسي في عصرنا، يجعل من المشاريع الكبرى المهدامة للقيم والإنسانية مشاريع ناجحة وبانية، ويتبعه أصحاب المصالح الضيقة، وهؤلاء هم المملأ من قومه، والكهنة، ونستطيع إقامة علاقة لعناصر السلطة عند "رمسيس" وإسقاطاتها على الواقع العربي في يومنا، من خلال المخطط التالي:

الشكل رقم 15: النظام الديكتاتوري الفرعوني.



المصدر: من إعداد الطالب.

(1) - فيلم الخروج: 52:د:05:ثا.

(2) - سورة غافر: الآية 29.

تنتج العلاقات الوظيفية في المجتمع القديم و الحديث عن طريق السلطات الثلاث المتحكمة في زمام الأمور فالسلطة السياسية لدى "رمسيس"، تكمن في إرسال التعليمات والأوامر وفق القوانين السائدة، لكن حين يخرج عن نطاقها فهو بحاجة لمن يبررها ويدعمها، ويأتي دور الكاهن ليفتي له بعلوم الدين وما تقوله الآلهة، ويمثل السحر جزء من هذه العينة، وقد جاءت شخصية السحرة في إعطاء مبررات للضربات التي كانت توجه له ويقنعونه بأنّها مجرد سحر لا أكثر، أمّا الكهنة فيفسرون له الظواهر من منظور رؤية آلهتهم وتخميناتهم، والسلطة الاقتصادية فهم أصحاب المال والمستشارين والجيش والمعدّات وكل الجوانب المادية، فهم يقدمون الحلول بناء على ما يخدم مصالحهم، فهم جزء من السلطة الحاكمة، أمّا العبيد فهم الشعب المسحوق الذي يستخدم في الأعمال الشاقة من أجل بناء أهدافهم ومشاريعهم.

يستعمل المخرج في رؤيته أهم العناصر المؤسسة للنظام الديكتاتوري، التي نعيشها اليوم بأشكال متعددة ومختلفة، فهو يعبر عن واقع الدول الأنظمة الديكتاتورية في العالم، والعربي على وجه الخصوص، فالرئيس أو الملك يستحوذ على المؤسسة الدينية للفتوى لشرعيته وبقائه في الحكم، وينفذ مشاريعه من خلال أصحاب رؤوس الأعمال، واللوبيات الاقتصادية، وهي التي تسيطر على الحكومة، وهذه الرؤية الشمولية هي التي يطغى عليها نظام العالم الجديد الذي تحركه أجندة رؤوس المال، لذلك أصبحت الشعوب العربية رهينة استبداد وقهر ومنع للحريات العامة، واستعمال السلطة العسكرية من أجل الصد لكل دعوات التجديد والتغيير والثورات، كما حدث تماما في الثورات العربية، فالشعوب المظلومة تمثل الطبقة الكادحة، وتستغلها السلطة كيد عاملة رخيصة، وتمارس عليهم القمع والسطو على ثرواتهم المشروعة، فيأتي القانون الجائر لمنعهم من التعبير والتغيير والمطالبة بحقوقهم.

من هنا نستطيع القول أنّ الفيلم يصور الفكر الطبقي للمجتمعات الحديثة، والامبريالية المدمرة الاستغلالية وما يمليه النظام العالمي الرأس مالي، فالمخرج يقدم انتقاد غير مباشر لهذه الأنظمة ويصوّر الوقائع والأحداث المعاصرة من خلال استحضار الماضي بكل أبعاده التاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية في نقل الرؤية العامة

لنص الفيلم، وقد استعمل النصوص الدّينية من أجل إبراز تجليات الصّراع الديني والإيديولوجي بين الشرق والغرب بشكل مرّز، ينتقد فيها من الوحدات الفيلمية الصورية المشفرة إلى الوحدات الفيلمية الدالة والواعية لحقيقة ما يدور في العالم الجديد.

تم تصوير مشاهد كثيرة في الفيلم على أساس أن اليهود هم من شيّدوا أهرامات مصر وقد ربط المخرج فضاء مشاريع البناء الاقتصادية بالإنسان العبيد، وهي تمثل ثقافة استغلال الإنسان، حيث أصبح الإنسان رخيصا أمام جبروت المادة والمال والمعدات والبنائات الضخمة التي كان الفيلم يصور أحداثها، فالمخرج يحيلنا إلى قضية الأخلاق من خلال بثّ إرسالات ثنائيات المجردات والمحسوسات، ويعبر أساسا عمّا آل إليه الوضع من التقنية المدمرة والتي سببت خرابا على مستوى الفرد والإنسان عموما، وقد استعمل الفيلم تقنيات حديثة في تصوير المشاهد من أجل جلب أكبر عدد من المشاهدين وتحقيق أرباح، وهذا ما رأيناه في النظرية الجمالية لـ"أدورنو" من خلال نقده لطبيعة الحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع الصناعي المتقدم وثقافته المصنعة، مركزا على المجتمع الاستهلاكي الذي يمارس قدرة على تحويل الثقافة الحقيقية إلى ثقافة جماهيرية استهلاكية، بسبب التسلط والقمع الذي لم يعد يمارس عن طريق المؤسسات العسكرية والأمنية فحسب، وإثما عن طريق السيطرة على وسائل الدعاية والإعلام وتسخير الثقافة والفنون لمصلحتها والالتفاف حولها وتزييفها، فالجماهير ليس المعيار الحقيقي لنقد الإنتاج الثقافي، فأزمة العقلانية الأداة الممثلة في المجتمع الصناعي شكلت خطرا على الثقافة، وبخاصة من ناحية الثقافة المتجانسة التي هي قرينة التسليح الذي يتحدّد من خلال أسعار المنتجات التي لا تكون بالضرورة دقيقة تبعا لتحليل ماركس. فالسلع التي تنتجها صناعة الثقافة لا تقاس بالقيمة الاستعمالية، وإثما تقاس بقيمة مجردة يحدّها السوق. وذلك كله في إطار من الاستهلاك الذي يفترض أنماطا جاهزة من الجماهير في سياقات هيمنة المال والسلع، وبخاصة في ظل قدرة المجتمع الصناعي على تحويل الثقافة الحقيقية إلى ثقافة جماهيرية استهلاكية «فالصناعة الثقافية، من منظور مدرسة فرانكفورت، تقوم على النقد السلبي للمنتجات التي تقوم على التقنية

أو العقلانية الأداتية، التي شهدتها أوروبا»⁽¹⁾، فإذا تحول العقل أداة للسيطرة على الطبيعة ثم على الإنسان أدى الأمر إلى تحطيم القيم والأخلاق وظهور السيطرة والهيمنة التي يتبعها القمع وتدمير الإنسان بشتى الطرق، فتختفي بذلك معالم الإنسانية.

سابعاً- الإسقاطات الثقافية ودعوات التحرر في الواقع المعاصر:

يتبين من المشاهد الحوارية بين موسى والإله، وجود نقاش وجدل يقود في الأخير إلى التوصل إلى قرارات⁽²⁾ فحتّى أثناء تنفيذ مخطط التحرر من فرعون والخروج من مصر استمر النقاش بينهما، وكذا بخصوص الضربات الكبرى التي عارض موسى فيها الإله لشدة قسوتها، وفي نفس الوقت نجد موسى يتخذ بعض القرارات الحاسمة بكل حرية كقرار عبور البحر حينما تيقن من تراجع المياه، لكن كانت بإيحاءات النجم الهابط من السماء.

كذلك، في مشاهد موسى مع رمسيس نلاحظ حوار ونقاش في قضية العبيد والخروج، وهذا طيلة فترة الصراع والحرب القائمة بينها وتدخل الإله في وسطها، أمّا الواقع العربي اليوم فيكشف لنا العكس، ويظهر عن غياب الحوار النقاش بين ملوك وحكام الدول من جهة وشعوبهم من جهة ثانية، هذا ما قاد إلى ثورات تحمل في طياتها الإرادة المكبوتة للشعوب في تغيير أوضاع معيشتهم، فبدل الجلوس إلى طاولات الحوار والنقاش خرج الشعب إلى الشارع حاملاً لافتات "ارحل" والتي تعني "الخروج" من الحكم.

هكذا انتفضت الشعوب أولاً، ثم جاءت القوى الغربية الديمقراطية لتساعدهم في "الخروج" من سلطة حكوماتهم القاهرة، فبدأت محنة المستضعفين من قمع وتعذيب واعتقالات في السجون، ومع غياب الحوار بين الشعوب المعارضة وحكامهم، يأتي دور الإعلام الموازي مُثلاً في القنوات الإخبارية المعارضة للسيطرة والديكتاتورية

(1) - كمال بومني: النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت، من ماكس هوركبايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص13.

(2) - فيلم الخروج: 01:20:02 سا

كوسيط حربي، فالإعلام وَجَّهَ هذه الانتفاضات، و لعب دورا كبيرا في صناعة قرارات الديمقراطيات الغربية التي كانت تتجاوب مع نداءات المستضعفين، و تقوم بتدخلات و ضربات في غياب لأي حوار.

ويامعان النظر نجد أنّ الفيلم محل -الدراسة- يُحدث تناصًا غير مباشرًا على الصّعيد الزّماني والمكاني والفضائي المكوّن لأحداث الفيلم ممثلا في "فعل الخروج" الذي تُنجرُّ عنه إichاءات كثيرة، فقد تزامن إنتاج الفيلم مع الثورات العربية، فخرج الشعوب، وخرج الحكام من السلطة، يعكس أبعادًا دلالية تلتقي مع خروج الديكتاتور من تونس وقتله في ليبيا، وتنحيته في اليمن، لكن لا تزال هذه الديكتاتوريات تُهدّد بالرجوع عبر فلولها كما عاد فرعون ولاحق اليهود بعد أن أذن بخروجهم، غير أن طول أمد الديكتاتور السوري الذي صمّد أمام كل الضربات الغربية والقوى المهيمنة على الشرق الأوسط أدى إلى ظهور قوى موازية معارضة، أنشأها تيارات فكرية متطرفة " الداعش"، وأخرى معتدلة "جبهة النصرة" مما أزم الوضع السياسي في سوريا أكثر فأكثر، وكانت المعارضة المعتدلة تمثل الشعب أمام القوى الغربية لإيجاد حلول للأزمة السياسية.

وليس غريبا علينا أنّ التحوّل الزّماني والمكاني الذي يشهده تاريخ البشرية هو سيرورة لصراع بين "الماضي والحاضر"، كذلك هو الحال مع دول الربيع العربي، الذي فشلت في تحقيق مشروعها فهي لا تزال مطالبة بإنجاز التحوّل ونحو آثار الاستبداد في الوقت الذي تختفي الديمقراطيات الغربية من المشهد السياسي في المشرق العربي وتبقى الأجواء غير مستقرة والأمل المنشود يقضى عليه أمام عودة الديكتاتورية من جديد، كما حدث مع حاكم مصر الشرعي، وانقلاب فلول النظام السابق عليه، وعودة مشاهد القمع والقتل والتعذيب من جديد.



ل26- مرافقة الإله موسى في الخروج

يمكننا تجسيد هذه القراءة في المشهد الأخير من الفيلم حين كان الرب في هيئة الطفل يرافق موسى في مسيرة الخروج بعد التخلص من سيطرة فرعون (ل26)، حيث أظهرت مشاهد الفيلم موسى متقدما في السن (ل27)، و هو ما يزال يقود الشعب اليهودي إلى أرض الميعاد ما يعني طول مدة الخروج وامتدادها للمستقبل وهي نهاية مفتوحة لأحداث مستقبلية، وأن مهمة موسى مازالت متواصلة في تحقيق أهداف بني إسرائيل، مما يجعلنا نتساءل عن موقع اليهود من الصراعات التي تحدث اليوم؟.



ل27- صندوق الألواح وموسى الطاعن في السن

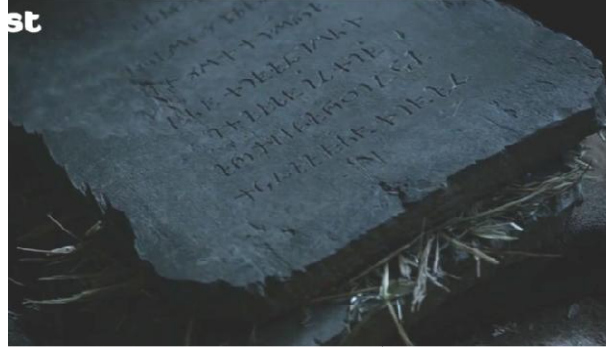
لا يمكننا تجاوز الأبعاد الدلالية من الفيلم وإسقاطاتها على واقع العالم والشرق الأوسط تحديدا، والقضية الفلسطينية على وجه الخصوص، هناك مشهدين رئيسيين نستطيع من خلالهما إحداث مفارقة جوهرية ما بين زمن بني إسرائيل قديما، وبني إسرائيل حديثا، المشهد الأول: هو لحظة مكوث موسى مع الرب لكتابة الألواح، كان وقتها شعب اليهود يعبد العجل وهذا مخالف لأوامر الرب⁽¹⁾، وهي إشارة على تعنت الشعب اليهودي أمام توصيات موسى (ل29)، والذي عانى كثيرا معهم طيلة فترة الخروج، ونجد ذلك واضحا من نصوص القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ وَعَدْنَا مُوسَىٰ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ أَخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ﴾⁽²⁾.

(1) - فيلم الخروج: 55:19؛ 02:سا

(2) - سورة البقرة: الآية 51.

والحوار الأخير في الفيلم الذي يجري بين موسى والرب يوحي إلى حدوث خلاف وصراع في المستقبل على

الأرض المقدسة، ويأتي اختبار الرب لموسى بقوله: "هل أنت موافق على كتابة الألواح، فيجب موسى بالموافقة"⁽¹⁾



ل28- مشهد كتابة الألواح والموافقة على استمارة الخروج

ويستمر في النقش على الألواح معلنا موافقته لاستمرار مسيرة الخروج (ل28)، والمشهد الثاني، خروج موسى مع شعبه حاملا ألواح التوراة في الصندوق (ل27)، هي رسالة مشفرة على حمولة فكرية وإيديولوجية لبني إسرائيل فهي تعاليم الشرائع، وهدفهم الوصول إلى أرض الميعاد، ويعبر الرب على لسان الصبي بعبارة ذات أبعاد رمزية حين يقول لموسى: " القائد قد يترنح... لكن الحجر سيصمد"⁽²⁾، فالقول له علاقة بعناصر الطبيعة التي ذكرناها سابقا، لكن هنا تكوين الدلالة يقابله البعد الزماني لخلق الإنسان وخلق الحجر، والعلاقة بينهما، وهنا يحقق مبدأ اللاتناظر واللاتجانس الذي أشار إليه " يوري لوتمان" بأنّ «لا تناظر.. الجسم البشري يعد القاعدة الانتروبولوجية لعملية منحه بعدا سيميائيا... سيميائية الأعلى والأسفل، اللاتناضرات للأموات والأحياء (الحي/الميت)، يتضمن تقابل شيء ما يتحرك»⁽³⁾، وهي روح اللغة حين تفقد دلالتها الطبيعية، وتعبّر تكوين الخلق، الإنسان يحيا وينمو ويصبح قويا ثم يبدأ بالتلاشي والاضمحلال حتى يموت، لكن الحجر يبقى حيا

(1) - فيلم الخروج: 48:20 تا: 02 سا

(2) - فيلم الخروج: 10:21 تا: 02 سا

(3) - يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص 39، 40.

ويضاف للحجر قيمة روحية، وهي حملها لقوانين الحياة، وهي تمثل المعرفة، وهنا يتجلى الفرق بين قوة الإله وقوة الإنسان، إذ يستمد الأخير قوته من قوة الخالق، وتمثيل الحجر دلالة على الصلابة وعلى تنسيقها الفيزيائي ويمثل بذلك مركز الثقافة لكل فضاء سيميوطيقي خاص به، فمقولة الرب لموسى تعبير على ثنائية الزمان والمكان المجسد في الحجر والإنسان على السواء، فمن يعمل النقوش على الحجر هو الإنسان الفاني، لكن الحجر الصلب مع احتوائه على قوة روحية يجعله أكثر صموداً، فالإنسان صانعٌ لثقافة معينة تستمد إلى الأجيال السابقة.



ل29- مشهد عبادة العجل واستياء الرب

فالصراع اليوم في الشرق الأوسط هو صراع عقائدي ديني على الأرض المقدسة (فلسطين)، لكن القطيعة الزمنية على مستوى الرسالات السماوية، سواء تاريخ بني إسرائيل وقتلهم للأنبياء والرسل، أو الكتب التي أنزلت على داوود وعيسى ومحمد عليهم أزكى الصلاة والسلام، فاليهود بتاريخهم وثقافتهم يمثلون العهد القديم، فهم شعب الله المختار، لكن القراءة المعاصرة لتاريخ بني إسرائيل مخالفة، فالتحوّل في مسار حياتهم وتشتتهم في الأرض وتحريفهم للتوراة، وغيرها من الظروف التي مرّت بها حياة الشعوب على الأرض المقدسة، جعل الصراع مؤججاً بين المسلمين واليهود على أحقية الأرض المقدسة من منظور عقائدي وليس تاريخي، لكن القوى الغربية استغلت هذا الصراع الديني لتحقيق أهدافها وبناء مشاريعها الاقتصادية، وتشتيت المسلمين والعرب، وجعل المنطقة في صراع

دائم، وبؤرة هذا الصراع هو " الأرض المقدسة"، فأضحت فلسطين مجزرة للفلسطينيين أمام ديكتاتورية جديدة

قانونية إن صحّ التعبير !

خلاصة الفصل:

رأينا في هذا الفصل أنّ البحث في مجال التحليل الفيلمي ليس بالأمر الهين لاسيما حينما تشتغل عليه سيميائيا وثقافيا، ستجد نفسك مُبحرا في عالم غريب، وكأنّ الحياة تتغيّر لديك، يَسْبِحُ بك الفيلم في عوالم المعرفة والفلسفة ليجعلك دائما في بحثٍ مستمر، وشكٍ دائم أمام الترميزات التي تبثها شاشة الأفلام، فالاشتغال على نصوص مقدّسة ومختلفة، ومعقّدة التفسير والرؤية في نظام حياة الإنسان، ليس سهلا، فما بالك حين تُريدُ أن تربطها بنظام الفيلم الذي يبدو أكثر تعقيدا، فتحليل الفيلم يعتمد على التأويل بالدرجة الأولى. وربط رؤية النص الفيلمي بالنص المقدّس يزيد في تكثيف الدلالة على مصرعيها، لذلك فدراسة الأبعاد الدلالية لاقتباس قصة موسى عليه السلام في هذا الفيلم، لم تكن بسيطة على حدّ الاعتقاد، فالسينما خاطبتنا حقًا بما لم نستطع نحن أن نخاطبها حتى بتحليلنا النقدي المُمَنَّهَج، ونستطيع القول أن فيلم الخروج هو رؤية كونية من نوع خاص، تربط الإنسان بعالمه الدوني وعالمه الفوقوي، بشيء من الميتافيزيقا، يُخرج الفيلم عن اللّغة الطبيعية إلى لغة أخرى تُتّرحزح فيها اللّغة لتُغيّر العالم ذاته.

حقًا إنّنا أمام فكرة جديدة عنوانها: " ما لم يستطع المُشاهد أن يلتقطه من كاميرا السينما، وما لم تستطع كاميرا السينما أن تلتقطه من النص المقدّس، وما لم يستطع الناقد أن يلتقطه من كاميرا السينما!".

حائمة عامة

نأمل أننا وفّقنا في تناول الإشكالية بالتحليل والنقد ووضّحنا نقاطاً كانت مُبهمة، وأخرى يكسوها الغُموض علمًا أنّ البحث العلمي لا يصل للحقيقة، إنّنا لنَعْتَرِفُ بكلِّ قُصورِ اعْتِزاه، وبكلِّ نقيصة تُرِكَتْ في ثناياه، آمليْن أن نجد في آراء قُرّائه، وتوجيهاتهم ما يتدارك القصور، ويستكمل النقائص، ويفتح الآفاق.

نحبّ أن نختم هذا البحث بحوصلة أهم ما تردّد في تطّعاته، واشتغل في آفاقه، بالإحالة إلى الغرض الضمّني الذي حثّنا حثًّا إلى إنجازهِ. هذا البحث والذي يلخصه السؤال المطروح في مطلعهِ، يتبيّن أنّه بحثٌ يستهدف عِلْمَنَةَ قراءة الأفلام السينمائية المعاصرة، وتحليلها وتثقيف المشاهد السينمائي من خلال تزويده بخلفية معرفية وعلمية، وتزويد الناقد بخلفية نظريّة معرفيّة، مُؤسّسة على مفاهيم ومصطلحات علميّة في تحليل النصّ السينمائي بكلِّ ما يحمله من مكونات.

❖ **أولاً:** إنّ النصّ السينمائي تشكيل بنوي، يقع في بناء الفيلم المغلق الذي تحكمه قوانينه وعلاقاته الداخلية، ومن منطلق مبدأ المحايثة في التحليل السيميولوجي، استطعنا أن نغازل تساؤلاتنا من خلال فكرة البحث عن الأنساق الداخلية المشكّلة للمعاني، فالنصّ السينمائي، تشكيل من عناصر لغوية، بصرية مونتاجية توزيعية، صوتية، إيقاعية، تناصية؛ ما يحيلنا في النظرية الأدبية إلى نظرية الشكلية في الأدب، التي تنطلق من أدبية الأدب، ما يجعلنا نقول أنّ "السينمائية" لا تتأتّى من خارج الفيلم، إنّما من خلال بنيتها الداخلية، فهذه المقاربة النظرية في أساسها تحيلنا إلى وجود علاقة بين طبيعة النصّ الأدبي وطبيعة النصّ السينمائي على مستوى الإجراء النقدي الذي يعادل الخلفية الجاكوبسونية في المخطط التواصلي الذي يجاور كلا الفنّين بنفس الطرح النقدي.

❖ **ثانياً:** إنّ العلاقة بين النصّ الأدبي والمقدّس خصوصاً قابل لإدراجه في قوالب فنّية أجناسية أخرى والنصّ السينمائي هو أحد المجالات الخصبة التي تقتحم هذه النصوص لتتعدّى منها، لكن النصّ السينمائي

هو الآخر يغرق في إملاءات هذه النصوص بكل مكوناتها الداخلية وسياقاتها الخارجية، فتقيم السينما مع الأدب علاقة تفاعلية على الصعيد الفني والثقافي، لدرجة أنّ السينما يمكن اعتبارها أدباً من نوع خاص لو وضعناه في إطاره الثقافي والمعرفي، فكما تقرأ قصة أو رواية، يمكنك أن تقرأ فيلماً أو مسلسلاً، فالعناصر اللغوية والفنية لنص الأدب، يمكن أن يعبر عنها بطريقة أدبية في نص السيناريو، وحوار الشخصيات وتشكيل المعاني من خلال تركيب الصور وغيرها من التقنيات السينمائية.

❖ **ثالثاً:** استطاعت السينما المعاصرة أن تعيد قراءة التاريخ والتراث الإنساني القديم، وفق رؤية جديدة بلغة العصر، ووجدت في النصوص القديمة والمقدسة ما يثمن الخلفية التاريخية والثقافية والإيديولوجية التي يرمي إليها الفيلم، فهي تقتبس من الروايات القصصية القديمة الحاملة لبنيات سردية، فتجعل من الشخصية القصصية بطلاً للفيلم، ومن الحكمة القصصية صراعاً درامياً في الفيلم، ومن الأحداث القصصية مشاهدًا سينمائية، ومن الأمكنة القصصية، فضاءات سينمائية، ومن التصوير والخيال القصصي، تصويراً سينمائياً خيالياً؛ كل هذا يتوافق مع تحليلنا للفيلم، ومقاربتنا لعناصر السرد في القصة من خلال تتبعنا للوحدات المشكلة للفيلم.

❖ **رابعاً:** يلتقي الأدب مع السينما في كونهما منتجان لرسالة، ولا تتأسس هذه الرسالة إلا من خلال وجود مرسل ومُرسل إليه، ولكلاهما خصائص تعمل على تأسيس مضامين الرسالة، فالمرسل هو البّاث والمؤلف والمخرج والكاتب والقاص، أما المرسل إليه فهو القارئ والمشاهد، والمتلقي؛ وعناصر التفكيك الدلالي والتأويلي، ينطلقان من الرسالة التي تمثل العمل الفني، فيلم أو قصة أو رواية؛ فالعلاقة التفاعلية بين النص والمتلقي تقوم على "فعل الفهم والإدراك"، فكل من النص السردى والنص السينمائي يشتغلان على إنتاج المعنى المضمر، واستعمال أساليب سردية وتقنية وإيحائية وترميزية تستدعي حضور ملكة الإدراك لتلك المعاني الخفية.

❖ **خامسا:** يمكن اعتبار السينما تطور منطقي للأعمال الأدبية لاسيما ما يرتبط بفنون الأداء مثل المسرح والمونولوج، ويعود السبب للتطور التكنولوجي لوسائل الإعلام، فأصبح المكتوب مرثيا، والصورة الأدبية أصبحت صورة سينمائية، فكل من النص الأدبي والنص السينمائي يعتبر لغة تعبير فيني، فقط تختلف وسائل توظيف الإرسالات البصرية والدلالية والترميزية لكل منهما، وهذا ما هو واضح بين مختلف الفنون السمعية البصرية وتداخلها بصورة شكلية ومضمونية.

❖ **سادسا:** فيلم الخروج: الآلهة الملوك، هو أحد الأفلام المعاصرة التي تناولت قصة موسى عليه السلام مع إحداث اضطراب على مستوى نصّ السيناريو الذي جعل منه بطلا ملحيميا، وليس بطل ديني فالسينما عند اقتباسها لا يهتمها المطابقة التاريخية، فهي متطفلة على النصوص المقدسة والدينية لما فيها من أبعاد ثقافية وترميزية، تحفز السينمائي على تشكيل عمل فيني جميل دون مراعاة عنصر الالتزام في نقل النص، فالمؤسسة السينمائية مهيمنة لما تملكه من مؤهلات للوصول واستهداف القارئ بالتقنيات الحديث وتوظيف الألوان، وعناصر التشويق والمتعة.

❖ **سابعا:** تعمل أحداث فيلم الخروج على تصوير تاريخ وثقافة شعوب مصر القديمة والصراع مع بني إسرائيل، من خلال التركيز على بعض الرموز الكونية والميثافيزيية، والتمثلات الأيقونية، ما يجعل الفيلم يقترب من الخيال العلمي والفانتازيا، فصناعة الفيلم تُزاوج ما بين الحقيقة والخيال لخلق عنصر الإيهام وزحزحة الصورة الذهنية لدى المشاهد ومع ما هو مطابق للحقائق التاريخية، هذا ما يجعل الخطاب الإعلامي لاسيما أفلام هوليوود التي تشغل على الأبعاد الثقافية للمجتمعات القديمة، وإعادة تصوير الملاحم والأساطير المقدسة بشكل فيني وباهر، لكن هذه الأفلام في معانيها المبطنة تعمل على خلخلة الثقافة بطريقة أو بأخرى، لاسيما حين يرتبط موضوع الأفلام بالمعتقدات والأعراف والطقوس الدينية.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولاً- المصادر:

1. الكتاب المقدس، العهد القديم، والجديد: التوراة والإنجيل والمزمور، نسخة مكتبة الكتاب المقدس إلكترونية، https://st-takla.org/Holy-Bible_html.
2. الزّمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
3. جمال الدين أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة (نصص)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005.
4. قاموس معجم الوسيط، سينما (إسم)، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وآخرون، ج:1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، دط، دت.
5. مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
6. البغوي، أبو محمد بن مسعود الفراء: تفسير البغوي المسمى معالم التنزيل، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دس.
7. الأندلسي، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ج3، دراسة وتحقيق مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1999.

ثانياً- المراجع:

1- الكتب:

أ- الكتب باللّغة العربية:

8. أحمد عبد الوهاب: النبوة والأنبياء في اليهودية والمسيحية والإسلام، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2،

1992.

9. الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،

1993.

10. أسامة القفاش: مفاهيم الجمال، رؤية إسلامية، القاهرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دط،

1992.

11. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع،

القاهرة، دط، 2003.

12. آن إينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،

الأردن، ط2، 2013.

13. بوجمعة بوبعويو: حضور الرؤية واختفاء المتن، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر،

مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2006.

14. البيشاوي، سعيد وآخرون: دراسات في الأديان والفرق، دار الاتحاد، الأردن، ط1، 1990.

15. جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
16. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1989.
17. حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989.
18. حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.
19. الخالدي، صلاح عبد الفتاح: القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، دار القلم، ط1، 1998.
20. رشيد بوعافية، منور أوسرير: أسس منهجية البحث العلمي، المكتبة الجزائرية بوداود، الجزائر، ط1، 2011.
21. سالم القمودي: سيكولوجية السلطة، بحث في الخصائص النفسية المشتركة للسلطة، مكتبة مدبولي، ط1، 1999.
22. سالم، ناهد محمد: نظم تصنيف المعرفة عند المسلمين، مراجعة وتقديم : شعبان عبد العزيز خليفة، الإسكندرية: دار الثقافة العلمية، دط، دت.

23. سامي الشريف ومحمد مهني: الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مطبعة مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، دط، 2001.
24. سعد عبد الرحمن قلعج: جمالية اللون في السينما، المكتبة المصرية، مصر، دط، 1975.
25. سعيد شيمي: اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
26. سعيد شيمي: التصوير السينمائي تحت الماء، رؤية إبداعية لعالم خلاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1996.
27. السقا، أحمد حجازي: نقد التوراة، أسفار موسى الخمسة، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، دط، 1976.
28. سلامة موسى: تاريخ الفنون وأشهر الصور، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1999.
29. سلمى مبارك: النص والصورة، السينما والأدب في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2015.
30. سمير الجمل: السيناريو والسينارست في السينما المصرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2002.
31. سيد أحمد بخيت علي: تصنيف الفنون العربية والإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2011.
32. شوقي الجنفري: الإسلام والفنون، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دت.

33. الشوكاني، محمد علي بن محمد، فتح القدير، الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير، ج4، (4/380)، راجعه وعلق عليه هشام البخاري ونصر عكاوي، المكتبة العصرية، صيدا، ط 1، 1997.
34. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1981.
35. طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، (التعبير، التأويل والنقد)، دار الشروق للنقد والتوزيع والنشر، الأردن، دط، 2002.
36. طيارة عفيف عبد الفتاح: اليهود في القرآن الكريم، مراجعة شريف خليل سكر وحسين يوسف غزال، مطابع دار الكتب، بيروت، ط1، 1966.
37. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1993.
38. عباس فضل حسن: القصص القرآني إبحاره ونفحاته، دار الفرقان، عمان، ط2، 1992.
39. عبد السلام شحادة: فن التصوير، مطابع الهيئة الخيرية، غزة، فلسطين، دط، دت، 1994.
40. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1993.
41. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006.
42. عبد القادر فيدوح: الرؤية والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994م.
43. عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيف الفني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1994.

44. علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص: مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة، مصر، ط1، 2008 .
45. علي أبو شادي: سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006.
46. علي عزيز بلال: الفيلم التسجيلي، من الفكرة إلى الشاشة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013.
47. فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999.
48. فروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، ط1، دت.
49. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
50. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
51. كامل محمد المغربي: أساليب البحث العلمي في البحوث الإنسانية والاجتماعية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2009.
52. كلور عبيد: جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2010.
53. كمال بومير: النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت، من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

54. لانج، بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من بتهوفن إلى أوائل القرن العشرين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1984.
55. لويس مليكة: الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1966.
56. ماستر فيديا: التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، التقريب والجمع التصويري والمونتاج والأعمال الفنية شركة ماستر فيديا، حلوان، مصر، دط، دس.
57. مجموعة من المؤلفين: تداخل الأنواع الأدبية، المجلد 2، مؤتمر التقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.
58. محمد بلاسم وآخرون، : دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2004.
59. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط3، 1985م.
60. محمد بيومي: القصص القرآني، دروس وعبر للدعوة والدعاة، مكتبة الإيمان، مصر، ط1، 1999.
61. محمد حسن الله : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
62. محمد عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط2، 2001م.
63. محمد عزام: المنهج الموضوعي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

64. محمد عزّام: النص الغائب، تحليلات التناص في الشعر العربي، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001.
65. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010.
66. محمد علي القرجالي: فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، دس.
67. محمد علي الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشال فوكو، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، دت.
68. محمد منذور: الأدب وفنونه، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006.
69. محمد يونس: فلسفة الفن، مدخل إلى علم الجمال، تر: جوردون جراهام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013.
70. المحمداوي علي عبود وإسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2012.
71. محمود البستاني: الإسلام والفن، مجتمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
72. محمود سامي عطاء الله: السينما وفنون التلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997.
73. محي الدين القابسي: الموسوعة السينمائية، ج2، مكتبة المعارف بيروت، دط، 1960.
74. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، 2006.

75. مصطفى السعدني: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع المعارف، الإسكندرية،

دط، 1991م.

76. مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2،

1999.

77. مصطفى محرم: السيناريو والحوار في السينما المصرية، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2002.

78. ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت،

ط3، 2002م.

79. نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغان، مصر، ط1، 1996.

80. نسمة أحمد البطريق: نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، دط، 1995.

81. واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار 59، دبي، ط1، مارس 2012.

82. واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

83. يوسف القرضاوي: الصبر في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، مصر، ط2، 1984.

ب- الكتب المترجمة:

84. أ. فوجل: السينما التدميرية، تر: أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1995.

85. أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، دت.

86. آلان توران: نقد الحداثة، تر: أنور مغيط، المجلس العلمي للثقافة، مصر، دط، 1997.

87. آلن هاو: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر الديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
88. أندريه فيلييه: الممثل الكوميدي، تر: محمد مهدي قناوي، مراجعة حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 2003.
89. إوزويل بليكستون: كيف تكتب السيناريو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ترجمة: أحمد مختار الجمال، الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، دط، 1961.
90. برنارد ف. ديك: تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2013.
91. بوتومور توم: مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، ط2، 2004.
92. بول لوران أسون: مدرسة فرانكفورت، تر: سعاد حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1990.
93. بول وارن: السينما بين الوهم والحقيقة، تر: علي الشوباشي، الهيئة العامة للكتاب، 1972.
94. بيل نيكولز: أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة ج2، تر: حسين بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2005.
95. جوديث، ويستون: توجيه الممثل في السينما والتلفزيون، تر: أحمد الحضري، سلسلة الكتاب السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2004.
96. جورج سادل: العناصر الدالة للغة السينمائية، تر: محمود إبراهيم، حوليات جامعة الجزائر، العدد 10، 1997.

97. جوزيف وهاري فيلمان: دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، القاهرة.
98. جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط3، 2015.
99. دافيد. أ. كوك : تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1999.
100. رالف ستيفنسون، وجان دوبري: السينما فنًا، تر: خالد حداد، منشورة وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993.
101. فرانك، هويتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، دط، 1970.
102. فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، ط1، 1992.
103. كريستينا لاكاس: كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر: إياد دك الباب، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، دط، 2013.
104. لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو، للسينما والتلفزيون، تر: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2003.
105. لينداج. كاوغيل: فن رسم الحكمة السينمائية، تر، محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، سورية ، دمشق، 2013.

106. مجموعة باحثين غربيين التحليل الثقافي: تر: فاروق احمد مصطفى وآخرون، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1، 2008.

107. مجموعة من المؤلفين: فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

108. ميشيل فوكو وآخرون: التحليل الثقافي، تر: نخبة من المترجمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

109. هنري آجيل: علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، المكتبة السينمائية دار الطليعة، بيروت، دط، دس.

110. هوركهامر ماكس وتيودور أدورنو: جدل التنوير، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

111. يوري لوتمان: سيماء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

112. يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلي سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، ط1، 1989.

ج- الكتب باللّغة الأجنبية:

113. Albert LAFFAY : Logique du cinéma , Ed :MASSON , Paris , 1964 .

114. Bella BALAZS : Le cinéma, nature et évolution d'un nouveau art , Ed: PAYOT , PARIS , 1979.

115. René Prédal: Les médias et la communication audiovisuel, les éditionsd'organisation, paris, 1995.

116. Collection d'auteurs : Esthétique du film , Ed: NATHAND , France , 1983.

117. Peirce- Charles: Ecris sur le signe , Ed : seuil, paris,1978 .

ثالثاً- المذكرات والرسائل الجامعية:

118. حسين بن مشيش: أثر القرآن الكريم في النثر الجزائري، (1925-1962)، بحث مقدم لنيل

شهادة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، لم ينشر، 2008.

رابعاً- المجلات:

119. أحمد الحذيري: من النص إلى الجنس الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/100-101،

1988.

120. أحمد رشيد وهاب الددة: البنية المحتجة وإنتاج الدلالة المغايرة قراءة في رواية (الحب تحت المط)،

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 1.

121. إخلاص ياس خضير: تداخل سياقات الفن المعاصر بين التناص والإقتباس، جامعة بغداد، كلية

الفنون الجميلة، مجلة الأكاديمية، بغداد، دت.

122. بريك الزهرة: خصائص اللغة السمعية البصرية: دراسة تحليلية سيميولوجية، مؤسسة كنوز الحكمة

للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية، الجزائر، العدد 10، 2017.

123. جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، العدد 258،

الكويت، 2000.

124. حدو نور الدين عبد الواحد: اللغة السينمائية الأسس النظرية و إشكالية المفهوم، مجلة آفاق سينمائية- محور السينما والسياسة، جامعة سعيدة، العدد3.
125. حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل، مكتبة الملك فهد الوطنية، سلسلة كتاب المجلة العربية، العدد 169، الرياض، 2010.
126. رمضان بسطاويسي ، الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية، مجلة أوراق فلسفية، العدد 7، ديسمبر 2002، مركز النيل للكمبيوتر القاهرة.
127. سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، جامعة بجاية، العدد13، جانفي 2015.
128. سلامي محمد: الخطاب السينمائي، تحديد المفهوم وطبيعة التركيب وإشكال المقاربة، جامعة الجلفة، مجلة آفاق للعلوم، العدد 4، 2016.
129. سلوى النجار: البنية والدلالة في النص الفني، في دينامية النص لدى يوري لوتمان، مجلة علامات، العدد، 29.
130. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبد العصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، العدد119، الكويت، 1987.
131. فواز يونس: كيف نتذوق اللوحة الفنية، مجلة العربي، الكويت، العدد511، 2001.
132. كريم بلقاسي: المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي، الائتلاف والاختلاف، مجلة حوليات جامعة الجزائر1، العدد31، الجزء 2، دت.
133. محمد الجلالي: المعرفة والسلطة في تصور ميشيل فوكو، الحوار المتمدن، العدد 4387، 2014.

134. مروان عمران عبد المجيد: أثر الممارسة الفنية في تنمية القدرات الذهنية للطفل، مجلة الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عمان، الأردن.

135. يوسف السيبي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة العدد 42، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981.

خامسا- الملتقيات:

136. حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو- تارتو، الملتقى الدولي السابع "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر 2013.

سادسا- المنشورات والمواقع الإلكترونية:

137. سعيد سلمان الخواجة: دور الإضاءة في صناعة الأفلام، تاريخ النشر: 3 فبراير 2016، المصدر: www.wifegeek.com

138. ماهر مجيد، البناء العلامي للشخصية السينمائية، الحوار المتمدن، العدد: 2044 ، التحديث يوم: 2007/09/20 - 12:39 ، <http://www.ahewar.org>

139. موسوعة Encatra ، إصدار سنة 2005 ، موسوعة خاصة بشركة ميكروسوفت، <https://www.microsoft.com/fr-dz>

140. <http://www.alittihad.ae/details.php?id=12998&y=2013&article=full>

141. https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_sonore.

142. <https://www.marefa.org>.

143. <http://elbashayeronline.com/news-665985.html>.

144. <http://vb.n4hr.com/232278.html>.

145. <http://www.sayidy.net/node/55481>.
146. <https://abunawaf.com>.
147. <https://darkstarfilms.wordpress.com>.
148. <https://dkhlak.com/meanings-of-colors>.
149. <https://www.almo7eb.com/ar/play-11124.html>.
150. <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr>.
151. <https://st-takla.org/books/helmy-elkommos/biblical-criticism/1360.html>
152. <http://www.gafrd.org/posts/511499>.
153. <https://ar.wikipedia.org/wiki>.
154. <HTTP://WWW.AHEWAR.ORG/DEBAT/SHOW.ART.ASP?AID=404321>.

فَهْرَسُ الْأَشْكَالِ وَالْجَمَاهِرِ

فهرس الأشكال:

الصفحة	عنوان الشكل	الرقم
42	العلاقة التفاعلية بين الرسم (الفن التشكيلي)، والأدب أو الشعر	01
43	مثال عن الشكل والموضوع في الرسم للوحة تشكيلية للفنان "بيكاسو"	02
46	التقارب النمطي للصورة في الأدب والرسم من الناحية الفنيّة والبلاغية	03
47	علاقة التأويل بالعمل الفني	04
47	ثنائية الحياة والموت "لوحتي جورج دولاتور في رواية أصابع لوليتا/واسيني الأعرج"	05
51	العلاقة بين الشكل الموسيقي والشكل الأدبي	06
53	العلاقة بين المضمون الأدبي والمضمون الموسيقي	07
54	رسم طيبوغرافي لسوناتا "لافويقي"	08
82	أبرز اللقطات وأنواعها	09
202	ثنائية العلاقة بين الموت والحياة	10
210	مقاربة أيقونية لنص قرآني مع أيقونات الفيلم	11
212	تحديد الفراغ الباني	12
213	سياق الصورة ودلالة الفراغ الباني	13
213	التمييز الأيقوني لتمثيل الحجارة	14
235	النظام الدكتاتورى الفرعونى	15

فهرس الجداول

الصفحة	عنوان الجدول	الرقم
171	أوجه الاتفاق والاختلاف في قصة موسى بين القرآن والتوراة	01
181	بيانات فيلم الخروج الآلهة والملوك	02
200	تصنيف أيقونات مشهد التكوين	03

٥٠
٤٩
فهرس الصور

الصفحة	عنوان الصورة	الرقم
105	خلفية الكروما	01
108	نماذج ديكورات وإكسسوارات مستخدمة في الأفلام السينمائية المعاصرة	02
181	الواجهة الإشهارية لفيلم الخروج الآلهة والملوك	03
210	الشجرة الفرعونية	04
219	الإله التمساح سوبيك	05

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر	
مقدمة عامة	
1- تمهيد	2
2- إشكالية الدراسة	4
3- فرضيات الدراسة	5
4- دوافع اختيار الموضوع	6
5- أهمية الدراسة وأهدافها	7
6- هيكل الدراسة	8
7- منهج البحث وأدواته	10
8- تحديد العينة وتبريراتها	11
9- تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية	12
10- الدراسات السابقة	14
11- أهم مراجع الدراسة	15
12- صعوبات الدراسة	16
مدخل: نحو ماهية النص وتراسل الفنون السمعية البصرية	
1- بحث في طبيعة الفن بين النظرية وأبعاده الفلسفية	18
2- أبعاد النص ومفهومه باعتباره وحدة فنية	28
3- ماهية الفنون السمعية البصرية	34
4- علاقة النص بالفنون السمعية البصرية	41
الفصل النظري: النص السينمائي، بحث في المفاهيم والمصطلحات	
تمهيد	64
المبحث الأول: ماهية اللغة السينمائية، وعوامل وتقنيات السينما	65

65.....	أولا- ماهية اللّغة السينمائية.....
77.....	ثانيا- عوامل بناء النص السينمائي.....
91.....	ثالثا- تقنيات تشكيل النص السينمائي.....
120.....	المبحث الثاني: إنتاجية النص والعمل السينمائي.....
120.....	أولا- ماهية السيناريو في العمل السينمائي.....
125	ثانيا- فن الإخراج السينمائي.....
131	ثالثا- فن التصوير السينمائي.....
139.....	رابعا- فن المونتاج السينمائي.....
143	خلاصة الفصل.....

الفصل التطبيقي: مقارنة سيميوتقافية لقصة موسى عليه السلام في السينما المعاصرة

145	تمهيد.....
146	المبحث الأول: حول مفهوم وآليات التحليل السيميوتقافي للنص الفيلمي.....
146	أولا- مفهوم سيميوطيقا الثقافة (Sémiotique de la culture).....
147	ثانيا- مقاربات التحليل السيميوتقافي.....
153.....	ثالثا- نقد الخطاب السينمائي وصناعة الثقافة.....
159	المبحث الثاني: مدخل كرونولوجي لقصة موسى عليه السلام في النص المقدس.....
159	أولا- ملامح عامة حول قصة موسى عليه السلام مع فرعون في القرآن والتوراة.....
162	ثانيا- شخصية موسى عليه السلام في القرآن والتوراة.....
165	ثالثا- آيات موسى الكبرى في القرآن والتوراة.....
171	رابعا- أوجه الاتفاق والاختلاف في قصة موسى بين القرآن والتوراة.....
180	المبحث الثالث: مقارنة سيميوتقافية لفيلم " الخروج: الآلة والملوك".....
180	أولا- بطاقة تقنية عن الفيلم.....
189	ثانيا- استهلاكية الفيلم والدخول في دائرة الصراع.....
194	ثالثا- موت الملك والبناء التسلسلي للحقيقة، نحو تأجيج الصراع.....

198	رابعاً- لقاء الإله، ومشهد تكوين الخلق وأبعاده الفلسفية والثقافية.....
211	خامساً - تحليل أيقوني لمشهد الحجارة والضربات العشر.....
231	سادساً- السلطة والهيمنة الفرعونية ورؤية العالم.....
238	سابعاً- الإسقاطات الثقافية ودعوات التحرر في الواقع المعاصر.....
244	خلاصة الفصل.....
246	خاتمة عامة
250	قائمة المصادر والمراجع
267	فهرس الأشكال والجداول
269	فهرس الصور
271	فهرس الموضوعات
	ملخص

- ما هي طبيعة العلاقة بين النص المقدس والنص السينمائي؟

ذلك هو الإشكال الذي انبثقت منه تساؤلات هذه الدراسة، وحاولت أن تتأسس في ضوئه منطلقاته المنهجية، ومصادره المعرفية، إنه لسؤال يوقض في الوعي قناعة، بأن كل ما قدمناه في هذا البحث، بفصوله ومباحثه، وتفصيله، إنما هو محض تأملات في السينما وعلاقتها بالأدب.

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة فهم تشكلات الدلالة ما بين فني الأدب والسينما، من خلال اختيارنا لنص مقدس ممثلاً في قصة موسى عليه السلام، وفيلم سينمائي معاصر، يقتبس من نص هذه القصة وأحداثها.

هي مقارنة سيميوتغرافية لنصين مختلفين في أدوات ووسائل التشكيل الفني، استخلصنا منها أهم الروابط والأنساق التي تحكم كلا الفنين في الدائرة الكبرى التي عنوانها، تداخل الفنون والأجناس الأدبية.

الكلمات المفتاحية: -السردي-أبعاد الدلالة-النص السينمائي-النص المقدس- الاقتباس- السينما المعاصرة.

Résumé

Quelle est la nature de la relation entre le texte sacré et le texte cinématographique ?

C'est le questionnement empirique amené a cette étude, a essayé d'institutionnaliser fait partie de leur enjeu méthodologique, et ses ressources savantes, c'est une questionne évoque dans la conscience une conviction, ce qui a nous a donné dans ce contexte, dans ses chapitres ses astuces d'analyses, est une réflexion sur le cinéma, et leur relation avec la littérature.

Cette étude vise à connaître, la construction de la signification et l'interaction entre les deux arts la littérature et le cinéma, a travers notre choix d'une étude d'un texte sacré, en représentant l'Histoire du seigneur Moses ; et un film cinématographique contemporain, s'emprunte d'un extrait de cette Histoire et sa chronologie des événements.

C'est une approche sémio-culturelle des deux déférentes textes dans les outils et les moyennes de la construction artistique, on a conclu les plus importantes liens et cohésion qui commandent dans les deux grandes corpus intitulés l'interférence des arts et les genres littéraires.

Les mots clés : la narration, les dimensions de la signification, le texte cinématographique, le texte sacré, la culture, le cinéma contemporain.