جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية
قسم العلوم الإنسانية

مذكرة ماستر

علوم الإعلام والاتصال
الإعلام والاتصال
تخصص: سمعي بصري
رقم:

إعداد الطالبة:
نيفين سعيدي
يوم:2019/07/03

الأبعاد الاديولوجية في السينما الأمريكية
دراسة تحليلية سيميولوجية للفيلم
"Zero Dark Thirty"

لجنة المناقشة:

بشير الدين مرغاد	أ. مس. أ	جامعة محمد خيضر – بسكرة –	رئيسا
نجيب بخوش	أ.مح.أ	جامعة محمد خيضر – بسكرة –	مشرفا
أمين فورار	أ. مس.أ	جامعة محمد خيضر – بسكرة –	مناقشا

السنة الجامعية: 2018 -2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة قي الحياة الجامعية من وقفة نعود الى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير ، باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من الجديد...

وقبل أن نمضي أقدم أسمى آيات الشكر و الامتنان والتقدير و المحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة،والى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة إلى جميع أساتذتنا الأفاضل....

و نخص بالشكر إلى الأستاذ المشرف **نجيب بخوش** على كل المساعدات و النصائح الذي قدمها لنا و على كرم فضله و عظيم جهده دمت الأفضل و الأسمى.

مقدمة

مقدمة:

شهدا العالم سنه 1795 بروز ظاهره اتصاليه جديدة تعرف بالسينما، بعد أن تمكن الإخوة لوميار من تحقيق عرض للصور المتحركة على الشاشة أمام الجمهور، بعد اخترع جهاز الكينيسكوب الذي يقوم بتحريك الصورة على شاشه،وفي بداية القرن 19 شاهد السينما شاهدت السينما في العالم من تطورات هامه فأنجبت أفلام قديمه أحدثت ضجة كبيره في تاريخ السينما.

حيث استطاعت السينما في ظرف وجيز تنتشر بشكل واسع، و تلقى اهتمام كبيرا مما أدركوا قدرتها على التأثير لما لديها من قدرات تعبيرية لاستعمال الصورة والحركة والانبهار بالصورة على وجه الخصوص فأصبحت ببساطه فنيين وبالتوازي مع التطور التكنولوجي في التقنيات الخاصة بالإنتاج سينمائي، من جهة و التطور الفني من قبل المبدعين في مجال السينما من جهة أخرى، في مختلف أجزائه من إخراج تصوير إضاءة مؤثرات صوتيه و مرئية.

وهذا لانتشار السريع لموجة السينما في العالم جرف معه الأيدلوجيات السينمائية، حيث أصبحا نرى تداخل الإيديولوجية و السينما بشكل متعمد، وبالنسبة للعديد من مصانعي الأفلام ذوى الميول الأيدلوجي، فانا أفلامهم تهدف إلى إظهار كيف تتشابكا لإيديولوجية والسينما فى حياه الناس وكيف تؤثر علي أسلوب حياتهم، حيث أصبحت الايدولوجيا تتواكب مع السينما للكثير من المنظرين الفكريين وحتى السينمائيين ، باعتبارها إحدى اللغات التعبيرية التي ابتكرها الإنسان للتواصل البشري، وتقديم الأفكار والرؤية، أي باعتبارها لغة ذات طابع أيديولوجي بالإضافة إلى طبائعها الأخرى المتعددة لدى كثير من المنظرين، كما يتأكد في كل مراحل إنتاج الفيلم، أي فيما يتعلق بالموضوع، والأسلوب، والمعاني، والسرد، وذلك من خلال طبيعة النظام الذي تعمل داخله وتعكس أيديولوجيته، الأمر الذي يصعب قطع الصلة ما بين السينما ووظيفتها الأيديولوجية. فقد تحولت السينما بالفعل إلى أداة لفكر يؤدي بدوره إلى تصوير الواقع في الشكل الأيديولوجي، وبالتالي فإن كل فيلم هو ايديولجيا بموجب الفكر الذي يتبناه.

ويعتبر فيلم ثلاثون دقيقة بعد منتصف الليل الذي يروي أحداث مطاردة و قتل أسامة بن لادن من طرف القوات الأمريكية يحلينا إلى البحث و التقصي على الاختيارات الاديولوجية ولأفكار التي تضمنه الفيلم وتجسيدها على أرض الواقع.

وارتأينا في دراستنا التي جاءت تحت عنوان الإبعاد الاديولوجية في السينما الأمريكية م تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول الفصل الأول الإطار المنهجي ،والإطار النظري يضم فصلين،والفصل الرابع يضم الإطار التطبيقي، بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة.

وفي مقدمة سينما الأمريكية وعلاقتها بالايدولوجيا وفي الفصل الأول تطرقنا إلى الخطوات المنهجية لانجاز هذه الدراسة انطلاقا من تحديد المشكلة التي تبحث عن الدلالات التي وظفها الفيلم الإيصال الإبعاد الإيديولوجي في السينما الأمريكية واندرجت ضمنها تساؤلات فرعيه التي تعتبر تفصيلا الرئيسي إلى أسباب اختيار موضوع أهميه الدراسة ثم قمنا بتحديد المفاهيم الأساسية لموضوع الدراسة و دراسات المشابهة التي كانت مساعده في انجاز المذكرة بالإضافة اعتمادا على المقاربة السيميولوجية وأدوات التحليل السلم.

الفصل الأول الذي تناولنا في مبحثين أساسيين هما:

المبحث الأول مدخل إلى تعريف الايدولوجيا والخطاب السياسي إما المبحث الثاني الذي تناولنا فيه اللغة السينمائية والصورة السينمائية الفصل الثالث يندرج تحت المبحث الأول يتحدث عن تاريخ سينما و المطلب المبحث الثاني الذي تناول فيه الجانب التطبيقي.

الإطار المنهجي

الإطار المنهجي:

1. الإشكالية :

تتدرج السينما ضمن الفنون الجماهيرية الاتصالية التي عرفت رواجا كبيرا لها منذ نشأتها،لما تحمله من مميزات من ناحية الأسلوب والأداء واللغة والصورة التي تعمل على إيصال العديد من المعاني بجوانبها الإيحائية و الضمنية إلى الجمهور المتلقي، من أجل تبني مواقف معينة أو سرد مشاهد ما ضمن الأطر التي تبني عليها المادة السينمائية، ما يجعلها وثيقة جماهرية ذات أبعاد اجتماعية ثقافية سياسية و اقتصادية.

مما جعلها تتميز بتعدد الإيديولوجيات الفكرية التي يسعى الفيلم السينمائي على تمريرها خاصة وأن الفيلم يعد جهاز سينمائي لنقل الأفكار و المبادئ عن طريق الخطابات الضمنية التي يسعى إلى نشرها وتجسيدها عبر مجموعة من المشاهد التي تحول الواقع إلى عمل سينمائي، مستندة بذلك قدرتها في تقديم معلومات كثيرة في آن واحد، وتستوعب العديد من الأفعال وردود الأفعال في ذات الوقت ،متتبعتا بذلك التحولات الكرونولوجية للفيلم واستمراريته في توظيفها مركزة بذلك على بعض القيم والأفكار التي تبرز التوجه الإيديولوجي للمخرج وفريق العمل،ضمن اللقطات و المشاهد التي يحتويها هذا النوع السينمائي.

حيث تعد السينما الأمريكية من بين أهم سينمات العالم وبقدر ما يتم استثماره سنويا في هذا الصناعة أكثر من عشرة ملايين دولار سواء في مجال إنتاج الأفلام وما يصاحبها من الصناعات مرافقة لها في مجال الصوت و الصورة ومع تنامي وسائل الإعلام يزداد الاستثمار السنوي في كل عام و تنجح السينما الأمريكية في كسر حواجز وعبور السدود و التحليق في سماوات المشاهدة العالمية وتعتبر هوليود ساحة إعلامية أكثر منها فنية. و استطاع الفيلم الأمريكي و بالتدريج اكتشاف سر الخلطة التي تؤدي للنجاح ومع تنامي الخبرات و التقنيات مع اصطياد المواهب و الكفاءات من كل بلدان العالم احتل الفيلم الأمريكي مرتبة الصدارة العالمية.

حيث تعد الصناعة الأمريكية من بين الصناعات الرائجة عالميا والتي كان لها الخطوة في أن تطور من نفسها للولوج في عالم الفن الذي شكل لنا اليوم باب الاستقطاب من خلال إيديولوجية معينة التي يتم رصدها في السينما الأمريكية.

السينما باعتبارها وسيلة تعبيرية تحمل الكلمات و الصور و تحمل في طياتها بعض الأبعاد الايدولوجيا فالصورة ليست شكل يقدم للمشاهد فقط فلها معاني كبيرة فبغض النظر عن الأفكار والآراء التي تظهر بين الحين و الأخر عن طبيعة بعض الاتجاهات في السينما الأمريكية وعن ما تحتويه بعض الأفلام من سياسات و الأهداف التي تسعى للسيطرة على الفكر السياسي من جهة و توجيه المشاهد من جهة ثانية.

فتعتبر السينما اليوم منبرا لتشكيل مختلف السياسات المنشودة ولا شك فيه أن هنالك العديد من الإبعاد التي تتجلى في الفيلم الواحد لتشكل لنا موضوع الدراسة

ومنه نطرح الإشكال التالي ماهي الأبعاد الايدولوجيا التي تتجلى في السينما الأمريكية؟

تساؤلات الدراسة :

1/ كيف تم توظيف الخطاب السياسي في عملية إقناع المتلقي للفيلم؟

2/ كيف أصبحت السينما الأمريكية وعاء للخدمة الاديولوجية ؟

3/ ماهي الملامح الصورة التي حاول فيلم zero dark thrtiy تقديمها للمشاهد ؟

4/ هل المشاهد المصورة في السينما الأمريكية عكست الواقع الإيديولوجي ؟

2. أسباب اختيار الموضوع :

أ-الأسباب الذاتية :

الاهتمام الشخصي بالسينما الأمريكية.

الاهتمام الشخصي بالمواضيع السياسية.

محاولة تحليل و تفسير الرموز التي تجسدها السينما الأمريكية من خلال أفلامها

ب-الأسباب الموضوعية :

الانشغال البحثي و الأكاديمي بالموضوع و الرغبة في دراسة السينما الأمريكية.

سيطرة الإبعاد الايدولوجيا على السينما الأمريكية.

محاولة تحليل و تفسير الرموز و استخلاص المعاني التي تسعى إلى نشر للمشاهد.

3. أهمية الدراسة :

إن دراستنا هذه تتمحور على أهمية بالغة وذلك من خلال محاولة إضافة دراسة تهتم بالدراسات السيميولوجية لاسيما فيما يخص الإبعاد الايدولوجيا في الأفلام الأمريكية التي تسعى إلى نشر سياستها الايدولوجيا و بثها إلى الجمهور المشاهد من أجل السيطرة على فكرهم السياسي.

4. أهداف الدراسة :

الكشف عن الرموز و الرسائل الايدولوجيا التي تبثها السينما الأمريكية إلى المتلقي.

إبراز المعاني الضمنية التي يحتويها الفيلم السينمائي لفهم الرسائل الإعلامية الموجهة لجمهور المتلقي من خلال الدراسة السيميولوجية.

الكشف عن العديد من المضامين الفكرية التي تتعلق بالممارسات الثقافية الاجتماعية والشعائر الدينية والوضعية الاقتصادية ، وكذا التعبير السياسية التي تتضمنه مختلف المشاهد التي وظفها المخرج في الفيلم والذي قديمنا ببعض الاستنتاجات المتعلقة بالكيفية التي يتم التعامل من خلالها مع بعض العناصر التي تشكل الأبعاد الإيديولوجية لهذا الفيلم.

5. منهج الدراسة :

المنهج هو الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسة لاكتشاف الحقيقة و الإجابة على الأسئلة والاستفسارات التي يشير إليها موضوع البحث و هو البرنامج الذي يحدد لنا السبيل للوصول إلى تلك الحقائق و طرق اكتشافها.

وعلى الباحث أن يكون مهتما بالجوانب المنهجية في انجاز البحث و ذلك من خلال إتباع الخطوات بطريقة منظمة و صحيحة التي تمكنه من الوصول إلى نتائج الدراسة ويعرف **محمد عمر مزيان** المنهج بأنه فن تنظيم التصحيح لسلسة من الأفكار العديدة من أجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا أو من أجل البرهنة على حقيقة لا يعرفها الآخرون [1].

ولان الدراسة التي نحن بصدد انجازها تهدف إلى للوصول إلى معاني و الرسائل التحليلية عن الإبعاد الايدولوجيا في السينما الأمريكية كان المنهج الأصح إلى الإجابة عن التساؤلات و الوصول إلى الحقائق هو **التحليل المضمون السميولوجي** حيث يبين أن الصور في الفيلم لها عدة معاني مختلفة وتفسيرات عديدة.

حيث يعتبر **بارث** التحليل السيميولوجي شكل من أشكال البحث الدقيق لرسائل أين يلتزم الباحث البحث تجاه الرسالة من ناحية ويسعى إلى التكامل من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى كالجوانب الاجتماعية و الثقافية ويرى الباحثون في مجال السيميولوجيا أن التحليل السيميولوجي هو الكشف على المعاني العميق للدراسات كما يعمل على إظهار نوايا مصممي تلك الرسالة[2].

1.5- مقاربة كرستيان ميتز: Ch.Metz

تتوفر أبحاث في الكتابة اللغة السينما على أطروحات هامة وانطلاقا من السؤال بأي الطرق وإلى أي مدى يمكن أن تكون السينما مثل اللغة الكلامية؟ تبني تصورا من فكرة مفادها أن لغة الفيلم ليست لغة حقيقة وذلك من خلال ما توصل إليه علم اللغويات.

فحسب النظرية السويسرية تكون العلاقة الموجودة بين الدال التعبير الصوتي Expression Phonétique والمدلول المضمون Contenu علاقة اعتباطية ومجرد اتفاق عرفي، لكن الأمر يختلف فيما يخص العناصر الدالة السينمائية مثل : الصورة المتحركة، الأصوات المسجلة، كالضجيج الذي يعد نسخة طبق الأصل للواقع، فكل دال من دوالها يكون معللا بنسب متفاوتة بفضل وجود علاقة تشابهية تجعل كل من دال و المدلول أو صوتي مرتبطا بمدلوله.

---

[1]- وليد قادري.**صورة الإسلاميين في السينما المصرية**.تحليل سيميولوجي لفلمي عمارة يعقوب و مرجان مرجان.مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال.جامعة الجزائر.2012/2011.ص08

[2]- نفيسة **نايلي.صورة المرأة من خلال السينما المغاربية** دراسة تحليلة نصية لعينة من الأفلام المغاربية .مذكرة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال .جامعة الجزائر.2013/2012.ص9ص10

وتسمى في السيميولوجيا درجة التعليل أو التشابه بين الدال و المدلول بدرجة الأيقونية Degré de iconicité، وهي الدرجة التي تجعل بعض الصور أكثر وضوحا مقارنة بأخرى وتعد درجة الأيقونية العنصر الأساسي للإدراك Perception Cinématographique فهي التي تسمح للمتفرج أن يتعرف على مختلف الأشياء التي تعرض عليه.

حسب كرستيان ميتز لأن الاتصال السينمائي له خمس مستويات من التصوير من التشفير Codificationأو التقطيع وهي :

الإدراك في حد ذاته : بوصفه نظام قراءة مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى.

التميز بين مختلف الأشياء البصرية و الصوتي، التي تظهر على الشاشة[1].

2.5- مقاربة رولان بارث :

هي مقاربة تحدد العوالم الإداركية التي تحيل بها الصورة والتي تقوم على ثلاث مراحل بحثية متكاملة تضمن كل مرحلة خطوات خاصة بها . . الدراسة الشكلية أو المستوى التعييني : وتسمى أيضا الدراسة التقنية وتتضمن :

أ- الدراسة المورفولوجية أو مايسمى بالمدونة أو الشيفرة الهندسية وهي الضرورة الهندسية لبناء الصورة ، شكلها ، خطوطها ومحاورها التركيبية .

ب- بالدراسة الفوطوغرافية : وهي المجال الذي يتم فيه دراسة العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير

ج- الدراسة التبوغرافية : ويتم فيها تحليل الرسالة اللغوية أو اللسانية من حيث طريقة كتابتها وطريقة وضعها والمساحة المخصصة لها

د- دراسة الألوان.

الدراسة التأويلية أو التضمينية : وفي المجال الذي يتم فيه استقراء آليات الدلالة داخل عالم الصورة وما يرافقها من قوانين التدليل التي تحيل إلى ظلال نفعية وظيفية أو استعمارية مودعة في ثنايا الصورة .

هـ- الدراسة الألسنية : وهي المجال الذي يتم فيه دراسة علاقة الكلمة الإرسالية اللغوية بالمكون الأيقوني للصورة من خلال استقراء وظيفتي الترسيخ والمناوبة[2].

---

[1] – محمد عدة، **إشكالية بلاغة الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع** دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم الحراقة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال ،تخصص سيميولوجيا الاتصال، جامعة الجزائر3، 2011_2012 ص 55.

[2] –رباب بن عايش، **رمزية الفضاء العمومي الافتراضي في الجزائر**، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من مدونات وصفحات مواقع التواصل الفيسبوك خلال الانتخابات الرئيسية أفريل 2014 ، من 01 جانفي إلى 31 ماي 2014، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2014-2015، ص ص14، 15.

6. مجتمع البحث وعينة الدراسة :

العينة في البحث العلمي هي الجزء الذي يختاره الباحث وفق الطرق محددة ليمثل مجتمع البحث تمثيلا علميا سليما وتستخدم العينة في البحث عن حالة المجتمعات الكبيرة التي تعد مفرداتها بالآلاف والملايين حيث يتعذر إجراء دراسة عم طريق الحصر الشامل[1]

العينة هي اختيار مجموعة من الأشخاص من مجموع مجتمع البحث الأشخاص يكونون العينة التي يهتم بها الباحث لفحصها ودراستها والعينة المختارة من مجتمع البحث يجب أن تكون ممثلة له[(2)].

وقد اعتمدنا في دراستنا على العينة القصدية لأننا بصدد دراسة و البحث عن الأبعاد الايدولوجيا في السينما الأمريكية، إذن مجتمع دراستنا هنا الأفلام الأمريكية ، وتمثلت العينة في فيلم zero dark thrtiy.

7. تحديد مصطلحات الدراسة :

1.7- الايدولوجيا :

تتكون كلمة الايدولوجيا من مقطعيين يونانيين هما ideal وlogy أي أنها علم الأفكار المتتالية ويشي اللفظ المركب لنموذج مثالي في عملية بناء الفكر يساهم في تفسير الطبيعة والمجتمع و الفرد صفة عامة.

ويعرف Althusser الايدولوجيا لغويا فيرى أن الظواهر الاجتماعية والثقافية تختلف في المعاني و الغايات التي تشي إليها ،ويتم التعبير عنها في نظام محدد من الإشارات والرموز تشمل الكلمات أساس كل **1.1.7- لغة:** وجوهر الاتصال والتفاهم وتكسب طابع إيديولوجيا لا يمكن إغفاله ، حيث يحدد النظام أو النسق الإيديولوجي الطريقة التي يفهم بها الأفراد والجماعات عالمهم ويتصرفون من خلال قنواته[(3)].

واستعملت كلمة إيديولوجيا لأول مرة عن طريق قائد الخالية والفيلسوف "**ديستودي ترسي**" 1826/1755 في كتابة عناصر الأيديولوجيا وقصد بالايدولوجيا علم الأفكار حقائقها أخطائها من خلال نظرية نقدية لعمليات العقل الحقيقية، وقد أصبحت الكلمة الشائعة بصفة عامة، ولا تعني علم الأفكار لكن تعني نظام من الأفكار والعواطف ولاتجاهات بالنسبة للعالم و المجتمع و الإنسان،وقد طبق المفهوم أكثر

[(1)]– محمد بن مرسلي.**مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام** والاتصال.ديوان المطبوعات الجزائرية.الجزائر.2003. ص170

[(2)]–محمد الحسن إحسان.**الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي**.ط1.دار الطليعة للطبع والنشر.بيروت لبنان.1982. ص112

[(3)] – أحمد حسين محمد ابل المنكدري،**الايدولوجيا وعلم لاجتماع دراسة في النظرية الاجتماعية**،درا المعرفة ، الكويت،2006، ص 24)

ما طبق بالنسبة الأفكار و العواطف والاتجاهات في السياسية،ولقد تحرك من خلالها العمل السياسي و اكتسب شرعيته.

إن الإيديولوجية من هذا النوع لا تحتاج أن تكون منطقية كاملة أو ثابتة، أو تتطابق مع الحقيقة، تحتاج وحدته أن تكون عاطفية،استعمل **كارل مانهيم** في كتابه Idéologie and Utopia الايدولوجيا واليوتوبيا هذا اللفظ بطريقة أكثر تحديدا، فالايدولوجيا في رأيه هي الفكر جرفته الرغبة للحفاظ على النظام الاجتماعي الحاضر أو إعادة الماضي[1] .

2.1.7- التعرف الإجرائي الأيديولوجيا :

عبارة عن منظومة من الأفكار المرتبطة اجتماعياً بمجموعة اقتصادية أو سياسية أو عرقية أو غيرها، منظومة حيث تستطيع التعبير عن المصالح المشتركة لهذه المجموعة، كمفهوم آخر تستطيع تشكيل التبلور النظري لشكل من أشكال الوعي الزائف.

2.7- السينما:

السينما هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون. اختصار لكلمة Cinematographe أي التسجيل الحركي المعرب و هذه الكلمة المتعددة المعاني، تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام عمل في السينما وعرضها حفلات سينمائية ، وقاعة العرض ذهب إلى السينما ومجموع نشاطات هذا الميدان تاريخ السينما ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات، كالسينما الأمريكية و السينما الصامتة و السينما التجارية.

وهي كلمة مختصرة للتعبير الفرنسي سينيماتوغرافي وهي تعني باختصار الفن السينمائي كوسيلة تعبيرية مستقلة و متميزة أو القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية ويقابل هذا التعبير الفرنسي التعبير العربي الفصيح الخالية[2].

كما نجد السينماغرافية في اللغة العربية تعني حرفيا التسجيل الحركي[3].

1.2.7- السينما اصطلاحا :

تعتبر السينما فن ، الصناعة ونتاج الصور المتحركة ،ويشير قاموس **ويستر** إلى استعمال كلمة السينما للدلالة على الأفلام بشكل عام ،ويعود فن السينما إلى عام 1918، كما ورد ذكر هذه الكلمة

---

[1] – منير حجاب، الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية، الطبعة الثانية، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ص440.

[2] – ماري تيريز جورينو، ميشل ماري، **معجم المصطلحات السينمائي**، تقنية الكتابة للسينما، تر فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2007،ص35.

[3] – كيفين جاكسون،**السينما الناطقة، تر:علا حضر**، منشورات وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما،سوريا،2008،ص87.

أيضا في مجلة **سبكتيتر** 1921 كما يلي " السينما وسيلة ترفيهية جماهيرية أو شعبية تزخر بالمؤثرات البصرية البحتة و تدل كلمة السينما على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد الجغرافي فنقول السينما الأسيوية الاسبانية"[1].

2.2.7- التعريف الإجرائي للسينما الأمريكية:

هي سينما تعمل على تألق وأوج الازدهار ، بكل ما تحمله من أفكار وتقنية وابتكارات، وهي الأولى عالميا ، سواء من حيث الإنتاج أو صالات العرض ونسبة الجمهور، فالسينما في أمريكا صناعة كاملة ، قوامها مادي كما تضمن إيديولوجية المجتمع الأمريكي ، والترويج لنموذجه ، كما تهدف إلى كسب أكبر عدد ممكن من الجمهور سواء داخل أمريكا أو خارجها بغية التأثير فيه بشتى أنواع الخدع البصرية والصوتية والشخصيات والأبطال في أفلامه.

8- الدراسات السابقة :

1.8- الدراسة المشابهة الأولى :

دراسة الطلبة **رقية لحمر** بعنوان **الأبعاد الإيديولوجية في الفيلم الروائي التاريخي** وهي مذكرة تخرج مقدمة في لينيل شهادة الماستر قسم العلوم العلوم الإنسانية و الاجتماعية تخصص إذاعة وتلفزيون سنة 2017 وهي دراسة مشابهة لدراستنا.

هدفت الدراسة إلى التعرف إلى الأبعاد الإيديولوجية التي يتم توظيفها في الفيلم السينمائي التاريخي،كما هدفت إلى توضيح الأساس التي تقوم عليها السينما الجزائرية،وكيف ساعدت السينما في تحقيق مساعي الجزائريين في إبراز المطالب الشرعية للثورة الجزائرية فالسينما الجزائرية في تلك الفترة كانت وسيلة الإيديولوجية الرامية في تحقيق المطالب خاصة وأن الحكومة الجزائرية دعمت أجهزتها بالسينما بعد إدراكها لأهمية الصورة والسينما كأداة فعالة للتأثير في الرأي العام.

ومن بين أهم الأفلام المشتركة فيلم واقع سنين الجمر الذي يصور مراحل هامة من تاريخ الثورة الجزائرية بأبعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية ولاقتصادية مؤرخا بذلك لفترة جد حساسة تحاكي الواقع المعاش إبان هذه المرحلة.

حيث جاء إشكالية الدراسة :**كيف تجلى الخطاب الإيديولوجي في فترة مابين ما قبل الثورة التحريرية عبر فيلم وقائع سنين الجمر؟** وتندرج تحتها التساؤلات الفرعية

أهداف الدراسة :

سعت الباحثة من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن علاقة الواقع بالسينما ،وكيف يتم استخدام هذا الفن الجماهيري في تشكيل الحقائق، كما سعت الإبراز المعاني الضمنية التي يحتويها الفيلم السينمائي لفهم الرسالة الإعلامية المواجهة للجمهور الإيصال بعض الحقائق عن الفيلم بطريقة مفهومة ،والكشف

[1] – ماري تريز جورنو، مرجع سابق،ص37.

عن عديد من المضامين الفكرية التي تتعلق بالممارسات الثقافية الاجتماعية والشعائر الدينية والوضعية الاقتصادية ،والتعبير السياسية التي تتضمنه مختلف المشاهد التي وظفها المخرج في الفيلم.

نتائج الدراسة :

أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

البعد الإيديولوجي الثقافي :شكل الفيلم ديكورا صارخا في انعدام الحياة في القرية التي يعيش فيها البطل حمد أعطن شعور مشترك لدى المتلقي عند مشاهدتها، والمشركة في إنتاج المعنى ببنية مشحونة من الضياع، العجز، العزلة، أثناء التصوير.

البعد الإيديولوجي المتعلق بالهوية:

تمثل الهوية السمة الرئيسية لتشكيل ملامح السمات المتعلقة بالشخصية الجزائرية ،ويظهر ذلك من خلال شخصية البطل حمد فهي على المستوى الروائي تمثل الشخصية الرئيسية الفلاح القروي في مجموع السردي الفلمي، فهو المندفع صاحب القرار وفق ما تضمنته دلالات الفيلم التي تبرز النظام القبائلي في تلك الفترة ،وان الرجل هو صاحب الكلمة وما على المرأة إلا أن تخضع لم يقوله ،فهي خلقت تؤدي دور الإنجاب وتربية الأطفال والطاعة ودورها في الفيلم كان صامتا تبين مكانة المرأة في تلك الفترة.

البعد الإيديولوجي الديني :

تعتبر السينما من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تستعمل لغرض تمرير الرسائل فلكية تحميل أفكار مختلفة في المخرج بروز أصوات أجراس يبرز أصوات أجراس الكنيسة و صوت أذان مصاحبه لنص الفلمي فهنالك دلاله على وجود تلاحم و انسجام بين الديانات متعددة تشكل المجتمع الجزائري في تلك الفترة المتمثلة في الديانة اليهودية والديانة المسيحية والإسلامية.

البعد الإيديولوجي التاريخي :

وظف فيلم وقائع سنين الجمر كتابه فيلمية أي الأوضاع المختصة والغير المختصة مثل سلم لقطات والحوار لتمرير أفكار أحيانا وظاهرة حينا

البعد الإيديولوجي السياسي :

الفيلم لم يشرى إلى مستوى الأحداث التي شهدتها الجزائر في تلك الفترة خاصة و أنها تحتوي على مشاهد ولقطات تعرض فيها الموقف الفرنسي دون انتقاد أو التشكيك فيها والتوجهات

السياسية في تلك الفترة بين مؤيد للنضال السلمي والحواري مجسدة حركه انتصار الحريات الديمقراطية و الداعي لتبني المقاوم المسلحة.

البعد الإيديولوجي الاجتماعي :

من خلال تجسيد الفيلم للديكور الذي صاحب شخصيات في البيئة المحاطة بالفقر الأرض القاحلة البؤس والمعاناة الجفاف ونقص الغذاء موت الماشية البطلة بسبب غياب عنصر مهم وهو الماء كما

يوضح المشهد الثاني إلا أن أسباب هذه الحالات الاجتماعية كان سببه هو الاستعمار الذي اخذ الخيرات كلها له وجعل من الجزائريين يعانونه من ويلات الظلم و سلب حقوقه المضطهدة.

البعد الإيديولوجي الجمالي :

المخرج التفنن في استخدام لقطات وتنوع في الزوايا التصوير وكذا الديكور الموسيقى المرفق التي شكلت حيزا جماليا ببعده الفكري.

أوجه التشابه ولاختلاف :

تحديد أوجه التشابه ولاختلاف بين الدراسة السابقة والدراسة التي قمنا بها :

استفدنا من هذه الدراسة حيث أنها تدرس البعد الإيديولوجي في السينما و قد استخدمت منهج التحليل المضمون السيمولوجي الذي توافق مع الدراسة الباحثة وتختلف في أن الطالبة تدرس السينما الجزائرية و تطرقت إلى جميع الأبعاد الإيديولوجية بصفة عامة[1].

[1] –رقية لحمر، **الأبعاد الإيديولوجية في الفيلم الروائي التاريخي** الجزائري،دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم وقائع سنين الجمر، جامعة بسكرة،الكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، تخصص إذاعة و تلفزيون.

الجانب النظري

الفصل الأول:

نظرة عن الإيديولوجيا والخطاب السياسي

المبحث الأول: مدخل إلى الإيديولوجيا السياسية

المطلب الأول: مفهوم الخطاب الإيديولوجي وخصائصه

المطلب الثاني:خصائص الخطاب الإيديولوجي السياسي

المطلب الثالث: استراتيجية الخطاب الإيديولوجي السياسي

المبحث الثاني: مدخل إلى اللغة السينمائية

المطلب الأول: مفهوم الصورة السينمائية واللغة السينمائية

المطلب الثاني: خصائص اللغة السينمائية

المطلب الثالث مستويات تعبير وإنتاج المعنى

. 1- المبحث الأول: مدخل إلى الإيديولوجيا السياسية:

1.1- المطلب الأول: مفهوم الخطاب الإيديولوجي وخصائصه:

تعتبر إيديولوجيا من أكثر المصطلحات والمفاهيم ذيوعا وانتشارا في الساحة الفكرية ولا غزو في ذلك فالإيديولوجيا موضوع تتقاسمه بالبحث عدة حقوق معرفية: كالفلسفة والسوسيولوجيا والنقد الأدبي وعلم السياسة وغيرها، وعلى الرغم من ذلك فمفهوم الإيديولوجيا يبقى من أكر المفاهيم الشائكة التي تستعصي على الإفهام، وتأبى الانصياع، حيث شهد هذا المصطلح تطورات وتحويرات، سواء من حيث الاستعمال أو باشتغال، «ومن ثم فهو أقل المفاهيم بتاتا فهو عند البعض مفهوم، بل حتى مفهوم علمي، وعند آخرين معنى مبهم ومبتذل»[1]، حين أضحى المصطلح دخيلا حتى على اللغة الأم الفرنسية، ومنبته الأصل فرنسا، فالمصطلحّ ظل محفوفا بالغموض وعدم الاستقرار، في صبغة مفهومية واحدة، تحدد وتضبط إطاره المعرفي وتصنفه ضمن مستوى ثابت"[2]، وعلى الرغم من كون الإيديولوجيا من أكثر المصطلحات إزعاجا وأقلها ثباتا، فإن الممارسة الإيديولوجية تظل مهمة ومركزية في تحديد التواصل بين أفراد الجماعة البشرية الذين يحملون تصورات وتوجهات فكرية قد تكون متجانسة أو متباينة فطبقا (لاتوسير) فإن:« الممارسة الإيديولوجية مهمة ومركزية بالنسبة لحياتنا، فالإيديولوجية تبني خبرتنا بالعالم، وتشكلنا في إطار ارتباطنا بهذا العالم، وكذلك تبقى وتشكل إحساسنا بأنفسنا»[3]، لهذا استدعى البحث تحديد وضبط المفاهيم النظرية والمستويات الفكرية التي عرفها مصطلح الإيديولوجيا، عبر أهم التيارات الفكرية.

1.1.1- المفهوم في مجاله التأسيسي (علم الأفكار):

يعود الفضل في ظهور هذا المصطلح لأول مرة إلى رحاب التداول الفكري الإنساني إلى الفيلسوف الفرنسي (أنطوان ديستوت دي تراسي) (Antoine Destutt de tracy)، وكان قصده من وراء نحت هذا المصطلح، إيجاد مجال علمي يعني بدراسة الأفكار وفق

قوانين علمية تجريبية صارمة، وقد تأثر "دي تراسي" بنظرية "جون مارك" القائمة على التجريب كما تأثر بمنهج الفيلسوف الفرنسي (كوندياك) (Condillac) الذي يرى:«أن الأفكار أساسها المحسوسات، وأن العقل وعاد الحس»[4]، فهو يرد على كل معرفة إلى أصول حسية.

---

[1]-ميشيل فادية، **الإيديولوجيا، وثائق من الأصول الفلسفية**، تر: أمينة رشيد/سيد البحراوي، دار التنوير للطباعة والتوزيع، بيروت، د ط، 2006، ص10.

[2]-عمر عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص10.

[3]-عادل ضرغام، **في السرد الروائي منشورات الاختلاف**، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص65.

[4]-عمرو عيلان، مرجع سابق، ص11.

وكلمة إيديولوجية "Ideology" كلمة يونانية تتكون من مقطعين، المقطع الأول، "Ideo" ويعني الفكرة والمقطع الثاني "Logy" يعني العلم فتكون الترجمة الحرفية (علم الأفكار)[1]، وقد عمد "دي تراسي" وجماعته إلى دراسة الأفكار دراسة عملية بحتة، في حالة واقعي، بعيدا عن كل البعد عن الميتافيزيقيا، والاتكاء على الموروث الديني، وكل التصورات والأوهام النابعة من النفس الإنسانية، حيث يقول: "دي تراسي": «إن كلمة إيديولوجيا تستبعد كل ما هو شكي ومجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة وغامضة»[2]، ولعل الأساس الذي استندت إليه نظرية "دي تراسي"، واتخذته طريقا لتحقيق آمالها وتطلعا حيث كانت تنشد الإصلاح والتقويم، أن الفكر الإنساني ما هو إلا عملية ناجمة من تحول الإحساسات، فهو يرى أن الحالات الأربع بالنسبة للسلوك الإنساني الوعي (الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم، والتمييز والإرادة)، ما هي إلا أشكال وتصنيفات بإحساسات لإنسان.

يساعدنا الطرح السابق على فهم كيفية بزوغ الإيديولوجيا، أولا: بكونها (علم الأفكار) والقول بعلم الأفكار يقتضي كنتيجة منطقية، الثقة العميقة في العقل، ثانيا كونها سلاحا نقديا فعالا يستعمل في دعائم وأركان النظام القديم، حيث الحقيقة:«يمكن أن نتحقق بشكل عقلاني وعلمي، فالعقل والعلم هما سلاح لتمتع العقلاني الذي يتوفر فيه التنوير»[3].

يعتبر "نابيليون بونابرت" أول من وسم مصطلح الإيديولوجيا بدلالة سلبية، فاتخذ المفهوم عنده دلالة التحقير والاستهجان والتهكم في بعض الأحيان وقد ثارت ثائرة "نابليون" على الإيديولوجييناإذا ورأى في نظريهم أفكارا تتسم بالخطورة وعدد أركان الدولة المركزية القومية خاصة حينما اصطدمت مصالحه وأفكاره التوسعية بجماعة الإيديولوجيين التي يقودها "دي تراسي" ورفاقه[4]، الداعين إلى التغيير الشامل والجذري في جميع مناحي الحياة، خاصة المؤسسة الاجتماعية «بدءا بالتغيير الشامل لقطاع المدارس الفرنسي بتظليل الأفراد»[5].

2.1.1- الطرح الماركسي لمفهوم الإيديولوجيا:

«شهدت الإيديولوجي، منذ ظهورها، محاولات عدة للتأصيل وضبط المفهوم، عند الكثير من المدارس الفكرية وعبر جميع الفلسفات، حيث لم يتعرض أي مفهوم للسجال الحاد والنقاس، والعاصف والاستعمال المتاقض، مثلما تعرض له مفهوم الإيديولوجيا»[6].

---

[1]-أحمد أنور، **النظرية والمنهج في علم الاجتماع**، كلمة التربية، جامعة عين شمس، مصر، 6.

[2]-عمر وحيدان، مرجع سبق ذكره، ص11.

[3]-بورج دارين، الإيديولوجيا **والهوية الثقافية الحداثة وحصور العالم الثالث**، تر: فريال حين خليفة، مكتبة بولي، القاهرة، ط1، 2002، ص56.

[4]-عمر وعلان، مرجع سابق، ص12.

[5]-عمر وعلان، مرجع سابق، ص12.

[6]-أحمد حمدي، **جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري**، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، 2001، ص28.

لم يستلهم "ماركس" المفهوم من فلاسفة الأنوار مباشرة رغم إعجابه باتجاههم الفكري وتشبعه بمبادئهم بل استقى مفهومه للإيديولوجيا من المفهوم الرائج في الأوساط الاشتراكية الباريسية، حيث أضحت الإيديولوجيا تغني: «التفكير غير العقلاني، غير النقدي، الموروث عن عهد الاستبداد»[1]، وقد ساهمت الماركسية في أواخر القرن 19 في بلورة مفاهيم الإيديولوجيا انطلاقا من الأسس الفكرية للفلسفة المادية التاريخية وذلك بدراسة وتحليل ونقد الإيديولوجية الألمانية وأول تعريف يقدمه "ماركس" و "انجلز" (Friedrich Engels) في كتاب (الأيديولوجية الألمانية): «أن الإيديولوجيا عبارة عن نظام للأفكار التي يمكن اعتبارها ثانوية وغير متصلة بحقيقة ثابتة، لأن مجرد امتداد للبناء العلوي للطبقة الحاكمة وأن مجرد محاولة لتبرير السيطرة الطبقية، فأفكار الطبقة الحاكمة، وهي في كل زمن الأفكار الغالبة والمسيطرة ولذلك فإن الطبقة التي تمثل القوة المادية المسيطرة في تمتع، هي دائما، وفي نفس الوقت القوة الفكرية المسيطرة»[2].

ومن هنا يتجلى بوضوح حسب هذا المفهوم أن الإيديولوجيا، ما هي إلا تشويه الواقع والحقائق العلمية، كما هدف إلى تبرير موقف الطبقة الحاكمة وقد أشار (إنجلز) إلى أن وعي كاتب بقوله: «الإيديولوجيا عملية زهنية تقوم على المفكر وهو واع، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل الوعي الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكر الإيديولوجيا»[3]. وعلى أسس المادية التاريخية، طور "ماركس" و "انجلز" مفهوم الإيديولوجيا، الشديد الصلة بتحليل الوعي، كانعكاس للوعي الاجتماعي، حيث ولا إلى الإقرار والاعتراف «بأنه في مجتمع طبقي، تكون الأديولوجية جماعا للتصورات الاجتماعية لطبقة معينة يعبر عن وضعها الاجتماعي التاريخي وعن مصالحها»[4]، أو بالأحرى، فإن الإيديولوجيا–في مجتمع طبقي– تسمية طبقية كما ركزت الماركسية جهودها على دراسة الأفكار وكننها، والأسباب والعوامل التي تقف وراء نشأها لتحقق الوعي بالتاريخ الواقعي، فليس وعي البشر، هو الذي يحدد وجودهم بل وجودهم الاجتماعي والذي يحدد وعيهم[5]، وإذا كان المفهوم الماركسي ويبق الصلة بمباحث الدراسة السوسيولوجية، حيث يعتبر "كارل ماركس" أول من استعمل مصطلح الإيديولوجيا في مجال علم الاجتماع فإن نشأة الأفكار مرتبطة آليا بحركة الحياة الاجتماعية ومنه «فإن درجة النمو الفكري متصلة عضويا بعلاقات بإنتاج وبالتقسيم الطبقي، وبالتالي فالوعي، هو انعكاس شروط العلاقات التي لا تعرف السكون والثبات»[6] ومن ثم فكل الأفكار التي لا تمتاز بالحركية والدينامية وتستكين إلى الثبات والسكون، هي أفكار ليس لها تاريخ

---

[1]–عبد الله الحروب، **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص30.

[2]–أحمد نور، **النظرية والمنهج في علم الاجتماع**، كلية التربية، جامعة عين شمس، مصر، ص9.

[3]–عبد الله العروي، مرجع سابق ذكره، ص34.

[4]–ميشيل فادية، مرجع سبق ذكره، ص27.

[5]–عمر وعلان، مرجع نفسه، ص14.

[6]–جورج دارين، مرجع سابق ذكره، ص62.

لانفصامها عن حركته الصراعية، ولم يكتف "ماركس" بنعت الإيديولوجيا بأنها خطأ مضاد للحقيقة، ولكنه يؤكد على ما هو أكثر من هذا المعنى «وهو يشير بشكل خاص للتشويه التي تنبثق من قلب الواقع، والذي فيه تعامل الذوات أو يعامل البشر الحقيقيون كموضوعات»[1].

يؤكد "ماركس" فيما بعد في مؤلفة (مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي)، العلاقة الوطيدة بين النشاط الفكري والوعي بالنشاط الاجتماعي والاقتصادي، وعليه تكون البنية الاقتصادية، وما يتعلق بوسائل الإنتاج، القاعدة الأساسية التي تنشأ منها البنية الفوقية (المنظومة الفكرية والقانونية والسياسية) حيث أن: «النشاط الاقتصادي ليس نشاطا فرديا بقدر ما هو عمل جماعي، ولا تتجدد الفئات الاجتماعية إلا بالدور الذي تقوم به في الحركة الاقتصادية..، والأفكار تنشأ من الاحتكاك بين الفرد والبيئة التي ينتسب إليها»[2].

يتضح لنا جليا أن المفهوم الماركسي للإيديولوجيا يتجسد من خلال شكل وطبيعة الأفكار التي تكرس مصالح الطبقة الحاكمة التي تتناقض مع آمال الطبقة المحكومة (طبقة البوليتاريا) العاجزة عن خلق إيديولوجيا فتعمد إلى امتصاص إيديولوجية الطبقة الحاكمة ومن هنا يتكون الوعي الزائف بالواقع الذي يتسم بالفساد والانحياز والاستغلال بعيدا عن رؤية العلاقات الإنسانية في شكلها الحقيقي والطبقي، فتعتنق الطبقة المسحوقة أفكار غيرها دون وعي فعلي بذلك.

وإذا كانت الإيديولوجية تعبر عن نمط من المعتقدات والأفكار والقيم المتعلقة بالجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي تسود مجتمع ما في عصرها، باعتبار أنها تقوم به ورها في تشكيل سلوك الفرد والمجتمع ويتضح تأثيرها بوجه خاص في الجماعات السياسية.

3.1.1- خصائص الإيديولوجيا:

تتحدد من خلال علاقة الإيديولوجيا بالآنية الاجتماعية المختلفة داخل المجتمع.

1.3.1.1-الإيديولوجية والثقافة:

نلعب ثقافة الفرد والمجتمع التي يتم اكتسابها من خلال التعليم والتنشئة الاجتماعية والظروف التي يعيشها الإنسان وما تكسبه من معارف دورا بارزا في بناء وتحديد النسق الإيديولوجي الذي يؤثر على سلوك الأفراد والجماعات (...) والملاحظ أن لكل مجتمع ثقافية الخاصة وأديولوجية المحددة التي تحدد العلاقات الداخلية والخارجية لأعضاء المجتمع وما يتخذونه من مواقف حيال الظروف والأحداث التي يمرون بها في ضوء قيم وقواعد ونظم وأهداف المجتمع وتوجيه الإيديولوجي[3].

---

[1]-عمر وعلان، مرجع سابق، ص16.

[2]-عبد الله العروي، مرجع سابق ذكره، ص36.

[3]-أحمد جعفر حسن، إيديولوجيا، 2006، ص59.

2.3.1.1-الإيديولوجيا والدين:

ثمة ما يشبه الإجماع، بين علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، على أن الذين هو التنظير الفعلي للإيديولوجيا على مستوى الناحية العملية فكل من الدين والإيديولوجيا يستهدفان تنظيم وبناء بمجتمع ما، عبر النظر وإعادة تقييم الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي كما يشير علماء الاجتماع في الوقت ذاته إلى أن ظهور آدابه بولوجيات ما كان ليحدث في ظل المجتمعات الزراعية السابقة على الثورة الصناعية نظرا لأن الدين والتقاليد كانوا يقوما بوظيفة مماثلة لما أصبحت إيديولوجيا نقوم بها فيما بعد[1]، وبالتالي تكون الإيديولوجيا التمظهر الفكري الثاني، بعد الدين بالنسبة تحركة التاريخ المتصاعدة ويشير كثير من رواد علم الاجتماع كـ"فيليب برو" (Philipe. pro)و "أنسار" (Anssar) إلا أن ظهور الإيديولوجيات، لم يبلغ سلطة الديني والمقدس في القدرة على تعبئة الجماهير وقيادتها، ويعرف الأمر إلى ضعف الإيديولوجية في تفسيرها لمواقف ميتافيزيقية وغيبية ترتبط بوجدان الإنسان، ومن ثمة راهنت الإيديولوجيات على تأكيد سطوتها وهيمنتها وهذا ما نلحظه في توجهات بعض الجماعات الإيديولوجية الدينية، كتنظيم القاعدة وداعش، واليمين المسيحي المتطرف والصهيونية العالمية وكل هذه التنظيمات تستقي مادتها الخام من البعد العقلي للأديان.

3.3.1.1- الإيديولوجيا والنسق السياسي:

علاقة الإيديولوجيا والسياسة هي علاقة حضور وغياب، وعلاقة تبادل مواقع توجيه السيطرة على مجموعة اجتماعية عن طريق سلطة ما، قد تكون مدنية أو عسكرية جمهورية، أو ملكية وبنية تحدد وجودها وفق رؤية نظرية سياسية، أو مذهب سياسي يسهم في قيادة دواليب السلطة وتنجم المذاهب السياسية بناء على أفكار فلسفية عملية، كالماركسية والوجودية وتظهر كسلوك إنساني حين يتخذ كل فرد أو جامعة فلسفة سياسية ما عقيدة له، كأن، يقول: مثلا الفلسفة الإشتراكية، فلسفة اللبيرالية، أو أن تتخذ كمسميات لمؤسسيها كالفلسفة الماركسية، فيؤمن لها الفرد ويتخذها رؤية خاصة تفسر ذاته ووجوده، وعلاقته مع كل العناصر الخارجية عنه، وبالتالي يمكن القول:«أن المذهب السياسي شأنه شأن الإيديولوجيا ينزع إلى الكلية النظرية والعلمية التي لا تتوافر بالضرورة بالنسبة للفلسفة والنظرية السياسية»[2].

وتأسيسا على ما سبق، يكون المذهب السياسي الإطار الأكثر تنظيما لمقولاتهوهرية تخص مجموعة بشرية ما كان لجنس والعرف والهوية، ويسمى إلى بناء رؤية للعالم تحقق طموح الأفراد المنتسبين له، ويدخل في شبكات تفاعل تجاذب وتضاد مع مذاهب أخرى، وهذا ما يشكل جزء الصراع الذي تتخذه منه

---

[1]-إسماعيل صبري، محمد محمود ربيع، **موسوعة العلوم السياسية**، الكويت، جامعة الكويت، 1994، ص268.

[2]-عمار علي حسن، **الإيديولوجيا، الموسوعة السياسية**، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 2007، ص18.

الإيديولوجيا المهيمنة، ومنه يغدو المذهب السياسي ذراعا من أذرع الإيديولوجيا ووسيلة من وسائل هيمنتها على سلطة مجموعة ما،

4.3.1.1- الإيديولوجيا والنسق الاقتصادي:

تمثل الاهتمامان الاقتصادية حلقة وصل بين الاهتمامات الإيديولوجيا السياسية والاجتماعية، فالبناء الاقتصادي المادي الذي يدين له المجتمع، والسياسة الاقتصادية التي يسير عليها المجتمع سواء أكان اقتصادا حرا أو موجها والوضع الاجتماعي والاقتصادي ومستوى المعيشة والطبقات داخل المجتمع لابد أن تؤثر التوجيهات النظرية الأيديولوجية التي يدينون بها[1].

5.3.1.1- الإيديولوجيا والنسق الفكري:

تمثل الإيديولوجيا نسقا فكريا مكتسبا يقوم المجتمع بغرسه في الأفراد و الجماعات من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية والتربية والتعليم والتثقيف ليتوافق مع سلوكهم وفكرهم في التوجيه الأيديولوجي لجماعة والمجتمع بصورة مقصودة، وهذا يكشف لنا ارتباط العمليات التربوية والتعلمية بالنسق الإيديولوجي[2].

6.3.1.1-الإيديولوجيا الثورية:

تمثل إيديولوجيات مضادة لا تقبل الوضع القائم وتسعى لتغييره بصورة جذرية مفاجئة، بحيث يتغير البناء الاجتماعي برمته وما تعلق من وظائف وعلاقات وقيم أيديولوجية، ويمكن أن نشير إلى التغيير الجذري في جوانب محددة مثل النسق الثقافي كالثورة الصناعية أو العلمية أو الفنية والسياسية[3].

1.2- المطلب الثاني: خصائص الخطاب الإيديولوجي السياسي:

1.1.2- الخطاب الإيديولوجي السياسي:

1.1.1.2- تعريفه:

إن كل خطاب سياسي ينشأ في بيئة فكرية وثقافية، في ظروف اجتماعية وسياسية محددة، وهذا ما جعله يعكس انشغالات المرحلة التاريخية ومشكلات المجتمع الراهنة، ففي أواخر الثمانينات من القرن الماضي سجل الخطاب السياسي تحولا كبيرا في مواضيعه تتبع عنه لاستخدام الموسم لمصطلح الديمقراطية ومماثلاتها كالمجتمع المدني وحقوق الإنسان، وكانت النتيجة أن ظهر الخطاب الديمقراطي بوصفه جزءا أساسيا من مكونات الخطاب السياسي المعاصر[4].

---

[1]-أحمد جعفر حسن، مرجع سبق ذكره، ص67.

[2]- المرجع نفسه، ص71.

[3]-مرجع نفسه، ص74.

[4]-صالح بلحاج، **أبحاث وآراء حول مسألة التحول الديمقراطي في الجزائر**، مخبر دراسات وتحليل السياسات العامة، في الجزائر، ط1، الجزائر، جوان، 2012، ص8.

فالخطاب السياسي تقنية تسمح باستمالة السامع، والقارئ إلى الكلام بتذكيره بموقفه كمتلقى بضرورة الاستماع أو التلقي،فالخطاب السياسي الذي يؤسس الفكرة عبر مبدأي المحاجة والتعليل يؤديان بالضرورة في السياق الإيجابي للتواصل إلى الاقتناع[1]، فتؤدي في بناء القصدية المتواصلة إلى البحث عن متضمنات الخطاب التي لا تتضح إلا بالكشف عن القوانين التي تميز الخطاب وتحركه، أي أن هناك قوانين تدخل في توظيف المعنى الضمني لأن المخاطب السياسي لا يلجأ إلى الأقوال الصريحة للتلفظ بل يسعى إلى توجيه المخاطب إلى التفكير في الشيء، الغير مصرح به، فالخطاب جانبان: الظاهري والضمني، وحتى يحقق الخطاب الإيديولوجي السياسي فعاليته يعتمد عناصر تجعله يتوجه إلى التلميح وما على المتلقي إلا الإدراك مآل أقواله دون الإفصاح بدوره، فكل ما يتلفظ به المخاطب السياسي واضحا بصفة جلية ويزاد به خطاب السلطة الحاكمة في شائع الاستخدام وهو خطاب الموجه قصد إلى متلقي مقصود، يقصد التأثير فيه وإقناعه بمضمون الخطاب، ويتضمن هذا المضمون أفكار سياسية، أو يكون موضوع هذا الخطاب سياسي[2].

والخطاب السياسي يهتم بأفكار أو المضامين، ولهذا المادة اللفظية قليلة في حين يتسع المعنى الدلالي لتلك الألفاظ فالمرسل يعتني بالفكرة التي هي مقصدة أكثر من غايته بالألفاظ كالفكرة في الخطاب السياسي هي الأساس.

وعليه فالخطاب السياسي يعتبر تمثيل للمكان وتمثيل للجماعة اللغوية وللعلاقات الاجتماعية وتمثيل لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه، فالرجل السياسي يجب عليه أن يكون باعتباره مريلا: ذلك الرجل الذي يجعل كلام مجموعته مستحسنا أي الذي يتحدث إلى الجمهور بالكلام الذي نظره منه، ذلك الذي يحمل كلاما مسموحا ولكن في الوقت ذاته يصنع السلطة.

2.1.1.2- خصائصه

ينفي الخطاب الإيديولوجي السياسي على الحجاج باعتباره جنس من أجناس التواصل يتميز بطبيعة المبادئ التي تحكمه والبيئات التي تحدد القضايا التداولية التي تعطيه هويته كقيمة تواصلية اجتماعية أو يحمل الخطاب الإيديولوجي السياسي رسالة ويندر إيديولوجية مهما كانت صراحتها ويحرك نحو الفعل مباشرة أو تمهيدا.

ويصيب الحجاج كثيرا من المستويات اللغوية للخطاب السياسي مثل المعجم والتراكيب ذلك أنه يصطنع الحجج البلاغية والجدلية حتى يستهدف الإقناع والاستقطاب والتأثير واستقرارا بحبال.

---

[1]-محمد أديون، **مكونات الوعي السياسي وتقنيات انشغال الخطاب**، ط1، 2002، ص124.

[2]-محمود سليم محمد هياجنة، **الخطاب الديني في الشعر العباسي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ص18.

والخطاب السياسي ليس إلا ردا مسبقا وقبليا عن الاعتراضات التي يمكن أن يواجه بها ذلك الخطاب، ذلك أنه لا خطاب سياسي دون عرض حجاجي، وأن المضمون لا قيمة له داخل نسق سياسي إلا إذا كان عليه برهان[1].

3.1- المطلب الثالث: استراتيجية االخطاب الإيديولوجي السياسي:

نتطرق في هذا البحث إلى تحديد مفهوم الإستراتيجية في الخطاب الإيديولوجي السياسي وذلك للتعرف على إستراتيجية التأثير في الخطاب السياسي أي الأساليب التي يوظفها الخطيب السياسي قصد التأثير الإيجابي في سلوك المتلقي، ومن ثم كسب الدعم والتأييد والقبول مما ينتج له الشرعية بالإضافة إلى تحديد القوى الإستراتيجية التي يوفرها الخطاب السياسي فهناك العديد من العوامل التي يقرها الخطاب تزيد من قوة الدولة وهيبتها بين وقوة الحاكم أمام شعوبهم.

1.3.1- مفهوم الإستراتيجة في الخطاب الإيديولوجي السياسي:

يعود استخدام مفهوم الإستراتيجية لليونانيين القدماء، حيث كانوا يختارون كل سنة مجلس يتكون من عشرة إستراتيجيين يتولون إدارة الجيش فهؤلاء القادة يقومون بمهمة حماية المدينة اليونانية عن طريق الدبلوماسية أو بالشكل المناسب حتى وإن تطلب الأمر الدفاع عن طريق الجيش، وبالتالي لهم مسؤولية مزدوجة هي قيادة السياسة الخارجية للدولة من جهة وإدارة ما يصاحبها من نشاطات عسكرية من جهة أخرى.

إلا أن مفهوم الإستراتيجية لم يعد يقصر على البعد العسكري فقط، فمع نهاية القرن العشرين أصبح هذا المفهوم متعدد الاستخدامات، ويختلف من مجال لآخر ويستخدم للدلالة على كل النشاطات الإنسانية التي لها أهداف ووسائل ولم تعد حكرا على المجال العسكري وحده.

فالإنسان يمارس أفعالا كثيرة في حياته يبتغي من ورائها تحقيق أهداف بعينها ولا يستطيع أن يمارس هذه الأعمال في وضع مستقل عن سياق المجتمع الذي ينتمي إليه ولذلك فإنه يتخذ طريقه معينة يمكن بها مراعاة الظروف التي تحيط بعمله أولا أي عناصر السياق وتمكنه من تحقيق هدفه ثانيا.

كما أنه ونظرا لتنوع الأعمال التي ينجزها الإنسان بين أعمال اجتماعية وثقافية وسياسية ولغوية، فإن طرق إنجازها تتنوع كذلك لأن الإنسان ينجزها في سياق اجتماعي ذو عناصر مؤثرة.لذلك فالإستراتيجية هي طرق محددة تتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمة ما من المهمات أو هي مجموعة

---

[1]-ابتسام بن خراق، **الخطاب الحجاجي السياسي في كتاب الإمامة والسياسة** لابن قتبة دراسة تداولية، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في اللغة، جامعة لحاج لخضر ، باتنة، 2009، ص23.

عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معينة، أو هي تدابير مرسومة من أجل ضبط معلومات محددة والتحكم بها[1].

2.3.1- إستراتيجية التأثير في الخطاب الإيديولوجي السياسي:

يعتمد الخطاب الإيديولوجي السياسي إلى جملة من الأساليب والآليات الحجاجية الإقناعية قصد التأثير في المتلقي وحثه على الإمعان في المضامين والدلالات الكامنة فيه قصد تأويلها، وفهمها، ما يجعلها ترسخ في ذهن المتلقي الذي قد يتأثر بها، لتتحول عنده إلى الأفعال يمارسها ويعمل بها، وعليه سنحاول في هذا المطلب عرض أهم إستراتيجيات التأثير الخطاب الإيديولوجي السياسي.

1.2.3.1-الأفعال الكلامية Actes de Parole:

تعد الأفعال السياسية أفعال كلامية في الغالب، لأن الكلام لا يحمل فقط رسالة دلالية، وإنما يشي أيضا بالموقع الذي يتخذه صانع الكلام من تلك الدلالة التي يتضمنها الخطاب الإيديولوجي السياسي، فاللغة ندل بها هي كلام وعلامات، وقرائن وإشارات على الميثاق التواصلي بين المتكلم والمتلقي فآلية البدائل يتبع تأويل اللغة تجربة، ولكنها لا تتيح أي حرية لتغيير الحدث، فمأزق الفعل السياسي يقابله انعراج واسع في زاوية الفعل الكلامي لذلك يلجأ الفكر إلى سلطة اللغة عسى أن تعيد التوازن بين الفعلين، فعند ما نكون حبال القول السياسي، ولا سيما في لحظة مباشرته الأولى أو لحظة نشأته والإصدار به نجد أن المعنى الذي يحمله لا ينكشف من خلال البناء اللغوي أو المقام التداولي بين المتكلم والسامعين، ولكنه يوجد خارج الحدث اللغوي والتواصلي تمام، فهو يوجد مبثوثا بين شاشة الأحداث الجارية وذاكرة الواقع الماهية، فهو مزروع على أرض الذاكرة السياسية المتحركة لأنه يقع بين الحقيقة تاريخية وحقيقة تريد أن تنشأ.

فالخطاب السياسي ما هي إلا جزء من الممارسة الإيديولوجية للسلطة من قبل الدولة ولذلك فإن كل التفاعلات الاجتماعية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب السياسي الإعلامي وتلك التي تحيط بعملية قراءته هي بالأساس تفاعلات اجتماعية قبل أن تكون معرفية أو كلامية تأويلية

2.2.3.1-الإيحاء(لعبة الكلمات):

يلجأ السياسيون في خطاباتهم إلى لعبة الكلمات، فقد تظهر في الخطاب كلمات تدغدغ مشاعر المواطنين، لاستمالة عقولهم إلى مستقبل يعيد المدى في تحقيقها، كما أنها لغة ملتبسة غامضة، مبهمة ليست باللغة الصريحة بالمعاني المتعددة والتفسيرات الهادفة إلى استثارة النفوس لخدمة السياسة[2].

---

[1]-الحاجة سعود، **إستراتيجية الشرعية والاستمرار للأنظمة السياسية العربية**، دراسة بنائية للخطاب السياسي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة بوضياف، المسيلة، 2015، ص59، 60.

[2]-الحاجة سعود، مرجع سبق ذكره، ص68، 69.

وبالتالي أصبحت لعبة السياسة ضرورة ولازمة من لوازم شطرنج الكلام حيث يتحول الخطاب إلى رقعة شطرنج، تمارس فيه لعبة من نوع خاص هي لعبة الكلمات والمعاني وتفسيرها وتأويلها بين المرسل والمتلقي لذلك يلجأ الخطيب السياسي إلى شحن خطابه برموز ومدلولات، تختبئ ورائها بعض المعاني التي يريد البوح بها إذ لا بد للسياسي من بعض الغموض حتى يقتنع المتلقي، لأن هذا الغموض أقوى من حين التأثير في المتلقي، لأن المعاني الحقيقة والأفكار غير المعلن عنها تحتاج إلى إعمال الفكر وهو ما يرسخ الفكرة والمعنى في الذهن مع عدم المبالغة في الغموض والرمزية حتى لا يبتعد عن الهدف الذي يريد تحقيقه وهو التواصل والإقناع والتأثير.

3.2.3.1-الاستعارة:

إن الكلمات التي يستعملها الخطاب السياسي عادة هي تصورات إستعارية مثل المساواة، الحرية الاستقلال والسلطة...إلخ نجد أن الاستعارة هي أداة من أدوات الفعل السياسي، فهي تستخدم أداة للتحريض والتحفيز والإقصاء والإغراء والتمييز والهيمنة وإسباغ الشرعية وأداء المقاومة وإجهاض النقد، فهي لا تقول أو تعبر فحسب بل تفعل أيضا ولما كانت الاستعارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية شأنها شأن كل الاستعارات الأخرى، قد تخفي بعض مظاهر الواقع فإن الاستعارة في مجال السياسة لها أهمية قصوى، فقد تقيد حياتنا لأنها تعمد إلى إخفاء الحقيقة وإظهار ما يريد المتكلم إظهاره مما يفتح المجال أمام المتلقي للتأويلات، والقراءة المتعددة للمعاني التي يحملها الخطاب، فالاستعارة في الخطاب السياسي تستعمل الأغراض تواصلية بحثه لأنها تزيد من إثارة المتلقي وتجعله يبحث عن المعاني التي تخفيها ومما يجعل عملية التأويل والقراءة للخطاب أقوى وأعمق وعليه سيكون التأثير قوي.

4.2.3.1-مراعاة مقتضى الحال:

يلجأ الخطيب السياسي إلى مراعاة مقتضى الحال ليخاطب كل طبقة بما يناسبها ولتحقيق ذلك يجب أن يكون عارفا بأحوال ن يخاطبهم اجتماعيا وثقافيا وسياسيا لأن الكلام يفسر ويفهم حسب الموقف الذي يحدث فيه، لذلك يجب أن يجري أيضا حسب الموقف الذي يحدث فيه أو الذي يثير الكلام أو اللغة، فقد يعمد الخطيب إلى المنطق أو أقيسته اليقينية ويقتصر على ذلك إذا كان يخاطب أقواما قد غلب على حياتهم الفكر والعقل، ولا يرضيهم إلا الحقائق عارية وقد يعتمد إلى الظنيات وأقوال من عرفوا بالحكمة[1].

[1]-الحاجة سعود، مرجع سبق ذكره، ص1، 72، 73.

5.2.3.1-السياق:

يشكل السياق عنصرا مهما في عملية بناء الخطاب في جهة وإعادة بناء من قبل المتلقي من جهة أخرى لأن المتلقي في تأويله لمعاني الخطاب يعتمد على سياق الخطاب بأنواعه المختلفة، فالمتكلم يحرص كل الحرص أن يكون خطابه بكل ألفاظه وأساليبه ومعانيه وأفكاره ملائما للسياق الذي سيقال فيه هذا الخطاب لذلك فإن للسياق دورا فعلا في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس وما كان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بالسياق.

2-المبحث الثاني: مدخل إلى اللغة السينمائية.

1.2-المطلب الأول: مفهوم الصورة السينمائية واللغة السينمائية.

1.1.2-الصورة السينمائية:

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

حيث يقول عدنان مدانات: "وفي الحقيقة فإن الاكتفاء يفهم السينما من خلال طبيعة الصورة السينمائية لا يمكن أن يسمح أبدا بتشكيل فكرة متكاملة عنها، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن تشكل هذه الفكرة المتكاملة بمعزل عن فهم طبيعة الصورة السينمائية، وعن الالتزام بها، ويبقى الجزء الآخر المكون للعلاقة بين الصورة السينمائية وبقية العناصر الأخرى المشكلة لما يعرف باللغة السينمائية[1] هي علامة سينمائية بامتياز وأيقون بنقل الواقع حرفيا أو خياليا، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تحريرية ومباشرة ولا يمكن الحديث عن الهورة السينمائية إلا في علاقتها بالمستقبل أو الرصد الذي يتلقى هذه الصورة ويدخل معها في علاقات إنتشاء وإدراك ولذة حسية وذهنية ومن ثم لا يتحقق سيميوزيس الصورة[2].

2.1.2-اللغة السينمائية:

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة نظرا للنقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم، كما تعد اللغة السينمائية المحرك الرئيسي في رقي وازدهار ونجاح الفيلم السينمائي، وذلك لما تشتغل عليه في صنع مختلف الدلالات التي تخدم الفيلم كألوان، والتقطيع وزوايا التصوير، حركات الكاميرا، الموسيقى، المكان، الديكور والشخصيات...إلخ.

هذه العناصر تجعل من اللغة السينمائية ذات فعالية جمالية فنية بما أننا تحدثنا عن اللغة السينمائية كأحد العناصر الهامة والضرورية في التحليل كان ولابد أن نشير إلى الصورة السينمائية لأن

---

[1]-جميل حمداوي، **هو يورد والحكم الأمريكي**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر 2005، ص44. (تاريخ النشر 2015/3/19، على الساعة 10:20)، http://almothaqaf.com.

[2]-جميل حمداوي، **الصورة السينمائية**، جريدة المثقف، العدد3117، مقال منشور على الرابط الإلكتروني php/qad ya/20 14/8843.09.htm.

طرق وتحليلها تختلف من باحث لآخر، ومن سياق ونسق اتصالي لآخر، فهناك علاقة قوية تربط الصورة باللغة السينمائية إذ تتجلى في تركيب اللغات عن طريق تنوع الشفرات المتداخلة في نفس فضاء ولغة التصوير وعليه تعرضنا في هذا الفصل إلى مختلف الأسس التي تقوم عليها اللغة السينمائية، مع الإشارة إلى الصورة، إضافة إلى ذكر أنواع الشفرات ومختلف العناصر التي تجعل من اللغة تشكل أنساق دلالية منفتحة على سيرورة الإنتاج.

3.1.2-اللغة السينمائية عند كرستيان ماتز:

على الرغم من أن العديد من الباحثين والمخرجين والنقادين (من جان إشتين إلى جان ميتزي) قد استخدموا في دراستهم للسينما عبارتي "سان" langue "ولغة" Langage، إلا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن المفاهيم الدقيقة لعلم اللسان البنيوي الذي وضعه، في بداية القرن العشرين، فردينا ندي سوسور، وهذه المفاهيم تلخص في أن اللغة ما هي إلا حوصلة بين عنصرين أساسيين لا يمكن أن يفضل أحدهما عن الآخر: لسان (بوصفه منتجا produit اجتماعيا وشفرة code مشتركة ضرورية للتواصل بين أفراد الجماعة اللغوية) وكلام parole (بوصفة فعلا فرديا وإبداعا شخصيا ينتجان عن استخدام المتكلم sujet parlant لتلك الشفرة المشتركة.

وهكذا تبقى دراسة السينما، مدة طويلة وقفا على الدراسات المعيارية والتجريبية والوصفية، حيث إنها لم تدرس من منظور سيميولوجي سوسوري إلا مع عالم السيميولوجيا كريستيان ماتز الذي نشر أول دراسة له في هذا المجال، تحت عنوان هل السينما لسان أم لغة؟

وذلك في سنة 1964، في العدد الرابع من المجلة الباريسية "اتصالات" وتتخلص هذه الدراسة في أن السينما بوصفها فعلا لخطاب.

Actes de discours هي لغة وبوصفها شفرة (نحو وتراكيب: مثل المتتاليات فإنها تعد لسان[1].

كما تطرق كريستيان ميتزا أن لغة مرئية تتألف من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة، نواعان منهم يؤلفان شريط الصور وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاث أنواع أخرى تمثل شريط لصوت، وهي الصوت الشبهي أو الأيقوني كالضجيج والصوت المنطوق صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي[2].

---

[1]-جميل حمداوي، **الصورة السينمائية**، جريدة المثقف، العدد3117، مقال منشور على الرابط الإلكتروني php/qad ya/20 14/8843.09.htm.

[2]-صلاح أبو يوسف، **السيناريو السينمائي**، ألفت والتجربة، القاهرة، دار المعارف سلسلة أقزا، 1990، ص174.

حيث يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات حيث اعتمد الناقد "مارسيل مارتن" في كتابه اللغة السينمائية، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول، وبدل المصطلح 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، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة، أضف من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية[1].

4.1.2-عناصر اللغة السيمانية:

السينما ليست إذن لغة بلا شرعة: بل بالعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات، جزء نقط يمكن أن يكون سينمائيا محضا (الشرعات الخاصة) بينما العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسنما (الشرعات العامة).

وتتكون اللغة السينمانية من أوضاع خاصة وتتمثل في (سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا، تقنيات السينما والتي بدورها تشمل كل من السيناريو، المونتاج، الحوار...إلخ) كما تتكون اللغة السينمائية من أوضاع غير خاصة وتتمثل في (الشخصيات، الديكور، الموسيقى، الصوت، الإضاءة...)[2].

1.4.1.2-الأوضاع الخاصة وتشمل ما يلي:

- **سلم (أنواع) اللقطات:** تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة هي:

اللقطة العامة plan général: هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاما على موضوع معين وهكذا نرى أن اللقطة العامة تضعف من سيطرة المخرج على توجيه انتباه المتفرج، بل وتقلل من تأثير الحركة عليه، ولذلك على المخرج تجنب استعمال هذا الحجم عندما يكون المطلوب توصيل تفاصيل مهمة في الكادر إلى المتفرج.

---

[1]-سعيد عموري، **من النص السردي إلى الفيلم السينمائي** قراءة في أشغال المصطلحات الأكاديمية، الدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب والفلسفة، جامعة عبد الرحمن بجاية، الجزائر، 2014، ص15.

[2]-محمد إبراقن: تر، أحمد بن مرسلي، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص17.

اللقطة القريبة Clase up: أي الحجم العكسي تمام للفظة العامة، حيث يظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل، ولذا فهي عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور، وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد المخرج، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة، وبدون مبرر، إذ ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج، وبذلك تفقد كثيرا من قوتها.

اللقطة المتوسطة Medium Shot:

كما يتضح من الاسم، اللقطة المتوسطة تقع بين اللقطة القريبة واللقطة العامة، وعادة تبقى الأفلام على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات متوسطة، ولقطات عامة، ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيء المصور.

اللقطة المتوسطة Ms

هناك تنوع من اللقطات المتوسطة

اللقطة الثنائية Twoshot:

هي اللقطة التي تشتمل على شخصين

اللقطة الثلاثية Three Shot:

هي اللقطة التي تشتمل على ثلاثة أشخاص[1].

اللقطة القريبة جدا Very Close up VCU:

هي التي تصور جزءا تحصيليا من اللقطة وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره، ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح بما فيها من عيوب ويصبح شعر الحاجبين بارزا، وكذلك الجفون ويكون التفات العين هائلا ولذلك فأي حركة للوجه في هذا الحجم هي بالتبعية مبالغ في تضخيمها إذ تصبح غير واقعية على الشاشة وأي حركة عموما من الشخص الذي يتم تصويره، مهما كانت طفيفة تصبح هائلة على الشاشة.

اللقطة الشديدة القرب: (Ecu Extreme Close up)

هي التي تصور جزءا صغيرا جدا من الشيء المصور قد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين أو العينين والأنف أو الأنف والفم والتأكيد على العينين بظهر لونها بوضوح وعموما فإن مشاكل هذه اللقطة

[1]–محمد ابراقن، مرجع سابق، ص19.

ربما كانت أكثر من الفرص التي تتيحها وإن استخدمت بشكل غير سليم فإنها تصل المتفرج، إذ تعزل جزءا من الشخص المراد تصويره كلية وقد تظهر الشخصية على أنها شريرة وعدوانية.

زوايا التصوير (زوايا التقاط الصور ودلالتها):

تستطيع الكامير نظرا لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور خلال عدة زوايا متباينة، ومن بين أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائي والتلفزيوني نذكر ما يلي:

الزاوية العادية angle normal: هي الزاوية التي توضح فيها الكاميرا وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصوير وهذا دون أن يعلو أحدهما على الآخر أي أن يكون كلاهما في مستوى واحد، خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية[1].

الزاوية الغسطية anlge plongée: هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، ومن دلالات هذه الزاوية نذكر منها الإيحاء بفكرة التبعية (dépendance) أي خضوع الشخصية لموقف درامي معين وخلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار والسحق (écrasement) التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء من كمالها قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

الزاوية التصاعدية Angle contre plongée

هي الزاوية التي تعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع في أفقها المقلص ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة...إلخ.

المجال والمجال المقابل Champ contre chanp

هي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الآخر للخط[2].

---

[1]–فايزة يخلف، مرجع سابق، ص97.

[2]–فايزة يخلف، مرجع سابق، ص98.

حركات الكاميرا Les mouvement de camera

البانوراما: Panorama

حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي والأفقي دون نقل الآلة من مكانها وهناك نوعين للبانوراما وهما[1]:

بانوراما أفقية: Panorama horizontal:

تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس نسبة 180 درجة من اليمين إلى اليسار والعكس[2].

بانوراما عمودية panorama vertical

تكون فيها الكاميرا بالدوران عموديا من أعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف وإبراز صفات القلق، الشك التردد، أو التشويق وإبراز الشخصية من خلال حركة منتشرة من الأرجل إلى الوجه.

وهناك وظائف تقوم بها:

الوظيفة الوصفية: لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا:

الوظيفة الحكائية Marratif: بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الآخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين.

تساهم في خلق القلق، لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جست الممثل (بكل قامته) تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل الصدر، حتى تسعى بالوجه وهو التدرج الذي تنتج عنه الإحساس القلق[3].

التنقل travelling: يقصد به أن الكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف موضوعة على العربة، والتنقل يكون أماميا لتقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحيا laccompanement أو دائري أو بصري astique التي ألزم Zoom، فضلا عن النقل البانورامي travelhing panoramique.

---

[1]–رضوان بلخيري، **سيمولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، الطبعة الأصولى، جسور النشر والتوزيع، 2016، ص73.

[2]–جورج سادول، **تاريخ السينمائي العام**، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص199.

[3]–جورج سادول، مرجع سابق، ص200.

أنواع التنقل: يعني التنقل أن تتحرك الكاميرا من كل اتجاه وتصور من كل الزوايا فهذا يعني أيضا أن هنالك عدة أنواع من التنقل تختلف باختلاف محور عدسة الكاميرا وباختلاف اتجاه سيرها ومن أنواعه[1]:

التنقل الجانبي:

تعطي الزاوية الجانبية للمثل مثل الزاوية المواجهة، نوعا من التنظيم للصورة، لذا يجب استبعادها إذا لم يكن هذا الإنطباع مرغوبا، لأنها تولد لدى المتفرج إحساسا بعدم الإنجذاب مع الشخصية المصورة (الإخراج TV).

التنقل الخلفي: وهي زاوية خلفية تظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير (الإخراج TV)[2].

التنقل الأمامي: يحدث هذا النوع التنقل عندما يقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور بهدف إبراز عنصرا أو تفضيل محدد من الديكور.

التنقل الجانبي: يعرف أيضا بالتنقل المصاحب، فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة موافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات وأشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير .

التنقل العمودي: هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة واضحة crtue ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة للمثل وهو يسرع صعودا ونزول الأدراج[3].

التنقل البصري: هو عدسة خاصة ذات بؤر (fécales)متغيرة تسمح بتغيير إطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك تبقى بمقتضاه ثابتة، وقد صنف ضمن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات هي الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج.

---

[1]–جورج سادول، مرجع سابق، ص200

[2]–عبد الخالق محمد علي، فن **الإخراج التلفزيوني والإذاعي**، ط1، 2010، دار المحجة البيضاء، ص310، 311.

[3]–فايز يخلف، **خصوصية الإشهار في ظل الانفتاح الاقتصادي**، دراسة تحليلية سيميولوجية، أطروحة دكتوراه في علم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2006، ص102.

الارتباط الحسي إحداهما أمامية Zoom avant والأخرى خلفية وهما حركتان تعادلان التنقل الأمامي والخلفي واعتماد الزوم كخدمة سينمائية الغرض منها التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا ويبتعد عنها.

التنقل البانورامي: هو الشكل الذي يجمع الاعتبارات جمالية بين التفنين، البانوراما والتنقل ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية (مأساوية) عميقة أو تصوير موقف درامي غامض[1].

2.4.1.2-المونتاج:

المونتاج بمثابة النحو بالنسبة للغة، فهو يعمل على ترتيب اللقطات وأطولها واللحظة التي يتم اختيارها للانتقال من لقطة إلى أخرى واختيار وسائل القطع والانتقال فالانتقال السيئ بين المشاهد واللقطات يؤدي نفس نتيجة أسادة استخدام قواعد النحو واستخدام قواعد حروف الهجاء وعلامات الترقيم بالنسبة للأعمال الأدبية تفقد قيمتها بسبب ذلك الاستخدام السيئ.

وترجع أهمية المونتاج أنه هو الذي ينتج المعنى العام، وهو المسؤول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقي، ولا يتوقف دوره حد ترتيب اللقطات ليناسب الرد الدرامي فقط، بل يقوم بدوره المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما[2].

المونتاج الروائي:

يقصد به رواية القصة من لقطات تحمل كل واحدة منها مضمونا حديثا، وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام ومن جهة النظر الدرامية هو تسلسل عناصر الديجيزية طبقا لعلاقة سببية، ومن جهة النظر السيكولوجية هو فهم المخرج للدراما.

المونتاج التعبيري:

مؤسس على تراكب بطريقة تهدف إلى إحداث تأثير دقيق نتيجة لصدمة صورتين، ويرمي المونتاج في هذه الحالة إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة، فهو بذلك ليس وسيلة بل غاية، وهو يحدث في

---

[1]-فايز يخلف، مرجع سابق، ص103.

[2]-هاشم محمد هاشم، **دراسة المونتاج السينمائي في شكل صورة العداوة المصرية**، العدد السابع عشر، آذار 2015، ص10.

ذهن المنفرج مؤثرات قائمة على القطع لا الارتباط، وبذلك يجعل المتفرج يتغير ذهنيا ويجعل الفكرة التي يعبر عنها المخرج تقابل لقطات أكثر حيوية[1].

تشير عملية المونتاج وفق البرنامج الذي تمليه ظروف التصوير والامكانيات التقنية واختبارات المخرج وتتم العملية كالتالي: التصوير، تحميض النسخة الأصلية، ونسحب نسخة الاشتغال، المونتاج الأولى المونتاج المعدل، تسجيل نسخ التعليق (الأصوات، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، تناسق تزامن الصوت مع الصورة، الماكياج، نسخ الممزوجة مع نسخ صوت سالبة، التأكيد من موافقة الأصل الذي يحتوي على صور مع النسخة التي تم الاشتغال عليها، سحب النسخ الأخيرة التي تضم نسخ سالبة للصوت وبنسخة بصريا.

يقول جيرا بوتون (Dgerare Beton) في كتابه "جماليات السينما" تمكن تقسيم أنواع المونتاج إلى ثلاثة أصناف رئيسية.

المونتاج الإيقاعي: Le montage rythmique: يقوم هذا النوع من المونتاج على السير حسب إيقاع الفيلم من خلال حركة السرد وسرعة أو تراجع الحوار وتختلف من فيلم إلى آخر.

المونتاج الفكري الإيديولوجي Montage intellectuel ou géologique محاولة تحرير فكرة أو رأي المتفرج بطريقة ضمنية داخل الخطاب الفيلمي، ويهدف المونتاج إلى إعطاء الحقيقة معنى آخر الذي يتم بناؤه بطريقة فكرية.

المونتاج السردي Montage Narratif

يروي السردي حكاية معينة بواسطة جمع شفرات متنوعة وواقعية تهدف إلى إعطاء مجموع له معنى ولهذا النوع من المونتاج وظيفة وصفية[2].

2.2- المطلب الثاني: خصائص اللغة السينمائية

تستعمل السينما في خطابها عددا كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها، وتستعين بأصناف دلالية أخرى ومدنات ثقافية أخرى ومن الحياة الاجتماعية، وهذه الدلائل المستوردة لا تأخذ قيمتها الإيديولوجية والدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي تقوم فيما بينهما، ومن خلال الدلائل والأشكال الأخرى المستوردة إلى جانب الأشكال السينمائية

---

[1]-نعيمة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما العربية** (الجزائر، تونس، المغرب)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2012، 2013، ص113.

[2]- المرجع نفسه، ص114.

الخاصة التي تحمل معاني متعددة فكل من الأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة، فكل من الأشكال ومعاني المستوردة التي تولد من الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية وهذه المعاني التي تشكل محتوى اللغة السينمائية وتمتاز بخصائص رئيسية وهي ملامح حسية تتعرف من خلاله على الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية والميكانيكية وتتمثل فيما يلي[1]:

-**الأيقونة (Iconicité)**: وتشير إلى علاقة دالة ثالثة على التشابه بين الدال والمدلول فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.

-**النسخ الميكانيكي (Duplication mécanique)**: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

-**التعددية (Multiplicité)**: اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافيات وهي متنوعة ومختلفة.

-**الحركة (Mobilité)**: وهي ميزة أساسية ورئيسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر مستويات التعبير وإنتاج المعنى للفيلم.

3.2- المطلب الثالث: مستويات التعبير وإنتاج المعنى للفيلم

يزدحم تاريخ السينما بالأفلام الناجحة المقتبسة من روايات انطلاقا من رؤية تعاند فكرة استحقاق الفيلم بالرواية وتبعيتها، حيث تشكل الأفلام مدخلا تأويليا خصبا لوعي المنجز الروائي العالمي، وهو ما يعني أن جودة العمل تعتمد على متوالية فنية تتعاضد فيها الجدية والاحترافية والحساسية الجمالية، ضمن عملية تحويلية معقدة ما بين اللغتين الروائية والسينمائية، أي الانتقال بالنص من بنيته السردية بما هو لغة إلى لغة مغايرة تتمثل في السرد السينمائي، أو كما اصطلح عليها باللغة السينمائية، حسب مارسيل مارتن وذلك في كتابه، الذي يحمل العنوان ذاته[2].

قبل التطرق إلى عملية أو سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم وبين الفنون الأخرى، نتطرق إلى أهم وجهات النظر التي تطرقت إلى العلاقة بينه وبين الرواية.

تشكل أدبي وعالم كثيف الدلالات اتسقت منه السينما ما زالت تعتبره أهم مصادر الحكي، فالعلاقة بينهما وثيقة بدأت مع السنوات الأولى من ظهور السينما عندما بدأت الأفلام تفكر وتعتمد على الكثير من الروايات العالمية خاصة مع المخرج جورج ميليس، حين عرفت مجموعة من الروايات العالمية مع مختلف

---

[1]-نجمة زراري، مرجع سابق، ص 53.

[2]-الموقع الإلكتروني، Thaqafat-com 63931/09/2016، محمد العباس.

اللغات ظهور سينمائيا مثل (الجريمة والعقاب) لدستويفسكي (الشيخ والبحر) لصنعوا في (أوليفرتوبيست)، لديكنز، ومن الروايات العربية (عرس الزسن) الطيب صالح، (الثلاثية) نجيب محفوظ[1].

وغيرها من الروايات التي تحولت صياغتها إلى حكي مرئي، ويمكن تمييز ثلاث أهم وجهات النظر حول العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي:

أ–يؤكد أصحاب وجهة النظر الأولى على أن يكون الفيلم أمينا على كل تفاصيل الرواية بمعنى أن الفيلم قراءة مرئية للرواية ويطرح ذلك إشكالية حول الفيلم حيث يجد أصحاب الاتجاه الاختصار والاختزال في أحداث الرواية لأنه إخلال بقصديتها ويستشهدون بفيلم (هوء وكبرياء) للمخرج جون أوستن.

ب–تؤكد وجهة النظر هذه على خصوصية اللغة السينمائية التي تعتمد العلامة الأيقونية واستقلالها عن السرد الروائي الذي يعتمد على العلامة الكلمية ويدافع أصحاب الاتجاه عن المخرج للرواية، ولا يرون ضرورة أن يكون الفيلم ترجمة لوجهة نظر شخص آخر فالمخرج حق القراءة الذاتية وصياغة العنوان مثل (قلب الظلام) لجوزيف كرنراد التي أعاد صياغتها الفيلمية فرانس فورد كويولا تحت عنوان آخر وهو (الرؤية الآن).

ت–تعتمد وجهة النظر هذه على الرؤية المعاصرة الداعية إلى وحدة الفنون وتلائم أشكالها من أجل تقديم رؤية عاكسة للعصر حيث تنعكس تناقضاته وتحولاته على أنواع أشكال الفن، وتحاول هذه الرؤية الجمع بين الرؤيتين السابقتين من خلال التأكيد على أن تحويل الرواية إلى فيلم يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصور البصرية كما ترى أن الفيلم يعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له التي تعتبر واسطة تلقى أفضل وأسهل للرواية[2].

إن سيرورة إنتاج المعنى لابد أن تمر عبر قناة شكل فني خاص هو السيناريو الذي يعتبر النص الوسيط بين الشكل المروي والشكل الفيلمي، حيث تطرح إشكالية الانتماء والتعريف وإشكالية النوع الأدبي، وإذا كانت الشيفرات والعلامات في الرواية تتغلغل في شبكة المرويات، فإن شيفرات السيناريو تتغلغل في شبكة التعبير الظاهري المباشر، بمعنى أن السيناريو يقوم على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي وشكله الثنائي (المقروء المتخيل) إلى شكله الثلاثي (المرئي المسموع) المتحرك، ونقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركات آلة التصوير الكثيرة والمتنوعة وحركات الأشياء داخل إطار الصورة فالسيناريو إذن مرحلة جوهرية فاعلة في عملية التحويل.

---

[1]–سعيد عموري، مرجع سابق، ص18.

[2]–مرجع سنفسه، ص18.

أما فيما يخص سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم وبين الرواية فإن كل ما يخص حقل السينما أنه يمتلك دلالة، أي هناك ما عبر مجموعة من عناصر التدلال مكثفة أحيانا وبسيطة أحيانا أخرى، وتتعلق قضية إنتاج المعنى في السينما بقضية تحويل وصيغ تحويل نصوص من أشكال فنية إلى أشكال فنية أخرى في مستويات أجناسية مغايرة[1].

[1]–المرجع نفسه، ص18–19.

الفصل الثاني:تجليات البعد الإيديولوجي في السينما الأمريكية

المبحث الأول: الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي الأمريكي والتاريخي

المطلب الأول: مراحل تطور الفيلم السينمائي الأمريكي

المطلب الثاني : علاقة الإيديولوجيا في الأفلام السينمائية التاريخية

المطلب الثالث: تجليات الإيديولوجيا في الأفلام السينمائية التاريخية

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي للفيلم Zero Dark Thirty

1-بطاقة فنية للفيلم

2-بطاقة عن المخرجة

3-ملخص الفيلم

4-التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم

أ-التقطيع التقني

ب-القراءة التعيينية

جـ-التحليل الضمني للمقاطع المختارة

د- نتائج العامة

. 1-المبحث الأول: الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي التاريخي

1.1- المطلب الأول: مراحل تطور الفيلم السينمائي الأمريكي

1.1.1- عصر الريادة1895 / 1910 : في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم ، الكاميرا الأولى الممثل الأول ،المخرج الأول ، كانت التقنية جديدة تماما ، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق ومعظم الأفلام كانت وثائقية وخبرية والتسجيلات لبعض المسرحيات و أو دراما روائية كانت مدتها حوالي خمس دقائق وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام 1905 مع رحلة إلى القمر عام ، **Georges Meilies** بداية رواية الفنان الفرنسي **جورج ميليه** 1902و كانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي **إديسون لوميير** و**ميليه** بأفلامه المليئة بالخدع وعند مشاهدة هذه الأفلام يؤخذ في الاعتبار أنها كانت تشكل المحاولات الأولى وأن السينما كانت ولا ت ا زل أداة اتصال جديدة ، فلا يجب النظر إليها على أنها تافهة ، ربما تكون حقا بدائية ،ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهرا، وأن أخذ المنتجين على عاتقهم مهمة إنتاج هذه الأفلام كان أمرا متميزا[1].

2.1.1- عصر الأفلام الصامتة1911 / 1926 :تميز ذلك العصر عن سابقه بكثرة التجارب على عملية المونتاج ، فلم تكن تلك المرحلة صامتة بالكامل ، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية.

3.1.1- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية 1940/1927 :اتسم ذلك العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت ، ويرى **فيليب كوجلينتون** أن هناك مرحلتين في تاريخ الفيلم: الصامت والكلام ، وبدأ ذلك العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان مغني الجاز عام1927 فضلا عن أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في تلك المرحلة ، كما شهدت أفلام الثلاثينات استخداما أكثر للألوان ، وبدأت الرسوم المتحركة[2].

4.1.1- العصر الذهبي للأفلام 1954/1941 : أخذت الحرب العالمية الثانية كل أنواع الثغرات في صناعة الفيلم فخلال وبعد الحرب العالمية ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ وتربعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما كما انتشرت أفلام الرعب ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع التكاليف الخاصة بالإنتاج وقد صنعت نفقات الإنتاج فرقا ملحوظا بين ميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام ولجأت الاستوديوهات السينمائية إلى استخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلفة للعامة لجذب الجماهير لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات وأفلام الغابات وأفلام الاستغلال الجنسي وأفلام الخيال العلمي التي ظهرت في عام 1950[3].

---

[1] -الساري فؤاد أحمد، مرجع سابق، ص263.

[2] -راضي، وسام فاضل، مرجع سابق، ص ص60، 61.

[3] -مرجع نفسه، ص ص60، 61.

5.1.1- العصر الانتقالي للفيلم1966/1955: المتطورة للفيلم، من موسيقى، وديكور، وغيرها فبدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع، كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التليفزيون، مما أبرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته.

بدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملونة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض والأسود، وبدأت الحرب الباردة تغير وجه هوليوود، وظهرت المؤثرات الخاصة وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور والاستعراضات.

6.1.1- العصر الفضي للفيلم 1967/ 1979: يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها، ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي الخريج وبوني وكلايد عام 1967 م وظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة، وكان من جراء انتشار نوعية من الأفلام الناضجة الخارجة عن الأخلاق العامة فانخفضت نسبة[1]، أفلام الأبيض والأسود إلى 3 % من الأفلام المنتجة في هذه الفترة فأصبحت هوليوود تعرف حقا كيف تصنع أفلام.

7.1.1- مرحلة العصر الحديث للفيلم 1995/1980 :بدأت هذه المرحلة عام 1977 الذي يعد أول إسهام للكومبيوتر والتقنية **Stars war** عندما تم إنتاج فيلم **حرب النجوم** الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة غير أن **فيليب كونجليتون** يبدأ هذا العصر عام 1980م لأنه يعتبر أن فيلم "**الإمبراطورية تقاوم**"نقطة البداية، حيث بدأ خلال هذه المرحلة انتشار الكومبيوتر والفيديو المنزلي والتلفزيون السلكي والاعتماد على ميزانيات ضخمة بدلا من النص والتمثيل ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة.

8.1.1- عصر التكنولوجيات الحديثة1996 إلى يومنا هذا: مع اقتراب نهاية القرن العشرين غزت الثورة الرقمية السينما ، فمثلا بعد انتهاء التصوير ينقل الفيلم إلى الكمبيوتر لتتم كل أو أغلب خطوات إنتاج الفيلم حيث تتم خطوات التصوير وتسجل الصوت والمونتاج ثم العرض في خطوة واحدة، فضلا عن الجماليات والحيل التي ينتجها الكمبيوتر أثناء إعداد الفيلم .فأصبحت الانترنيت تستخدم لنشر المعلومات حول السينما وكذلك عرض الأفلام السينمائية وكذلك الدعابة لها.

9.1.1- صناعة النجوم في السينما الأمريكية :

- تشكل صناعة النجوم ظاهرة مهمة في السينما الأمريكية وهي تدخل في صميم التصدير
- الأمريكي للرموز والنماذج وقد مرت هوليود في هذا الصدد بحقبتين الأولى سبقت الحرب

---

[1] –عقاب زينة: **السينما الإيرانية والخلاف السني الشيعي حول الخلافة**، رسالة ماستر في العلوم الإسلامية، جامعة الوادي، الجزائر، 2013– 2014، ص21.

- العالمية الثانية و الأخرى بعد تلك الحرب واتسمت كلتا الفترتين بوجود نظام صناعة النجوم
- تلجا إليه الشركات المنتجة من اجل التسويق تتضمن اكتشاف المواهب أولا ثم الترويج لها

في الصحف و المجلات الكبرى وأخي ا ر عرضها في دور السينما والجانب المهم في العملية هو التقنية المستخدمة[1]، المتنوعة استخدام زوايا مختلفة، بعد أو قرب الممثل من الكاميرا إضاءة الشخصية والمشهد، التفاصيل التي يتضمنها الكادر، وحركة الكاميرا وتأثيراتها من حيث حجم اللقطة على الصورة إن تأثيرات وحدود تقنيات الكاميرا تغير من طبيعة عمل الممثل والشخصية معا[2].

من أشد الانتقادات التي توجه للكتاب هو أن الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات في السيناريوهات التي يكتبونها سطحية ولا تثير الاهتمام ففي كتابة السيناريو ينصب التركيز على رسم الحبكة لا على الحدث، وما تفعله الشخصية، وليس على حكاية تشمل مقاطع نثرية تشرح خلفية الشخصية وحوافزها ورغباتها، لذلك لا بد لنا من العثور على طرق تكشف ما يعتمل في داخل الشخصية أثناء الحدث لكي نوصل رسالتنا المتعلقة بها ولا يعني هذا أن الكتاب لا يضمنون مشاهد ت توفر تفسيرا مبدئيا حول حقيقة الشخصيات ولكن هذه المشاهد وحدها ليست شديدة التأثير، لا بد للشخصيات في الأفلام أن تكون حية وأن تتبين طبيعتها من خلال ما تفعله وليس من خلال ما تقوله[3].

وبالتالي على المخرج أن يدرك أن جمهور المشاهدين يعيشون تجربة الفيلم من خلال الشخصية الرئيسية، ما يعني ضرورة اختيار المخرج للطريقة التي يريد لنا أن نشعر بواسطتها نحو تلك الشخصية كي يتفاعل جمهور المشاهدين مع الفيلم، لابد من فهم الشخصية الرئيسية البطل أو حتى محبتها أيضا[4]، حيث تتحول في الأفلام إلى روح تتفتت إلى أجزاء تلتحم لأجزاء مئات وآلاف الشباب.

وعملت السينما الهوليوودية على تشكيل صورة للبطل الأمريكي الخارق الذي لا يهزم والذي يستطيع بذاته ووحده قهر الجيوش ويتمكن دوما من الإفلات من الموت في أخر لحظة[5]، و هذه الصورة التي كرستها هوليوود للبطل الأمريكي الخارق نالت إعجاب الكثير من المشاهدين ولكن مع مرور الوقت أصبح هذا الإعجاب يتضاءل وأصبح البطل هو شخص بمواصفات عادية تحفز الرجل العادي على الإقتداء به ،أي لم يعد خارقا ولا معجزا إنه الشخص المستعد لمواجهة الصعاب حتى حدود التضحية بالنفس من أجل

---

(1) –راضي وسام فاضل، مرجع سابق، ص88.

(2) –أبراين، ماري إلين، تر: عصمت رياض، **التمثيل السينمائي** منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص97.

(3) –كاوغيل ليندا ج، تر: الأصبحي محمد منير، فن **رسم الحبكة السينمائية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ص103.

(4) –دانسيجر كين، تر: خضر محمد علام، **فكرة المخرج**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2014، ص147.

(5) –العوامرة إبراهيم يوسف، مرجع سابق، ص31.

مصالح مجتمعه أو من أجل الدفاع عن قيمه ومعتقداته وهنا تكمن قوة تأثير الصورة التي تقدمها السينما بشكل عام والسينما الهوليوودية بشكل خاص.

2.1- المطلب الثاني: علاقة الإيديولوجيا في الأفلام السينمائية التاريخية

إذا كانت المدارس السينمائية تتفق على أهمية السينما ودورها في توصيل الرسائل الإيديولوجية فإنها في المقابل تختلف في نظرها إلى كيفية استخدامها لتحقيق التأثير على الجمهور ومن بين هذه المدارس المدرسة السوفياتية والمدرسة الإيطالية الجديدة والمدرسة الفرنسية[1].

1.2.1- المدرسة السوفياتية:

ولدت السينما السوفياتية رسميا عام 1919، عندما أصدرت لينين مرسوم إنشاء مجلس مفوض الشعب بتحويل تجارة التصوير والصناعة السينمائية إلى ناركو ميروس (مفوض الشعب للتربية) بتأميم الفيلم إيحام المشروعات التصويرية، غير أن الصراع على السلطة على السلطة بالنسبة السينما كان قد بدأ عام 1917 عندما اتحد عمال السينما معاني ثلاثة تنظيمات مهنية، اتحاد الموزعين والعارضين والمنتجين باتحاد العمال للفن السينمائي (العمال المبدعون- أرسقراطية الفيلم)، واتحاد عمال السينما والمسرح لجذور أعشاب أي البروليناريون وهم في الأغلب عارضون).

وهذا الاتحاد الأخير أكد هيمنة للعمال على السينمات والمشروعات السينمائية وسرعان ما حدد الخط الذي ستتخذه اللجان السينمائية في موسكو وبتروجراد، التي تشكلت عام 1918، وكانت بدأت تأميم أجزاء من صناعة السينما، ومع نهاية عام 1918 أممت لجنة بيتروجراد 23 دار السينما غير عاملة وأستوديوهين سينمائيين وقد تخلى عنهما ملاكهما السابقون، بينما في موسكو حيث كانت معظم المشروعات السينمائية مركزية تمت عملية التأميم بين نوفمبر 1918 ويناير 1925[2].

وفي هذه الحقبة المبكرة كانت الشركات الكبرى وحدها هي الخاضعة، للتأميم وأكبر أستوديو سينمائي (وهو أستوديو شركة غانجونكون) لم يكن في هيئة العاملين به سوى مئة شخص، ومن ثم فإبان السنوات الأولى من السينما السوفياتية تعايشت معا للشركات السينمائية الخاصة والشركات المملوكة للدولة.

وهناك شركات سينمائية قبل الثورة(درانكوف، برنسكي، فنجروف خيمرا) كفت عن العمل حتى قبل التأميم، ومن ثم فإن أساس الإنتاج السينمائي السوفياتي قد وضعته نصف دسته مشروعات سينمائية، وقد وضعت بعد التأميم تحت إشراف مؤسسة ناركوكو ميروس وكانت هذه المؤسسة هي أستوديو خانجو تكون السابق.

---

[1] -برجيب بومير، **تاريخ السينما الروسية**، ط1، دار الناشر بيرغ بوليش، السعودية، ص520.

[2] -جيوفرى نوويل سميث، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، **موسوعة تاريخ السينما في العالم(السينما الصامتة)**، ط1، 2010، القاهرة، ص479.

(وقد أصبح أول مشروع يعرف باسم جوكينو) ولجنة سكويوليف (المشروع الثاني) ويرموليف (المشرع الثالث) ودروس المشروع الرابع) وهيئة تالديكين(المشروع الخامس) وخاريتوتوف (المشروع السادس) وبدأ تشييد الأستوديوهات الجديدة أيضا، وكان أولها أستوديو يوسفايكيتو في بيتروجراد (وأصبحت بعد ذلك مدينة ليتنجراد).

عملية إعادة التشييد استمرت طوال سنوات 1920، والأستوديوهات السابقان خانجونكوف ويرموليف اندمجا في عام 1924 وفي عام 1927بدأ التشييد في قرية بوتيليخا خارج موسكو بوضع أساسات جديدة لهذا الأستوديو، وكانت قد تقررت ضرورة أن يصبح أكبر أستوديو في البلاد، واستمر التشييد حتى بداية سنوات 1930 وفي عام 1930 أصبح الأستوديو المجمع الجديد يعرف باسم «موس فيلم»[1].

وفي الوقت نفسه نجد أن الشركات الخاصة استمرت وقد اعتنق أصحاب الشركات الخاصة السابقة سياسة دمج الأستوديوهات المفردة في مشروعات أكبر وأحيانا يسلمونها للسلطة السوفياتية ومن ثم يحصلون على عنصر الاستقلال المالي، وأحيانا يحصلون عليه في شكل جديد والمثال الأول هو ويس أينيكون صاحب مشروع روس للفيلم، وكان موجودا منذ عام 1915 وفي عام 1923 اندمج هذا المشروع مع هيئة مجرا يوم للفيلم وتكونت شركة تعرف باسم ميجرابوم روس وأعيد تنظيمها عام 1926 كشركة مشتركة، وبعد عامين غيرت تكوين ملاك أسهمها وأعادت تنظيم نفسها مرة أخرى على أنها شركة مجرا يوم فيلم وأصبحت جزءا من تنظيم بروميثوس للتوزيع المالي، وحصلت من مجلس مفوضي الشعب على حقوق خاصة لكي تصدر وتستورد الأفلام، وهذه الشركة في هذا الإطار كان عليها أن تلعب دورا رئيسيا في توزيع الفيلم السوفياتي في الغرب.

واستمرت الضغط من جانب عمال السينما أيضا، ولعبوا دورا في تشكيل الموقف الجديد، ففي عام 1923 تجمعت مجموعة من صناع السينما بقيادة سرجي أيزنشتين وليف كو لشوف في موسكو لتكوين رابطة السينما على العملية الإبداعية، (وهذه الرابطة شملت من ضمن أعضائها فسفولود بود وفكين، جيجا فرتوف، جريجورى كوزينتسيف، ليونيد ترويري، جورجي وسرجي فالينف، سرجي تيسكنيش، فرديريك أرملر، أسفير شب، وكثيرين غيرهم وآخرين من ضاع السينما البارزين)[2].

وهذه الرابطة شملت من ضمن أعضائها فسفولود بودوفكين، جيجا فرتوف جريجورى كوزيشيف، ليونيد تروبرج، جورجي وسرجي فالينيف، سرجي تيسكفيتش، فريدريك أرملز اسفيرشب، وكثيرين وغيرهم وآخرين من صناع السينما البارزين وقد تكلت فروع في كل أستوديو من الناحية العملية، وكانت لهذه المنظمة منشوراتها الخاصة بما في ذلك صحيفة (كينو) الأسبوعية، ويعد ذلك مجلتا (سوفيتسكي إكران،

---

[1] –جيوفرى نوويل سميث، مرجع سابق، ص749.

[2] – مرجع نفسه، ص480.

ولينوكولتورا) وفي عام 1929 أعيدت تسمية الرابطة لتصبح رابطة عمال السينما الثورية وفي نهاية عقد النسين كان للرابطة الروسية الشاملة للكتاب البروليتارين تأثير قوي على رابطة السينما، وجرى تبني هدف جديد وهو 100% فيلما أيديولوجيا بروليتاريا كجزء من الثورة الثقافية التي فرضت على جميع الفنون.

وإبان سنوات 1920 ظهرت أستوديوهات محلية إلى حيز الوجود في جمهوريات الاتحاد السوفياتي الذي تشكل أخيرا في أكرانيا وأرمينيا وجورجيا وأذربيجان وأوزباكستان، وفي أماكن أخرى، وهدف هذه الأستوديوهات هو إنتاج أفلام تتعلق بالقومية المحلية في تلك المناطق وتمتعت بقدر معين من الاستقلال الذاتي.

ولم يمض وقت طويل إلا وتحقق هدف التركيز والمركزية في الإنتاج السينمائي لكي توضع السينما تحت السيطرة الاجتماعية وسيطرة الدولة مما أدى إلى فكرة تأسيس صناعة سينمائية قومية واحدة وجاءت الخطوة الأولى في هذا الاتجاه مع إنشاء مشروع جوشكينو السينمائي في ديسمبر 1922 ومنح احتكار توزيع الأفلام ومشروع جوشكينو بهذا الشكل تحول فأصبح بيوقراطيا عقيما، وتم إلغاؤه في مؤتمر الحزب الثاني عشر[1].

وتم إنشاء لجنة للنظر في وسائل توحيد صناعة السينما على أساس اتحاد شامل ودمج كل مشروعات الدولة السينمائية في اتحاد الجمهوريات في كيان مشترك واحد، وأكد المؤتمر الثالث للحزب في مايو 1923 هذا الاتحاد وقد طالب يتوجه أيديولوجي يعاد فرضه على صناعة السينما وتعيين شيوعيين أكفاء في المراكز الرئيسية في الصناعة ومن ديسمبر 1923 أصبح هذا دور (سوفكينو) في الاتحاد الروسي، بينما أنشأت منظمات مماثلة في اتحاد الجمهوريات فوفكو في أوكرانيا، أفكو في أذرابيجان، يوخكينو في وسط آسيا، جوسكنبروم في جورجيا، ومؤسسة سوفكينو وتوابعها احتكرت تمام توزع الأفلام واستيرادها وتصدريها وبالتدرج استولت على وظائف الإنتاج بالمثل ورغم أنها تعرضت لخسارة مقدار كبير من المال في سنواتها الأولى فإن نظام سوفكينو ظل إلى نهاية العقد من الستين بدون تغيير يذكره وهذه المؤسسة مهدت البناء التحتي للأفلام السوفياتية العظيمة في نهاية حقبة الأفلام الصامتة.

مع الثورة انقسمت السينما الروسية إلى معسكرين: معسكر الصناعة وقد ظل في الاتحاد السوفياتي وقد كرس عمله بحمية للقضاء على التجربة السابقة على الثورة وخلق فن حقبة جديدة لا تدين بشيء لتراث العصر الذي ولي وهناك معسكر آخر توجه أعضاؤه إلى المنفى وهم يحاولون أن يحافظوا في الخارج على السينما التي ظهرت إلى حيز الوجود إبان السنوات السابقة على الثورة[2].

---

[1] –جيوفرى نوويل سميث، مرجع سابق، ص481.

[2] – المرجع نفسه، ص481، 482.

وقد تركز النقد الموجه لتلك الأفلام على أنها من الأعمال المخيلة«الفانتازيا» في السواد الأعظم منها وليس بينها سوى قلة قليلة تتعرض للأحداث الواقعية أو تنقل بأمانة ما يجري وفي مثل هذا السياق يبرز دور «ألكسندر درانكون» الذي كان يعمل مصورا في مدينة سان بطرسبورغ كمراسل صحف روسية وأجنبية من بينها صحيفة فرنسية وإنجليزية. وقد أعلن أنه سوف ينخرط في عالم الصناعة السينمائية حيث بدأ «إنخراطه» جملة من الإعلانات في مختلف وسائل الإعلام أكد فيها أنه سوف يقدم على الشاشة «مواضيع حياته وأحداث روسية ومشاهد عن مدن ومناظر طبيعية».

تلك الأفلام الأولى كان لها علاقة ولها مكانة خاصة في صياغة الثقافة السينمائية الروسية، وقد شكلت الأساس قامت عليه فيما بعد السينما السوفياتية التي تعد ولادتها فعليا إلى عام 1919م حيث أصدرت "**لينين**" قرارا بتأميم الصناعة السينمائية القيصرية، ولينين كان شديد الاهتمام بالسينما وهو صاحب الكلمة القائلة: «السينما هي الأكثر أهمية بالنسبة لنا بين جميع الفنون» ولكن السينما السوفياتية كانت حكاية أخرى.

ومن الظواهر التي يتم التركيز عليها في فترة بداية السينما الروسية هي بدافع البحث عن المشاهدين الجدد في أفق زيادة الربح ظهر عدد من «عارضي» الأفلام السينمائية متجولين الذين كانوا يتنقلون بآلاتهم البدائية إلى المعارض والبلديات الكبيرة والصغيرة ليعرضوا أفلامهم على الجمهور، كانت تلك الأفلام عامة حتى عام 1907م هي من صناعة البلدان الأوروبية الغربية خاصة فرنسا، وكانت مدة عرضها تتراوح بين 8إلى 16 دقيقة وتعالج مواضيع متنوعة من صنع الخيال غالبا[1].

2.2.1- المدرسة الإيطالية الجديدة (الواقعية):

احتلت السينما الإيطالية في السنوات ذروتها التي بدأت في أواخر الخمسينيات واستمرت عشرين عاما المركز الثاني بعد هوليوود بوصفها مصنعا لإنتاج الأفلام الجماهيرية وكانت خلال تلك السنوات تصدر الأفلام السينمائية إلى مختلف أنحاء العالم، فقد صنع المخرجون الإيطاليون مدعمين بتمويل دولي أو بممثلين متعددي الجنسيات، أفلاما درامية وأفلام رعب وأفلام وسترن وأفلام جواسيس وملامح تاريخية وأفلام مغامرات وأفلام حربية وأفلاما بوليسية وأفلام خيال عالمي وأفلام التشويق السياسية وأفلام كوميديا ببراعة وأسلوب لا يضاهيان.

وقد حقق الكثير من هذه الأفلام نجاحات كبيرة على المستوى الدولي على الرغم من المقولة الشائعة التي مفادها «أن السينما الإيطالية تقلد أفلاما أخرى وتبني أفكارا وحبكات راسخة وممثلين معروفين وأنها تستولي على أنواع سينمائية برمتها وتنسبها لنفسها». ومن الانتقادات الشائعة للمخرجين

[1] –بريجيت بومير، **تاريخ السينما الروسية**، دار الناشر، بيرغ بويلشر، إكسفورد، 2008. ص ص50، 53.

الشائعين الإيطاليين أن أفلامهم لا تتمتع بجودة أفلام هوليوود التي يقلدونها على الرغم من أن النسخة تفوقت على الأصل في العديد من الحالات[1].

بدأت السينما الإيطالية الإيطالية من خلال الفيلم الناطق (أغنية الحب) 1930م من إخراج "جينارد يجيللي" والمأخوذ عن قصة قصيرة "ليبيراندياللو" ذات عنوان الصاخر في الصمت، وبقدر قليل الأول بعنوان "الشمس" من إخراج "ألساندور بلازيتي"، أما الفيلم الثاني فهو "القضبان" من إخراج "ماريو كاميرني" وهو الفيلم الذي عرض في النسخة الناطقة سنة 1931م[2].

لقد جسدت الواقعية الاتجاه يستمد مشروعيته وأفقه النظري من اعتبار السينما تجسد خالصة للواقع في كامل تجلياتها سواء الإجتماعية أو السياسية، أو كذلك الأنطولوجية كما شأن لدى "أندري بازان" (Andre bazin)، أو بما هو وصف لما هو اعتيادي، بمعنى أن السينما في تصور "كافال" (Kavell) هي لغة الواقع[3].

وعندا ظهرت الملصقة للممثلة الألمانية الشهيرة "ريتا هيورات" في الفيلم "سارق الدراجة" للمخرج الإيطالي "فيتوري دي سيكا" كانت الواقعية الإيطالية قد بدأت ثورتها على الاتجاه الهوليودي في بناء الفيلم في شكل غير مباشر، وهنا يجب تأكيد حقيقة أساسية وهي أن سبب نشوء هذه الواقعية الجديدة لم يرتبط بالخروج للتصوير خارج الأستوديو، وإنما تكونت عام 1946م وما يميزها أنها قامت منذ بدأ على الرفض الحاسم لمبدأ الثقافة الفاشية التي يقودها "موسوليني" وهدفها إجراءا تغيرات جذرية في التركيبة الثقافية السياسية على أمل تحرير الإنسان من أي ظلم اجتماعي[4].

وعلى الرغم من شعار "موسوليني" الذي يحاكي شعار "بنين" : «أن السينما بالنسبة لنا هي أقوى الأسلحة(...)» فأخذ النظام الفاشي فطرة طويلة لكي يصل إلى إجراءات التدخل لصناعة السينما(...) نتيجة التدخل الفعلي فيها على غرار ألمانيا النازية فيها، حيث لم يتردد "هتلر" ووزير الدعاية "جوبلز" في السيطرة على السينما، ومن ناحية أخرى فإن السياسة الفاشية قد عكست عدم اتساق إيديولوجية النظام وحلول الوسط المتعالجة(...)، فقد كان التأثير الفاشي في البداية قمعيٌّ وسلبيٌّ، فبدأ من إجبار الفنانين والمثقفين على اتباع مواقف سياسة جاهزة، فإن الفاشيين أرادوا وببساطة أن يحولوا الاهتمام بعيدا عن واقع الحياة اليومية.

---

[1] –هوتردهيوزت أكرم الحمص، **السينما الإيطالية**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2014م، ص5.

[2] –جيوفري نوويل سميث، مرجع سابق، ص443.

[3] –سمير الزغبي، **الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية**، تاريخ النشر 2014/08/7، الموقع الإلكتروني: http://ahewar. Arg/rate/bendex. asp?yid :900

[4] –رائد محمد عبد ربه عكاشة، **المدخل إلى السينما والتلفزيون الطبعة الأولى**، دار الجذارية للنشر والتوزيع، 2009، ص54.

وبعد عام 1930 كانت هناك أربع أفلام تم صنعها حول الثورة الفاشية هي (القمصان) (السود)، (الفجر فوق البحر)، (الحرس القديم)، (التحرير)، والتي تتصل اتصالا وثيقا بأيديولوجيا النظام الفاشي.

ولقد كانت الدعاية الفاشية واضحة في حوالي 30 فيلما يمكن تقسيما إلى أربع نوعيات:

الفيلم الوطني الحربي: وتبدأ من الأفلام التسجيلية المأخوذة عن لقطات للحرب العالمية الأولى وبعد الأفلام الحربية مثل فيلم "السفينة البيضاء".

أفلام حول جماليات إيطاليا في إفريقيا: مثل فيلم تسجيلي حول إثيوبيا.

الدراما التاريخية: وهي التي تتضمن التاريخ مع إعادة كتابة كاستعراض أفلام "الدوتشي" ومن الأمثلة المهمة على ذلك: "سيبيو الإفريقي" سنة 1937م وفيلم "جنود القدر".

أفلام الدعاية المضادة للبلاشفة السوفيين: التي تتضمن فيلمين حول الحرب الأهلية الإنسانية[1].

إن الواقعية الإيطالية الفعلية تفجرت عام 1945م بعد سقوط الفاشية عندما قام "روبرت روسيليني" الذي يعتبر رائد الواقعية الإيطالية بإخراج فيلمه "روما مدينة مفتوحة" وذلك بعد شهرين من سقوط الفاشية، وبعد ذلك تبعه مخرجون آخرون مثل: "فيتوزيودي سيكا" في فيلم "سارق الدراجة"، و"أمبرتوتودي وفيسكوني" في فيلم "الزلزال" وغيرها[2].

إن قصة السينما الإيطالية هي من حيث الجوهر قصة سلسلة من الانفجارات الإبداعية تخللتها فترات خمول واستناد جماهيري. فما إن ينجح أحد الأفلام على المستوى الجماهيري حتى تليها عشرات الأفلام التي تقلدها بقصد جمع المال من الشبابيك التذاكر في إيطاليا وحول العالم على حد السواء، وكن هذا الاستغلال المكثف لكل بداية سينمائية جديدة يقضي في غالبية الأحيان إلى الديمومة المحددة لأن رضا الجماهيري يصل إلى مرحلة التخمة والاشباع بسرعة، وبذلك فإن المخرجين الموهوبين وكبار النجوم وأصحاب الخيال الأكثر إبداعا هم وحدهم الذين نجحوا في الاستمرار[3].

حيث عادت إيطاليا مرة أخرى إلى مقدمة السينما العالمية مما دعا سريعا لاستخدام ذلك المصطبح الشديد العمومية الذي يظم هذه النوعية من الأفلام تحت عنوان "الواقعية الجديدة" (...) في الحقيقة أن هذا التيار لم يكن مدرسة فنية، ولقد أطلق عليه الفرنسيون اسم "المدرسة الإيطالية للتحرير" والواقعية الجديدة كانت جزء من التحول العام اتجاه الواقعية في السينما في تلك المرحلة، وهي التي تتيح طريقة جديدة لرؤية العالم وتمثيل الواقع في إيطاليا، وكانت مميزة فقط بمواجهتها الصريحة للمشكلات الجماعية لتلك الفترة التاريخية.

---

[1] –جيوفري نوويل سميث، مرجع سابق، ص444.

[2] –سمير زغبي، مرجع سابق.

[3] –هوارد هيوز، أكرم الحمص، مرجع السابق، ص6.

والإيديولوجيا المتضمنة في الواقعية الجديدة فتعمل على إعادة تحديد روح الشعب والمجتمع، ولذلك البعض يرى أن القيم الأساسية لها كانت قيما إنسانية، وأن من غير الدقيق الحديث عن روح الشمولية الماركسية وراء هذه الأفلام.

عدد قليل من الأفلام هو الذي يحتوي على النزعة الماركسية كاملة من رؤيتها للواقع مثل: «ما تزال الشمس تشرق» من إخراج "ألدوفيرجانو"، و" الأرض تهتز" من إخراج "فيسكونتي"، وكلاهما تم صنعه عام 1949 واستخدم الفيلم "لا تزال الشمس تشرق" كل من الأساليب الدعائية والدرامية في آن واحد لكي يشرح البناء الطبقي لإيطاليا "كما تمثله قرية لومبارد" تحت الاحتلال الألماني.

كان فيلم (الأرض تهتز) اقتباسا حرا من "فيسكونتي" عن الرواية الشهيرة بلا رغبة سنة 1881 للكاتب "جوفاني" التي تحكي صراع عائلة من صياد السمك في صقيلية لتحرير أنفسهم من الفقر والانحلال[1].

من أهم المبادئ التي تقوم عليها الواقعية فهي تستعين بممثلين غير محترفين حتى تكون هنالك مساحة واسعة من الارتجالية التي تخرج عن منحى الحوار، لكي تخدم القصة العامة، وتتجنب الاعتماد على الحوارات الأدبية الطويلة التي لا تحصل في الواقع، ومحاولة إدماج اللهجات التي تعطي انطباعا بواقعية الفيلم إضافة إلى الاعتماد على الفضاءات الطبيعية بشكل مكثف بدل التركيز على الديكورات المصنعة والأماكن الداخلية وتصوير الأحداث اليومية في زمانها الحقيقي واستعمال اللقطات المتوسطة كما في الفيلم الوثائقي[2].

بدأت الحركة الواقعية سنة 1954 مع فيلم "روما مدينة مفتوحة" – أن النهاية جاءت مع الفيلم– "أمبرتودي" وسرعانما ما خضعت الواقعية الجديدة لأزمة غير قابلة للحل سواء لأسباب داخلية أو خارجية:

- الأسباب الداخلية أن الحركة لم تقم على أساس الثقافة (...) وهو ما أدى بالمخرجين إلى نسيان التاريخ وفقدان القدرة على إنقاص العلاقات الجدلية للعناصر المختلفة، وقد كان الهدف من تصوير الحياة اليومية نوعا من التبرير بخفة المعالجة وتحويلها إلى استكشاف حتى إلى الواقع بتحويلها إلى مجرد صورة نمطية.
- ومن الأسباب الخارجية سقوط الواقعية الجديدة، ففي عام 1948 كان الانتصار لحزب الديمقراطي المسيحي يشير إلى الانهيار النهائي للجبهة الهشة المضادة للفاشية، والتي كانت واحدة من المصادر الإيديولوجية للحركة الواقعية الجديدة للانقسام العميق للبلد إلى معسكرين متصارعين ازداد عمقا من خلال فترة الحرب الباردة بين قوتين عظيمتين.

---

[1] –جيوفيري نوويل سميث، ص ص450، 451.

[2] –نجمة زراري، مرجع سابق، ص60.

فعلى المستوى الثقافي كانت الخمسينيات تمتاز بالركود وزيادة النفوذ الديني في السياسة والصراع بين جبهتين، وكنتيجة لذلك وضع السينما الواقعية الجديدة في موقع فن والثقافة المعارضة أكثر ما كانت في حقيقتها[1].

اتخذت معركة من أجلها وضدها ملامح سياسية وإيديولوجية واضحة من كونها ملامح ثقافية وفنية، وبالتالي فقد جعل ذلك الموقف يزداد صعوبة على ممارسي الواقعية الجديدة لكي يقدموا تطورات في أسلوبهم وعلى سبيل المثال: رفض التيار لأسلوب "روسيليني" الأخير بينما أعطوا اهتمام أكبر للعديد من المخرجين (التقديميين) حتى وإن كانوا أقل أهمية[2].

ورغم الانتقادات الواقعية السينمائية من حيث أنها لا تستطيع نقل الواقع حرفيا، إلا أن هذا يتمتع من النظر في الأثر الذي تركته على السينما في العالم[3].

3.2.1- المدرسة السينمائية الفرنسية:

يمتد التاريخ السينما الفرنسية بداء من زمن السينما الصامتة التي سادت بين عام 1896م/1929م والذي يطلق عليها تاريخ السينما المشهد الذي تطور بسرعة ليصبح الفن السابع والذي يعود تاريخه إلى مساء 22 كانون الثاني 1895، عندما دفع الجمهور فرنكا فرنسيا واحد ثمن الجلوس أمام الشاشة البيضاء في الصالون الهندي في شارع "الكابوسين" ليشاهد أول عشرة أفلام للأخوان "لومير" أطلق عليها سينما اللقطات كان أولها خروج العمال من المصنع[4].

في عام 1920 وحتى 1993 كانت فرنسا هي الدولة السينمائية الرائدة سواء على مستوى الكم أو الكيف، وعلى الرغم من أنه كان هناك تناقض في عدد الجمهور خلال هذه الفترة فإن حالها كان أفضل من البلدان الأخرى، حتى بعد انطلاق سوق فيديول في فرنسا في نهاية الثمانينيات، وعلى سبيل المثال ففي عام 1911 صنعت فرنسا عدد أكبر من الأفلام 152 فلما وكان لديها عدد أكبر من دور العرض 5431 دورا للعرض وباعت مزيدا من التذاكر(118.5 مليون) بالمقارنة مع أي دولة غربية أخرى فيما عدا الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك ثلاثة أسباب رئيسية متداخلة، لذلك الوضع الجيد في فرنسا، نظام صناعي من الدور يقدم مساعدات في كل مراحل الإنتاج السينمائي بداء من كونها مشروعا وحتى مرحلة التوزيع من خلال الإدارة المتحكمة في ذلك هو المركز القومي للسينما (سي أن سي)، ومخزون هائل من المواهب في كل فروع الصناعة السينمائية وجمهور شديد الحقاوة والثقافة السينمائية حية[5].

---

(1) –جيوفيري نوويل سميث، مرجع سابق، ص453.

(2) –مرجع نفسه، ص455.

(3) –زراري نجمة، مرجع سابق، ص63.

(4) –كاظم مرشد السلوم، تاريخ النشر2007/11/23، المرقع الإلكتروني: www.alnoor.se/article.asp

(5) –جيوفري نوويل سميث، مرجع سابق، ص319.

وخلال هذه الأعوام تم إنتاج عدد من الأفلام الكلاسيكية في السينما الفرنسية مثل (المليون 1931) و (الوهم الكبير 1938) و (أطفال الفردوس 1954/1943) و (الخوذة الذهبية 1901) و (العمى 1958) وفي نفس الوقت كانت هذه الفترة متميزة بالأزمات المتكررة في صناعة السينما والقلاقل السياسية الخطيرة وبالحرب العالمية.

كانت تلك الفترة قد بدأت بثورة دخول الصوت التي أعلنت عن لغة سينمائية جديدة، وازدياد في جماهيرية الوسط الفني، فإن انتهت على النحو يحمل دلالات متناقضة وغامضة، فقد كانت نهاية عقد الخمسينيات قد شهدت ميلاد (المواجهة الجديدة)، وفي نفس الوقت الذي شهدت فيه انحدار عدد جمهور السينما[1].

وكانت أفلام السينما الفرنسية الناطقة الأولى مثل "مياه النيل" و "قلادة الملكة" (1929) أقرب إلى أفلام الصامتة التي تحوي فقرات ناطقة زائدة، ولم تبدأ السينما الفرنسية عصر السينما الناطقة على النحو الحقيقي إلا مع الفيلم (ريتيه كلير) (تحت سقف باريس 1930).

إلى جانب الأنماط الكوميدية وأفلام الميلوديرامية الواقعية القائمة على السينما الفرنسية مثل: "البؤساء 1933"، ظهرت الواقعية الشعرية الفرنسية حيث امتدت بين عامي 1937/1922 لتشمل ثلاثة أجيال من السينمائيين تميزت أفلامهم تعبير عن القلق والإحساس الشعري بالإحباط العاطفي والمعاناة المتوقعة[2].

وظهرت أفلام تحتوي على إعادة بناء فترات تاريخية على نحو مبهر استخدام بعضها تقنية الألوان وتعتمد في العادة على الكلاسيكيات الأدبية، انتشرت أفلام الدراما التاريخية من خلال أعمال المؤلفين، فقد حقق "رينوار" نجاحا كبيرا من خلال (رقصة الكان الفرنسية) و "فيلم السعادة" كما كانت هناك أفلام تاريخية أرخى من بينها أفلام تجارية خلال الخمسينيات مثل: فيلم "ما أحلى زهرة التوليب 1951" و "حسناوات الليل1954" (...)، وقد كان هؤلاء المخرجين متفاوتين في الناحيتين الجمالية الإيديولوجية ولكن ما يربط بينهما معا هو معارضتهما واختلافهما عن السينما، لقد كان استقلالهم وتأكيدهم على الرؤية الشخصية والصراحة النسبية لممارستهم السينمائية وتميزهم كمؤلفين حقيقيين، مما أتاح نماذج مضادة للنقاد الشباب في (كراسات السينما) الذين كانوا يطمحون للإخراج.

ثم جاءت الموجة الجديدة التي باشر بها قبل وصولها "فرانسواتروفو" وزملائهم في كراسات السينما. كانت رد فعل تجاه السينما السائدة في الخمسينيات، التي اتهمت مجموعة كراسات السينما بأنها مقيدة داخل الأستوديوهات وتتبع وصفات جاهزة، وكان أول ناقدين من الكراسات يجذبان اهتمام وسائل الإعلام

---

[1] – جيوفري نوويل سميث، مرجع سابق، ص311.

[2] –هنري أجيل، تر: التلمساني، **الواقعية الشعرية الفرنسية**، 1992، تاريخ النشر 2014/11/02، الرابط الإلكتروني: http://www.nizwa

ويبدو أن الموجة الجديدة عندما ظهرا لكل منهما أول أفلامهما الروائية في بداية عام 1959 هما كلود شابرول بفلم "سيرج الجمل1958" وفيلم "أبناء العلم 1959" وتروفو بفيلم "أربعمائة ضربة 1959" ، وتبعهما زملاؤهما في "باريس لنا 1960 "، و "جاك دوينول فالكروز بفيلم "لعبة ستة عشاق 1955" و "جان لوك جودار" يفيلم "على آخر نفس 1959"[1].

لقد كانت هذه الأفلام المبكرة لمخريجي الكراسات تشترك في تناولها لقواعد السينما السائدة بنوع من الإرتجال، والأسلوب الأكثر حرية في التوليف، والسيناريوهات ذات البناء الفضفاض وشهدت أيضا أعوام 1959، 1960 عرض أول أو ثاني للأفلام الروائية الطويلة للمخرجين الجدد من خارج مجموعة الكراسات خاصة الآن "رينية" بفيلمه "هيروشيما" في (1959) وبدأ استخدام مصطلح الموجة الجديدة دون تمييز لكي يستعملهم جميعا بالرغم من أن بعضهم كان تقليديا، أو كما في حالة "هيروشيما" شديد التعقيد والتركيب في تعاملهم مع الإبداع الشكلي[2].

كما ساهمت الموجة الجديدة الفرنسية في تطور المفهوم الواقعي على يد الإيطاليين في الواقعية الجديدة وتبعتها الموجة الفرنسية الجديدة، إن عمل هاتين المدرستين رسخ مفهوم التعامل الواقعي مع الوثيقة الروائية و أوجد مساحة للمراقبة للرواية عبر امتلاك المشهد الروائي ظرفا قياسيا في بيئة واقعية، ولمنها تمتلك بالوقت ذاته أحداثا وأفعالا وشخصيات وحبكة وصراعا، أي أن الواقعية الإيطالية والموجة الجديدة الفرنسية عملت بشكل مكمل للبعض على إيجاد بيئة روائية بطابع وثائقي مثل ممثل غير محترف، أو الابتعاد عن المونتاج، أو حتى النزول إلى الشارع وتصوير الأحداث بشكل مباشر كما فعل "عودار" بالكاميرا الخفية[3].

3.1- المطلب الثالث: تجليات الإيديولوجيا في الأفلام السينمائية التاريخية:

كان تأثير السينما على الجمهور شديد الفعالية ودورها الحقيقي لا يقتصر فقط على مجرد التسلية أو على كونها أداة ترفيهية بل يتسع أفقه ليشمل جوانب حياتية مهمة ومؤثرة في المجتمع.

"فمردود السينما السريع أثر فيمن يشاهدها، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يشاهدهما، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية فهي نخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وفي نفس الوقت تحمل أفكارهم ونطوقهم للواقع وتعبر عن انتمائهم الثقافي وتجلي الأيديولوجية وتواجدها في الفيلم السينما ينطلق في النص المكتوب الذي أعد للمعالجة السينمائية، فهو حسب نسمة البطريق في كتابها الدلالة في السينما والتلفزيون الأساس الفكري إلى بنية ومفردات الفيلم وما يعكسه من قوة أو ضعف في الموقف الفكري الذي يعتنقه كاتب النص ثم يتم تسريب هذا الحمل الفكري

---

[1] –جيوفيري نوويل سميث، مرج سابق، ص ص321، 322.

[2] –نفسه، ص322.

[3] –نجمة زراري، مرجع سابق، ص50.

والإيديولوجي عن طريق الفيلم إلى عقول المشاهدين أو بالأحرى ذلك المتلقي السلبي وهو الوصف الذي يضعه الكثير من الدارسين لمشاهدي الفيلم[1].

كما يحتوي الفيلم على غرار الثقافات الأخرى على رسالتين أيقونيتين هما: الدلالة التعيينية Dénotation أي التي يوجد على مستواها الدال Le signifiant أما المستوى الثاني فيشمل على الدلالة التضمينية lacommutation أي والتي تحتوي في المدلول Le singnifié[2].

إن العلاقة بين الدال والمدلول التي تخلق تماثلا إدراكيا هي التي تشكل التعيين في السينما أما التضمين فهو العملية التي تنطلق من الأيقونة التي تنتج عن التعيين إلى القيم السيمنطقية الإضافية التي تمثل الأبعاد الرمزية للفيلم، والأثنين معا (التعيين والتضمين) يشكلان عنصرا إنتاج المعني في الفيلم السينمائي، والتعيين في السينما مرادف سيميولوجي للإثارة هي عامل المعرفة الأول، أما المفهوم وهذا الصدد يرى (محمد عقا) أن الإشارة هي عامل المعرفة الأول، أما المفهوم فهو عامل المعرفة الإيديولوجية، يحيل عامل المعرفة الأول إلى الشكل التجريبي للإيديولوجية، أما عامل المعرفة الإيديولوجية، فإنه يحيل إلى الشكل التضميني للفكرة وهذا لأن نواة هذا العامل المركزية هي قيم المعنى الحرفي والبعيد لأي فكرة[3].

قدم "بارت" طرحا هاما في مجال الصور على أنها متعددة المعاني polysémique أي أنها حاملة لتعددية معتبرة من المعاني والدلالات، وتحاول سيميولوجيا الصورة على التأكيد على أبحاث العلماء الذين استنتجوا أن قراءة نفس الصورة من طرف مجتمعات مختلفة ذات ثقافة متباينة اتصل بالضرورة إلى نفس النتائج وإلى نفس القراءات، لأن الناس ينتمون إلى عوالم حسية مختلفة.

وعموما على مستوى الدوال السينمائية تحتمل وجود رموز أيديولوجية أما على مستوى المضمون أو كما يسميه عالم السيميولوجيا (كريستيان متز) "المادة الإنسانية" فلابد أن تحمل الرسالة الأيديولوجية للسينمائي ومعتقداته الوجودية.

كما يؤكد أغلب السيميولوجيون أن القراءة المعمقة للرسالة بما فيها السينمائية واستكشاف دلالاتها وقيمتها الرمزية تتم من خلال الدلالة التضمينية أي المدلولات[4].

وعلى عكس ذلك حاول "غوتي" أن يعارض هذا الإجماع قائلا "إن الوصول إلى المعاني الإيديولوجية يتم عبر الدال وليس كما يعتقد المشاهد أنه يتوغل في معاني الصورة من خلال المدلول

---

[1] –وليد قادري: **مذكرة صورة الإسلاميين في السينما المصرية** (تحليل سيمولوجي لفيلمي عمارة يعوفان ومرجان أحمد مرجان أحمد مرجان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر3، ص124.

[2] –حورية حراث، **البعد الإيديولوجي للفيلم التاريخي الجزائر** (دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص40.

[3] –وليد قادري، مرجع سابق، ص128.

[4] –حورية حراث، مرجع سابق، ص40.

ويقصد بالدال كل ما تلتقطه الكاميرا أما المدلول فهو القراءات الذهنية التي تختفي وراء الأيقونات البصرية والصوتية.

ومن جهته يقول "كريستيان ميتز": «أن الدلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات أي فيلم بحيث نجد لحظة دال ولحظة مدلول»,

إن الفيلم بوصفه نظاما نصبا توجد داخله مختلف التلازمات الاجتماعية والإيديولوجية ويوظف الفيلم الشفرات العامة الخاصة للتعبير عن تلك التلازمات الإيديولوجية فهي الأساس في ذلك فعلى سبيل المثال أفلام الوسترن، التي تتمتع بالشفرات الآتية: البطل، البطلة، شخصية شريف كممثل للأمن العمومي، رعاة البقر رجال أشداء في الدفاع عن حقوقهم، الأشرار الخارجون عن القانون، اللصوص، ديكور الجبال الصخرية للغرب الأمريكي، وغاباته المخيفة، مشاجرات دموية تستخدم فيها الأسلحة النارية عنف المواجهات البدنية وانتصار العدالة، كهدف وحيد ونهائي لفعل البطل، كل هذه الشفرات في الأخير تحمل خطابا أو معاني إيديولوجية تخدم الأوروبيين الذين غزو أمريكا على حساب المواطنين الأصليين (الهنود الحمر)[1].

فالدلالة الفيلمية بصفة عامة بمختلف دوالها: صورة، صوت، حركات الممثلين اللباس، حركات الكاميرا... فكها حساسية للأيديولوجية وبإمكانها أن تمثلها وتعبر عنها بقوة[2].

ويعتبر "كريستيان ماتز" أن الوصول إلى معاني الرسالة السينمائية يميز عبر خمس مستويات من التوضيح La codification.

1-الإدراك كنظام قراءة مكتسب، مختلف ثقافة إلى أخرى.

2-التعرف والتمييز بين هوية الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة.

3-مجموع الرموز دلالات المعنى المتولد عن الأشياء.

4-مجموع البنيات الحكائية الكبرى.

5-مجموع الأوضاع المختصة (التأطير، اللقطات...)، وغير المختصة (الديكور الشخصيات...) التي تضاعف عناصر المستويات الأربعة لتشكل الخطاب الأيديولوجي[3].

---

[1] -وليد قادري، مرجع سابق، ص128، 129.

[2] - مرجع نفسه، ص127.

[3] -حورية حراث، مرجع سابق، ص41.

الجانب التطبيقي

المبحث الثاني:

التحليل السيميولوجي للفيلمZero Dark Thirty

1-بطاقة فنية للفيلم

2-بطاقة عن المخرجة

3-ملخص الفيلم

4-التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم

أ-التقطيع التقني

ب-القراءة التعيينية

جـ-التحليل الضمني للمقاطع المختارة

د- نتائج العامة

2- التحليل السيميولوجي لفيلم Zero Dark Thirty "ثلاثون دقيقة بعد منتصف الليل"

1.2- بطاقة فنية للفيلم:

العنوان : Zero Dark Thirty

مخرج : الفيلم كاثرين بيغلو

كاتب : السيناريو مارك بول

الانتاج : كاثرين بيغلو مارك بول ميغان اليسون

البطولة : جيسيكا جاستاين جيسون كلارك جويل إجيرتون

تصوير السينمائي : جريرج فريرز

موقع التصوير : لندن غدانسك

سنة الإنتاج :19 ديسمبر 2012

مدة العرض : 157 دقيقة

2.2- بطاقة عن المخرجة:

كاثرين بيغلو من المخرجين الامركيين الكبار و الأكفاء أخرجت العديد من الافلام أهمها zero dark thrtiy الذي تم إنتاجه سنة 2012 موازية لحداث 11 ديسمبر 2001،هي أول امرأة تحوز جائزة نقابة مخرجي أمريكا لأبرز مخرج فيلم روائي طويل عن فيلمها ذا هارت لوكر حازت ايضا عن جائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج في مهرجان 2010 لجوائز أكاديمية الفيلم البريطانية" بافتا كذلك حازت عنه جائزة أفضل مخرجة وأفضل فيلم في الدورة 82 من جوائز الأكاديمية في 2010 كما رشحت لجائزة الغولدن غلوب تعد أول امرأة تربح جائزة البافتا عن فئة أفضل إخراج ورابعة أنثى ترشح لجائزة الأوسكار لأفضل مخرج سينمائي بعد رينا ريتموللر عن باسكوالينو سيتي بليزي 1975 جاين كامبيون عن ذا بيانو 1993وصوفيا كوبولا عن لوست إن ترانزليشن 2003.

3.2- ملخص الفيلم:

يصور لنا فيلم Zero Dark Thirty وطوال المدة زمنية ساعة و خمسة و أربعون دقيقة أحداث تاريخية، درامية، مغامرات تشويق، الإثارة. يروي وقائع عن مطاردات دامت حوالي عشر سنوات لأخطر رجل من المنظور الأمريكي في التاريخ و زعيم تنظيم القاعدة "أسامة بن لادن"، بعد هجمات 9/11 ومصرعه على يد فريق من القوات الخاصة الأمريكية في 6 يوليو 2011.

وإذا ما أردنا تلخيص الفيلم، فعند سماع عن طبع سينمائي يتكلم عن "أسامة بن لادن" أول ما بدر في هي الملتقى أنه سيتناول قصة حياة "أسامة بن لادن"، ومع العرض الأول للفيلم تبين أنه يحكي عشر العشر سنوات التي قضاها الأمريكان في التخطيط للقبض عليه وقتله.

حيث أن الفيلم تناول حقائق وضع أشياء كانت مبهة للكثير ولا تكن معروفة، خاصة أن البعض منها كان سري لا تملك حقه إلا الاستخبارات الأمريكية ومن هنا نجحت المخرجة (كاترين بيجلو) في أن تكشف عن من خلال فيلمها 30 دقيقة بعد منتصف الليل، ومحاولتها لتقديم 3 محاور رئيسية، كان أولها شكل "بن لادن" في مخيلتهم ومحور تحقيقات مركز الاستخبارات الأمريكية، وأخيرا قتل "بن لادن".

4.2- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

1.4.2- التقطيع التقني

المشهد رقم (1)

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	6 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانورامية عمودية	تظهر الصورة سقف المبنى الذي يوجد فيه أحد أفراد المجموعة السعودية	داخلي نهار	/	/	صوت الباب وهو يفتح
2	4 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أمامي	تظهر صورة أحد أفراد المخابرات الأمريكية يضرب في أحد أفراد المجموعة السعودية	داخلي	أنا أمتلكك يا عمار، أنت ملك لي، أنظر لي... إن لم تنظر لي بينما أحدثك، سآذيك إن وطأت قدمك خارج الحصيرة، أستأذنك. إن تدين علي، سأذيلك الآن، الآن... الآن	/	صوت الباب
3	8 ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	ثابتة	تظهر الصورة موقع سري أمريكي	خارجي نهار	/	/	/
4	5 ثا	لقطة عامة	عادية أمامية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة موقع سري لمخابرات الأمريكية	خارجي نهار	/	/	/
5	9 ثا	لقطة مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل أمامي	تظهر الصورة حديث بين "عمار" و "دان"	داخلي	عمار: أنت رجل متوسط المستوى أنت تعامل	/	/

							النفايات في الجماعة لماذا علي أن أحترمك؟ لماذا؟ دان: وأنت رجل نقل الأموال كموزع الصحف		
6	14 ثا	لقطة قريبة	عادية أمامية	ثابتة	تظهر الصورة حديث "دان" مع "عمار" عن التحويل المالي الذي قام به من أجل تحطيم الطائرة 9/11	داخلي	عار على البحرية، أنت وذلك قتلتما ثلاثة آلاف شخص بريء، أجل اسمك ظهر عندي على تحويل مالي قدره 5 آلاف، دولار، عبر "ويسفرن يونيون" الخاطف الطائر 9/11	/	/
7	14 ثا	لقطة مقربة	عادية أمامية	ثابتة	تظهر الصورة حديث يدور مع "عمار" و "دان" حول المجموعة السعودية من القبظ عليها والأشخاص المسببين في العملية سقوط الطائرة 9/11	داخلي	دان: ما أورد التركيز عليه هو المجموعة السعودية هذا الذي بالصورة هو "حازم الخشيري" وأنا أعلم أن هذا الرجل قائم على عمل كبير، ما أريده منك، هو بريده الإلكتروني السعودي	/	/
7	20ثا	لقطة مقربة	عادية أمامية	ثابتة	تظهر الصورة "دان" وهو "عمار" من أجل إعطائه البريد الإلكتروني لأحد أفراد المجموعة السعودية	داخلي	دان: (عمار)، أنا أعلم أنك تعلم ذلك يا صاح أعطيني بريده الإلكتروني، وسأعطيك	/	/

							بطانية. سأعطيك بطانية بعض الطعام الطيب. عمار: قلت لك لن أتحدث إليك		
8	20ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة شجار وقمع "عمار" لعدم وأعطاه البريد الإلكتروني	داخلي	/	/	/
9	10 ثا	لقطة أمريكة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة تعنيف وقمع لمعرفة مكان بن لادن	داخلي	دان: وما هو الهدف متى آخر مرة رأيت فيها (بن لادن)؟ أين آخر مرة رأيت فيها (بن لادن)؟ عندما تكذب علي سآذيك	/	صوت خرير الماء

المشهد رقم 02:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	15 ثا	لقطة عامة	لقطة عادية	تنقل أمامي	تظهر الصورة لمدينة باكستان ومعالمها التاريخية وشوارعها والمساجد	خارجي نهار	/	موسيقى	صوت السيارات وحديث الناس
2	4 ثا	لقطة عامة	لقطة عادية	ثابتة	تظهر الصورة صفارة الولايات المتحدة الأمريكية في باكستان (إسلام أبادي) مع وجود العالم الأمريكي	خارجي نهار	/	/	صوت السيارة
3	10 ثا	لقطة نصف مقربة	لقطة المجال والمجال المقابل	بانورامية أميامية	تظهر الصورة "دان" وهو يتحدث مع "جوزيف" عن المجموعة السعودية	داخلي نهار	دان عليه أن يسلم أمر المجموعة السعودية حالا جوزيف: يتوجب عليه فعل ذلك أعطه بعض الوقت الحميم. دان: إنه قريب من خاله وبصماته موجودة على كل تحويلات مال9/11 إنه ثابت على رأيه يجتاج بعض التوبيخ جوزيف: حسنا	/	/
4	3 ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة خريطة آسيا	داخلي	/	/	صوت مروحية
5	3ثا	لقطة مقربة	عادية	من لقطة قريبة إلى عامة zoom	تظهر الصورة خطاب الرئيس جورج بوش على التلفزيون	داخلي	/	/	/

6	12ثا	لقطة مقربة	عادية	حركة دائرية	تظهر الصورة مجموعة من الاستخبارات الأمريكية يتحدثون عن أسامة بن لادن	داخلي	انتظري، وذلك الرجل ذهب لمأدبة كبيرة في (بانكوك)، قبل حوالي سنة، ضيف شرفها "أسامة بن لادن" أكان المغني "توباك" هناك؟ هذه المعلومة مقابل مليون دولار. عليك أن تلاحقها	/	/
7	6 ثا	لقطة مقربة	زوايا عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة أفراد الاستخبارات الأمريكية في اجتماع حول المجموعة السعودية	داخلي	واشنطن اعتبرت رسميا أن "أبو الفرج" الرجل الثالث في التنظيم هو أفضل شخص للمهمة	/	/
8	5ثا	لقطة عامة	زوايا عادية	ثابتة	تظهر الصورة مجموعة من الصورة للقاعدة	داخلي	/	/	/
9		لقطة الجزء الصغير	زوايا عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "دان" وهو يتنافس مع المجموعة الاستخبارية حول المجموعة السعودية	داخلي	الأردنيين مساعدين جدا في عملية تحويل أوراق "عمار" وهل تحوي على تهديدات وشيكة؟ قنصلية فندق (الماريوت) بعض أمور الأمن وتسجيل (لماج جان) يتحدث عن محطة وقود في (و.م.أ)	/	/
10	8ثا	لقطة الجزء الصغير	لقطة المجال والمجال المقابل	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "دان" وهو يتحدث مع أحد أفراد الاستخبارات حول المخابرات الباكستانية	داخلي	دان: على أي حال هل من أخبار من ليلة البارحة؟ القاعدة الرابعة يظنون أنهم	/	/

							لديهم معلومات حول العرب الذين خرجوا سيجتمعون بالمخابرات الباكستانية في الظهيرة على أمل أن يرتبوا غارة عليهم دان: عظيم	/	/
11	10 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "دان" وهو يتحدث عن أخبار جديد عن "أسامة بن لادن"	داخلي	دان: أجل هل من شيء حول "بن لادن" مزارع في الحد النشطة قرب (تورا بورا)، بلغ عن نمط الماسة، رجل طويل في الوسط، وأضلاع الماسة4 راس. أمر متناسق مع تحركات "أسامة بن لادن" من المفترض أن هؤلاء حراسه الشخصيين	/	/
12	7 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "مايا" وهي تحاول أن تكون ضد القرار حول "أسامة بن لادن" لأنها لديها وجهة نظر مختلفة	داخلي	مايا: كلا هذه التصرفات قبل أحداث 9/11، ليس لدينا سبب يجعلنا نعتقد أنه غير نظام حمايته لقد احتلينا "أفغانستان" هذا هو السبب	/	/

المشهد رقم03:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	4 ثا	لقطة عامة	زاوية منخفضة	ثابتة	تظهر الصورة منارة مسجد	خارجي ليلا	/	/	صوت آذان الصبح
2	3 ثا	لقطة الجزء الكبير	زاوية منخفضة	ثابتة	تظهر الصورة منارة مسجد	خارجي نهار	/	/	/
3	3 ثا	لقطة الجزء الصغير	لقطة عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مجموعة "القاعدة في سجن أمريكي"	خارجي نهار	/	/	/
4	5 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة عمار وهو منحني على الأرض من شدة التعذيب	داخلي نهار	/	/	/
5	8ثا	لقطة قربة جدا	عادية	ثابتة	تظهر الصورة وجه عمار عليه علامات التعب والقهر من شهده التعذيب	داخلي	عمار: ماء أرجوك	/	/
6	4ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة دان وهو يضرب عمار لعدم بوحه بالمجموعة السعودية	داخلي	دان: لا أعرف، لا أعرف هيا بنا	/	/
7	19 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة عمار وهو يطلب المساعدة من "مايا"	داخلي	عمار: صديقك همجي أرجوك ساعديني أرجوك. مايا: يمكنك أن تساعدك نفسك بأن تقول الحقيقة	/	/
8	5ثا	لقطة مقربة	زوايا عادية	ثابتة	تظهر الصورة "دان" يستعمل دوق الكلاب ويسأل عمار عن الهجوم المقبل	داخلي	دان: متى الهجوم	/	/
9	6ثا	لقطة الجزء الكبير	زوايا عادية	ثابتة	تظهر الصورة "دان" وهو يحاول معرفة الانفجار المقابل من عمار	داخلي	دان: بحقك يا عمار هل هو الأحد أم الاثنين؟	/ /	/ /

							المعلومات غير الكاملة ستعامل معاملة الكلاب، هيا بنا، هيا بنا		
10	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانورامية أمامية من لقطة قريبة ’لى عامة zoom	تظهر الصورة مجموعة من الاستخبارات الأمريكية تقوم بإدخال عمار إلى الصندوق	داخلي	دان: إلى الصندوق عمار: السبت دان: إلى داخل الصندوق. عمار: الأحد، الاثنين، الثلاثاء. دان: هذا أنت. عمار: الجمعة	/	/
11	5 ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة وجه عمار وهو يردد أيام التي سيقوم بها الإنفجار وعلامات التعب والإرهاق على وجهه	داخلي	عمار: الاثنين، الخميس	/	/

المشهد رقم 04:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	14 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانورامية أفريقية	تظهر الصورة هجوم على فندق في المملكة العربية السعودية	داخلي	/	/	صوت الرصاص
2	9 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة الإخبار عن الهجوم حيث تم نقل الخسائر البشرية والتي كان من الأمريكيين فقط ولم يحتل أي مسلم	داخلي	هجمات ضد عربيين وأجانب عندما تنظر إلى الخسائر البشرية، ستجد أنه لم يتم قتل أي مسلم والمقابل قتل أمريكيون	/	/
3	5 ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "دان" و "مايا"يتحدثون عن أمر السعودية الذين كانوا للهجوم	داخلي	لا تقلق حيال السعوديين سيهتمون بأمورهم أجل أعلم	/	/
4	9 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "عمار" وهو مع "مايا" و "دان" وعلامات الغضب على وجهه	خارجي نهار	عمار: كيف يمكنني أن أتذكر؟ مايا: بعد ما أبقيناك يقظا لـ96 ساعة، قمت بإعطائنا أسماء بعض أخوتك وساهمت في إنقاذ حياة أبرياء كثير	/	/
5	7 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "دان" و"مايا" مع "عمار"	خارجي نهار	دان: وثائق السفر لابد أن الأوضاع بالنسبة لكم أصبحت سيئة بع 9/11	/	/
6		لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "عمار" وهو يتحدث	خارجي نهار	بعد 9/11 توجب علينا	/	/

				مع "دان" بإجراءات التي أخذها بعد احتلال أمريكا إلى باكستان			الاختيار أما المحاربة لحماية أرضنا أو الهروب. دان: وأنت اخترت المحاربة، صحيح. عمار: أردنا قتل الأمريكيين	/	/
7	4 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وهي تتحدث إلى "عمار"	خارجي نهار	مايا: (عمار) أعرف بين الاسم الغربي والاسم العربي	/	/
8	4ثا	لقطة جد مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة ""عمار" يتحدث عن "بن لادن"	خارجي نهار	عمار: أعلم خالي أخبرني أنه عمل "بن لادن"	/	/
9	16 ثا	لقطة جد مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة ""عمار" يتحد إلى السيد الذي يعمل عند "أسامة بن لادن"	خارجي نهار	عمار: أنا رأيته ذات مرة بالفعل قبل سنة في (كاراتشي) كان لديه رسالة من نوع ما من "الشيخ"	/	/
10	8 ثا	لقطة جد مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "عمار" يتحدث عن الرسالة التي وصلت من الشيخ	خارجي نهار	"عمار" كتب فيها تعال معي للجهاد العمل سيستمر حتى 100 عام	/	/

المشهد رقم 05:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	7 ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة موقع سري للمخابرات الأمريكية في غدانسك ولاية بولندا	خارجي	/	/	
2	9 ثا	لقطة الجزء الصغير	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة أحد المعتقلين من القاعدة جلس مع مايا وأحد من الاستخبارات الأمريكية	داخلي	كان يحمل الرسائل من "أبو فرج" إلى "بن لادن" ومن "بن لادن" إلى "فرج"	/	/
3	5 ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وأحد أفراد الاستخبارات يسأل في معتقل عن "أبو فرج"	داخلي	لقد أخبرني بأسماء جميع أولاد "أبو فرج" لتوه، أعتقد أنه يقول الحقيقة	/	/
4	5 ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وهي... من أمرها حول أمر "أبو أحمد"	داخلي	عشرين معتقل تعرف على صورة (أبو أحمد)	/	/
5	3 ثا	لقطة تصف مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة "دان" و"مايا" وهي تتحدث عن "فرج" و "بن لادن"	داخلي نهار	وظيفته الأولى حامل رسائل بين "فرج" و"بن لادن"	/	/
6	5 ثا	لقطة نصف مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة "جوزيف" يتحدث عن أبو أحمد	داخلي نهار	ليس ذلك فقط مالا تعرفينه، ليس لديك اسمه الحقيقي، ليس لديك أي فكرة عن مكان تواجده...	/	/
7	8 ثا	لقطة نصف مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة "جوزيف" وهو يتحدث إلى "مايا"	داخلي نهار	المعتقلين لديهم أسباب عديدة لعدم البوح بمكانه، وربما لا	/ /	/ /

							يعرفون، ربما لا يعرفون، ربما هذا "أبو فرج"		
8	3 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تظهر الصورة مكتب رئيس الاستخبارات "جوزيف"	داخلي نهار	/ خالي أخبرني أنه عمل "بن لادن"	/	/
9	5 ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "جوزيف" بغضب يتحدث مع "مايا" على "أبو فرج"	داخلي نهار	جوزيف: اسمعي، ليس هنالك معتقل واحد قال أنه تم رصده مع الزعيم، قالوا أنه يوصل (الرسائل فقط،هل أنا مخطئ	/	/

المشهد رقم 06:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	6 ثا	لقطة عامة	عادية	بانورامية عمودية	تظهر الصورة مكان سري للمخابرات الأمريكية يوجد فيه معتقلين ذو لباس برتقالي	خارجي نهار	/	/	/
2	7 ثا	لقطة مقربة	زاوية عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "دان" وهو مع مجموع قرود فصيلة	خارجي نهار	/	/	/
3	7 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانورامية عمودية	تظهر الصورة المعتقل المركزي للمخابرات الباكستانية (باكستان)	خارجي نهار	/	/	صوت المطر
4	3 ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	تظهر الصورة أحد المعتقلين وهو مقيد	داخلي	/	/	/
5	3 ثا	لقطة مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة المعتقل وهو ينظر إلى "مايا" بدهشة وخوف	داخلي	/	/	/
6	14 ثا	لقطة مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وهي تتحدث إلى المعتقل عن "القاعدة"	داخلي	مايا: ولكن لديك علاقات عميقة مع القاعدة وهذا ما أود أن أسألك حوله، قبل أن يتم إرسالك إلى موقعك التالي الذي يكون "إسرائيل" ولكن بالاعتماد على صراحتك اليوم هنا، ربما أتمكن من إبقائك في "باكستان"	/	/

7	7 ثا	مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة المعتقل وهو يقول "لمايا" سأجرب من كل شيء لأنه لا يريد التعرض للتعذيب من جديد	داخلي	المعتقل: لقد تمت إدانتي بواسطة "محمد"، ليس لدى رغبة للتعرض للتعذيب مجددا، إسئلي أي سؤال وسأجيبه	/	/
8	8 ثا	لقطة مقربة	المجال والمجال المقابل	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "مايا" تسأل عن "أبو أحمد"	داخلي	مايا: هل سبق لك وأن سمعت باسم "أبو أحمد" المعتقل: يعمل لدى "فرج" و "بن لادن"، أنه أكثر ساعي يثق به	/	/
9	16 ثا	لقطة مقربة	المجال والمجال المقابل	بانورامية أمامية	تظهر الصورة "مايا" وهي تسأل المعتقل عن "أسامة بن لادن"	داخلي	مايا: أين آخر مرة رأيته وأين هو الآن؟ المعتقل: لن تجديه أبدا مايا: لماذا. المعتقل: حتى أنا لم أكن أستطيع إيجاده دائما ما يتواصل معي من العدم أنه أحد أولئك الذين يختفون	/ /	/ /
10	4 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة ساحة حديقة في باكستان	خارجي نهار	/	/	/
11	5 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة شرطي باكستاني يقوم بوضع قنبلة في أقدام أحمد المعاتقلين	داخلي	الشرطي: أتعرف آلية عمل هذه؟، إنشاء الله لن نضطر إلى استخدامها	/	/
12	8 ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	تظهر الصورة المعتقل الذي يحمل البندقية أمام الباب الذي زخرفات	خارجي نهار	/	/	صوت الآذان

				إسلامية وهو يلفت شمالا ويمينا ثم يتقدم إلى ساحة الحديقة وعلامات الخوف على وجهه				
13	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة أحد أفراد المخابرات الآلية متنكر في زي تسائي الشامي "الجلباب"	خارجي نهار	/	/	صوت الآذان
14	2 ثا	قريبة	عادية	ثابتة بانورامية أمامية	تظهر الصورة المعتقل الذي يحمل القنبلة وهو يحرك رأسه للأشخاص الذين يريدون الإمساك به	خارجي نهار	/	/	صوت الآذان
15	4 ثا	قريبة	عادية	بونارامية دائرية	تظهر الصورة أعضاء المخابرات الأمريكية المتنكرين بالزي الإسلامي وتمكنوا من الإلقاء على "فرج"	خارجي نهار	/	/	صوت الآذان

المشهد رقم 07:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	6 ثا	لقطة عامة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة مناطق القبائل شمال "باكستان"	خارجي داخلي	مناطق القبائل شمال "باكستان"	/	صوت العصافير
2	14 ثا	لقطة نصف مقربة	زاوية عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة مجموعة من أخاص القاعدة في اجتماع وقد وجد كاميرا تصور هذا الاجتماع	داخلي	/	/	/
3	2 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة جاسيكا وهي حاملة لمايا فيديو يتعلق بالمجموعة السعودية	داخلي	جيسكا: الأردنيين لديهم جاسوس مايا: ماذا	/	/
4	5 ثا	لقطة الجزء الصغير	عامة	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "مايا" و "جوزيف" و "جيسكا" تطلب من "جوزيف" مقابلة "إمام خليل البلوي" الطبيب الأردني	داخلي	جوزيف: لا أصدق ذلك، ألم تقولي لي بنفسك أن لا أحد بنفسك أن لا أحد ينقلب ضد "القاعدة" جاسيكا: الأردنيين شغلوه لسنوات، عشاء، مال، أقنعوه أنه واجبه الوطني أن ينقلب على القاعدة ويغتني من وراء ذلك جوزيف: أجل، هكذا يقول الأردنيين. مايا: أجل أنت محق لا يمكننا الاعتماد على	/	/

							ذلك أو على الأردنيين، علينا أن نقيمه وجها لوجه. جيسكا: ربما ليس بذلك الذكاء، ربما يكون أحمق ولكن علينا أن نتحدث ربما ليس بذلك الذكاء يكون أحمق ولكن علينا أن نتحدث معه وتكشف ذلك. مايا: المفتاح هو مقابلته، لكي نستطيع التأكد بأنفسنا من الأمور التي يستطيع فعلها. جوزيف: هل حقا طلب آلة لغسل الكلى؟ ربما نستطيع ملئها بالسم	/	/
5	12 ثا	لقطة الجزء الكبير	عامة	بانورامية أفقية	تظهر الصورة خطاب رئيس بارك أباما على شاشة التلفزيون	داخلي	بارك: قلت كثيرا أن الأمريكيين لا يعذبوا سأتأكد من أننا لن نعذب، هذا جزء لا يتجزأ. من الجمهور الحثيثة لاستعادة المكانة الأخلاقية لـ"أمريكا" في العالم.	/	/

6	8 ثا	لقطة نصف مقربة	عامة	بانورامية أفقية	تظهر الصورة "مايا" و "جسيكا" نناقش لقاء حول "البلوي"	داخلي	يريدنا نحن أن نذهب له سيقابلنا في "ميدان شهر" مع القبائل. مايا: يعلم أنك بيضاء وستتعرضين للاختطاف هناك	/	/
7	3 ثا	لقطة الجزء الكبير	زاوية عادية	Zoom	تظهر الصورة منطقة "كامب تشايمن فوست" "أفغانستان" مع توحد علم الولايات المتحدة الأمريكية	خارجي نهار	/	/	صوت مروحية
8	7 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "جيسكا" وهي تتحدث مع "مايا" عن اليلوي	داخلي	جاسيكا: ربما هذا أمر مبالغ فيه ولكنني خبزت له كعكة. مايا: المسلمين لا يحتفلون بالكعك جاسيكا: لا تكوني موضوعية جدا، الجميع يحب الكعك.	/	/
9	45 ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة وهي تتحدث عن كيفية قبول البلوي ومقابلتها مع شخص من المخابرات الأمريكية	داخلي	جاسيكا: حتى الآن كل ما قاله تم تفحصه وأثبتت شرعية واعتقد أن المال شيء مقنع، خمسة وعشرين مليون دولار دولار ذلك يشتري لك حياة جديدة. أتعتقدين أنه يبالغ في صلاحياته	/	/

							جاسيكا: ممكن، ولكن القاعدة تحتاج للأطباء ولديهم قلة في هذا المجال ذلك يفسر منصبه المرتفع في 6 أشهر أو في سنة إن لم يخرجها، قد يطلب لعلاج "ابن إذن" وفي تلك اللحظة وجود 25 مليون على الطاولة، أعتقد أنه سيسلم الزعيم وإن لم يفعل ذلك، نقتله	/	/
10	4 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة جاسيكا وهي تنتظر البلوي يفرغ الصبر	خارجي	/	موسيقى Balawi	/
11	6 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة البلوي وهو قادم بسيارته	خارجي نهار	الشرطي: أتعرف آلية عمل هذه؟، إنشاء الله لن نضطر إلى استخدامها	وسيقى Balawi	/
12	8 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة جاسيكا وهي تقول للمجموعة الذين معها عن عدم وجود حراس أمام المدخل	خارجي نهار	جاسيكا: لماذا هناك حراس عند البوابة هنا؟ تحدثنا حول هذا لا يفترض أن يتواجد أحدا هناك عندما يأتي مصدري، ربما ذلك أخافه بالفعل.	/	/
13	4 ثا	لقطة نصف	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "جاسيكا" وهي تشرح	خارجي نهار	جاسيكا: الأمر مختلف	/	صوت الآذان

		مقربة			لهم أن الأمر مختلف لأن الهدف سامي		لا يمكنني الشرح، ولكن الهدف سامي		
14	4 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة البلوي وهو يقترب من سيارة حمراء اللون من جاسيكا مع ظهور قد أسود	خارجي نهار	/	/	صوت الآذان
15	7 ثا	لقطة مقربة	عادية	بونارامية دائرية	تظهر الصورة البلوي وهو ينزل من السيارة وينظر مع إلقاء التحية ويده في جيبه يحمل قنبلة	خارجي نهار	البلوي: الله أكبر أنت: جون: أخرج يدك من جيبك البلوي: الله أكبر	/	صوت القنبلة والانفجار

المشهد رقم 08:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	3 ثا	لقطة الجزء الصغير	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة رمز علم للولايات المتحدة الأمريكية	داخلي	/	/	/
2	92 ثا	لقطة مقربة	زاوية عادية	بانورامية دائرية	تظهر الصورة رئيس المخابرات الأمريكية على الأعضاء بغضب شديد	داخلي	الرئيس: أود أن أوضح أمرا معينا بشكل تام إن كنت تظن أن هنالك خلية سرية بمكان ما، تعمل على القاعدة حسنا أود أن أخبرك بأن ظنونك خاطئة هذه هي الخلية ليس هنالك مجموعة قادمة لإنقاذ الأمر وليس هنالك شخص آخر مخبأ بطابق ما، ليس هناك سوانا... ونحن نفشل، نحن نصرف مليارات الدولارات الناس تموت، وما زلنا لم نقترب من قهر عدونا، هاجوا منابرا عام 1998، بحرا عام 2000، ومن الجو عام 2001 قتلوا 3 آلاف من مواطنينا بدماء باردة، وقد ذبحوا جنودا في مقدمة الجيوش، وما الذي فعلناه حيال ذلك،؟ لدينا 12 اسما من القيادة لم نمسك سوى بأربعة منهم	/ /	/ /
3	3 ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وهي تحمل صورة "أبو أحمد" قامت بإحضارها "ديبي"	داخلي	كان أحد الأسماء العشرة في قائمة أرسلها لنا المغاربة لنقوم بمراقبتهم بعد 9/11	/	/
4	17 ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	بانورامية أمامية	تظهر "ديبي" تتحدث عن "أبو حمد"	داخلي	(إبراهيم سعيد) أخبرونا أن نحذر منه على ما يبدو، كانوا يعتقدون أن عائلته...	/	/

							وأقاربه أشرار وأن له علاقة بـ(ش،م) تم الإمساك به وهو يغادر (أفغانستان) بأوراق مزورة، ليسافر إلى المغرب، بطريقة إلى "أبو أحمد الكويتي" لابد وأنه "أبو أحمد"		
5	3 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة مقر المخابرات الأمريكية في (لانغلي)، (فرجينيا)	خارجي نهار	/	/	/
6	12 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وهي تتحدث إلى "دان" وتطلب منه أن يحضر لها رقم هاتف عائلة "سعيد" أي عازلة "أبو أحمد"	داخلي	مايا: إذهب إلى الجحيم واجلب لي رقم هاتف عائلة "سعيد" دان: حسنا سأتحدث مع الذئب	/	/
7	11 ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	تظهر الصورة الذئب في مكتبه وهو يقوم بالصلاة و"دان" ينظر إليه مع وجود يحمل سورة في مكتب الذئب	داخلي	دان: السلام عليكم الذئب: عليك السلام	/	/
8	11 ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "دان" وهو يطلب من الذئب نقود ليحصل على رقم هاتف عائلة "أبو أحمد"	داخلي	دان: إنها قاتلك أيها الذئب أنت من وضعها في الميدان بحقك بسم الله الرحمن الرحيم الله يكافئ أولئك الذين يسعون ويحاربون على أولئك الذين يجلسون وراء المكتب.	/	/
9	15 ثا	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة الذئب وهو يتحدث إلى "دان" على أمر مجلس الشيوخ	داخلي	الذئب: كما تعلم "أبوغريب" و"غاونتانمو" دمرونا برنامج المعتقلين أصبح مصيدة ذئاب لدينا أعضاء من مجلس الشيوخ يراقبون حراكاتنا والمدير قلق جدا حول أنهم لن يتوقفوا حتى يحصلوا على الجثة	/	/
10	3 ثا	عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة مدينة الكويت	خارجي	/	/	/
11	29 ثا	لقطة نصف مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة وهو داخل حانة مع رجل من الكويت ويوجد على الطاولة خمر	خارجي نهار	دان: أحتاج معروفا منك الرجل: لماذا تطلب مني شيئا	موسيقى mave ya	/

				وّدان" يطلب معروف من الرجل الكويتي			دان: لأننا أصدقاء الرجل: أنت تقول أننا أصدقاء ولكن لم تتصل بي إلا عندما تحتاج مساعدتي ولكن عندما أريد منك شيئا تكون مشغولا جدا لتجيب على الهاتف لا أعتقد أننا أصدقاء دان: حسن، عادل جدا ماذا عن سيارة "لامبرغيني 10" ما رأيك بهذا للصداقة	Body /	/
12	27 ثا	لقطة مقربة	عادية	تظهر الصورة "دان" والرجل الكويتي في محل السيارات حيث قان "دان" بشراء سيارة للرجل الكويتي من أجل الحصول على رقم هاتف عائلة "أبو أحمد"	ثابتة	خارجي نهار	الرجل: سعيد من هو؟ دان: من تعتقد؟ الرجل إرهابي، أمه تعيش هنا، أحتاج فقط لرقم هاتفها الرجل: لن يكون هناك تداعيات للأمر في (الكوين)؟ دان: شخص ربما يموت في مرحلة ما في باكستان الرجل: اتفقنا دان: اتفقنا	/	/

المشهد رقم 09:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	9 ثا	لقطة مقربة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة "جورج" يتصل بـ"مايا" ليخبرها على أن هجوم على المنزل سيكون في الليل	خارجي	مايا: نعم؟ جورج: مايا، أردتك أن تكوني أول من يعلم أتعلمين ذلك الأمر الذي تحدثنا عنه سيحدث. مايا: متى؟ جورج: الليلة	/	/
2	4 ثا	لقطة عامة	زاوية عادية	ثابتة	تظهر الصورة "طيور الكناري" متوجهين إلى منزل "أحمد أحمد"	خارجي	/	Seals Take off	صوت المروحيات
3	4 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	كاميرا ذاتية	تظهر غرفة الصلاة	داخلي	غرفة الصلاة فارغة	/	/
4	9 ثا	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة قوات الجيش الأمريكي تتجول في البيت حيث نجد أن البيت من الداخل يحتوي على ديكور عربي	داخلي	/	/	/
5	7 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانورامية دائرية	تظهر الصورة غرفة التي يتواصل منها "أسامة بن لادن" مع أفراد القاعدة متواجد فيها حاسوب وملفات	داخلي	/	/	/
6	9 ثا	لقطة مقربة	عادية	بانورامية أفقية	تظهر الصورة الجيش الأمريكي يقوم بقل "أسامة بن لادن"	داخلي	يحتمل أننا قتلنا الهدف علم: احتمال بقل الهدف	/	صوت صراخ الناس وطرقات الرصاص

7	10 ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة تفجير المنزل الذي كان متواجد فيه "أسامة بن لادن"	خارجي	/	/	صوت مروحية
8	15 ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	تظهر الصورة "مايا" وهي تنظر إلى جثة "أسامة بن لادن" في غطاء حفظ الجثث	خارجي	/	/	/
9	3 ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	ثابتة	تظهر الصورة جثة "أسامة بن لادن" حيث يظهر جزء من لحيته البيضاء وأنفه ينزف بالدم	خارجي	/	/	/

2.4.2- القراءة التعيينية:

يقوم منهج التحليل السيمولوجي على مبدأ اختيار مقاطع من الفيلم كعينة تمثلية له.

يبدأ الفيلم بعرض مباشرة يظهر اسم المؤسسة التي قامت بإنتاج هذا الفيلم وهي مؤسسة Colombia بعدها يتم بعرض أحداث سقوط الطائرة 9/11 بخلفية سوداء تدل على تلك الفترة التي مرت بها الولايات المتحدة الأمريكية من عذاب و قتل و خوف بسبب سقوط الطائرة.

كما قمنا في هذه الدراسة بتقسيم الفيلم إلى المراحل حتى يتسنى لنا العمل على النحو أفضل واختيار مقاطع التحليل من هذه المراحل حيث تم تقسيم الفيلم الى 3 مراحل :

المرحلة الأول: البحث من هو المتسبب في هجومات 9/11 و مكان المجموعة السعودية

المرحلة الثانية: تحقيقات مركز المخابرات الأمريكية حول مكان أسامة بن لادن

المرحلة الثالثة: العثور عن مكان اختباء "بن لادن" و قتله

المشهد الأول :

تم تصوير هذا المشهد في فضاء داخلي و خارجي الموقع السري المخابرات الأمريكية حيث كانت الكاميرا بانوارمية أفقية اللقطة الجزء الصغير تبين سقف الموجود فيه الأسير الباكستاني وبعدها تنتقل الكاميرا للفضاء الخارجي باللقطة عامة تبين المكان من الخارج تم تليه لقطة مقربة تظهر فيها نقاش حاد بين عمار و دان لعدم اعتراف عمار بأخبار المجموعة السعودية و تعرف في اللقطة قريبة دان يقول لعمار أنه مرتبط بسقوط الطائرة 9/11 ويصرخ عليه بصوت مرتفع لتنتقل الكاميرا بحركة ثابتة تظهر دان وهو يحول مع عمار من أجل إعطائه بريد الالكتروني الأحد أفراد المجموعة السعودية ومن هو المتسبب في الحادثة لكن ينكر معرفة أي شيء و إلى اللقطة مقربة تبين دان وهو يقو لعمار سأعطيك طعام و بطانية من أجل أعطائه شي يخص المجموعة السعودية وباللقطة الجزء الصغير تظهر تعنيف و ضرب لعمار.

المشهد الثاني:

تتنقل الكاميرا في هذا المشهد إلى مدينة باكستان باللقطة عامة لتنتقل الكاميرا بحركة ثابتة تظهر فيها السفارة الأمريكية في باكستان لتنتقل الكاميرا بحركة دائرية و باللقطة نصف مقربة دان يتحدث مع جوزيف عن عمار و صموده لتنتقل إلى اللقطة الجزء الكبير تظهر خريطة أسيا تشير إلى أفغانستان و باكستان و تنتقل الكاميرا من اللقطة الجزء الكبير إلى الجزء الصغير تظهر خطاب الرئيس جورج بوش على التلفزيون ثم تليها اللقطة مقربة و بحركة دائرية تظهر فيها اجتماع مجموعة أعضاء المخابرات السرية الأمريكية يتحدثون عن أسامة بن لادن و لتنتقل إلى اللقطة الجزء الكبير تظهر صور مجموعة أعضاء القاعدة أين تتحرك الكاميرا بحركة بانوارمية أفقية دخول دان و مايا إلى الغرفة الاجتماع.

المشهد الثالث :

تنتقل الكاميرا إلى فضاء أخر و مكان أخر تظهر فيه منارة مسجد يعلو فيها صوت الأذان ثم تليها اللقطة الجزء الكبير بزاوية منخفضة وحركة ثابتة للصورة منارة مسجد لتنتقل المخرجة إلي اللقطة الجزء الصغير تظهر المعتقلين في أحد السجون الأمريكية ثم تنتقل الكاميرا باللقطة الجزء الصغير في المكان المتواجد فيه عمار ثم تنتقل الكاميرا بحركة ثابتة تليها اللقطة قريبة جدا تبين فيها وجه عمار وعلامات الإرهاق و التعب لتنتقل الكاميرا إلى اللقطة الجزء الكبير تظهر فيها دان مع مايا لتتحرك الكاميرا إلى حركة بانوارمية أفقية و باللقطة مقربة تبين عمار وهو يتحدث إلى مايا من أجل مساعدته و بحركة بانوارمية أمامية من اللقطة قريبة إلى اللقطة الجزء الصغير يقوم دان بإدخال عمار إلى الصندوق .

الشهد الرابع :

تدور أحداث هذا المشهد بمدينة الخبر السعودية حيث تنتقل الكاميرا بحركة بانوارمية أفقية باللقطة الجزء الكبير تظهر فيها الهجوم على فندق المتواجد في الخبر ثم تنتقل المخرجة باللقطة عامة إلى السفارة الأمريكية تظهر مايا و دان يتحدثون عن الهجوم ثم بعدها تعود المخرجة بحركة بانوارمية باللقطة مقربة الى المكان المتواجد فيه عمار لتنتقل إلى اللقطة مقربة في فضاء خارجي يتحدثون عن أحداث 9/11 حيث تبقى المخرجة مقربة تظهر عمار وهو يتحدث عن الأمور التي اتخذها عندنا قامت الولايات المتحدة باحتلال باكستان.

المشهد الخامس :

تنتقل الكاميرا إلى الموقع السري للمخابرات الأمريكية في غدسك ولاية بولندا باللقطة عامة حيث يتواجد في ذلك المكان معتقل كان يعمل ضمن القاعدة ثم تنتقل الكاميرا إلى اللقطة الجزء الصغير بحركة ثابتة المعتقل يتحدث عن أبو أحمد الذي يعمل مع أسامة بن لادن و اللقطة مقربة تظهر فيها المعتقل و هو يخبر مايا بأسماء جميع أبناء أبو فرج لكي تعرف أنه يقول الحقيقة. وتنتقل المخرجة باللقطة نصف مقربة حيث تظهر جوزيف يتحدث مع مايا بشأن أبو أحمد وأنه غير متأكد من وجود أبو أحمد من الأساس لتنتقل الكاميرا باللقطة قريبة حيث نجد جوزيف مع مايا بغضب وأنه يريد معرفة الهجوم المقبل فقط.

المشهد السادس :

يبدأ هذا المشهد في قضاء خارجي نهار يمثل فناء المواقع السري للمخابرات الأمريكية متواجد فيه مساجين موزعين هنا هناك لتنتقل إلى اللقطة بحركة بانورامية أفقية تظهر دان وبعدها باللقطة الجزء الكبير تظهر صورة المعتقل في مركز المخابرات و تليها اللقطة قريبة جدا وبعدها اللقطة مقربة تظهر الصورة المعتقل يظهر إلى مايا وبعدها باللقطة مقربة مايا تسأل عن أبو أحمد وبزاوية المجال و المجال حركة الكاميرا بانوارمية أمامية مايا تسأل عن أسامة بن لادن وتليها اللقطة عامة ساحة حديقة في

باكستان إلى اللقطة قريبة و بعدها اللقطة أمريكية تظهر المعتقل في ساحة الحديقة وتليها اللقطة قريبة و حركة بانوارمية دائرية يتم الإمساك أبو فرج.

المشهد السابع :

تنتقل الكاميرا إلى فضاء خارجي في منطقة القبائل لتنتقل باللقطة نصف مقربة تظهر الصورة مجموعة أفراد القاعدة وبعدها تأتي اللقطة مقربة تبين فيها جاسيكا قادمة لمايا لتنتقل الكاميرا بحركة بانورامية أفقية واللقطة الجزء الصغير مايا و جوزيف و جاسيكا يتحدثون عن مقابلة البلوي تبقى الكاميرا في نفس الحركة تظهر صورة باراك أوباما على شاشة التلفزيون لتنتقل إلى اللقطة مقربة وبعدها اللقطة الجزء الكبير تظهر الصورة منطقة كامب تشابمت في أفغانستان وبعدها باللقطة مقربة إلى نصف مقربة تظهر الصورة "مايا" وهي تتحد عم كيفية القاء "البلوي" تليها اللقطة عامة تظهر الصورة "جاسيكا" في انتظر "البلوي" و باللقطة عامة أخرى "الباوي" قادم من بعيد وبحركة كاميرا ثابتة و اللقطة نصف مقربة تظهر الثورة "جاسيكا" وهي تقول الأعضاء أن الهدف سامي لتنتقل الى اللقطة عامة تظهر "البلوي" وهو يتقدم بسارته حمراء اللون وتليها حركة الكاميرا بانوارمية أفقية تظهر الصورة "البلوي" ينزل من السيارة.

المشهد الثامن :

تنتقل الكاميرا في هذا المشهد إلى الفضاء الداخلي باللقطة الجزء تظهر الصورة ختم الولايات المتحدة الأمريكية وباللقطة مقربة بانوارمية دائرية تظهر الصورة الرئيس المخابرات الأمريكية في غرفة الاجتماع و الأعضاء وهو غضب عليهم لتنتقل الكاميرا إلى اللقطة قريبة تظهر الصور مايا تحمل صورة أحمد و باللقطة نصف مقربة إلى اللقطة عامة تظهر الصورة مقر المخابرات الأمريكية و باللقطة مقربة تظهر الصورة مايا و دان لتليها اللقطة أمريكة دان في مكتب الذئب إلى اللقطة نصف مقربة، وتليها اللقطة مقربة دان والذئب يتحدثان إلى اللقطة عامة تظهر مدينة الكويت و تنتقل المخرجة إلى اللقطة نصف مقربة داخل حانة.

المشهد التاسع :

تدور أحداث هذا المشهد في فضاء خارجي تظهر اللقطة مقربة مايا تتحدث مع جورج وتليها اللقطة عامة الجيش الأمريكي يستعد إلى الهجوم على المنزل و باللقطة الجزء الصغير و زاوية تصوير ذاتية و بعدها اللقطة أمريكية، و حركة بانوارمية أفقية تظهر الصورة قوات الجيش الأمريكي تتجول في البيت و بعدها باللقطة الجزء الكبير تظهر صورة فيها أجهزة الحاسوب و باللقطة مقربة يتم قتل الهدف و باللقطة عامة يتم تفجير المنزل والى حركة الكاميرا ثابتة و اللقطة قريبة جدا تظهر صورة أسامة بن لادن وهو جثة.

3.4.2- التحليل الضمني للمقاطع المختارة:

المشهد الأول:

تبدأ أحداث هذا المشهد مباشرة عقب انتهاء سقوط الطائرة 9/11 التي كانت فاجعة الولايات المتحدة الأمريكية وعالك ككل وكان من تداعيات هذه الهجمات التي قتل فيها ما يقارب ثلاثة آلاف شخص من جنسيات كثيرة وعرقيات متعددة وأعلن تنظيم القاعدة لاحقا مسؤوليته عنها سلسلة أحداث سياسية عسكرية غيرت مجرى تاريخ شعوب بأكملها وأثارت دوامات من الحروب وأعمال العنف الدموية ذهب ضحيتها ملايين البشر بين قتيل ومصاب ومعتقل وأعلنت أمريكا الحرب على العراق وأفغانستان حيث يبرز هذا المشهد غرفة في المبنى المتواجد فيه الأسير "الباكستاني" المنظم إلى :المجموعة السعودية" وتنتقل الكاميرا باللقطة الجزء الكبير تم تأطير جزء مهم من الغرفة وهو السقف مع وجود إشعاع من النور المنبعث من الخارج الدالة عن الحرية حيث أرادت المخرجة تجسدها من خلال الثغرات الموجودة في سقف الغرفة بزاوية منخفضة تدل على كبرياء الأسير والقوة التي يحملها في كل أنواع العنف والتعذيب كما قامت المخرجة باستعمال إضاءة Lowhoy في خلق الإثارة والتشويق لدى المشاهد.

هنالك نوع من التقارب والتماثل الذي تظهره اللقطة في إعطاء شعور مشترك لدى المتلقي عند مشاهدتها، في إنتاج المعنى بين البؤس والشقاء والتعب التي تبرزها ملامح الوجه فالمخرجة أرادت تشكيل ديكور عن انعدام الحياة والحرية في المكان المتواجد فيه "عمار" فالنور هو مصدر الذي يصنع الحرية والحياة والأمل حيث أن "عمار" كان حبيس الغرفة ويرى النور من خلال الثغرات المتواجدة في السقف فقط، أصبح ممتلك من طرف الاستخبارات الأمريكية والتي جاءت كلها بسند غير لفظي تشير مدلولاتها إلى المعاناة التي يعيشها داخل تلك الغرفة وباللقطة مقربة وزارية تصوير عادية يقوم "دان" بالصرخة على "عمار" بأنه أصبح ملك له«أنا امتلك يا عمار أنت ملك لي» حيث تنتقل المخرجة باللقطة قريبة تبين نظرات البؤس والشقاء تظهر على وجه عمار وكأنه يقول في نفسه أتركني رجوك من خلال تلك النظرات، حيث تنقلت المخرجة إلى خارج المكان بلقطة عامة وزاوية بانوارمية أفقية للمكان المتواجد فيه عمار وهو عبارة عن موقع سري للمخابرات الأمريكية، وبعدها تعود المخرجة إلى لقطة مقربة بحركة كاميرا ثابتة تبين نقاش جدا بين دان وعمار، حيث أن عمار خرج عن عصمته ووجه دان ووصفه« بأنه رجل متوسط المستوى» حيث قلل من شأنه ووصفه أيضا بأنه تعامل النفايات في الجماعة ورغم كل القهر والتعذيب إلا أن عمار ما زال صامدا ومقاوما من أجل "المجموعة السعودية" ولم يبح بأي معلومة تخص المجموعة وفي اللقطة قريبة بزاوية أمامية تظهر ّدان" وهو يطلب من "عمار" بريد إلكتروني لأحد أفراد المجموعة السعودية مقابل بعض الطعام والفراش «أعطني بريد إلكتروني وسأعطيك مقابل ذلك بطانية وبعض الطعام» ولكن عمار بقي مصرا على قرارة بعدم البوح بأي شيء من خلال إجابته « قلت لك من قبل لن أتحدث إليه»، حيث إلتلقى المخرجة بحركة الكاميرا بانورامية أفقية بلقطة الجزء الصغير تظهر هجوك

"دان" على "عمار" حيث أن "دان" هاجموه بطريقة وحشية وصوته يتعالى في الغرفة يريد أن يعرف من هنا سبب وراء هذا الهجوم ومعرفة مكان تواجد "أسامة بن لادن" رئيس القاعدة والمدبر لجميع الهجمات، فالكثير من خاطفي الطائرات كانوا سعوديين و "أسامة بن لادن" كان سعودي، الرجوع إلى مضمون هذه اللقطات فقد ركزت المخرجة في هذا المشهد على الصورة والحوار لإيصال الفكرة ومعاني الإيديولوجية وتأويله للملتقى في جملة من عبارات كلامية ساهمت في خلق حالة من الشفقة والحزن والتعاطف مع أحداث الهجمات وحالة عمار لتلقيه كل هذا التعذيب وما زال صامدا.

صورة رقم 01: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 02: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 03: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 04: مستخرجة من المشهد الأول

المشهد الثاني:

صورت لقطات هذا المقطع في مكانين، مكان داخلي ومكان خارجي أما عن الفضاء الخارجي فهو يتمثل في مدينة باكستان حيث تم تجسيدها بلقطة عامة تظهر شوارع ومعلم التاريخية والحياة التي يعيشانها مع إيقاع موسيقى كما جسد المخرج في أول لقطة وآخر لقطة مجسد هنا أراد المخرج أن يشير إلى أن "باكستان" رغم أنها دولة مسلمة إلا أنها تخضع إلى السلطة الأمريكية من خلال التنقل إلى لقطة عامة تظهر سفارة الولايات المتحدة الأمريكية في إسلام الآباد بحركة كاميرا ثابتة حيث أراد المخرج رغم أن القاعدة والتفجيرات التي تقوم بها إلا أن القوات الأمريكية فوق كل شيء وهي تفرض في نفسه على كل من يريد تحطيمها.

تزامنت هذه اللقطات بموسيقى خفيفة فهي تعد وصفا مختصا اعتمدها المخرج بحلق جوي يعكس الشعور بالخوف والإثارة والتعبير عن هذه الأحاسيس الشخصية، وفجأة ينقل بحركة كاميرا دائرية إلى

مجال داخلي ولقطة نصف مقربة تظهر دان وجوزيف رئيس الاستخبارات الأمريكية في باكستان يتحدان عن أخبار المجموعة السعودية حيث صرح "دان" «أن عمار أن يسلم أمر المجموعة السعودية حالا» ولكف جوزيف طلب منه أعطا بعض الوقت الحميم رغم أن "دان" لديه جميع الأدلة التي تثبت أنه متورط في سقوط الطائرة 9/11، فالرسالة اللسانية أدت وظيفته التعبيرية فقدمت معلومات للمشاهد (الغربي والعربي) فهؤلاء الأشخاص الذين يستهدفون قتل الأبرياء برغم ما ينجر عن هذه الدموية والهمجية القاسية فهم لا يبالون بهذه الأرواح وهم عديدي الإحساس ولا يكتسبون أدنى صفة للإنسانية وما يبرر ذلك أنهم يستهدفون قتل الأرواح ثم ينامون مرتاحين وغير مبالين بما سينجر من وراء هذه الأعمال الدرامية فقد أعطى "جوزيف" الحال لتعمل مع "عمار" هو أعطاه بعض الوقت الحميم وحسن التعلم معه "دان" العنف والتوبيخ والضرب لن يأتي مع هذه الفئة.

ثم بعدها تنتقل الكاميرا إلى غرفة الاجتماع باللقطة العامة تظهر صورة الخريطة "باكستان" وبحركة كاميرا بلقطة مقربة على شاشة التلفزيون تظهر خطاب الرئيس الولايات المتحدة الأمريكية "جورج بوش" فقد حملت هذه الصورة العديد من المعاني والإيديولوجيات في خطاب الرئيس حيث أن الفترة التي تولى فيها الحكم هي فترة حرجة وكانت فترة تعرض الولايات المتحدة الأمريكية لهجوم الطائرات من طرف تنظيم القاعدة وبعدها أعلن الحرب على أفغانستان 2001 والعراق 2003 فقامت الصورة بوظيفتها بدلا من الحوار لإيصال الفكرة ومعاني إيديولوجية وتأويلية للمتلقي، حيث كانت هذه الصورة معبرة ومستوفية لمتطلبات العمل السينمائي لأنها قامت بتوصيل المعاني التي أراد المخرج أن يوصلها للمشاهد من خلال لقطة على شاشة التلفزيون كما عبرت هذه الصورة عن دلالات صريحة وضمنية أراد الرئيس توصيلها إلى العالم أن أمريكا قوى أعظم ولا تستسلم بسهولة حق تصل إلى هدفها، بعدها يقوم المخرج بحركة دائرية ولقطة مقربة على الطاولة التي يجلس عليها أعضاء الاستخبارات الأمريكية وكان النقاش عن أكبر تنظيم إسلامي إرهابي في العالم وزعيم القاعدة "أسامة بن لادن" فرغم التشديد هذا الشخص إلا أنه حضر حفل كبير في (بانكوك) قبل حوالي سنة وهو كان ضيف شرف فهنا المخرج أراد أن يوصل بعدا إيديولوجي إلى الملتقى أن زعيم القاعدة رغم أنه يقتل الأمريكيين بحجة أنهم كفار إلا أنه حضر هذه المأدبة ويوجد فيها مغني الراب الأمريكي "توباك" حيث طلب أحد أفراد الاستخبارات ملاحقة هذه المعلومات مقابل 5 مليون دولار لأهميتها ولأهمية "بن لادن" وما يفعله في حياته اليومية، ليقفل حركة الكاميرا البانورامية أفقية على صورة "أبو فرج" الذي اعتبرته (واشنطن) رسميا الثالث رجل في التنظيم، وهذا أنه "أفضل شخص للمهمة".

لقد كان لدور لقطة نقل الحوار وصف ملامح الشخصية كما تكمن أهمية هذه اللقطة في استخدام الظواهر البحرية والمتمثلة في الصورة وفاعلية توظيف هذه الأخير حرر نوعها الحوار من وظيفته التفسيرية، وسمحت للمشاهد بالتركيز على الصورة لمعرفة هذا الشخص ولماذا تم تصنيف من طرف واشنطن الرجل الثالث في التنظيم، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة تظهر فيها مجموعة الأشخاص الذين ضمن القاعدة وعلى رأسهم زعيم (أسامة بن لادن)، حيث تعتبر أمريكا أي رجل عربي مسلم يرتدي

قميص أو ذو لحية يعتبر إرهابي متطرف وهو خطر على الدولة الأمريكية وهنا أراد المخرج توصيل الفكرة إلى المشاهد من خلال الصورة التي عرضها لأفراد القاعدة من خلال أن المخرج عبر عن أفكار عديدة بتوظيفه مونتاج إيديولوجي يعبر فيه عن دلالات مرتبطة بهؤلاء الأشخاص الذين يشكلون الحجز الكبير لأمريكا.

وفي سياق حديث أفراد الاستخبارات الأمريكية عن "أسامة بن لادن" والمجموعة السعودية جاءت لقطة الجزء الصغير بحركة بانورامية أفقية أن الجماعة أدرنية كان لهم يد في تحويل أوراق "عمار" من خلال قوله:«الأردنيين مساعدين جدا في عملية تحويل أوراق عمار».وأن قضية عمار تمت على الصعيد العربي كذلك، وبزاوية تصوير عادية مصورا لنا الكاميرا بلقطة الجزء الصغير "دان" يتحدث عن المخابرات الباكستانية حيث تمت المخابرات الباكستانية رصد معلومات حول العرب الذين كانوا سيجتمعون بالمخابرات الباكستانية وذلك من أجل أن يقوموا بمحاصرتهم واعتقالهم هنا لابد من الإشارة إلى المخرج أراد الوصول إلى بعد إيديولوجي ثقافي وديني رغم اختلاف الثقافات والديانات بين أفراد القاعدة إلا أن هدفهم واحد وهو القضاء على أمريكا والأمريكيين وذلك من خلال المعاني اللسانية التي أراد المخرج وصولها إلى المشاهد.

صورة رقم 05: مستخرجة من المشهد الثاني

صورة رقم 06: مستخرجة من المشهد الثاني

صورة رقم 07: مستخرجة من المشهد الثانى

صورة رقم 08: مستخرجة من المشهد الثانى

المشهد الثالث:

تبدأ لقطات هذا المقطع في فضاء خارجي والمتمثل في منارة المسجد بلقطة متوسطة وبزاوية منخفضة فقد استخدم المخرج مونتاج إيديولوجي ضمني في صورة المسجد وهي دلالة على التضخيم وإبراز العظمة مع صوت آذان الفجر لينتقل بلقطة متوسطة أخرى وزاوية منخفضة لمنارة مسجد فقد أدت الصورة وظيفة إيضاحية لينقل المخرج فكرة إلى المشاهد على أن ديانة هذه الدولة الإسلام إلا أنها تصنف من الدول الإرهابية، لينقل بعدها في لقطة الجزء الصغير وحركة الكاميرا ثابتة سجن يظهر مجموعة من المعتقلين فهنا المخرج أراد أن يشير إلى البعد الإيديولوجي الديني بين الإسلام والمعتقلين فهنا اللقطات قائمة على التركيب التعبيري والموازي وعلى الرمزية حتى الرسالة في الصورة قامت بوظيفتها في تبليغ الدلالة، حيث عاد المخرج إلى المكان المتواجد فيها "عمار" بلقطة متوسطة تراز "عمار" وهو منحني على الأرض من شدة التعذيب والقهر حيث لم يستطع الوقوف على قدميه حيث كانت الإضاءة خافتة لتعطي المشاهد نوع من الإثارة والدهشة على حالة "عمار" ولجميع أنواع التعذيب وهنا ركز المخرج بلقطة قريبة جدا تظهر وجه "عمار" مع تسليط الضوء لتظهر علامات التعذيب والجروح وهو يطلب من "دان" ماء أرجوك فرغم هذا التعذيب إلا أنه ما زال مصمم على عدم قول الحقيقة مما جعل "دان" يصل إلى حد الجنون وعدم الصبر عليه قام "دان" يضربه مجددا وهو يصيح:«لا أعرف، لا أعرف» .

لينقل إلى المخرج بزاوية بانورامية أفقية وبلقطة مقربة تظهر "عمار" هو يطلب المساعدة من "مايا" بقوله: «صديقه همجي أرجوك ساعدني، أرجوك» لكن "مايا" تطلب منه أن يقول الحقيقة: «يمكنك أن تساعد نفسك بأن تقول الحقيقة وفي هذه رسالة إيديولوجية حاول المخرج أن يمررها مفادها أن الأمريكيين يمقتون الجماعات السعودية، ويكنون لهم عداء كبير بجميع شرائحه ثم بلقطة مقربة يظهر دان هو يريد معرفة الهجوم المقابل من عمار لكن عمار ما زال على كلامه حين استعمل معه دوق الكلاب وهنا جعله يشعر بالإهانة وأن كل من هو في يد الأمريكيين يكون تحت سيطرتهم ويصبح من طبقة العبيد عندهم حيث تم المخرج استخدام الظواهر السمعية المتمثلة في الحوار وكيفية توظيف وطريقة الكلمات التي وجهها دان إلى عمار حرر نوعا ما الصورة من وظيفتها التعبيرية والتفسيرية وسمحت للمشاهد بالتركيز على الحوار الذي فتح المجال لتجسيد أفكار أكثر عمقا، لينقل بعدها إلى لقطة الجزء الكبير ليبقى دان مع إصراره على معرفة يوم الانفجار من خلال قوله:«بحقك يا عمار هل هو الأحد أم الاثنين» المعلومات غير كاملة ستعامل معاملة الكلاب لكن عمار أيضا ما زال على عدم معرفة اليوم لينتقل إلى لقطة الجزء الصغير بحركة كاميرا بانورامية أمامية تقوم مجموعة بإدخال عمار إلى الصندوق بطريقة وحشية وهو يصرخ: السبت ودان يقوم بصراخ لدخله، عمار الأحد، الاثنين الثلاثاء، مع عدم قدرته على الكلام وكأنه يعول في شيء لا يعرفه حتى يتم تركه فقط لكن "دان" لم يصدقه فرغم كل الألم الذي يراه في وجه "عمار" إلا أنه لم يستسلم ولم يرأف به فالمخرج أراد أن يجسد فكرة وحشية الاستخبارات الأمريكية مع المعتقلين

من أجل الوصول إلى الحقيقة وانقضى رعبهم الأبرياء الذين يقتلون دون سبب، من خلال لقطة مقربة وحركة كاميرا ثابتة على وجه "عمار" جسد من خلال المخرج التعب والإرهاق الذي يعافي منه "عمار" من خلال التعذيب فلقد وظف المخرج مونتاج إيديولوجي تعبيري عند دلالات صمود "عمار" ومقوماته لجميع أنواع التعذيب على البوح يوم الانفجار.

صورة رقم 09: مستخرجة من المشهد الثالث

صورة رقم 10: مستخرجة من المشهد الثالث

صورة رقم 11: مستخرجة من المشهد الثالث

المشهد الرابع:

تبدأ أحداث هذا المشهد في فضاء خارجي على هجوم على فندق في المملكة العربية السعودية مع صوت طلقات الرصاص وصراخ الناس حين يعتبر هذا العمل عملا إرهابيا من طرف المجموعة السعودية ولكن المستهدف في هذا الهجوم هم الأجانب فقط حيث لم يقتل أي شخص سعودي أو عربي هنا أراد المخرج إيصال بعد إيديولوجي أن المجموعة السعودية يقتلون أي شخص يكون أجنبي ولا يريد أن يعرف إذا كان بريئا أو ضمن المخابرات الأمريكية، فكل رعايا أمريكا خارج بلاده فهو مهدد بالقتل لينتقل بعدها المخرج بلقطة أمريكية "دان" و "مايا" يتحدثون عن أمر السعوديين الذين كانوا في الهجوم حيث قالت له "مايا":«لا تقلق حيال السعوديين سيهتمون بأمورهم فهنا المخرج أعطى معنى دلالي بين فيه أن الفرد السعودي لن تتأثر في نفسه الهجوم الذي قام لأن بطبعه همجي ونشأ على بينة الحرب والقتل فهذه نظرة الأمريكيين إلى العرب.

وبلقطة مقربة يعود المخرج إلى المكان المتواجد فيه "عمار" في فضاء خارجي وحركة الكاميرا بانورامية أفقية تبين "مايا" و "عمار" و "دان" جلسن على طاولة لكن "دان" كان في حالة غضب إنه يستعمل مع "عمار" بلطف من أجل أخذ منه المعلومات الصحيحة فهنا "مايا" كان دورها في التحدث إلى "عمار" من خلال الكذب عليه من أجل أخذ كل المعلومات حيث قالت له «بعد ما أبقيناك يقظا لـ96 ساعة قمت، بإعطائنا أسماء بعض أخوتك وساهمت في إنقاذ حياة أبرياء كثير» وبلقطة مقربة أخرى "دان" يتحدث مع "عمار" عن الأوضاع التي مروا بها وكيف أصبحت الأوضاع بعد 9/11 حين خطا به

«أجد أن الأوضاع بالنسبة لكم أصبحت سيئة بعد 9/11 فهذه الهجمات شكلت منعطفا حاد لدى المجموعة السعودية والأمريكيين حيث أراد المخرج أصل رسالة مفادها أن الولايات المتحدة الأمريكية لن تحرم كل من يقوم بالغدر بها وخاصة في أرضها وشعبها وبزاوية بانورامية ولقطة مقربة نظهر "عمار" وهو يتحدث عن الإجراءات التي يتخذوها من أجل الصمود ضد الأمريكيين حث قال:« بعد 9/11 توجب علينا اختيارها للمحاربة لحماية أرضنا والهروب» فرد عليه "دام" وأنت اخترت المحاربة"عمار" «أردنا قتل الأمريكيين» نجد المخرج هنا وضف معنى دلالي من خلاله أراد أن ينقل رسالة إلى المشاهد نحن بعد إيديولوجي ديني مفادها أن من يقومون بأعمال العنف والقتل واستهداف أرواح الأبرياء هم من المجموعة السعودية فهو لا ينظر إليها على أنهم يدافعون عن أرضهم بل على أنها أعمال إرهابية إجرامية.

ثم لينقل بحركة كاميرا ثابتة ولقطة مقربة "عمار" وهو يعطي لـ"مايا" اسم أحد أفراد المجموعة السعودية لكن "مايا" تقول له:«عمار أعرف بين الاسم الغربي والاسم العربي» لأن الأفراد الذين يعملون في القاعدة يسمون أنفسهم بأسماء أخرى لكي لا يتم التعرف عليهم من خلال المخابرات، لينقل من لقطة مقربة إلى لقطة مقربة جدا "عمار" يتحدث عن "أسامة بن لادن" زعيم التنظيم الإرهابي ومن يعمل معه حيث تحدث "عمار" عن الساعي الذي يعمل معه ويحمل الرسائل إلى الأشخاص يقول دان "لأن أسامة بن لادن لا يتحرك فهو يعطي الإشارات والتعليمات عبر الرسائل فقط من خلال قوله:« أنا رأيته ذات مرة بالفعل قبل سنة في كاراتتي كان لديه رسالة من نوع ما من الشيخ» ويقصد بالشيخ هنا "أسامة بن لادن"، وكان مضمون الرسالة: «تعال معي للجهاد والعمل سيستمر حتى 100عام» وهنا المخرج أراد تمرير إيديولوجية دينية حول الجهاد لأن الجهاد يعتبر لدى الأمريكيين هو قتال الأبرياء والمساكين دون حق ولكن في فكرة المجموعة السعودية هو الدفاع عن الوطن والأرض فقد نجد في القرآن الكريم هنا آيات كثيرة تتحدث عن الجهاد قال الله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَٱلَّذِينَ هَاجَرُواْ وَجَٰهَدُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أُوْلَٰٓئِكَ يَرۡجُونَ رَحۡمَتَ ٱللَّهِۚ وَٱللَّهُ غَفُورٞ رَّحِيمٞ ٢١٨﴾ البقرة: 218.

وقال ابن عباس رضي الله عنه «وجاهدهم به» أي القرآن فالجهاد الكبير هنا ليس هو القتال، إنما هو الدعوة والبيان بالحجة والبرهان وأعظم حجة وبيان هو هذا القرآن فالمخرج أراد توصيل الفكرة إلى المشاهد أن المجموعة السعودية تعتبر جماعة متطرفة تسعى إلى تدمير كل شيء.

صورة رقم 12: مستخرجة من المشهد الرابع

صورة رقم 13: مستخرجة من المشهد الرابع

صورة رقم 14: مستخرجة من المشهد الرابع

المشهد الخامس:

صورت لقطات هذا المشهد في مكان داخلي وخارجي حيث كانت بداية المشهد في مكان موقف سري للمخابرات الأمريكية في "غدانسك" ولاية بولندا عندما تنظر إلى الصورة فإنها تظهر على مكان عادي وليس مكان للمخابرات الأمريكية وبلقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا ثابتة تظهر أحد المعتقلين ذو جنسية عربية يتحدث مع أحد أفراد المخابرات الأمريكية باللغة العربية حيث كان هذا الشخص عربي حيث كان الإضاءة fill light موجه على وجه المعتقل حيث أعطى اسم الذي كان يعمل مع "أسامة بن لادن" وهو "أبو أحمد أبو فرج" حيث كان يحمل الرسائل من "بن لادن" إلى "أبو أحمد أبو فرج" ومن "أبو أحمد أبو فرج" إلى "بن لادن"كان يده اليمين وبحركة ثابتة تظهر الذي يعمل في المخابرات يقول لـ"مايا" لقد أخبرني بأسماء جميع أولاد أبو فرج لتود، أعتقد ذاته يقول الحقيقة وركز المخرج بلقطة نصف مقربة على مدى تصديق مايا للمعتقلين الذين صرحوا لها عن أبو أحمد من خلال قولها عشرين معتقل تعرف على صورة "أبو أحمد".

وهذه رسالة إيديولوجية مررها المخرج على رغم علم "مايا" بالمجموعة السعودية وعدم البوح بزعمائهم إلا أنها صدقت المعتقلين الذين صرحوا بـ"أبو أحمد" وقد كانت متأكدة أنه هو وأن المعتقلين تعرف عليه من خلال صورته وأنهم يقولون الحقيقة والرسالة هي أن من صفات المسلم العربي قول الحقيقة وقد أراد المخرج تمريرها بطريقة غير مباشرة حيث كانت وطبقة "أبو أحمد" الأول هي حامل الرسائل من "أبو فرج" إلى "أسامة بن لادن" حيث أن "أسامة بن لادن" لا يخرج من مقرها أبدا فهو يلقى الأمور من خلال هذه الرسائل فقط خوفا على نفسه وبلقطة نصف مقربة تظهر "جوزيف" وهو غير مقتنع بكلام "مايا" كليا لأنها لم تبحث عن اسم حقيق ولم تعرف أين يوجد من خلال قوله: «ليس ذلك فقط مالا تعرفينه ليس لديك اسمه الحقيقي، ليس لديك أي فكرة عن مكان تواجده...» إنها أخذت معلومات من المعتقلين فقط وهذا لن يكون سبب كافي لمعرفة إذا كان هو أولا.

ومن خلال حركة كاميرا ثابتة وبلقطة نصف مقربة يقول "جوزيف" لـ "مايا"«المعتقلين لديهم أسباب عديدة لعدم البوح بمكانه وربما لا يعرفون هذا أبو فرج وقصة خاطئة وهو مجرد سراب حيث أن جوزيف كذب فكرة وجود "أبو أحمد" وهو شخصية وهمية فقط لأن هذه التفجيرات والهجمات لا يمكن أن تتجرد من خلال رسائل فقط فهي عمل جماعي وليس عمل فردي لينقل المخرج بلفظة الجزء الكبير لتساهم الصور السينمائية المتمثلة في صورة المكتب المتواجدين فيه من خلال بروز علم الولايات المتحدة الأمريكية مع وجود تمثل للنشر الأمريكي (العقاب الأصلع) حيث يعتبر رمز للحرية في الولايات المتحدة الأمريكية وقد اتخذ شعارا وطنيا منذ سنة 1782 فهنا المخرج أضاف المونتاج الإيديولوجي تبين فيه على حرية الولايات وعظمتها في اتخاذ القرار الهزيمة لينتقل بلقطة قريبة "جوزيف" وعلامات القلق على وجه لعمل "لمايا" الغيرالمكتمل من خلال قوله:«اسمعي ليس هنالك معتقل واحد قال أنه تم رصده مع الزعيم قالوا أنه

يوصل الرسائل فقط» فـ"جوزيف " يريد عمل كامل عن "أبو أحمد" يوصله إلى المجموعة السعودية جميع وهجمات التي ما زال مخطط لها من طرف القاعدة في قتل أرواح الأبرياء من خلال قوله لـ"مايا":«بطل عملك جيد أعلميني عندما تقومين بعمل مخابرات حقيقي، يفضل أن يكون شيئا يؤدي إلى هجوم» وأريد رأسه إلى "دان" وكأنه يقول له هذا الكلام موجه لك أيضا ساهمت الرسالة الألسنة في أن "جوزيف" غير راضي عن العمل الذي يقومون به.

صورة رقم 15: مستخرجة من المشهد الخامس

صورة رقم 16: مستخرجة من المشهد الخامس

المشهد رقم 06:

تدور معظم لقطات هذا المشهد في موقع للمخابرات الأمريكية بحيث تنوعت الفضاءات المكانية التي تم عرضها في هذا المشهد باستخدام علاقات متتابعة ما بين اللقطات، أولا بتوظيف لقطعة عامة يظهر فيها الموقع السري للمخابرات الأمريكية يوجد فيه المعتقلين ذو لباس البرتقالي، حيث أن السلطات الأمريكية تستخدم هذا الزي مع معتقليها سيئي السمعة يرى أن يصور للعالم مدى الإرهاب والرعب الذي يوصله للعالم كما أن الارتداء الرهائن لملابس بلون برتقالي له علاقة بالكاميرا والتصوير، حيث أن هذا اللون يظهر في التصوير بدقة أعلى ويعتبر اللون البرتقالي مشتق من اللون الأحمر الذي يدل على العنف والدماء ونفسيا يدل على العزلة والخراب لأنه مشتقا من الأصفر فهنا استخدام المخرجة مونتاج إيديولوجي فكري عبرت من خلالها على الزي البرتقالي الذي يعتبر رمز للإرهاب والمجرمين الذين يستحقون الموت كما تفعل أمريكا مع سجناء "غوانتاناموا" فهنا أرادت المخرجة إيصال رسالة سياسية بأن المجموعة السعودية مجرمين يستحقون الموت.

وبحركة كاميرا بانورامية أفقية بلقطة مقربة يظهر "دان" وهو مع قرد حيث أن القرد يعتبر من الحيوانات المقدسة والمعتقلين هم مجموعة من المخربين الذين يقتلون ويهدمون المبنى وكل ما هو موجود على الأرض فهنا المخرجة أرادت تشبيه القرد المحبوس في القفص كالمعتقلين اعتمدت المخرجة على دلائل صريحة وضمنية لتوصيل الدلالية إلى المشاهد بشكل دقيق وهي أن كل من القرد والمعتقل مفسدون في الأرض والقفص هي المكان المناسب لهم، ومع تواصل الريتم في الانتقال باللقطات بزوايا تصوير مختلفة، ينتقل باللقطة الجزء الكبير بزاوية بانورامية عمودية تظهر مركز للمخابرات الباكستاني و "مايا" تدخل إلى هذا المركز لكي تقابل أحد المعتقلين من ضمن المجموعة السعودية.

لتنتقل بلقطة مقربة جدا تظهر المعتقل الذي سوف تقابله "مايا" وهو مقيد اليدين وبعدها إلى لقطة مقربة تظهر صورة المعتقل ينظر إلى "مايا" بدهشة وخوف وعلامات التعجب على وجهه من شدة الخوف من الموت أو شيء أخرى لتوجه "مايا" بقوله:«لكن لديك علاقات عميقة القاعدة وهذا ما أورد أن أسألك حوله، قبل أن يتم إرسالك إلى موقعك التالي الذي يكون إسرائيل ولكن بالاعتماد على مدى صراحتك اليوم هنا ربما أتمكن من إبقائك في باكستان» هاته الرسالة أعطت دلالة ملائمة تظهر مدى صرامة "مايا" وتحكمها في نفسها مع المعتقلين رغم أن المرأة مخلوق ضعيف وحساسة إلا أن "مايا"استطاعت أن تكون قوية في هذه اللحظات ثم تنتقل بنا الكاميرا إلى لقطة مقربة تظهر لنا المعتقل وهو يقول لـ"مايا" سأجيب عن كل شيء لأنه لا يريد التعرض للتعذيب من جديد من خلال قوله: « اسئلي أي سؤال وسأجيبه» فقد ساهم هذا الحوار في نقل فكرة رسالة ضمنية مفادها أن أعضاء المجموعة السعودية يقومون بحماية أنفسهم حتى لا يتعرض للتعذيب من خلال قول البوح بأخبار القاعدة لتنتقل الكاميرا بعد ذلك لقطة مقربة والمجال والمجال المقابل تبين ما حدث "مايا" مع المعتقل عن "أبو أحمد" "مايا" تسأل «هل سبق أن

سمعت عن أبو أحمد» المعتقل يعمل لدى "فرج" و "بن لادن" أنه أكثر ساعي يثق به لتنتقل بعدها بلقطة مقربة أخرى "مايا" تسأل عن "بن لادن" ومكان تواجده ولكن المعتقل يجاوبها بأنه لا يعرف مكانه وحتى أنا لم أكن أستطيع إيجاده كان دائما ما يتواصل معي من العدم أنه أحد أولئك الذين يختفون فالمخرجة أرادت توصيل رسالة إيديولوجية بأن "أسامة بن لادن" قد يكون شخصية معدومة ولا يوجد له أساس أو قد يكون مات وهناك من يتواصل باسمه فقد كانت كل التفجيرات تقوم من قبل مجموعة وهو لم يكن ضمن هذه المجموعة وهو لم يكن ضمن هذه المجموعة وأنه يعطي الأمور عن طريق "أبو أحمد" فقط.

لتنتقل المخرجة بعدها بفضاء خارجي نهار ولقطة عامة تظهر ساحة حديقة في باكستان مع صوت الآذان فهنا المخرجة وظفت مونتاج إيقاعي هو صوت الآذان أي أن وقت الصلاة قد حان الآن الآذان لدى المسلمين هو ندار ورب العزة يدعوهم إلى رحابه، ليسعدوا بجانبه، ويعيشوا في كنف الله مطمئنين ليظهر بعدها بلقطة مقربة تظهر شرطي يقوم بوضع قنبلة في قدم أحد المعتقلين لكي يتم الإمساك بأبو أحمد وعلامات الخوف تظهر على وجه المعتقل لينتقل بعدها بلقطة أمريكية تظهر المعتقل يخرج من المكان المتواجد فيه إلى فضاء خارجي يقف أمام باب يحمل زخرفات إسلامية وهو يلتفت شمالا ويمينا ويتقدم ببطء إلى ساحة الحديقة لكي يقوم بالمهمة التي طلبت منه ويرتدي زي إسلامي بين لون وذو لحية سوء ويرفع صوت الآذان لأداء الصلاة لكي نجد أن الشرطي والمعتقلين لم يؤدي الصلاة ومن خلال هذه اللقطة أعطت دلالة صريحة تمثلت في التطرف الديني بين المسلمين ومن المتعارف عليه أن الصلاة هي واجب على كل مسلم فقد عبرت المخرجة عن فكرة مفادها أن المسلمين غير متفقين أو مخلصين حتى في أداء أتسمى شعائر دينهم وهي الصلاة.

وفي نفس الفضاء وهو ساحة الحديقة تظهر مجموعة المخابرات الأمريكية متنكرين بالزي الإسلامي للمرأة هو "الجلباب" لكي لا يتم التعرف عليهم ثم بلقطة قريبة يظهر "أبو أحمد" وهو قادم ليظهر بزاوية بانورامية أمامية مع المعتقل الذي يحمل قنبلة ينظر إليه عبث أعطه إشارة من خلال نظرة العين عدم التقدم إلى الأمام وأن المكان ليس آمن وهو محاصر من طرف قوات الجيش الأمريكي استخدمت المخرجة هنا إشارة اتصالية وهذه الإشارة عبارة عن اتصال وبزاوية غير لفظي بانورامية دائرية تظهر القوات الأمريكية التي كانت بالزي الإسلامي وهم يصرخون على المعتقلين مع صوت الآذان وفزع المتواجدين فهذه اللقطة أضفت على المشهد جو درامي ونقل الأحداث بتفصيل للمشاهد وبرز ودور الشريط الصوتي الذي نتج عن صراخ وفزع الجالسين في ساحة الحديقة للدالة على الخطر والعنف وعدم الاستقرار.

صورة رقم 17: مستخلصة من المشهد السادس

صورة رقم 18: مستخلصة من المشهد السادس

المشهد رقم7:

تدور لقطات هذا المقطع في فضاء داخلي وخارجي حيث كانت اللقطة الأولى عامة في منطقة القبائل شمال باكستان ذات طبيعة خضراء وأشجار وغابات لينتقل بعدها بحركة الكاميرا بانورامية أفقية وبلقطة نصف مقربة اجتماع أفراد من القاعدة وكلهم ذو لحية بيضاء وسوداء ويرتدون الزي الإسلامي

"القميص" جالسين على الأرض فقد اعتمدت المخرجة على البعد الإيديولوجي الفكري بتتابع اللقطات طبقا لعلاقاتها مع مضمون الصورة وتقديمها بشكل يخلق جو من التشويق وشد انتباه المشاهد، كما سمحت حركة الكاميرا بوصف مكان الحدث وإبراز ملامح شخصيات أفراد القاعدة لينتقل بعدها إلى فضاء داخلي وبلقطة مقربة تظهر جاسيكا تحمل شريط فيديو وهي قادمة نحو "مايا" كان مضمونه حول الاجتماع الذي كان يقوم في مناطق القبائل لأفراد القاعدة وهي تقول لها: «الأردنيين لديهم جاسوس».

مشاهدة هذه اللقطة يظهر سؤال كيف أن أحد من أفراد القاعدة يمكن له أن يكون جاسوس ولا يخف على نفسه من الموت لتنتقل بعدها بلقطة الجزء الصغير الكاميرا بانورامية أفقية تظهر "مايا" و "جاسيكا" يحاولان إقناع "جوزيف" بمقابلة "خليل البلوي" الطبيب أردني من أجل معرفة أخبار القاعدة ومكان "أسامة بن لادن" ولكن "جوزيف" غير مقتنع تماما بفكرة أنه يوجد من يقوم بمبايعة القاعدة وأن يكون ضدها من خلال قوله:«ألم تقولي لي بنفسك لا أحد ينقلب هذه القاعدة ولكن جاسيكا لديها وجهة نظر مختلفة حيث تقول أن الأردنيين شغلوه سنوات عشاء، مال أقنعوه أنه واجبه الوطني أن ينقلب على القاعدة وينبغي من وراء ذلك فقد حمل هذا الحوار العديد من المعاني والإيديولوجيا الصريحة والضمنية وهي أن الفرد العربي يحب المال ولا يهمه أي شيء سوء نفسه فهو يأخذ مصلحته من غير ثم يذهب والمال أسهل طريقة للوصول إليه.

وباللقطة الجزء الكبير في غرفة ذات إنارة خافتة تظهر على شاشة التلفزيون خطاب الرئيس الأمريكي بارك أياما من خلال قوله قلت كثيرا أن الأمريكيين لا يعذبوا سأتأكد من أننا لا نعذب هذا جزء لا يتجزأ من الجهود الحديثة لاستعادة المكانة الأخلاقية "أمريكا" في العالم لتصور ولنا بذلك المخرجة على أن رسالة الرئيس في العالم هي رسالة نبيلة هدفها أن الأمريكيين هم أهل السلام والأمن والاستقرار وليس هدفهم القتل واستهداف الأرواح وفي نفس السيف بلقطة نصف مقربة "مايا" و "جاسيكا" يتناقشا حول لقاء البلوي لأنه رفض إذ يأتي لأمريكا و "لجاسيكا" تستطيع أن تذهب له لأنها بيضاء البشرة وكل شخص أبيض في تلك المنطقة يتعرض للاختطاف والقتل وهاته اللقطة التي وظفها المخرج حاول من خلالها أن ينقل رسالة إلى المشاهد (الغربي والعربي) أن كل، أمريكي متواجد في منطقتهم يتعرض لاختطاف والقتل وكل سعودي يتواجد في أمريكا ذو لحية وقميص إسلامي يعتبر! إرهابي متطرف وتكن أهمية اللقطة في كمية العدوى بين الأمريكيين الإسلاميين، لينقل بعدها إلى لقطة الجزء الكبير تظهر منطقة "كامب تشابمت قوست" في أفغانستان والعلم الأمريكي الذي يعتبر رمز القوة للدولة الأمريكية من خلال 150 نجم التي ترمز إلى الولايات الأمريكية فاللون الأزرق يدل على اليقظة والمثابرة والعدالة والأبيض البراءة والنقاء والأحمر الشجاعة والأصالة كل هذه تجتمع تحت العلم الأمريكي الذي يرفرف في كل المناطق المحتلة وبلقطة نصف مقربة تظهر "جاسيكا" وهي تتحدث عن كيفية مقابلة "البلوي" وهي في ثقة أن "البلوي" يقول الحقيقة وأن المال استطاع أن يغيره ويبيع القاعدة لأنه يدير أن يعيش حياة الرفاهية.

لتنتقل الكاميرا بفضاء خارجي ولقطة عامة تظهر "جاسيكا" هي واقفة تنتظم في "البلوي" يظهر من البعيد وفجأة ظهرت سيارة حمراء لون ذات طراز قديمة سنة 8550 حيث تطلب "جاسيكا" بعدم استعمال الأسلحة لكي لا يخاف من الحراس وهي تشرح لهم أن الأمر مختلفا وهو هدف سامي يقدمهم إلى "أسامة بن لادن" ويتقدم "البلوي" بسيارته وهنا تمر قطة سوداء أمام السيارة فالمخرجة أرادت تمرير رسالة إيديولوجي إلى المشاهدان القطة السوداء ترمز إلى تعيير نذير شؤم وحظ سيء لحدوث شيء ما ليتصل "البلوي" وينزل من السيارة وعناصر المخابرات محاطة بالسيارة لتتم عملية التفتيش وبحركة كاميرا بانورامية دائرية ينزل ويلقي التحية حيث يطلب منه "جون" إخراج يده من جيبه لأنه شك في أمره لأن "البلوي" لا يعرج مثل هذا الشخص وهنا ردد "البلوي" التكبير الله أكبر الله أكبر وانفجرت القنبلة التي كان يحملها وظفت المخرجة مونتاج إيقاعي صوت القنبلة والانفجار، هنا أعطت المخرجة رسالة واضحة المعنى أنه الأفراد القاعدة لا يمكن لهم بيع وطنهم وشرفهم من أجل المال فهم يد واحد في التخلص من أمريكا فقد كان للرسالة اللسانية والصورة دور هام في تبليغ الدلالة.

صورة رقم 19: مستخرجة من المشهد السابع

صورة رقم 20: مستخرجة من المشهد السابع

المشهد رقم 08:

تنتقل الكاميرا في هذا المشهد إلى فضاء داخلي لقاعة الاجتماع باللقطة الجزء الصغير تظهر ختم الولايات المتحدة الأمريكية الذي يستخدم الإضفاء الشرعية على وثائق معينة تصدر عن طريق الحكومة الفدرالية للولايات المتحدة التصميم على واجهة الختم هو الشعار الوطني للولايات المتحدة الأمريكية النسر الأصلع يرمز للقوة و السمو و غصن الزيتون يزمر للسلام و السهام ترمز للحرب،كما أن الدرع يرمز للحماية والوقاية وعبارة Epluribus unum تعني من العديد واحد أي التوحد المستعمرات التي هي ثلاث عشرة،وبجانبها العلم الأمريكي رمز العدالة و القوة لتظهر باللقطة الجزء الكبير أعضاء المخابرات الأمريكية.

وبحركة كاميرا بانوارمية دائرية الرئيس المخابرات يصرخ على الأعضاء لعدم قدراتهم على الإمساك بخلية القاعدة وتركهم يفعلون هذه الهجمات كل يوم حيث قال لهم (نحن نصرف مليارات الدولارات و الناس تموت ومازلنا لم نقترب من قهر عدوا) ومن خلال هذا النقاش عبر المخرج عن أفكار عديد باستخدامه مونتاج إيديولوجيا وتعبير ودلالات تبين أن قوة وعظمت أمريكا والأموال التي تخسرها و قواتها البحرية و الجوية والبرية م تستطع الإطاحة بالقاعدة و باللقطة مقربة تحمل مايا صورة أبو أحمد الذي كان حسبانهم أنه مات لكن كان يعيش باسم مزيف لكي لا يتم التعرف عليه و باللقطة نصف مقربة تظهر ديبي وهي تشرح لمايا كيف تم أبو أحمد الهروب و النجاة من الإمساك بيه فهو كان المغرب ثم تنقل بأوراق مزورة من المغرب إلى باكستان لتتنقل الكاميرا إلى اللقطة عامة مقربة تقوم مايا بالاتصال

بدان لتخبره أنها وجدت أبو أحمد و تطلب منه احضر رقم عائلته و إصرار مايا على احضره مايا (اذهب الى الجحيم واجلب لي رقم هاتف عائلة سعيد).

لتنتقل الكاميرا إلى فضاء داخلي وبلقطة أمريكية تظهر "دان" وهو في مكتب حيث كان الذئب يقوم بأداء الصلاة في مكتبه وعند انتهائه قام "دان" بإلقائه تحية السلام وهي السلام عليكم ورد عليه الذئب عليكم السلام فقد ساهم هذا الحوار في نقل دراسة ضمنية مفادها أن "دان" ليس مسلم إلا أنه ألقى التحية على ذئب أي أن الأمريكيين رمز إلى السلم واحترام الدينات الأخرى ونجد في مكتب الذئب تمثل الثور الذي يرمز إلى القوة والتحمل وباللقطة نصف مقربة "دان" يطلب من الذئب النقود لكي يضمن له الوصول إلى عائلة "أبو أحمد" لأن "مايا" طلبت منه ذلك حيث يقول له: «إنها فتاتك أيها الذئب أنت من وضعها في الميدان» فهو يريد أن يوصل له رسالة تحمل نتيجة أفعالك وبعدها دليل من القرآن بسم الله الرحمن الرحيم﴿ يكافئ أولئك الذين يسعون ويحاربون على أولئك الذين يجلسون وراء مكتب﴾ فهذه إساءة صريحة لشخصية المسلم من خلال تذكير "دان" بآيات القرآن التي تتحدث عن العمل والجهد هكذا قال تعالى في شأن من يعمل ويتعب لتظهر لقطة مقربة الذئب يشرح لـ"دان" أن الأمر ليس بيده وأن مجلس الشيوخ هو من يقوم بالمهام والخسارة التي تسبب فيها سجن ناوتنمو والمعتقل "أبو غريت" وأصبح الأمر معقد جدًّا لأننا تحت الرقابة من خلال قوله:« لدينا أعضاء من مجلس الشيوخ يراقبوا حركتنا»

لينتقل المخرج من فضاء داخلي إلى فضاء خارجي عامة تظهر مدينة الكويت مع توظيف نغمات موسيقى وبعدها بلقطة نصف مقربة وحركة الكاميرا بانودرامية أفقية "دان" وهو داخل حانة مع رجل من الكويت ويوجد على الطاولة خمر فهنا المخرجة أرادت تشويه صورة العربي المسلم وأن العرب ليس لديهم قاعدة دين صحيحة فالإسلام حرّم الخمر تماما حرّم الزهو والمجون وكل هذه وكل هذه الصفات نجدها في الدول العربية بكثرة وفي هذه اللقطة نجده يطلب من الرجل الكويتي معروف من أجل الوصول إلى عائلة "السعيد" وكانت مقابلة هذه سيارة "لامبرغيني" صفراء حيث جسدت المخرجة الإيديولوجية من خلال توظيفها لهذه الحوارات المعبرة والرسالة الأيقونية فالصور صريحة في نقل المعنى الذي يرغب المخرج في نقله إلى الجمهور هو أن الفرد المسلم يبيع أخيه المسلم من أجل المال أو شيء فاخر.

من جهة أخرى إذا كان الغرض من هذه المشاهد هو تشويه صورة الدول العربية والمسلمين بصفة خاصة وأن المخابرات الأمريكية لن تستسلم حتى تقضي على الفئة الإرهابية في العالم.

صورة رقم 21: مستخرجة من المشهد الثامن

صورة رقم 22: مستخرجة من المشهد الثامن

المشهد رقم 9:

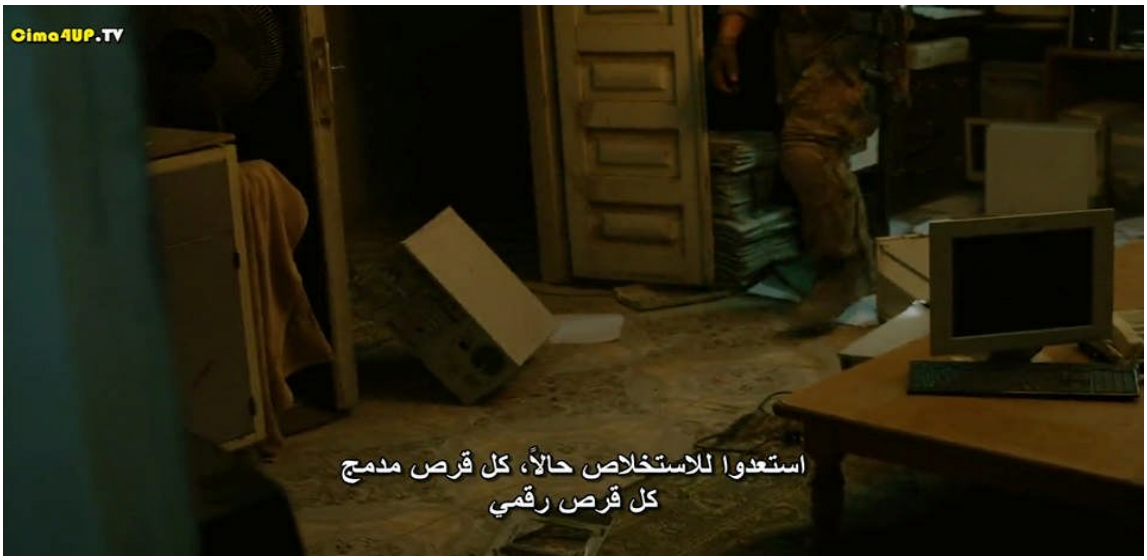
لقد تنوعت الفضاءات المكانية التي تم عرضها في هذا المشهد حيث توضح الكاميرا أولا المشاهد فضاء خارجي أين يتواجد أفراد الجيش الأمريكي و"مايا" حيث قامت "مايا" بالتحدث مع جورج ويخبرها أن هجوم على المنزل "أبو أحمد" سيكون في الليل أي بعد منتصف الليل وهنا المخرجة لخصت اسم الفيلم

في مكالمة هاتفية (Zerodark thety) لتنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة تبين قوات الجيش الأمريكي في "طيور الكناري" في استعداد ليذهبوا إلى منزل "أبو أحمد".

حيث وظفا المخرج مونتاج إيقاعي تخلق نوع من الإثارة والتشويق لدى المشاهد وصوت المروحيات لتنتقل بلقطة الجزء الكبير وزاوية التصوير ذاتية نظهر قوات الجيش في بيت أبو أحمد حيث كانوا متواجدين في غرفة الصلاة لتتحرك الكاميرا بلقطة بانورامية أفقية تظهر قوات الجيش وهي تتجول في البيت حيث نجد أن البيت يحتوي على ديكور عربي أصيل من أثاث وسجاد زخرفات عربية فهنا المخرجة رأت أصل رسالة إيديولوجيا مفادها أنا البيت الذي يسكن فيه الشخص وأصل عربي لتنتقل المخرجة بلقطة الجزء الكبير وحركة كاميرا بانورامية دائرية تظهر الغرفة التي يتوصل فيها "أسامة بن لادن" مع أفراد القاعدة في التعليمات والأمور بالهجمات حيث يوجد فيها أجهزة الحاسوب وملفات تخص الدول فهنا المخرجة أضافت بعد إيديولوجي سياسي تبين أصنام "أسامة بن لادن" يأكل بلقطة مقربة وحركة بانورامية أفقية تبين فيها الجيش الأمريكي يقوم "أسامة بن لادن" من خلال قول «أخذ أفراد الجيش للمراكز المخابرات الأمريكية يحتمل أننا قتلنا الهدف علم: احتمال يقتل الهدف» حيث تستعمل صوت صراخ النساء وخوفهم وبعدها تنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة تظهر القوات الجيش وهي تقوم بتصفية المنزل ونقل الجثة إلى المروحية وتفجير المنزل وتنتقل المخرجة بلقطة أمريكية تظهر "مايا" وهي تنظر إلى الجثة للتعريف على الهدف وبلقطة قريبة جدا وحركة كاميرا ثانية تظهر جثة "أسامة بن لادن" بلحية بيضاء وأنفه بالدم حيث وظفت المخرجة مونتاج إيديولوجي سياسي تبين فيها قوات الجيش الأمريكي وعزمته على الوصول إلى الهدف في تصفية "أسامة بن لادن".

في هذا المشهد أرادت المخرجة تبين أن أمريكا دولة عظيمة لا تجد قوة فوق قوتها فمن خلال هذه السنوات التي مرت في مطاردة "أسامة بن لادن" وأفراد استطاعت أن تحيط بالقاعدة

صورة رقم 23: مستخرجة من المشهد التاسع



صورة رقم 24: مستخرجة من المشهد التاسع

نتائج العامة الدراسة :

بعد تحليل الفيلم ثلاثون دقيقة بعد منتصف الليل Zero Dark Thrtiy تحليلا تعيبنا وتضيمينا، توصلنا إلى مجموعة من النتائج العامة لهذه الدراسة و المتمثلة فيما يلي :

1- طرح الفيلم Zero Dark Thrtiy أحداث الهجمات 9/11 التي قامت بها القاعدة حيث بدأ الفيلم بمشهد لا تظهر فيه إلا شاشة سوداء وأصوات و إصابات يستمر المشهد لمدة دقيقة وبهذا الأسلوب استطاعت المخرجة التحكم في باهتمام المشاهد في الفيلم وسحبه تماما إلى إلى داخل أجواء الفيلم بأسلوب ذكي ومميز يفسر بأسلوب رمزي رد فعل القوات الأمريكية تجاه كل من له علاقة إرهابية في عمل كل ما يمكن عمله من الناحية التعذيب لأن ما يتبع مشهد شاشة سوداء وأصوات كان مشهد لتعذيب لأحد المعتقلين في أحد المراكز الأمريكية في باكستان.

2- تطرق الفيلم أن أفراد القاعدة بارعون في استهداف قتل الأبرياء يفضلون العنف و الحرب على السلم و الأمان، حيث تطرقت بعض اللقطات في الفيلم أن أمريكا تحول نشر الأمان والسلم و حماية الأبرياء من الموت.

3- اعتبار الفيلم أن كل مسلم هو إرهابي متطرف، حيث تعمدت المخرجة وضع صوت الأذان ولباس الاسلامي و البنية الرجل العربي.

4- ما يميز الفيلم أنه ذو صبغة واقعية للغاية وما يؤكد هذا الطرح هو معالجته للأحداث حقيقية مأخوذة من الواقع (تفجيرات الخبر 1996 بالسعودية) يدخل هذا الفيلم ضمن ما يسمى بسينما الواقع لأنه أحداث وقعت بالفعل فهو يصور لنا حادثة و قعت في فندق بالسعودية سنة (1996)، ونجد في خذا المشهد انه لم يقتل أي سعودي بينما كان الضحايا أمريكيين ،حيث أن كل أمريكي متواجد في السعودية مستهدف و معرض للقتل.

5- نجد في الفيلم أن المعتقلين تعرضوا إلى كل أنواع التعذيب و القهر، حيث نجد في الدستور الأمريكي يمنع التعذيب التعنيف مهما كان الفعل ولكن المخرجة وظفت مشاهد التعذيب الأفراد القاعدة بكثرة و هو ينتهك المبادئ الأخلاقية الدستورية الأمريكية.

6- رغم أن تفاصيل الفيلم من صنع الخيال ولكن بأحداث حقيقة لأن كتابة هذا العمل بدأت قبل قتل أسامة بن لادن لكن الشيء الساحر في هذا العمل أنه و على الرغم من معرفة المتلقي بنهاية الفيلم قبل بدايته إلا أنه قدم مستوى عالي جدا من الإثارة والتشويق وتصوير مشاهد الأحداث الإرهابية ،حيث كانت أول أحداث المنظمة الأمريكية في مطاردة القاعدة .

7- نجد في الفيلم ظهور مشاهد كشف المعتقلين عن مخبأ أسامة بن لادن بعد التعذيب تريد إيصال رسالة إلى العالم وان أفراد القاعدة هم من كشفوا مخبأه،ولهذا لا يجب الاعتماد عليهم لأن المسلمين ليسوا محل ثقة وبمجرد تعرضهم للتعذيب، يبوحون بكل الأسرار.

8- يهدف الفيلم إلى ترسيخ قيم الكره و العداء تجاه المسلمين من قبل الأمريكيين،وذلك من خلال الصور التي يمررها الفيلم والتي تحمل رسائل إيديولوجية .

9-نجد في الفيلم أن المخرجة قدست الرموز السيادة الوطنية بشكل كبير لتبرزا عظمت و قوة الولايات المتحدة الأمريكية .

10- كانت نوعية اللقطات و حركات الكاميرا دورا كبير في وهاما في عملية تقديم شخصية مايا التي كانت صامدة من أجل الوصول إلى مكان أسامة بن لادن حيث ركزت المخرجة على اللقطات المقربة واللقطات العامة و اللقطات الجزء الكبير و الصغير بالتركيز على ملامح وإيماءات الوجه وكيفية التعامل مع المعتقلين كانت مقصودة تحمل رسالة ضمنية عكست عن قصد المعاني الخفية لمضمون اللقطات.

11- نجد أن الفيلم عرض الكثير من المعلومات السرية التي تخص أسامة بن لادن وأفراد القاعدة مما أضفة له نوع من التميز

12- بين الفيلم أن القاعدة كانت ذو قوة كبيرة غزت جميع أنحاء العالم.

13- فيلم ثلاثون دقيقة بعد منتصف الليل هو نهاية حياة أسامة بن لادن والقاعدة و ميلاد جديد الولايات المتحدة الأمريكية بعد مطاردة دامت 10 سنوات انتهاء الظلم الذي كان حائكا على الولايات المتحدة الأمريكية.

14- نلخص من خلال هذا التحليل أن السينما الأمريكية استطاعت أن تفرض نفسها في السوق العلمي ،حيث أنها استطاعت تلخيص أحداث 10 سنوات في مدة زمنية قدرة ب 59: 02:36 ،حيث أنها تفوقت بفضل التكنولوجيا الحديثة وإبداعها في إنتاجها الفيلمية، خاصة أننا في عصر يؤمن بأن الربح هو من يمتلك مفاتيح القوة التكنولوجية.

خاتمة

. الخاتمة:

تعتبر السينما الأمريكية واحدة من كبرى الصناعات في العالم اليوم، إذ تُظهر الأرقام الموثقة أنها في عام 2016 حققت مبيعات لتذاكر أفلامها بقرابة 40 مليار دولار، في حين حققت في أمريكا وحدها 11 مليار دولار.

هذه الأرقام تبين مقدار الانتشار الواسع لإنتاج المؤسسة العملاقة حول العالم، وهي بهذا الحجم تحمل معها العديد من الرسائل، تنشر من خلالها الرؤية الأمريكية للعالم حيث عملت السينما الأمريكية على تشويه صورة المسلم العربي من خلال أفراد القاعدة لأن موضوع الإرهاب ليس بالجديد داخل السينما العالمية، التي كان لها سبق التناول وأيضا رسم معالم عن الظاهرة وشخوصها على الطريقة الهوليودية المتحاملة كما العادة في تقديم "المسلم كإرهابي،وقاتل، وجاهل، ومتطرف دينياً، وشهواني يسيء معاملة النساء، وشرس محب للدماء. فقد ساعدت الأفلام الأمريكية في انتشار الصورة العربي المسلم على شاشة الفضائية الهوليودية لن تخرج عن وحدة من هذه الصور النمطية صورة العربي المنغمس في الهوى و الملذات واللهو وتعاطي المخدرات، أو العربي المتجرد من الحضارة والآداب والسلوك أو صورة المسلم الإرهابي مختطف الطائرات و مفجر المباني.

و الفيلم ZERO DARK THRTIY يحكي عن قصة أسامة بن لادن، ومطاردته خلال هذه السنوات، حيث يتحدث عن القاعدة التنظيم الإرهابي الكبير، حيث وظفت فيه الأبعاد الإيديولوجية التي ساعدت على تضخيم هذا العمل السينمائي و مطاردة أسامة بن لادن الذي يعتبر رمز الخوف لدى الأمريكيين.

فشهرة الفيلم على الصعيد العالمي تعود إلى قوة الحدث الذي تناوله، والى طريقة التصوير السينمائي لهذه الأحداث واللعب على عميلة التشويق بكثرة من أجل خلق الإثارة لدى الشاهد.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم (الآية 118 من سورة البقرة).

أولا: الكتب:

1. أحمد حسين محمد ابل المنكدري،الايديولوجيا وعلم لاجتماع دراسة في النظرية الاجتماعية،درا المعرفة ،الكويت،2006.
2. أحمد حمدي، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، 2001.
3. بورج دارين، الإيديولوجيا والهوية الثقافية الحداثة وحصور العالم الثالث، تر: فريال حين خليفة، مكتبة بولي، القاهرة، ط1، 2002.
4. جيوفرى نوويل سميث، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، موسوعة تاريخ السينما في العالم(السينما الصامتة)، ط1، 2010، القاهرة.
5. رائد محمد عبد ربه عكاشة، المدخل إلى السينما والتلفزيون الطبعة الأولى، دار الجذارية للنشر والتوزيع، 2009.
6. رضوان بلخيري، سيمولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي، الطبعة الأصولى، جسور النشر والتوزيع، 2016.
7. صلاح أبو يوسف، السيناريو السينمائي، ألفت والتجربة، القاهرة، دار المعارف سلسلة إقرأ، 1990.
8. عبد الخالق محمد علي، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، ط1، 2010، دار المحجة البيضاء.
9. عبد الله الحروب، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
10. كيفين جاكسون،السينما الناطقة،ترعلا حضر، منشورات وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما،سوريا،2008.
11. ماري تيريز جورينو، ميشل ماري، معجم المصطلحات السينمائى، تقنية الكتابة للسينما، تر فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2007.
12. محمد الحسن إحسان.الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي.ط1.دار الطليعة للطبع والنشر.بيروت لبنان.1982.
13. محمود سليم محمد هياجنة، الخطاب الديني في الشعر العباسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.
14. منير حجاب،الاسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية ،الطلعة الثانية،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة.

15. ميشيل فادية، الإيديولوجيا، وثائق من الأصول الفلسفية، تر: أمينة رشيد/سيد البحراوي، دار التنوير للطباعة والتوزيع، بيروت، د ط، 2006.

ثانيا: المجلات العلمية:

16. أبراين، ماري إلين، تر: عصمت رياض، التمثيل السينمائي منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012.

17. أحمد نور، النظرية والمنهج في علم الاجتماع، كلية التربية، جامعة عين شمس، مصر.

18. إسماعيل صبري، محمد محمود ربيع، موسوعة العلوم السياسية، الكويت، جامعة الكويت، 1994.

19. بريجيت بومير، تاريخ السينما الروسية، دار الناشر، بيرغ بويلشر، إكسفورد، 2008.

20. جورج سادول، تاريخ السينمائي العام، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968.

21. حورية حراث، البعد الإيديولوجي للفيلم التاريخي الجزائر (دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. بن مرسلي.مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال.ديوان المطبوعات الجزائرية.الجزائر.2003.

22. دانسيجر كين، تر: خضر محمد علام، فكرة المخرج، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2014.

23. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في أشغال المصطلحات الأكاديمية، الدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب والفلسفة، جامعة عبد الرحمن بجاية، الجزائر، 2014.

24. صالح بلحاج، أبحاث وآراء حول مسألة التحول الديمقراطي في الجزائر، مخبر دراسات وتحليل السياسات العامة، في الجزائر، ط1، الجزائر، جوان، 2012.

25. عادل ضرغام، في السرد الروائي منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

26. عمار علي حسن، الإيديولوجيا، الموسوعة السياسية، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 2007.

27. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001.

28. كاوغيل ليندا ج، تر: الأصبحي محمد منير، فن رسم الحبكة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2013.

29. محمد إبراقن: تر، أحمد بن مرسلي، التحليل السيميولوجي للفيلم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

30. محمد أديون، مكونات الوعي السياسي وتقنيات انشغال الخطاب، ط1، 2002.
31. هاشم محمد هاشم، دراسة المونتاج السينمائي في شكل صورة العدودة المصرية، العدد السابع عشر، آذار 2015.
32. هوتردهيوزت أكرم الحمص، السينما الإيطالية، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2014م.

ثالثا: أطروحات الدكتوراه:

33. ابتسام بن خراق، الخطاب الحجاجي السياسي في كتاب الإمامة والسياسة لابن قتبة دراسة تداولية، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في اللغة، جامعة لحاج لخضر ، باتنة، 2009.
34. الحاجة سعود، إستراتيجية الشرعية والاستمرار للأنظمة السياسية العربية، دراسة بنائية للخطاب السياسي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة بوضياف، المسيلة، 2015
35. فايز يخلف، خصوصية الإشهار في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية، أطروحة دكتوراه في علم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2006.
36. نعيمة نايلي، صورة المرأة من خلال السينما العربية (الجزائر، تونس، المغرب)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2012، 2013.
37. نفيسة نايلي.صورة المراة من خلال السينما المغاربية دراسة تحليلة نصية لعينة من الأفلام المغاربية .مذكرة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال .جامعة الجزائر.2013/2012.

رابعا: رسائل الماستر:

38. الأبعاد الأيديولوجية في الفيلم الروائي التاريخي الجزائري،دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم وقائع سنين الجمر، جامعة بسكرة،الكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية،قسم العلوم الإنسانية،تخصص إذاعة و تلفزيون.
39. جميل حمداوي، هو يورد والحكم الأمريكي، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر 2005.
40. ربراب بن عايش، رمزية الفضاء العمومي الافتراضي في الجزائر، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من مدونات وصفحات مواقع التواصل الفيسبوك خلال الانتخابات الرئيسية أفريل 2014 ، من 01 جانفي إلى 31 ماي 2014، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2014-2015.
41. عقاب زينة: السينما الإيرانية والخلاف السني الشيعي حول الخلافة، رسالة ماستر في العلوم الإسلامية، جامعة الوادي، الجزائر، 2013- 2014.

42. محمد عدة، اشكالية بلاغة الخطاب السينيمائي في تمثيل الواقع دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم الحراقة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام و الاتصال ،تخصص سيمولوجيا الاتصال، جامعة الجزائر3، 2011_2012.

43. وليد قادري.صورة الاسلامين في السينما المصرية.تحليل سيميولوجي لفلمي عمارة يعقوب و مرجان مرجان.مذكرة لنيل شهادة المادستر في علوم الإعلام والاتصال.جامعة الجزائر.2012/2011.

44. وليد قادري: مذكرة صورة الإسلاميين في السينما المصرية (تحليل سيمولوجي لفيلمي عمارة يعوفان ومرجان أحمد مرجان أحمد مرجان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر3.

خامسا: المواقع الالكترونية:

45. جميل حمداوي، الصورة السينمائية، جريدة المثقف، العدد3117، مقال منشور على الرابط الإلكتروني 14/8843.09.htm php/qad ya/20.

46. سمير الزغبي، الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، تاريخ النشر 2014/08/7، الموقع الإلكتروني: 900: http://ahewar. Arg/rate/bendex. asp?yid.

47. كاظم مرشد السلوم، تاريخ النشر2007/11/23، المرقع الإلكتروني: www.alnoor.se/article.asp.

48. محمد العباس.الموقع الإلكتروني، 63931/09/2016 Thaqafat-com،

49. هنري أجيل، تر: التلمساني، الواقعية الشعرية الفرنسية، 1992، تاريخ النشر 2014/11/02، الرابط الإلكتروني: http://www.nizwa.

50. (تاريخ النشر 2015/3/19، على الساعة 10:20)، http://almothaqaf.com.

الملاحق

صورة رقم 01: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 02: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 03: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 04: مستخرجة من المشهد الأول

صورة رقم 05: مستخرجة من المشهد الثاني

صورة رقم 06: مستخرجة من المشهد الثاني

صورة رقم 07: مستخرجة من المشهد الثاني

صورة رقم 08: مستخرجة من المشهد الثاني

صورة رقم 09: مستخرجة من المشهد الثالث

صورة رقم 10: مستخرجة من المشهد الثالث

صورة رقم 11: مستخرجة من المشهد الثالث

صورة رقم 12: مستخرجة من المشهد الرابع

صورة رقم 13: مستخرجة من المشهد الرابع

صورة رقم 14: مستخرجة من المشهد الرابع

صورة رقم 15: مستخرجة من المشهد الخامس

صورة رقم 16: مستخرجة من المشهد الخامس

صورة رقم 17: مستخلصة من المشهد السادس

صورة رقم 18: مستخلصة من المشهد السادس

صورة رقم 19: مستخرجة من المشهد السابع

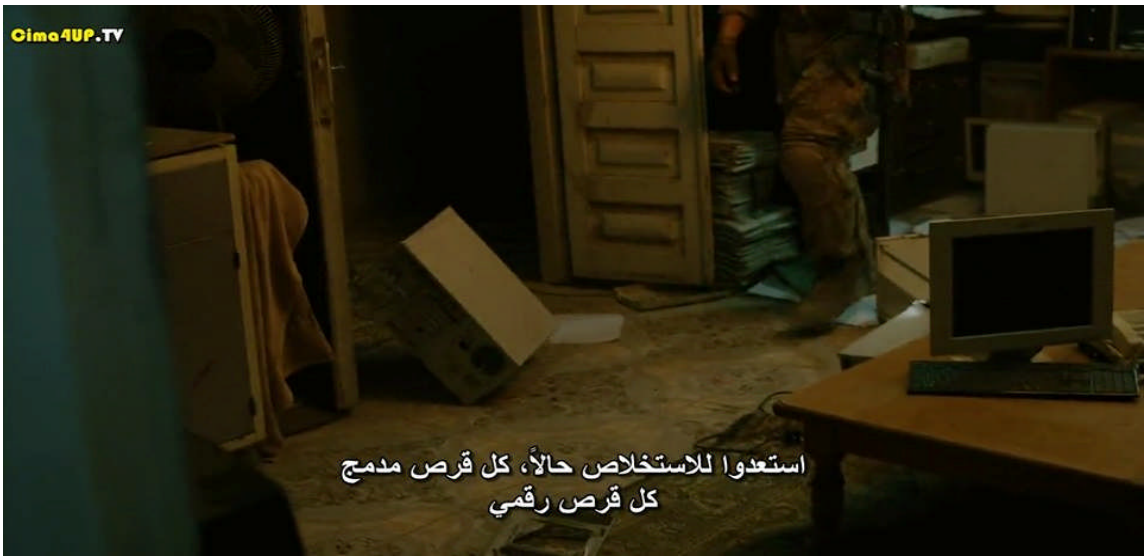
صورة رقم 20: مستخرجة من المشهد السابع

.

صورة رقم 21: مستخرجة من المشهد الثامن

صورة رقم 22: مستخرجة من المشهد الثامن

صورة رقم 23: مستخرجة من المشهد التاسع



صورة رقم 24: مستخرجة من المشهد التاسع

فهارس

فهرس الجـــداول

رقم الجدول	الصفحة
الجدول رقم 1	59
الجدول رقم 2	62
الجدول رقم 3	65
الجدول رقم 4	67
الجدول رقم 5	69
الجدول رقم 6	71
الجدول رقم 7	74
الجدول رقم 8	79
الجدول رقم 9	82

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
الشكر والعرفان	
خطة الدراسة	
مقدمة	أ – ب
الإطار المنهجي	
1. الإشكالية	5
2. تساؤلات الدراسة	6
3. أسباب اختيار الموضوع	6
4. أهمية الدراسة	6
5. أهداف الدراسة	6
6. منهج الدراسة	7
7. تحديد مصطلحات الدراسة	9
8. الدراسات السابقة	11
الإطار النظري	
الفصل الأول: نظرة عن الإيديولوجيا والخطاب السياسي	
المبحث الأول: مدخل إلى الإيديولوجيا السياسية	16
المطلب الأول: مفهوم الخطاب الإيديولوجي وخصائصه	16
المطلب الثاني:خصائص الخطاب الإيديولوجي السياسي	21
المطلب الثالث: استراتيجية الخطاب الإيديولوجي السياسي	23
المبحث الثاني: مدخل إلى اللغة السينمائية	27
المطلب الأول: مفهوم الصورة السينمائية واللغة السينمائية	27

المطلب الثاني: خصائص اللغة السينمائية	35
المطلب الثالث مستويات تعبير وإنتاج المعنى	36
الفصل الثاني: تجليات البعد الإيديولوجي في السينما الأمريكية	
المبحث الأول: الإيديولوجيا في الفيلم السينمائي الأمريكي والتاريخي	40
المطلب الأول: مراحل تطور الفيلم السينمائي الأمريكي	40
المطلب الثاني : علاقة الإيديولوجيا في الأفلام السينمائية التاريخية	43
المطلب الثالث: تجليات الإيديولوجيا في الأفلام السينمائية التاريخية	52
الإطار التطبيقي	
المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي للفيلم Zero Dark Thirty	57
1-بطاقة فنية للفيلم	57
2-بطاقة عن المخرجة	57
3-ملخص الفيلم	57
4-التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم	59
أ-التقطيع التقني	59
ب-القراءة التعيينية	84
جـ-التحليل الضمني للمقاطع المختارة	87
د- نتائج العامة	111
الخاتمة	144
قائمة المراجع	116
الملاحق	121
فهرس الجداول	134
فهرس المحتويات	135