وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة–
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم: علوم الاعلام والاتصال

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال تخصص: سمعي بصري
تحت عنوان

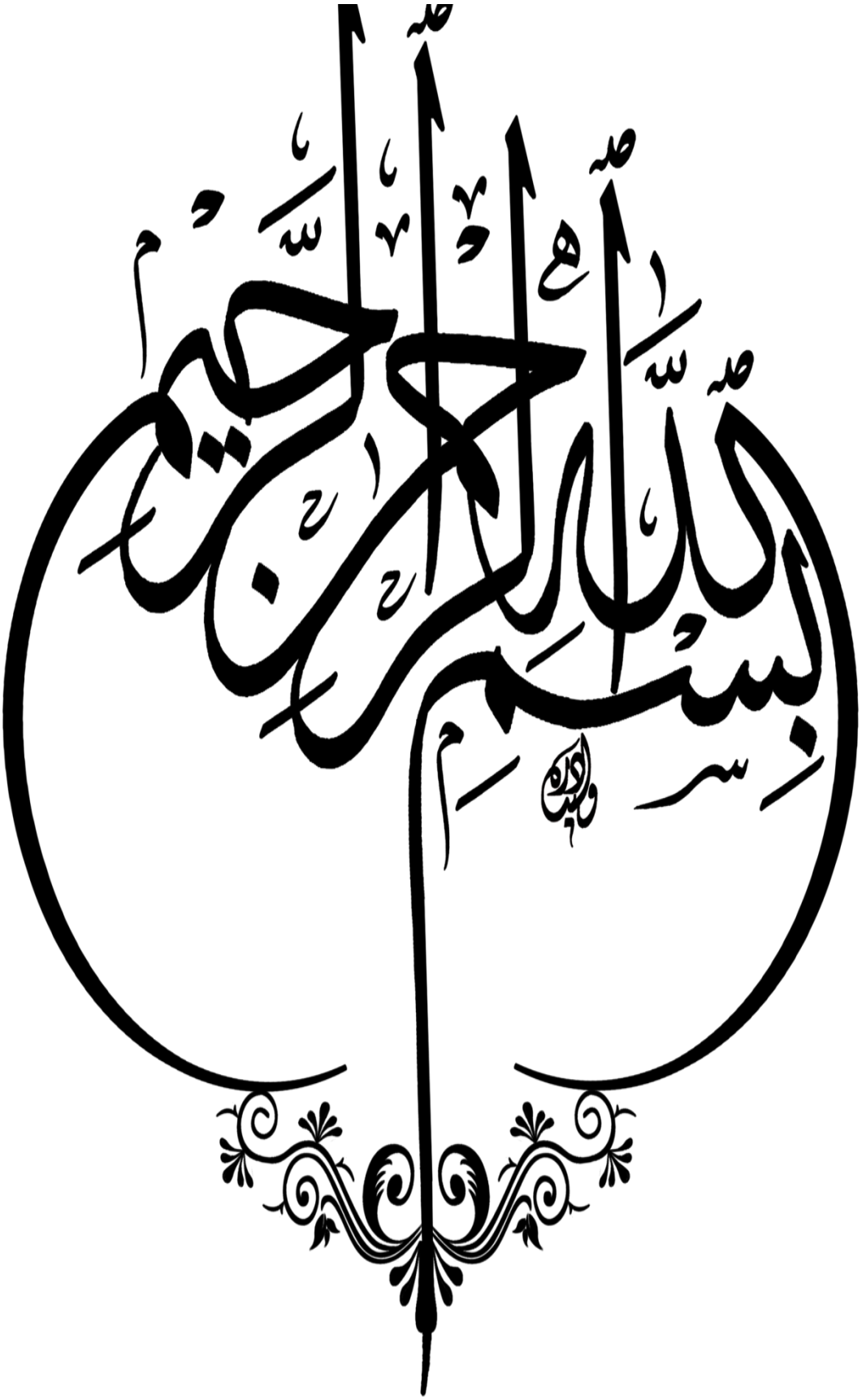
الدلالات السياسية في الفيلم الوثائقي السياسي

دراسة تحليلية سيميولوجية فيلم فهرنهايت 09/11 انموذجا

إعداد الطالبة:
– جبابلة فاطمة الزهراء

تحت إشراف الأستاذة:
– د. تيميزار فاطمة الزهراء

السنة الجامعية: 2021-2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي وفقني بعونه إلى انجاز وإتمام هذه المذكرة التي شعرت – لمتطلبات الحياة الأسرية المتزايدة – أنها لن ترى النور أبدا، لكن بفضله سبحانه وتعالى وضعت آخر لمساتها، فالحمد لله أولا وأخيرا.

أتوجه بالشكر الجزيل والخالص إلى مثلي الأعلى إلى أستاذتي ومرشدتي

إلى المرأة الوحيدة التي جعلتني أحلم بأن أصبح يوما شبيهة لها في طلب العلم وحبه إلى الإنسانة النبيلة، خادمة العلم المتفانية في إمداد الطالب بجو من الحماس والإرادة

إلى الوحيدة التي تحتضن كل فكرة وتدفع بها إلى الأمام من دون أي استصغار إلى :

المشرفة الأستاذة: د. تيميزار فاطمة الزهراء

يكفيني أن أقول لكِ: شكرا على صبرك عليّ، وطول بالك ودعمك...تقديري لكِ

كما وجب على تقديم كل شكري وامتناني لكل أساتذة قسم علوم الإعلام والاتصال بجامعة المسيلة وعلى رأسهم رئيس القسم نظير مجهوداتهم وتوجيهاتهم لنا.

إهداء

إلى أغلى نعمة انعم بها الله علي: والداي الكريمان أسأل الله أن يحفظهما ويطيل عمريهما

إلى من جمعتني به الأقدار يوما...وشق معي دروب الحياة..

إلى الذي صبر على تقصيري، وتعب لتعبي.. إلى سندي ووتيني ...زوجي الغالي

إلى فرحة عمري وبهجة قلبي أبنائي: غفران...نجم الدين...وتوأمي تسنيم ورنيم...وتفاحة قلبي تقوى

إلى إخوتي جميعا... وكل عائلة جبابلة وبوخاري

إلى المخلصات زهوة ...السعدية ... هاجر...لامية

إلى كل من يكن لنا المحبة والاحترام..

ملخص:

حاولت من خلال هذه الدراسة الموسومة بـــ : الدلالات السياسية في الفيلم الوثائقي السياسي دراسة تحليلية سيميولوجية فيلم فهرنهايت 9/11 أنموذجا، الغوص في دلالات رسائل الفيلم الضمنية والصريحة التي عمل المخرج على إيصالها للمشاهدين باعتماد اللغة السينمائية .

وقد انطلقت دراستي من تساؤل جوهري تمثل في: ما هي الدلالات السياسية والإيحاءات الضمنية والصريحة في الفيلم الوثائقي السياسي فهرنهايت 9/11 لمخرجه الأمريكي مايكل مور؟ وللإجابة على هذا التساؤل كان لزاما عليا إتباع منهج التحليل السيميولوجي لأنه الأنسب لمثل هذه الدراسات وتحديدا مقاربة رولان بارت، وللوصول إلى نتائج مضبوطة استخدمت العينة القصدية .

توصلت من خلال دراستي هذه إلى عدة نتائج أبرزها :

نسج مايكل مور نسقا تتابعيا سمعيا بصريا للأحداث عالج فيه محورين، محور السياسة الداخلية ومحور السياسة الخارجية لأمريكا، وقد وُفق مور إلى حد كبير في كشف وتعرية فشل الإدارة الأمريكية المبنية على سياسة الكيل بمكيلين من خلال اعتماده على مزج الصورة واللغة السينمائية .

الكلمات المفتاحية: الدلالات، الفيلم الوثائقي، السيميولوجية.

Abstract:

Through this study, tagged with: Political connotations in the political documentary film, a semiological analytical study, the film Fahrenheit 9/11 as a model, I tried to delve into the connotations of the film's implicit and explicit messages that the director worked to convey to viewers by adopting the cinematic language.

My study started from a fundamental question represented in: What are the political connotations and implicit and explicit allusions in the political documentary film Fahrenheit 9/11 by its American director Michael Moore? In order to answer this question, it was necessary to follow the semiological analysis method, because it is most appropriate for such studies, specifically the approach of Roland Barthes, and to reach accurate results, the intentional sample was used.

Through this study, I reached several results, most notably **:**

Michael Moore wove a sequential sequence of events in which he treated two axes, the axis of domestic policy and the axis of America's foreign policy, and Moore was largely successful in exposing and exposing the failure of the American administration based on the policy of double McKellen through its reliance on mixing the image and cinematic language.

Keywords: semantics, documentary film, semiology.

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء

ملخص

مقدمة..... أ

الإطار المنهجي للدراسة

1. الإشكالية 5
2. أسباب اختيار الموضوع..... 6
1.2. أسباب ذاتية 7
2.2. أسباب موضوعية 7
3. أهمية الدراسة 8
4. أهداف الدراسة 8
5. صعوبات الدراسة..... 9
6. منهج الدراسة..... 9
7. مجتمع البحث وعينة الدراسة 14
8. تحديد المفاهيم والمصطلحات 15
9. الدراسات السابقة.....21

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول

تعريف الفيلم الوثائقي وخصائصه

1. تعريف الفيلم الوثائقي: 26
2. خصائص الفيلم الوثائقي: 28
3. مميزات الفيلم الوثائقي: 29

4. أهمية الفيلم الوثائقي:.....30
5. وظائف الفيلم الوثائقي:.....31
1.5. الوظيفة الإعلاميّة:..... 31
2.5. الوظيفة الدعائية:..... 32
3.5. الوظيفة التعليمية:..... 32
4.5. وظيفة التسجيل والتوثيق:..... 33
6. معايير الفيلم الوثائقي:.....33
7. أنواع الفيلم الوثائقي:.....34
1.7. الأفلام العلمية:..... 34
2.7. الأفلام البيئية:..... 35
3.7. الأفلام التاريخية:..... 35
4.7. الأفلام الثقافية:..... 36
5.7. أفلام التوعية والإرشاد:..... 36
6.7. أفلام السير الذاتية:..... 36
7.7. الفيلم الوثائقي السياسي:.....37

الفصل الثاني

اللغة السينمائية وأبعادها الإيديولوجية

1. تعريف اللغة السينمائية:.....40
2. مقومات وخصائص الصورة السينمائية:.....43
1.2. مقومات الصورة السينمائية:..... 44
2.2. خصائص الصورة السينمائية:..... 47
3. الشفرات في اللغة السينمائية:.....48
1.3. الشفرات الخاصة:..... 49
2.3.الشفرات العامة:..... 50

4. مكونات ومميزات الخطاب السينمائي: 51
1.4. المونتاج:..... 52
2.4. السردية الفيلمية: 55
3.4. سيميائية الإضاءة والإعتام:..... 57
4.4. سلم اللقطات، حركات الكاميرا وزوايا التصوير: 59
5. البعد الإيديولوجي للغة السينمائية:..... 66
1.5. قوة التأثير في السينما:..... 66
2.5. تجليات الإيديولوجية في السينما: 68
3.5. مستويات الدلالة الإيديولوجية في الفيلم السينمائي :..... 72

الإطار التطبيقي للدراسة

1. بطاقة فنية عن المخرج:..... 76
2. بطاقة فنية عن الفيلم:..... 78
3. ملخص الفيلم: السينوبسيس 79
4. التحليل التعييني للفيلم:..... 81
5. القراءة التعيينية: 92
6. التحليل التضمني:..... 98
7. مرجع وثقافة الفيلم: 109
8. نتائج التحليل:..... 112
النتائج العامة للدراسة:..... 115
التوصيات:..... 117
الخاتمة:..... 119
الملاحق..... 122
قائمة المصادر والمراجع..... 127

Qui maitrise les images ; maitrise les esprits

من يتحكم في الصور. . . يتحكم في العقول

مقدمة

مقدمة:

تعتبر السينما واحدة من أكثر القطاعات الاتصالية تأثيرا في المجتمع، حيث تمتلك عدة إمكانيات لنقل الأفكار والقيم السياسية والاجتماعية ما لا تستطيع أي وسيلة اتصالية أخرى أن تنقلها، فهي تتمتع بقدرة عظيمة غير محدودة في التأثير على المشاهد أو المتلقي وفي توجيه الرأي العام، ولهذا احتلت مكانة مرموقة في حياة الشعوب وحظيت باهتمام كبير من طرف الحكومات والساسة وصانعي القرار، من خلال توظيفها كأداة دعائية تهدف إلى نشر الوعي السياسي والأيديولوجي ومختلف البرامج السياسية، وذلك لاعتمادها أساسا على الصوت والصورة بإيحاءاتهما ودلالاتهما الفعالة والمؤثرة، وتطورت العلاقة مع الوقت وأصبح التأثير بين السياسة والسينما متبادلا حتى اصطبحت هذه الأخيرة مستودع للذاكرة السياسية.

وبرز صنفين للفيلم السينمائي منذ البداية وهما الفيلم الروائي المعتمد على السرد للأحداث المُتَخيلة والمبتكرة من قِبل الكاتب ليعكسها المخرج مستعينا بالممثلين وباقي العناصر الإخراجية لتظهر في قالب جمالي بديع، أما الصنف الثاني فهو الفيلم الوثائقي بوصفه نوعا إعلاميا ينقل الواقع بكل أبعاده وتفاصيله وصياغتها في عمل سينمائي جميل، وذلك باعتماد المخرج على اللغة السينمائية مما ينتج عنه تحكما في الطرح العام للفيلم موجها رسائل تواصلية ظاهرة وضمنية في نفس الوقت خاصة عند معالجته لمواضيع سياسية تهم الرأي العام بالدرجة الأولى.

ظهر الفيلم الوثائقي مؤخرا وعرف بروزا قويا جعل منه محل اهتمام المختصين، ولعل أبرزهم هو الناشط السياسي والمؤلف والمخرج الأمريكي مايكل مور الذي سطع نجمه على ساحة السينما الوثائقية العالمية لجرأته ورؤيته الناقدة للعديد من القضايا السياسية، كالعولمة وحرب العراق وسيطرة الشركات العملاقة ومختلف اللوبيات على القرار السياسي الأمريكي.

لقد احدث هذا المخرج ثورة عظيمة في مفهوم الفيلم الوثائقي عامة والفيلم الوثائقي السياسي خاصة خلال السنوات العشرين الماضية وحوله إلى فيلم جماهيري يُعرض في دور السينما شأنه في ذلك شأن الفيلم الروائي الذي كان مسيطرا لمدة طويلة، وأصبح الفيلم الوثائقي يحصد عشرات الملايين من الدولارات وله قوة تأثير كبيرة على المتلقي، حيث كان عرض الأفلام الوثائقية قبل ذلك يقتصر فقط على المهرجانات السينمائية أو النوادي والمنتديات المتخصصة، إلا إن هذا المخرج الملتزم غير كل شيء منذ صدور أول فيلم وثائقي من إخراجه وهو فيلم روجر وأنا سنة 1989 والذي أتبعه بعدة أفلام أهمها الأفلام الوثائقية السياسية الثلاثة التي قدمها خلال السنوات الأخيرة وهي: بولينج لكولومباين 2002 وفهرنهايت 2004 وسيكو 2014.

وقد وقع اختياري على فيلم فهرنهايت 9/11 الحائز على الجائزة الأولى في المهرجان الدولي للسينما بمدينة " كان " الفرنسية سنة 2004 والذي أثار ضجة كبيرة حول مضمونه خلال محاولته فضح التلاعب السياسي لإدارة بوش، ويعتبر من أبرز وأشهر أفلامه الوثائقية السياسية ليس فقط لأنه خالي من التمثيل والخدع السينمائية بل لأنه حامل لأفكار سياسية معارضة لسياسة جورج دبليو بوش.

وانطلاقا من هذه الأهمية (السينمائية والسياسية) جاءت دراستي حول دلالة الأفكار والمواضيع السياسية المعالجة فيه، وللإلمام قدر الإمكان بكل جوانب الدراسة اعتمدت المنهج السيميولوجي لتحليل الأفلام وخصصت مقاربة **رولان بارت** تحديدا لأنها الأنسب ووددت أن أعنونه بـــ: الدلالات السياسية في الفيلم الوثائقي السياسي فهرنهايت 9/11 لمخرجه الأمريكي مايكل مور.

فجاءت خطة الدراسة كالأتي:

مقدمة: تُقدم الهيكل العظمي للدراسة بإيجاز.

الإطار المنهجي: تطرقت فيه إلى طرح الإشكالية العامة ومجموع التساؤلات وأسباب اختيار الدراسة وأهميتها والأهداف المرجوة منها مع التعريف بعينة الدراسة والمنهج المتبع وتعريف موجز لبعض المفاهيم والمصطلحات التي جاءت في الدراسة وأخيرا وليس آخرا ذكرت بعض الدراسات السابقة التي توافقت مع دراستي في المنهج أو النوع الإعلامي المعالج.

الإطار النظري: وجاء في فصلين: الأول تناولت فيه تعريف الفيلم الوثائقي وخصائصه والثاني خصصته للغة السينمائية وأبعادها الايدولوجيا.

وأخيرا الإطار التطبيقي: الذي حاولت فيه قدر الإمكان الإجابة على إشكالية دراستي وتساؤلاتها وذلك بإتباع خطوات التحليل السيميولوجي للفيلم بداية ببطاقة فنية عن المخرج والفيلم وملخص الفيلم وصولا إلى القراءة التعيينية للقطات المختارة من الفيلم طبعا بعد اعتماد تقنية التقطيع التقني له ويليه التحليل التضميني للقطات المختارة من الفيلم ومرجع وثقافة الفيلم ونتائج التحليل، ويليها النتائج العامة للدراسة والتوصيات، وأخيرا الخاتمة.

الإطار المنهجي للدراسة

1. الإشكالية:

تلعب السينما دورا كبيرا وبارزا ومتميزا، حيث أنها تؤثر فكريا وأخلاقيا وسياسيا، فهي بامتياز وسيلة لنقل الواقع والتعبير، عنه أو ما يسمى اصطلاحا في السينما بعملية إنتاج وإعادة إنتاج الواقع، فهي وحدة متكاملة من الرموز والدلالات، هذه السينما التي اشتهرت بخاصية متميزة وهي نقل وترجمة الحياة الواقعية المحيطة وشكلت هذا الواقع وغيرت عنه بطريقتها وأدواتها.

ولذلك تعتبر الأفلام السينمائية التي تتناول موضوعات سياسية مرآة عاكسة لصورة الواقع في الماضي والحاضر، وكذلك رؤية تنبؤية للمستقبل وخاصة إذا حرصت على معالجة الموضوعات التي تهم مشاهديها بالفعل، فلا يمكن أن نغفل دور السينما وبتأثيرها الواسع ذات المدلول السياسي العميق فالسينما السياسية لها باع طويل على الشاشة الأمريكية فمنذ ظهورها والأفلام تتناول قضايا الفساد وصراحتها بكل أشكالها، لكن هناك أفلام لفتت الانتباه لشدة جرأتها وصراحتها ومواجهتها بقوة لكل الأحداث خاصة منها الأفلام الوثائقية.

فقد شكلت السياسية مادة دسمة للأفلام الوثائقية منتهجة الاتجاه الواقعي الذي يستمد مادته من الواقع المباشر للمجتمع، فنجد الفيلم الوثائقي السياسي أو الملتزم يعد ضمير الشعوب والمؤمن بقضايا تحررية يستخدم فيه الوثيقة المصورة وحدها أو الوثيقة المصورة والمكتوبة والناطقة معا، بحيث يتم توظيفها مع اللقطات الحية محافظا على إيقاع كل منها ومحتواها داخل نسيج واحد من الصياغة السينمائية التي يلعب فيها المونتاج دورا رئيسيا، كما يؤكد بازوليني بقوله " أهم شيء في السينما السياسية هي الوثيقة وبدون وثيقة التي يجب على الفيلم الوثائقي السياسي أن يعتمدها لا يمكن الإقناع".

ومن أهم الأفلام الوثائقية السياسية الملتزمة هي أفلام المخرج الأمريكي مايكل مور الذي عُرف بنضاله في كشف حقيقة السياسة الأمريكية في العديد من أفلامه الوثائقية

والتي يعتبر فيلم فهرنهايت 9/11 أهمها الذي انتقد فيه سياسية جورج والكر بوش وتلاعبه وفساد إدارته وكشف فيه جملة من القيم والأفكار السياسية، ولمعرفة دلالات هذه الأفكار والقيم وأبعادها السياسية نستعين في هذه الدراسة بمقاربة التحليل السيميولوجي للأفلام باعتبار الفيلم يحتوي على دوال ظاهرة ومدلولات ضمنية وللوصول إلى تحديد هذه الدلالات سنقوم بطرح الإشكالية التالية:

ما هي الدلالات السياسية والإيحاءات الضمنية والصريحة في الفيلم الوثائقي السياسي فهرنهايت 9/11 لمخرجه الأمريكي مايكل مور؟

وللإجابة على الإشكالية المطروحة سنقوم بطرح مجموعة من التساؤلات التي تمثل ركائز أساسية لتفكيك الإشكالية وتتمثل فيما بلي:

1. ما هي المواضيع السياسية التي تناولها مايكل مور في فيلمه فهرنهايت 9/11 ؟
2. ما هي الأنماط الدلالية الأكثر تأثيرا في فيلمه فهرنهايت 9/11؟
3. كيف وظف مايكل مور اللغة السينمائية للتعبير عن أفكاره السياسية في فيلمه فهرنهايت9/11 ؟
4. كيف وظف مايكل مور الموسيقى في فيلمه فهرنهايت 9/11؟

2. أسباب اختيار الموضوع:

يعتبر اختيار موضوع البحث ذا أهمية بالغة، لأنه يمثل مراحل حاسمة تؤثر على سير عملية انجاز البحث بأكمله.

واختيارنا لموضوع تحليل سيميولوجي لفيلم وثائقي سياسي والغوص في مدلولاته ومضامينه وما يحمله هذا الموضوع من إشكاليات عميقة ومعقدة من حيث البُعد السياسي والأيديولوجي والاجتماعي تستدعي منا دقة التأمل والتحليل لتفكيك شفرات كل الرسائل

الواردة في المادة السينمائية، فهناك عدة أسباب تدفع الباحث يختار دراسة موضوع ما، ويفضله عن بقية المواضيع الأخرى.

واختياري لهذا الموضوع كان للاعتبارات والأسباب التالية:

1.2. أسباب ذاتية:

* تحقيق ذاتي العلمية والموضوعية في معالجة كل ما يعترضني حاليا ومستقبلا في جل شؤون حياتي.

* اهتمامي بالصورة في مجال السمعي البصري وإدراكي لقيمتها التعبيرية وتأثيرها على الجماهير.

* شغفي بالأفلام السينمائية خاصة الوثائقية منها وما تحمله من دلالات ورسائل مشفرة.

* الميول الشخصي الكبير للبحث والتعمق في مجال السيميولوجيا عامة وتحليل الأفلام خاصة إلى جانب رغبتي في التخصص في هذا العلم القائم بذاته.

2.2. أسباب موضوعية:

- النقص الملحوظ في الدراسات التي عالجت تحليل الأفلام الوثائقية عامة والسياسية خاصة.
- الجدل والخلافات العميقة التي تعكسها الأفلام الوثائقية المعروضة في الأوساط السياسية.
- محاولة فهم الأساليب الدعائية عبر المواد الفيلمية الوثائقية بتفكيك تقنياتها الاتصالية المتضمنة للخطابات والرسائل الأيديولوجية.
- دراسة الأفلام الوثائقية السياسية من أجل فهم مضامينها ومواقفها إزاء الأحداث العالمية

- فهم البنية الايقونية والألسنية للخطاب السياسي الأمريكي عبر المادة الفيلمية الارشفية وكيفية إعادة صياغتها من قِبل مخرجي الأفلام الوثائقية.
- الجدل الكبير وثورة الانتقادات التي تبعت عرض الفيلم محل الدراسة وحصوله على جائزة الريشة الذهبية في مهرجان " كان".

3. أهمية الدراسة:

أهمية دراستي تكمن في كونها تحاول الكشف عن مدى قدرة المخرج الأمريكي مايكل مور في الدفاع عن أفكاره وكشف خبايا السياسة الأمريكية وتلاعبها بالرأي العام العالمي عامة والأمريكي خاصة من خلال فيلمه فهرنهايت 9/11، وكذلك رؤية زاوية المخرج مور في تصوير رأي الشارع الأمريكي والكشف عن الإيديولوجيات المتحكمة في السياسة الأمريكية من خلال الفيلم الوثائقي السياسي، لذلك اعتمدت تطبيق منهج التحليل السيميولوجي الذي أضاف لدراستي أهمية كبيرة والتي من خلالها سأحاول إبراز دور اللغة السينمائية في إيصال الأفكار والرسائل المشفرة.

4. أهداف الدراسة:

إن الهدف الرئيسي الذي أسعى إليه من خلال دراستي هو الوصول إلى استخلاص وكشف معالم ودلالات الصورة السينمائية المرسومة لمفهوم الدلالات السياسية عبر الفيلم الوثائقي السياسي وذلك من خلال:

- إبراز مختلف الدلالات والمعاني الخفية للفيلم الوثائقي محل الدراسة.
- الكشف عن المواضيع السياسية التي تناولها مايكل مور في فيلمه محل الدراسة.
- السعي إلى توسيع مجال الرؤية اتجاه الأفلام الوثائقية عن طريق أسلوب التحليل السيميولوجي بالتركيز على كيفية توظيف اللغة السينمائية في التعبير وتوصيل الأفكار والدلالات والقيم للمشاهد.
- إبراز دور الموسيقى وأهميتها في الإيحاء والرمزية لإيصال الرسالة المنشودة.

5. صعوبات الدراسة:

وقد حاصرتني صعوبات قيدت تصوري الذهني للبحث قبل إنهائه، وجعلته لا يخلو من الفجوات التي وددت عدم الوقوع فيها إذا أمكنني الحصول على المزيد من المصادر والمراجع المتخصصة حول الموضوع خصوصا في الفصلين الثاني الموسوم بالتنظير والحصر للمفاهيم الضرورية لتجلي الصيغة النهائية للجانب التطبيقي المتمثل في الفصل الثالث.

6. منهج الدراسة:

يملك الباحث في مجال علوم الإعلام والاتصال عدة مناهج علمية، يستعملها في دراساته وأبحاثه المختلفة، تختلف حسب قواعد دراسة المشكلة محل البحث وجوانبها المحيطة بها، ولذلك يعد المنهج العمود الفقري في تصميم البحوث لأنه الخطة التي تحتوي على خطوات تحدد المفاهيم وإطار الدراسة.

" المنهج هو الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسة المشكلة لاكتشاف الحقيقة وللإجابة على الأسئلة والاستفسارات التي يشير لها موضوع البحث وهو البرنامج الذي يحدد السبيل للوصول إلى تلك الحقائق وطرق اكتشافها". (محمد شطيق، 1989، ص48)

ويعرفه موريس أنجرس بأنه: " مجموعة الإجراءات والطرق الدقيقة المتبناة من أجل الوصول إلى نتيجة، وهو عبارة عن سلسلة من المراحل المتتالية التي ينبغي إتباعها بكيفية منسقة ومنظمة". (موريس انجرس، 2004، ص36)

وبما أن دراستي تهدف للوصول إلى المعاني والدلالات الضمنية والباطنية التي عمد مايكل مور إبرازها باستخدام اللغة السينمائية، لجأت إلى استخدام المنهج الأنسب والأمثل للوصول إلى الإجابة عن التساؤلات المطروحة وهو مقاربة التحليل السيميولوجي، فهي تبين أن الصورة السينمائية تشمل عدة معاني وعملية الربط والتنسيق بينها تعطي المعنى الإجمالي لها.

فالمقاربة السيميولوجية تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل، وهذا بمعرفة معناها الحقيقي ومضمونها الخفي، والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي **رولان بارت** شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي يمكن لها المساعدة في تدعيم التحليل، ويعرف اللغوي الدانمركي لويس هايمسلف التحليل السيميولوجي بأنه: " مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى" (محمود ابراقن، 1995، ص12)، والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسالة ذو مضمون كامن وباطن.

إن طرق تحليل الأفلام تختلف باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة، ويتم ذلك باختيار طريقة التحليل التي تشمل عملية الوصول إلى الهدف الرئيسي، واستخراج وحدات التحليل، لذلك اعتمدنا على المدخل السيميولوجي وهو أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام السينمائية، وهذا التحليل لا يترك الكثير من التفاصيل الخاصة بالزوايا الاجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية، يرتكز ويهتم باللغة وكيفية التعبير عن الدلائل، خاصة وأن الفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد النص (تحليل نص) يُقيم دلالات على منهج سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل ايقوني)

(Aumont Jaques, Marie Michel, 1989, p07)

لهذا فإن مقاربة التحليل النصي تعتبر المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة ويقول كل من جاك اومو وماري ميشال في كتابهما تحليل الأفلام أن " التحليل النصي يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصا، وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله، والنص الفيلمي هو نتاج تركيب عدة شفرات (Codes) تستخدم اللغة السينمائية شفرات خاصة بها، تسمى

شفرات خاصة code spécifique وشفرات أخرى مشتركة بين السينما واللغات الأخرى وبالبيئة الاجتماعية وتسمى شفرات غير مختصة code non spécifique وتختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لآخر. (محمود إبراقن، 1995، ص 16)

ويقوم التحليل النصي على اعتبار أن الفيلم نصا، وهذا النص يتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي:

1.6. النص الفيلمي: وهو الفيلم كوحدة خطاب، والنظام النصي وهو خاص لكل فيلم يحدد للنص النموذج البنيوي للغرض الفيلمي، إلى جانب الشفرات ويشير أيضا التحليل النصي للأفلام لدراسة الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه ومكوناته ووظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة أو كما قال عنه كريستيان ماتز: " أنه عندما نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، خاصة وأن الصورة السينمائية تشمل على مظهر خارجي يمثل المعنى التعييني للرسالة، كما يشمل على المضمون الداخلي الذي يحمل معاني ضمنية، وهذه الصورة تعكس واقع معاش وهو المرجع الذي أخذت منه. (محمود ابراقن، 1995، ص 98)

2.6. تحليل الأفلام: ويقصد بتحليل الأفلام: " تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل ولهذا يجب في هذا السياق، الانطلاق من النص الفيلمي Le texted filmique وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس الروابطLes liens بين مختلف العناصر المعزولة". (فايزة يخلف، 2006، ص06)

ولتحليل الأفلام يجب أن استخدام الأدوات والتقنيات التالية:

1.2.6. الأدوات الوصفية: وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني، التجزئة ووصف صور الفيلم.

*** التقطيع التقني:** مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات، والتقطيع التقني عملية إلزامية في انجاز وتحليل

أي فيلم في حالته النهاية (محمد اشويكة، 2016، ص64)، ويشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية حسب عبد الرزاق الزاهير في كتابه السرد الفيلمي، وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي نجد (أنظر الملحق رقم 01):

أ- **اللقطة:** وتشمل على رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا.

ب- **شريط الصوت:** ويشمل على الموسيقى، الصوت والحوار وعلى المؤثرات الصوتية.

ج- **شريط الصورة:** ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيات، المكان والأشياء.

* **التجزئة:** وتتثمل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات (المتتالية لفظ لغوي سينماتوغرافي يشير إلى تسلسل وتتابع اللقطات التي تشكل وحدة روائية، وتتكون المتتالية الواحدة بدورها من عدة لقطات بوصفها أصغر جزء في السلسلة الفيلمية).

* **وصف صور الفيلم:** وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة. (عبد الرزاق الزاهير، 1994، ص 88)

2.2.6. **الأدوات الاستشهادية:** وتشمل على تقنية نسخة من الفيلم والوقف عند الصورة.

* **نسخة من الفيلم:** وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهادية لتحليل الأفلام، والهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات أخرى تساعد على فحص هذه النسخة ومنها التصوير البطيء والوقف عند الصورة. (محمد اشويكة، 2016، ص 86)

* **الوقف عند الصورة:** وتعني التوقف التي تحدثه على مستوى الصورة أثناء التحليل حيث يسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون

مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد مؤقت للقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها.

3.2.6. الأدوات الوثائقية: وتشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

* **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، وميزانية الإنتاج التصريحات والربورتاجات، المقابلات الصحيفة عن الفيلم قبل بداية عملية البث والتصوير. . . الخ.

* **المعلومات اللاحقة للبث:** وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة، أماكن البيع والنشر، الدخل، والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد.

وفي تحليلنا السيميولوجي لفيلم فهرنهايت 9/11 سنقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات وهذا لرصد بعض الأفكار الرئيسية للفيلم ومعرفة أبعاده ودلالاته، ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والمتتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقة ودلالاتها والتحكم في التحليل بقراءة الصور قراءة خاصة بتحليل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل، أي قمنا بتحديد المستوى التعييني بطرح السؤال كيف؟ وتأتي بعدها المرحلة الثانية أي تحديد المستوى التضميني بطرح السؤال لماذا؟.

إن الصورة السينمائية تحتوي على معنى تعييني للرسالة وعلى معنى تضميني (مضمون داخلي للرسالة) وهي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية والثقافية التي أخذت منها.

ويعتبر رولان بارت الذي اعتمدت مقاربته في التحليل أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة، وتقوم على مستويين: التعييني والتضميني، يتعلق النظام الأول بالمستوى التعييني أي العلاقة بين الدال والمدلول في خضم الدليل، أما المستوى

الثاني التضميني فيرتكز على العلاقة التي تربط الدليل (الدال والمدلول) بالمحيط الخارجي أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق الثقافي والسوسيوثقافي.

وسأقوم بالتعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية نصية لفيلم فهرنهايت 9/11 لمخرجه الأمريكي مايكل مور، بإتباع أولا أدوات التحليل الفيلمي ثم تحليل الصورة، ففي المستوى التعييني أقوم بتحديد ووصف شريط الصورة، اللقطات وشريط الصوت، أما في المستوى التضميني سوف أتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية كحركات الكاميرا، زوايا التصوير وسلم اللقطات ودلالات الصورة بالإضافة إلى تجسيد الشفرات السينماتوغرافية، والتعمق في معاني الصورة والقيم الرمزية والأيقونية، وسأركز أيضا على المستوى الألسني باهتمامي بالنص الفيلمي سواء كان في شكله المنطوق أو في صيغة بيانات مكتوبة، ثم أقوم بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني غير المباشرة للنص الفيلمي.

7. مجتمع البحث وعينة الدراسة:

لانجاز هذه الدراسة لابد من تحديد العينة التي تعرف على أنها: "جزء من مجتمع البحث الكلي المراد تحديد سماته، ويحددها الباحث وفق عملية معاينة، فالمعاينة هي اختيار جزء من مجموعة المادة بحيث يمثل هذا الجزء المجموعة كلها، ويجب أن تكون عملية المعاينة التي نستخدمها قادرة على أن تمدنا بعينة ممثل للمجتمع الكلي أصدق تمثيل. (وليد قاديري، 2012/2011، ص25)

وعلى اعتبار أن مجتمع البحث هو الكل والعينة هي جزء من الكل بمعنى هي جزء من مجتمع البحث الأصلي، وبحكم أنني اخترت في دراستي هذه تحليل سيميولوجي للفيلم الوثائقي السياسي فهرنهايت 9/11 لمخرجه الأمريكي مايكل مور فإن مجتمع البحث الأصلي لدراستي يتمثل في هذا الفيلم الذي مدته 120 دقيقة، قام فيها مور بمعالجة 39 فكرة (انظر الملحق رقم 2) انطوت تحت محوريين هما:

- محور السياسة الداخلية للولايات المتحدة الأمريكية وتضمن 23 فكرة.
- محور السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية وتضمن 16 فكرة.

ولسهولة الوصول إلى هدف الدراسة اعتمدت على العينة القصدية أو العمدية وهي: العينة التي يتم اختيار أفرادها بشكل مقصود من طرف الباحث، نظرا لتوافر بعض الخصائص في أولئك الأفراد دون غيرهم ولكون تلك الخصائص هي من الأمور الهامة بالنسبة للدراسة، حيث وقع اختياري على فكرتين من محور السياسة الداخلية للولايات المتحدة الأمريكية وتمثلت في فكرة تزوير الانتخابات وأحداث 11 سبتمبر، وفي محور السياسة الخارجية وقع اختياري على فكرة الحرب على أفغانستان والحرب على العراق، وسبب اختياري لهذه العينة بعد مشاهدتي المتكررة للفيلم محل الدراسة اتضح لي أن هذه الأحداث هي الأكثر دلالة وتأثير على الرأي العام الداخلي والخارجي والتي لا يزال تأثير بعضها مستمرا إلى يومنا هذا.

8. تحديد المفاهيم والمصطلحات:

إن كل دراسة تشترط استعمال مفاهيم يمكن إتباعها في كل خطواتها وبالتالي اخترت مجموعة من المفاهيم التي تعتبر كركيزة لدراستي، والتي حاولت تعريفها من أجل تسهيلها، ويُعرف المفهوم بأنه: " مجموعة من الرموز التي يستخدمها الفرد لتوصيل ما يريده من معاني لغيره من الأفراد، ويعتبر المفهوم أحد الرموز الأساسية في اللغة. (أحمد بدر، 1986، ص 37)

إذن لكل موضوع علمي مفاهيمه المميزة والخاصة التي من خلالها يستطيع الباحث نقل هذه المعلومات للأفراد، ويجب على فئة المفاهيم أن تكون مفهومة ومفيدة ودقيقة.

وعند تحديد المفاهيم لابد من مراعاة الدقة والوضوح، لأن المفاهيم هي الرسائل الرمزية التي يعتمد عليها الباحث في التعبير عن المعاني والأفكار بغية توصيلها للآخرين.

لهذا حاولت في دراستي هذه تسليط الضوء على بعض المفاهيم والمصطلحات التي ستتكرر كثيرا في هذه الدراسة والتي نظمتها كالأتي:

1.8. السينما:

لغة: هي كلمة مختصة للتعبير الفرنسي **سينماتوغراف** (cinématographe) وتعني الفن السينمائي، ويقابل هذا المفهوم الفرنسي التعبير العربي الفصيح "**خيالة** "، وبالنظر إلى معنى الخيالة فهي: الخيالة جمع خيالات هي ما تشبّه لك من الصور في المنام. (ماري تيريز جورنو، ص 53)

اصطلاحا: تُعرف السينما (cinéma) في موسوعة Encarta "2005 بأنها فن تركيب وإخراج الأفلام"Art de la composition et de la réalisation de film .

وأيضا هي: " تقنية فوتوغرافية والقرص البصري المتحرك

" technique de la photographies et de la projection du vues animes (ماري تيريز جورنو، ص 79)

ومصطلح السينما في ابسط تعريفاته هو: " الكتابة بالصور"، ولكنه تعبير واسع للدلالات يشمل كل ما له علاقة بالأفلام على اختلاف أنواعها (روائية، وثائقية، أفلام الرسوم المتحركة، والأفلام التلفزيونية. . . . (امال منصور، 2009، ص 02)

ومن الناحية الفنية يُعرف المخرج والناقد الفرنسي لويس دلوك (1890_ 1929) السينما بقوله هي: " لغة عالمية ووسيلة تَخاطب بين الشعوب، قادرة على الوصول إلى كل مكان". (محمود ابراقن، 2001، ص194)

ويرى المؤرخ والناقد جان ميتري إن " السينما بوصفها وسيلة اتصال هي بمثابة لغة، لقدرتها على تنظيم الأفكار ونقلها وتطوير الآراء وتحويلها، وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة وعلى تعاقب الصور". (محمود ابراقن، 2001، ص 196)

ومن الناحية التقنية تُعرف السينما بأنها: "عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة التي تسجل مراحل متتالية للحركة العادية، وتعرض هذه الصور في توالٍ معين يحدث الإيهام عند المتفرج بأن الصورة المعروضة أمامه تتحرك، وذلك نتيجة لظاهرة استمرار الرؤية التي مؤداها أن أثر أي صورة يستمر عالقا في العين لمدة عُشر من الثانية بعد اختفائه، ونتيجة لهذا فإن مجموعة الصور التي تسجل مراحل الحركة لو يتم عرضها في توالٍ منتظم بحيث لا تزيد فترة الانتقال من صورة لأخرى عن 10/1 ثانية لاتصلت أمام عين المشاهد وبدت كأنها صورة واحدة متحركة". (محمود سامي عطا الله، 1997، ص46-47)

ويعتبر الفن السينمائي من أهم الفنون في العصر الحديث، الذي يستقطب اكبر عدد من المتلقين، إذ يمكننا عبر فن السينما أن نعيش ما نريد من أحداث وحالات وأزمنة، ولم يحدث في التاريخ أن نشاطا ثقافيا حصل على مثل هذه الجماهيرية والشعبية العالية والانتشار العالمي في وقت قياسي يتجاوز القرن بقليل، هو كل عمر السينما على وجه الأرض.

وتتنوع المواقف بشكل مذهل اتجاه السينما، فهناك من يرى فيها وسيلة للتعبير الفني والجمالي، وآخر يتعامل معها كتجارة مربحة والبعض الآخر ينظر إليها كأداة للترفيه والتسلية، وهناك من يراها أداة للتثقيف والتربية والدعاية، وصنف آخر يعتقد أن السينما باعتبارها تجليا متقدما للحداثة، تشكل عنصرا في كل نسق أو مشروع ثقافي في الزمن المعاصر.

2.8. السيميولوجيا:

لغة: تعني كلمة سيميولوجيةsémiologie من الأصل اليوناني sémion أوsémaino والمتولدة بدورها من كلمة séma وتعني العلامة ségne، وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى

الكلمة الأصلsens أي المعنى، أما عن لفظة لوجيا logie فتعني العلم، وبالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السيميوطيقا من الناحية اللغوية تعني علم العلامات.

اصطلاحا: فتعني " علم دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وقوانينها التي تحكمها مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم. . . الخ. (محمود ابراقن، 1995، ص 10)

3.8. الصـــــــورة: لضبط مفهوم الصورة سنقف عند النقاط التالية:

لغة: في اللغة العربية يتخذ لفظ "الصورة" معاني عديدة منها التمثيل لشيء أو على حقيقة هذا الشيء أو وصف وتجسيد هذا الشيء. (فايزة يخلف، 1996، ص24)

فالصورة مشتقة من الفعل صوّر، " الصورة " له صورة مجسمة، صورة الشخص أو الشيء، أي رسمه، وصفه وصفا عن جزئياته، وصور الشيء أي تكونت له فكرة عنه (إبراهيم أنيس وآخرون، ص548).

اصطلاحا: الصورة هي: "تمثيل ذهني للواقع أو إعادة محاكاة من خلال الرسم والنحت، اللوحات الزيتية والفوتوغرافية، السينما، الكاريكاتور، وكل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق العين، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها. (إبراهيم أنيس وآخرون، ص 548)

فكلمة الصورة باللاتينية (Imago) تدل على تمثيل شخص أو شيء بالرسم أو النحت أو عن طريق الإنتاج البصري للشيء أو الشخص عن طريق جهاز بصري كآلة التصوير الفوتوغرافية أو الكاميرا. (عبد الغاني ارشن، 2010، ص37)

فالصورة تعتبر مادة اتصال تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فهرس الصورة لا يقترح رؤية محايدة للأشياء بل يقرؤها انطلاقا مما يسميه الباحث جون ديفيقمند "Jean Davgmand" " بالتجربة الجمالية أو المخيل الاجتماعي"، وذلك لأن الصورة لا تخاطب لدى المتلقي حاسة البصر فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه. . . ويرى أيضا أن الصورة تحمل بُعدين؛ بُعد تعييني بوصف ما هو موجود في الصورة، وبُعد تضميني ما تقوله عن الوجود في الصورة، والبُعد الثاني لا يُفهم دون العودة أو فهم البُعد الأول. (نصر الدين العياضي، 2003، ص35)

إجرائيا: هي تلك الصورة الثابتة أو المتحركة أو الرقمية، التي ترافق المادة الإعلامية، وتأتي منفصلة عنها كالصورة الكاريكاتورية، والتي لا يمكن الاستغناء عنها أثناء تقديم المحتوى الإعلامي وذلك لما تتميز به من قوة ودقة وقدرة عالية على التأثير، ويدخل في هذا الإطار الصورة الصحيفة، الصورة الاشهارية، الصورة السينمائية، الصورة التلفزيونية. (تيميزار فاطمة الزهراء، 2021/2020).

4.8. الفيلم:

يعرف الفيلم على أنه شريط السيليلوز ذو القشرة من الجلاتين والرمز يستعمل للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي. (عبد الغاني ارشن، 2010، ص44)

أما الفيلم الوثائقي أو التسجيلي فيُعرف على أنه نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، وإنما يتخذ مادته من الواقع، سواء بنقل الأحداث كما جرت في حقيقتها، أو عن طريق إعادة تعديلها بشكل قريب من حقيقة الواقعة، عكس الجريدة السينمائية أو الأفلام الإخبارية التي تصوّر الأحداث الجارية كما وقعت، ويعتمد على فكرة رئيسية لها قيمة اجتماعية وسياسية وتاريخية، كموضوع درامي ويكون عادة قصير يبدأ من 15 دقيقة إلى 30 دقيقة، وأحيانا يتجاوز الساعة.

وظهرت كلمة الفيلم التسجيلي لأول مرة في مجلة "نيويورك سون" في مقال فني ل "جون غريسون" Jean Grison "، وأصل الكلمة مأخوذ من تعبير فرنسي، حيث كان الفرنسيون يطلقونه على أفلام الرحلات، وعلى مر السنين أصبحت كلمة الفيلم الوثائقي أو التسجيلي تعبر عن نشاط سينمائي واسع يتمثل في استخدام هذا النوع من الأفلام في التحليل الاجتماعي ونشر الوعي السياسي والثقافي، وتدعيم المشاعر الإنسانية، لهذا يُطلق عليه البعض تسمية أفلام المعرفة، ويتطلب الفيلم الوثائقي سيناريو يعالج تطور الأحداث الماضية باستعمال الوثائق التاريخية المسّجلة والصور لتدعيم التعليق. (منى سعيد الحديدي، 2002، ص28)

5.8. الدلالة:

لغة: يفتح الدال أو كسرها اللفظان صحيحان، وجمع دلالة دلائل ودلالات والمصدر دل بمعنى أرشد. (ماري تيريز جورنو، 2016، ص97)

اصطلاحا: هي علم قائم بذاته يعرف على أنه: " دراسة المعنى، أي المعنى غير الظاهر أو المبطن للموضوع، والدلالة إما أن تكون اعتباطية أو أن تكون الدلالة مسببة، وعندما تكون مسببة أو مبررة يكون الرابط بين الدال والمدلول طبيعي، وعندما تكون اعتباطية يكون الرابط بين الدال والمدلول اصطلاحي(كلود جيرمن وريمون لويلان، 1994، ص23)، ولابد أن ترتبط الدلالة بعلاقة اتفاقية أو اصطلاحية إذ لا وجود لعلاقة الاعتباطية في الفن السينمائي أو غيره من الفنون، ويمكن تأويل الدلالة على أنها: " الجمع بين الدال والمدلول اللذان يشكلان وجهي العملة، أي تلك العلاقة المتبادلة التي تحدد العلاقة المتكونة. (وليد قاديري، 2012/2011، ص25)

إجرائيا: أنا كدارسة ومن خلال بحثي عن معنى الدلالة أجد أن الدلالة هي إضفاء أبعاد تعبيرية ودرامية جديدة على المادة المصوّرة، وذلك بعقد علاقات متداخلة جديدة بين

مكونات اللقطة أو المشهد تكشف لنا عن المعنى المطلوب، فالتعقيد الكبير للمعنى في السينما يمكن التعبير عنه من خلال الصورة.

6.8. الدلالات السياسية: هي مجموعة المعاني والرسائل السياسية المشفرة والتي يعمل المخرج على تجسيدها وإيصالها للمتلقي بالاعتماد على الصورة السينمائية بالدرجة الأولى واللغة السينمائية بالدرجة الثانية، حيث لا يمكن الفصل بينهما للوصول إلى المعنى الحقيقي لهذه الرسائل والشفرات.

كما يمكن تعريفها إجرائيا: بأنها التعبير عن القيم والأفكار السياسية والأيديولوجية بطريقة غير مباشرة باستعمال رموز وشفرات ورسومات، وفي موضوع دراستي تكمن الدلالات السياسية في فيلم مايكل مور في تعبيره عن أفكاره السياسية عن طريق الصورة والصوت والموسيقى.

وكتعريف إجرائي آخر للدلالات السياسية يمكننا القول بأنها مجموعة الإيحاءات السياسية أو التي لها بُعد سياسي يمكن استخراجها من الرسالة البصرية والتي غالبا مالا يُصرح بها القائم بالاتصال علنا أي في المستوى التعييني، وهنا يأتي دور المحلل السيميولوجي أو قارئ الصورة أو الفيلم لفك الشفرات واستنباط الدلالات والمعاني العميقة التي لا تصل إلى الذهن من الوهلة الأولى من مشاهدة المادة الإعلامية، وإنما تستدعي التمعن والتريث وإعادة المشاهدة عدة مرات للوصول إليها؛ نظرا لثقل وزن المواضيع السياسية، وتتجسد الدلالات السياسية أكثر انطلاقا من الخلفية المعرفية بالموضوع المعالج.

9. الدراسات السابقة:

1- الدراسة الأولى هي مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر خلال السنة الجامعية 2012/2011 من إعداد الطالب وليد قاديري، تحت عنوان **" صورة الإسلاميين في السينما المصرية " تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان.**

لمعرفة الصورة التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين اعتمدت الدراسة على مقاربة التحليل السيميولوجي للكشف عن المعاني والدلالات الصريحة والضمنية للفيلمين، وطرحت هذه الدراسة الإشكالية التالية:

ما هي معالم الصورة الذهنية التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدمه من معاني ودلالات وإيحاءات صريحة وضمنية؟

وسعى الطالب في دراسته لتحقيق جملة من الأهداف من بينها:

إبراز مختلف الدلالات والمعالم الخفية في الفيلمين من خلال تفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسائل الأيقونية واللسانية.

الكشف عن أنماط وخصائص الصورة التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين.

معرفة الايديولوجيا التي يعرفها الخطاب الفيلمي لهذه الأفلام.

وقد أفادتني هذه الدراسة في معرفة طريقة تفكيك الخطاب الفيلمي، والتعرف على خصائص الصورة السينمائية وكيفية تحليل الرسائل الأيقونية واللسانية في الفيلمين موضوع الدراسة.

2- الدراسة الثانية هي بعنوان: " **رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا" تحليل سيميولوجي لفيلمي سينمائيو الحرية والعدو الحميم**، وهي مذكرة ماجستير بجامعة الجزائر للموسم الجامعي 2011/2010، من إعداد الطالب عبد الغاني ارشن، وطرحت هذه الدراسة الإشكالية التالية:

ما هي الدلالات والأبعاد الضمنية التي تحملها الصورة الفيلمية الموظفة في الأفلام الوثائقية الجزائرية والفرنسية التي عالجت قضية الثورة التحريرية الجزائرية؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدت الدراسة على مقاربة التحليل السيميولوجي بغرض الوقوف على الدلالات الضمنية والصريحة للرسالة الفيلمية في أفلام الثورة.

وتوصل الطالب في نتائج دراسته إلى إن وقع الصور التي عالجت موضوع الثورة التحريرية كان عميقا جدا واتخذت الصور الفوتوغرافية والفيلمية مكانة عامة في ضبط تصور هذه الحرب فأصبحت بعض الصور وما تحمله من دلالات أكثر حساسية تمثل رمزا يجسد واقع هذه الأحداث.

واخترت هذه الدراسة كونها تتقاطع مع دراستي في المنهج المتبع وهو منهج التحليل النصي السيميولوجي للأفلام من جهة ومن جهة ثانية معالجته لنفس النوع الإعلامي محل دراستي وهو الفيلم الوثائقي أين استفدت جدا من الكم الهائل من المعلومات الذي احتوته الدراسة والمتعلق بالأفلام الوثائقية.

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول

تعريف الفيلم الوثائقي وخصائصه

1. تعريف الفيلم الوثائقي:

الفيلم الوثائقي هو نوع سينمائي أو تلفزيوني، يعتمد على توثيق وعرض الواقع دون تحريف، فهو يعالج كل أشكال المواضيع الحياتيّة والوقائع (العلمية، التاريخية، السياسية...) سواء الحالية أو الماضية أو حتى المستقبلية، ويكون ذلك بشكل حيادي وموضوعي، تعتمد على مواد ووثائق وأبحاث موثوقة المصدر.

تجدر الإشارة إلى أن تسمية هذا النوع من الأفلام بالوثائقية جاءت لصيقة مع اختراع الفرنسي لويس لوميير Louis Lumière لجهاز التقاط وعرض الصور المتحركة سنة 1895، وذلك لتصوير فيلم الرحلات ممّا أدى إلى اعتبار الفيلم وثائقيا حسب الاصطلاح الفرنسي Film documentaire : " إنّ الفيلم وثيقة عن المكان أو الحدث أو الشخص الذي يتناوله..."(أُيمن عبد الحلّم نصار، 2007، ص14) وبعد حوالي ربع قرن من ذلك أي سنة 1920 زاد عليه المفهوم الانجليزي Documentary Film: " فلا يكتفي الفيلم بتسجيل الحقيقة وحدها، وانّما نضيف إليها الراي أيضا "(أُيمن عبد الحلّم نصار، 2007، ص14) وهذا ما نلمسه من خلال الأعمال الوثائقية الحالية

كان أوّل تعريف للفيلم الوثائقي في المقال الذي كتبه جون جرير سون Harrison John في مجلة New Yourk Son فيفري 1926: " أنّه معالجة الأحداث الواقعية الجارية وفيه خلق فنّي". (فورست، هاردي، 1965، ص 5)

أمّا عن الهدف من الصارمة المنتهجة في الأفلام الوثائقية، فينقسم إلى قسمين:

التأثير والإثراء، فالأول لتلبيس ثقافة اجتماعية معينة، والثاني للتزويد بالمعلومات الثقافية المجهولة، مفاده التعريف والتشهير بها بين أوساط عوام الناس والأجناس ومنه يمكن إدراج ما أقرّه الاتحاد الدولي للأفلام التسجيلية الوثائقية عام 1948 بأن: " كافة أساليب التّسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة، يعرض إمّا بوسائل التصوير المباشر أو إعادة بنائه بصدق، وذلك لتحفيز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم

الإنساني أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد، أو الثقافة، أو العلاقات الإنسانية". (أيمن عبد الحلّم نصار، 2007، ص14)

وعادة ما تصوّر الأفلام الوثائقية الأحداث الواقعية بدون تعديل أو تغيير، فهي وسيلة فعّالة لصياغة الواقع وإعادة تشكيله وقولبته بما فيه، وهذا ما ذكرته باتريشيا أوفرها يديPatricia Overhaydy في كتابها الفيلم الوثائقي قائلة: " الأفلام الوثائقية أداة تواصل مهمة في تشكيل الواقع، بسبب مزاعمها بأنّها تجسّد الحقيقة، فدائما ما يكون للأفلام الوثائقية أساس في الحياة الواقعية، وتزعم بأنّها تخبرنا بشيء يستحق المعرفة." (باترٌيشيا أوفرها ٌيدي، 2013، ص13)

الفيلم الوثائقي يعمل على توثيق الخبر والمعرفة المستمدة من واقع الحياة واختيارها وانتقائها وإعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج أو صاحب الفيلم، فما يقوم به هذا الأخير في الفيلم الوثائقي هو ببساطة تجسيد ذاتيته، ومن هنا يمكن أن نستنتج بأنه دراسة للماضي، وتحليل للحاضر، ونظرة للمستقبل وبفضله يمكن أن نميّز بين الخطأ والصواب.

2. خصائص الفيلم الوثائقي:

نّ للفيلم الوثائقي عدّة خصائص تجعله يتميز عن الفيلم الروائي، وقد خطها جون جرير سون في ثلاث نقاط واعتبرها أساسية ليتخذ نوع الفيلم المنتج صفة واسم الوثائقي، وهي حسب تسلسلها كالتالي(محمود سامي عطا الله، 1995، ص 10)

– فهو يعتمد على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنمّا يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية.

– أشخاص الفيلم الوثائقي ومناظره يختارون من الواقع الحيّ، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستوديو.

– مادة الفيلم الوثائقي تختار من الطبيعة لا غير، دونما تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

أما **منى الحديدي** فتحصر خصائصه في:

– تحديد واختيار وإعادة تنظيم المادة المستخدمة من واقع الحياة، وإعادة تقديمها للمتلقي بأسلوب فني، يعكس وجهة نظر المخرج، معتمدا كل الاعتماد على الواقع والحقيقة، وعلى فهمه المسبق لخصائص الجمهور المستهدف وقدراته الاتصالية، بما يوفر التوازن والتفاهم والتفاعل القائم بين المتلقي والرسالة والوسيلة. (منى الحدّيدي، 2002، ص20)

– الفيلم الوثائقي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم على خطة العالم الموجودة أصلا.

– التوثيق هو أكبر مصدر كامن للجدول في الفيلم الوثائقي.

– بناء الوثائقي يكون حول موضوع، وليس حول قصة. (فورست هاردي، 1995، ص ص 115-116)

فهو لا يهدف إلى الربح المادي، بل يعالج أهدافا خاصة في مجالات تعليمية، ثقافية، أو حفظ التراث أو التاريخ، زيادة على هذا فو يتسم بالجدية (باتريشيا أفرها يدي، 2013، ص10) " لأنّ الفيلم الوثائقي يروي قصة عن الحياة الواقعية، قصة تدعي المصداقية " وعادة ما يخاطب مجموعة معينة من الجمهور، ويتميز بقصر الوقت، فهو لا يزيد عن 45 دقيقة على أكثر تقدير.(أيمن عبد الحلّيم نصار، 2007، ص16)

3. مميزات الفيلم الوثائقي:

لكل فن فكرة إبداع أولية تتبلور وتتطور مع الزمن لتصير علما قائما بذاته، يتخذ فيما بعد منحى يسير عليه يجعله يختلف عن غيره من العلوم بالصفات التي يحتويها مضمونه، والفيلم الوثائقي من هذه العلوم يذكر مميزاته الدكتور عبد الباسط سلمان في كتابه الإخراج والسيناريو على النحو التالي (أُيمن عبد الحلّم نصار، 2007، ص111):

- غالبا ما يتضمن تعليق مصاحب للمشاهد أو الصور التي يستعرضها.
- غالبا ما يستند على اللقاءات والمقابلات مع المسئولين، أو ممن هم أصلا موجودين في فحوى مجرى الأحداث .
- غالبا ما يتضمن ويستند على الوثائق .
- لا يضم شخصيات تمثيلية إلاّ ما نذر وبحالات محددة .
- غالبا ما يعتمد على مقدم أو معلق يقود موضوع الفيلم ويفصح عن محتواه .
- كثيرا ما يستند إلى التصوير الحقيقي للمواقع، لأنه غالبا ما يذهب للمواقع الحقيقية التي تمت فيها الأحداث ويصورها ليظهرها في الفيلم.
- –اعتماد وقيام الوثائقي على الملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، ومعايشة الأحداث أو الأماكن أو الأشخاص التي يدور حولها الفيلم .
- تنظيم المادة الواقعية المستمدة من واقع الحياة واختيارها وإعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج. (منى الحدّيدي، 2002، ص13)

الفيلم الوثائقي في أغلب الأحيان محصور في وقت محدد بين الدقيقة والساعة، أي أنّ الفيلم الوثائقي قد يكون بدقيقة واحدة، أو قد يكون بساعة، أو قد يكون بعشر دقائق أو ربع ساعة. (أيمن عبد الحلّيم نصار، 2007، ص16)

4. أهمية الفيلم الوثائقي:

إنّ الفيلم الوثائقي هو علم بالدرجة الأولى قبل أن يكون مجرد فنّ وإبداع فكري، ويبرز ذلك جليّا من خلال النفع الذي يعود به من الناحيّة الشخصيّة والعلميّة على الأفراد، كونه وسيلة تأثير تربوي في الجمهور المستهدف، فهو يعتبر أداة للاتصال والتفاهم بين الأشخاص على مختلف أجناسهم، ليلعب بذلك دور الشاشة العالمية صوتا وصورة .

الفيلم الوثائقي يملك قوة التأثير والانتشار الجماهيري، يرجع ذلك إلى ثرائه التعبيري، وسيولة إدراكه من قبل المتلقي لأنّه يعتمد على الواقع (باتريشيا أوفرهايدي، 2013، ص12): " الأفلام الوثائقية جزء من وسائل الإعلام التي لا تساعدنا فقط على فهم عالمنا، ولكن على استيعاب دورنا فيه والتي تشكّلنا بوصفها وسيلة اتصال جماهيرية."(ضيّاء مرعي، 2004، ص 28)

بمعنى الفيلم الوثائقي عبارة عن سلسلة ثقافية، يحمل في جوهر مادته العامل المؤثر القادر على تغيير القيم الفكرية والأخلاقية التي تحكم سير ركب مجتمع ما، وهذا ما أكدّته **باتريشيا أوفرها يدي** في قولها: " إن الأفلام الوثائقية أداة تواصل مهمة في تشكيل الواقع[...] فهي تجذب وترفه عن المشاهد ".(باتريشيا أوفرهايدي، 2013، ص12)

وفي السياق نفسه، وزيادة على ذلك قام الدكتور أيمن عبد الحليم نصار في كتابه إعداد البرامج الوثائقية، بتحديد رؤية أكثر دقة ووضوحا لأهمية الأفلام الوثائقية، فمن بين أهم النقاط التي أدرجها فيه: هي المساهمة الفعالة لجنس العمل الوثائقي في تحسين الذوق العام للمشاهد عن طريق تقديم المعلومة الجيدة والجديدة، وبناء ثقافة تتماشى ومتطلبات العصر، بالإضافة إلى إحياءه وعي الأمة المعبر عن الهوية والقيم والأخلاق والثقافة وذلك

باستذكار محتوى التاريخ القديم وربطه بالحديث وإعطاءه نظرة على المستقبل قصد نشر العادات والتقاليد والأفكار بين مختلف الشعوب وتوعية المجتمعات.(أيمن عبد الحليم نصار، 2007، ص 67)

كما يمكنه أن يقوم بتقديم صورة عن المجتمعات العربية وحضارتها ومعالمها ونشر إبداعاتها في الداخل والخارج، وزيادة على هذا، فهو عبارة عن رسالة إعلامية راقية تتميز بانفراد أسلوب تقديمها، وبذكائها في توصيل الرسالة إلى عقل المشاهد.

إنّ الفيلم الوثائقي ينبع من الحاجة لاكتشاف الواقع والتعرف عليه، ويكون أكثر وضوحا من الناحية الموضوعية أو الشكلية، فهو يهدف إلى الكشف عن المعاني الكامنة به للتركيز عليها.

5. وظائف الفيلم الوثائقي:

يتسم الفيلم الوثائقي بالعديد من الوظائف المهمة في ميدان التعليم والإعلان والتسجيل التاريخي، وذلك من أجل تحقيق أهداف معينة، تتمثل في: (نهلة عبد الرزاق، ص 417)

1.5. الوظيفة الإعلاميّة:

تعتبر من الوظائف المهمة في مجال الإعلام، فهدفها شرح المعلومات وتفسيرها، ومنح تعريف الإنسان بالبيئة المحاطة به، كما أن هذه الوظيفة تزود الناس بالمعلومات الجديدة تعود عليهم بالنفع في الحاضر والمستقبل، كما أنّها تمنحهم فرصة إبداء رأي يوافق المشاريع التي تقوم بها الدولة في جميع المجالات: "فالأفلام أسلوب من أساليب الاتصال الجماهيري يقوم على تزويد الناس بالحقائق الثابتة والأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة...". (محمود عبد الرؤوف، 1995، ص ص 102، 103)

2.5. الوظيفة الدعائية:

تعدّ الأفلام الوثائقية من الوسائل المهمة في مجال الدعاية، حيث تستدعي هذه الوظيفة إلى ترويج المعلومات، فالفيلم الوثائقي له إمكانيات كبيرة في إيصال الرسالة، أي أنّه يقوم بدور مهم في تجسيد دور الحكومة ومؤسسات الدولة وإبراز انجازاتهم في مختلف المجالات، لتكوّن الرأي العام المؤيد مع أهداف الحكومة. (نهلة عبد الرزاق، ص 417)

يمكن للفيلم الوثائقي أن يصل إلى أنحاء العالم، والسبب في ذلك كونه يعتمد بشكل أساسي على الصوت والصورة وعرض الواقع، والصورة أصبحت لغة عالمية تعطي للفيلم الوثائقي مهمة إيصال تلك الرسالة، لهذا فالفيلم الوثائقي يستخدم في الدعاية السياسية والاقتصادية. (نهلة عبد الرزاق، ص 417)

3.5. الوظيفة التعليمية:

هذه الوظيفة لها استخدام فعال في مؤسسات التربية والتعليم: " فالتربية هي تنمية الجانب الذي توجه إليه، فهي تهدف إلى تنمية القدرات العقلية والقوى الروحية وهكذا...". (عبد الكريم بكار، 2011، ص 11)

إن هذه الوظيفة تزود الطلبة بكثير من المهارات والمعارف الجديدة وتساهم في إثراء المعلومات وتفسير المسائل المعقدة وإيضاحيا. (نهلة عبد الرزاق، ص 417)

كما أن الفيلم الوثائقي يستخدم كوسيلة إيضاح في الفصول الدراسية في المدارس والمعاهد والجامعات، كما أنها تستخدم في تعليم المهارات في مختلف المجالات، فهو يمتلك القدرة التعليمية الهائلة، التي تساهم في تعليم المتلقي، وبذلك تكون من أهم الرسائل التي تقوم بنشر العلم والمعرفة.

4.5. وظيفة التسجيل والتوثيق:

تعد هذه الوظيفة مهمة جدّا، فهي تساهم في نقل التجارب والخبرات، ووضع التراث والمحافظة على التاريخ وتوثيقه في الماضي، ونقله إلى الحاضر، ولهذا فهي تعتبر جزءا من عملية التوثيق والتسجيل الإعلامي، إذ تستخدم في تسجيل الأحداث والوقائع وتوثيقها من البيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية: " فالتوثيق عبارة عن جمع المعرفة المسجلة وتوفيرها(...) وذلك حتى تنال المعلومات الوثائقية أكبر قدر من الاستخدام".(هلال ناتوت، 2009، ص 60)

6. معايير الفيلم الوثائقي:

يخضع أي فيلم مسجل إلى جملة من المعايير لكي يصنف في الخانة التي تحوي نوعه من جدول الأفلام، ونقصد بذلك مجموعة المؤشرات والمقاييس التي يعتمد عليها كمعرفة مباشرة لانتماء هوية الفيلم، وباعتبار أن جنس العمل الوثائقي يعد فيلما فهو أيضا قابل لتطبيق تلك المعايير، وشروطها تتمثل في أن يتقيد بالموضوع الموثوق بشكل جيد، وأن يحتوي على أفكار جديدة ومتميزة ذات قيم فكرية وحضارية، يطبعها أسلوب المستوى العلمي الراقي، مع إضفاء نوع من السرعة والإتقان على البحث فيما يخص الموضوع والصورة والصوت، وذلك لاستحواذ اهتمام المشاهد منذ البداية، ذلك بأنّ طول المدة يعتبر مضيعة للوقت كما أنّه يقلل من عنصر وعامل التشويق في الفيلم المعروض.

إضافة إلى وجوب اختيار النص الجذّاب لإثارة الانتباه عن طريق التقديم والحديث، وهذا ليصل المشاهد لعمل حلقة وصل بين الماضي والحاضر وتحليلاته، كما أنّه يعمل على تحريك انفعالات ومشاعر الناس عن طريق إضافة اللمسات الإنسانية على المادة العلمية أو التاريخية، وكل ذلك يستلزم التدعيم بالحقائق والتي تكون مدعمّة في حد ذاتها بالصور أو المقابلة مع الباحث المختص أو بالوثائق المطلوبة لمعالجة الموضوع، وللعلم

فإنّ نجاح أي إنتاج مرئي بشكل عام يجب أن يتوفر على المعايير الثلاثة: **الإمتاع والإقناع والإبداع.**(أيمن عبد الحليم نصار، 2007، ص 46)

7. أنواع الفيلم الوثائقي:

تتخذ الأفلام الوثائقية أشكالا عديدة وتقسيمات مختلفة نذكرها كما يلي:

1.7. الأفلام العلمية:

هي وسيلة موجهة للعلم أي البحث العلمي، ولتلقين العلم من جهة أخرى بواسطة أدوات سينمائية يمكن الكشف عن ميكانيزمات حية وغير معروفة، وكلها تبدو للعين المجردة، وبالتالي يمكن إخضاعها للتحليل والتجربة، ليساعد الفيلم الوثائقي على فهم المادة العلمية، ويسهل عملية الدراسة والملاحظة لذلك يوجد نوعين: الأول يستخدم للبحث العلمي والثاني لإعطاء الدروس البيداغوجية. (علسوان بن عيسى، 2007، ص 146)

تعد الأفلام الوثائقية العلمية من الأفلام التثقيفية الهامة، التي تعمل على تقديم المادة العلمية المعقدة بأسلوب بسيط وواضح، وذلك لرفع إدراك المشاهد للعلم، حيث يتحدد مضمونه كطابع علمي وبحثي، الهدف منه إنتاج مجموعة أنواع أفلام تظهر في مجالات العلم، وتخدم وظائف تعليمية ودراسية ومعرفية مختلفة، تقوم بعرض التجارب والمعلومات التفصيلية الدقيقة في الموضوعات العلمية كالطب والهندسة والفلك والجيولوجيا وغيرها... والتي تهم المختصين والباحثين، فهي: " تعتبر وسيلة مهمة من وسائل نشر العلم والمعلومات وتبسيط المستعصي منها، وتسجيل الحالات النادرة، ويذكر أول فيلم وثائقي أنتج في ايطاليا سنة 1908، وكان عن الأمراض العصبية"(عاصم علي الجرادات، 2009 ص 38).

كما أنها تعالج جميع قضايا العلم، وتقوم على ثلاثية (الملاحظة والتجربة والبرهان) وتشمل (علي عزيز بلال، 2013، ص 38):

- **أفلام البحوث والدّراسات:** مثل البحوث في مجالات الطب والصيدلة والتشريح ...
- **أفلام الطبيعة:** كالبحار والأنهار والحيوانات البرية والمائية ....
- **أفلام الفلك:** وكل ما يتعلق بالكون كالكواكب والمجرات والنجوم ...

2.7. الأفلام البيئية:

هي كل الظروف والعوامل المحيطة التي تؤثر في الكائنات الحية وبشكل خاص في الإنسان، وتصنف إلى(علي عزيز بلال، 2013، ص 38):

- **البيئة الطبيعية:** من هواء وماء وبرودة وحرارة ...
- **البيئة العمرانية:** تظهر في عدة أنماط من العمارة التقليدية إلى الحديثة الوافدة والتاريخية والمشيدات الصناعية والزراعية والسياحية...
- **البيئة الاجتماعية:** والتي تبرز الاختلافات بين المجتمعات البشرية من تفكير وسلوك وهذا من خلال المنظومة الأخلاقية، إضافة إلى الفنون والآداب الشعبية المتوارثة والفنون الوافدة التي توضع ضمن النطاق الثقافي وهي موجهة للفئات العالية التعليم.
- **البيئة الاقتصادية:** تجمع كل مجالات الاقتصادية من زارعة وصناعة وتجارة والدخل، إضافة إلى ذلك فهي أيضا تعالج مشكلات البطالة والفقر ...
- **البيئة السياسية والإدارية:** هي الحكم الرسمي في الدولة سياسيا وإداريا وقانونيا، وجميع المؤسسات سواء كانت رسمية أو غير رسمية.

3.7. الأفلام التاريخية:

وهي تلك الأفلام التي تروي لنا أحداث الماضي، فهي كما كتب المؤرخ آرثر شلي سنجر الابن: "التاريخ لا يصنع نفسه، فلا يمكنك أن تضع عمله في ماكينة فيخرج لك

التاريخ".(باتريشيا أوفرهايدي، 2013، ص 91) فالأفلام إذن تتحدث عن الأزمان الماضية بكل أبعادها الحضارية والسياسية والدينية ...

4.7. الأفلام الثقافية:

هدفها نشر الثقافة العامة بين الفئات المختلفة في المجتمع، من خلال عرض الموضوعات الفنية والاجتماعية والثقافية، التي تعتبر وسيلة من وسائل تعريف المجتمعات بالثقافات المختلفة. (يوسف ٌيوسف، 1983، ص 37)

5.7. أفلام التوعية والإرشاد:

يهدف هذا النوع من الأفلام إلى توضيح المعلومات اللازمة وتفسيرها لاكتساب المهارات وإثراء المعلومات لدى المتلقي، وتوسيع آفاق تفكيره من خلال عرض الأفلام وزيادة المعرفة، حيث يكون موجها لفئة العمال والفلاحين والتجمعات المهنية والحرفية بهدف توعيتهم في مجال العمل وتزويدهم بالمعلومات من أجل تطوير حرفهم المهنية. (بور تسكي، أُيورد فسكي، 1987، ص161)

6.7. أفلام السير الذاتية:

يعالج هذا النوع من الأفلام حياة الأفراد التي شكلت تجاربهم في الحياة نموذجا يقتدي به ويمكن تصنيفهم في فئتين أساسيتين هما:

- **المبدعون والمشاهير:** من السياسيين ورجال الدين والقضاة والأدباء والشعراء وغيرهم...
- **أناس عاديون:** هم الذين يمكن اعتبارهم نماذج لظواهر سلوكية قابلة للتعميم....(علي عزيز بلال، 2013، ص ص 43-44)

فهي نوع من أنواع الأفلام الوثائقية التي تسلط الضوء على شخصية معينة كشخص معروف بأنه مهم (سياسي، فنان...) ذي أهمية لا يشوبها شك (مخترع غير معروف...) أو شاهد على التاريخ. (باتريشيا أوفرهايدي، 2013، ص 94)

فهذه الأفلام تحاول عرض الواقع كما هو بصورة مشوقة وممتعة، فهي تستثمر في التراث القديم المسجل والمصور، وتعرضه مدعوما بالمقابلات والأحداث المعاصرة، وعلى المخرج أن يستثمر التسجيلات السابقة ويعطيها حياة جديدة، إذ يقوم بعمل ما يلي(روبرت هيليارد، 2003، ص 231)

- رواية قصة الحياة حسب التسلسل التاريخي .
- أن يروي الأحداث باستعمال صيغة الماضي (البسيط حتى وإن كان الشخص حيا).
- أن يعتمد على آخرين في رواية قصة حياة شخص معين.

إنّ سينما السير الذاتية تقع تحت التصنيف الأعم ضمن أفلام الدراما والأفلام البطولية، وعلى الرغم من أنها وصلت لأقصى شعبية لها في الثلاثينات، فمازالت حتى الآن الأفلام الرائدة ولها ثقلها، فهي تصور وترسم حياة شخصية تاريخية هامة من الماضي أو حتى الوقت الحالي.

7.7. الفيلم الوثائقي السياسي:

يعد الفيلم الوثائقي السياسي أعلى مضامين الفيلم وإشكاله، وهذه النوعية من الأفلام الوثائقية تعالج الصراعات السياسية، ويعود الفيلم الوثائقي السياسي بأشكاله الأولى في الاتحاد السوفيتي سابقا، بعد أن وجدت في المجتمع حركة سياسية قوية أخذت على عاتقها إعادة بناء مجتمع جديد يلغي القوانين الاقتصادية والسياسية في العصر السابق ومن هنا نلاحظ مدى أهمية السياسة في حياة المجتمع العامة لذلك فرضت نفسها بوصفها مادة دسمة في الفيلم الوثائقي.

والى الغرب من أوروبا ظهر الفيلم الوثائقي السياسي في ألمانيا في نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات متزامنا مع سطوع الحركة العمالية الثورية، وتسلم فيها الحزب العمالي الشيوعي زمام المبادرة وتزايد تأثيره في مناحي الحياة الاجتماعية، وعرفت ايطاليا الفيلم الوثائقي السياسي في النصف الثاني من الستينيات.

وبهذه النظرة التاريخية البسيطة نلاحظ بان الفيلم الوثائقي السياسي ارتبط ظهوره بالصراعات على السلطة والسعي نحو هرم الحكم، فأصبح احد أسلحة الدعاية والتأثير المهمة التي تقود إلى الحكم، فالفيلم الوثائقي السياسي يُعد وليد الأزمة والصراع والتلاعب السياسي.

1.7.7. خصائص الفيلم الوثائقي السياسي:

- يسعى للحصول على أكبر قدر ممكن من الوثائق السرية التي تقود إلى الحقيقة
- يسعى لتصوير الواقع مع إضافة علامة عضوية فنية
- يبحث في الواقع السياسي وظواهره وقضاياه الحساسة بتعمق.
- صناعته تستمر في أيام الحرب والسلم.
- يحتاج صانعه للشجاعة والجرأة لأنه يواجه أصحاب النفوذ.
- يعد الصراع نقطة أساسية في طرحه ومعالجته للمواضيع.
- والجدير بالذكر أن أهم الصعوبات التي تواجه الفيلم الوثائقي السياسي هو العامل الرقابي بالإضافة إلى التسطيح التلفزيوني. (عاصم علي جردات، 2009، ص 41).

الفصل الثاني

اللغة السينمائية وأبعادها الإيديولوجية

1. تعريف اللغة السينمائية:

إن السينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيا، أما الفيلم فهو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.(قدور عبد الله ثاني، 2005، ص194)

يرى بعض السينمائيين أن مصطلح لغة سينمائية مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي، والتي جاءت كرد فعل عن جهود التقليديين من أمثال **جون هوارد لوسون، وأندريه بازان**، وبعض آراء **سيرجي إيزنشتاين** والذين حسب رأيهم لم يرو أن للسينما لغة، بل هي في نظرهم محاولة لالتقاط دقائق الواقع ذات الأبعاد المحدودة بواسطة آليات وعمليات ميكانيكية معقدة، وقد جسد مقولات هذه الحركة التصحيحية الناقد **مارسيل مارتن** في كتابه **اللغة السينمائية** وفيه عكس كل المظاهر التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول.

أما الدكتور **محمود إبراقن** في كتاباته الصادرة تحت عناوين: **التحليل السيميولوجي للفيلم وهذه هي السينما الحقة** فيرى العكس، إذ يعتبر بأن " المخرجين الانطباعيين في بداية القرن العشرين أشاروا إلى مفهوم اللغة السينمائية ضمنيا، يعد **لويس دلوك** السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب، قادرة على الوصول إلى أي مكان". (محمود إبراقن، 1995، ص63)

أما **أبل كانس** الذي يضع السينما في مقابل اللغة اللفظية (verbal) البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فإنه يسمي السينما بلغة الصور التي وإن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ونحوا دوليا، (جورج سادول، 1997، ص205) وهي أيضا

بالنسبة **لآبل كانس:** " لغة الصور، التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها".(محمود إبراقن، 2006، ص10)

وبعد هذه التعريفات التي قدمها الدكتور محمود إبراقن ليثبت أن اللغة السينمائية ظهرت أيضا عند الانطباعيين يعود في كتابه هذه هي السينما الحقة ليرصد جهود **مارسال مارتان** الذي يرى بأن: " ظهور اللغة السينمائية مرتبط تاريخيا بالاكتشاف التدريجي لأشكال التعبير الفيلمي التي تجسدت بفضل المساهمة الكبيرة لكل من **دافيدوارك غريفيث** (D.W.GRIFITH)، **وسرجي ميخائيل أينشتاين** (S.M.EISENSTFIN) معنى هذا، أن السينما لم تكن تتمتع منذ البداية بلغة وأن هذه اللغة ليس بإمكانها أن تبرز وتتطور لو لم تكن هناك أفلام متميزة ورائدة في تاريخ السينما العالمية".(محمود إبراقن، 1955، ص65)

ومن جهة أخرى يرى هذا الكاتب أن اللغة السينمائية: "هي وقف على الأفلام الحكائية، التي تحكي قصصا فتكون اللغة الفيلمية حينئذ محددة بالقصة أولا والحكائية ثانيا".(محمود إبراقن، 1955، ص 66)

ويقول المؤرخ والناقد **جان ميتري** في كتابه **جمال وسيكولوجيا السينما:** بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء وتحويلها، وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصورة (الفيلم أولا صورة) وعلى تعاقب الصور بمعنى أن الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام (دلائل ورموز) أي في شكل لقطات ومتتاليات، كما أن هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجردة اعتباطية، ولكن من خلال إعادة إنتاج الشبه البصري والصوتي.

تعرف **نسمة البطريق** اللغة السينمائية على أنها: "لغة الصورة المتحركة التي لا يمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال، وذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكري والثقافي....ذلك الخليط المركب من الرموز لا يمكن أن يتفهمه إلا من توافرت فيه شروط ومهارات إدراكية معينة"(نسمة البطريق، 2006، ص112 – 113).

أما الدكتورة **دليلة مرسلي** في كتابها **مدخل إلى السيميولوجيا** تقول: "تقصد باللغة السينماطوغرافية مجموع النظم السينماطوغرافية الخالصة التي تنظم في خطاب من نمط خاص، عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى"، (نسمة البطريق، 2006، ص112-113) فالسينما التي نعرفها هي فن تركيبي، بمعنى أنها تتكون من مجموعة من العناصر اللغوية المختلفة والمتجانسة في نفس الوقت، وهي الفنون التشكيلية، النحت، الموسيقى، التمثيل ،الأدب...إلخ.

ويعتبر المخرج العالمي الشهير **سيرجي إيزنشتاين** أول من نبه إلى هذه القيمة الفكرية حين قام بتحليل نص كتبه الفنان التشكيلي دافنشي فلقد برهن هذا المخرج أن اللغة السينمائية هي كل يتركب من عدد من العناصر المشتركة في نقل المعنى. (جورج سادول، 1979، ص250)

ورد في موقع موسوعة مقاتل من الصحراء: " يقصد باللغة السينمائية كيف يعبر الشريط السينمائي عن القصة، وكيف تنقل الفكرة أو المضمون إلى المشاهد، ومن ثم فإن لغة الفيلم السينمائي تعني الوسائل التي تتولى مهمة هذا النقل، ولذلك لا يمكن الحكم عن اللغة السينمائية بقيمتها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها التي تعود على القصة".(موقع مقاتل من الصحراء، www.moqaetel.com)

ومن جهة أخرى يرى **كريستيان ميتز** (CHYISTIAN METZ) أن اللغة السينمائية لغة مركبة تتألف من اقتران خمس عناصر دالة وهي:

- الصورة الفوتوغرافية المتحركة.
- البيانات المكتوبة (وهما النوعان المؤلفان لشريط الصورة).
- الصوت المنطوق به.
- الصوت التشابهي.
- الصوت الموسيقي.

وتشكل العناصر الثلاث الأخيرة شريط الصوت. (فايزة يخلف، 2006، ص96)

تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بالدال والمدلول، فحسب النظرية السوسرية تكون العلاقة الموجودة بالدال (تعبير صوتي) والمدلول (المضمون) اعتباطية، أي مجرد اتفاق عرفي لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية، فالصور المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج، يعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع، فكل دال من الدوال معللا (motive) بنسب متفاوتة، بفضل وجود علاقة شبيهة تجعل كل دال بصري وصوتي مرتبط بمدلوله (الواقع).

(Ivynmichel,1982, p 266.)

إن رؤيتنا للعالم هي التي تتحكم في اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا لهذا العالم تأتي من كافة العلامات المشكلة لهذا العالم، إذ يرى **يوري لوتمان** في كتابه **مدخل إلى سيميائية الفيلم** أن: " إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل أساس اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها تشمل ضمنيا فكرة التمييز بـــموديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة، وذلك الذي تصنعه وسائل السينما". (لوتمان يوري، 1995، ص111)

2. مقومات وخصائص الصورة السينمائية:

من بين العناصر الدالة الخمسة التي ذكرها **كريستيان ماتز** المكونة للغة السينمائية تعد الصورة السينمائية (الصورة المتحركة) هي العنصر الوحيد الخاص باللغة السينمائية لوحدها لأنها تتمتع بصفة الحركة (حركة خارجية تتمثل في حركات الكاميرا وأخرى داخلية داخل الإطار) بالإضافة إلى العديد من الشفرات الخاصة.

فالصورة السينمائية غنية سيميولوجيا، باعتبارها العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى، وصنع اللغة الشعرية أو المساهمة فيها على أساس أن السينما لغة الصورة أساسا.

الصورة السينمائية هي النتيجة الحتمية لمرور الإشعاعات التي تنتج عن المواد الواقعية عبر عدسة الكاميرا السينمائية، إلى أن تصطدم بالشريط الحساس وتنعكس عليه وتثبت،

وهي بالتالي لا تنتج بدون هذه العملية التي يمكن تلخيصها بأنها تثبيت لضوء وإشعاعات الواقع على الشريط الحساس. (مراد بوشحيط، ص69)

وهذه العملية التي تبدو ميكانيكية، 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.

1.2. مقومات الصورة السينمائية:

يقول **آبل كانس** عن الصورة السينمائية: "لقد أتى زمن الصورة، إن كل الأساطير....وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب من ألاف السنين، كلها تنتظر البعث الضوئي أي السينما"(عقيل مهدي يوسف، 2001، ص19)، أي أن الصورة السينمائية قادرة على إلتهام كل ما هو موجود في الواقع وإعادة إنتاجه ومن هنا تأتي قوة الصورة السينمائية، من خلال علاقاتها التشابهية (الأيقونية).

فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل، تجسيد، مشابهة، محاكاة، وبذا فهي تتفوق على الكلمة.(عبد العزيز السيد، 2003، ص75)

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما وهي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بالدال والمدلول، إذ يقول **كريستيان ماتز:** " إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي تجعل الصورة جد مشابهة" (عبد العزيز السيد، 2003، ص87)، ومن هنا يمكن القول أنه بفضل هذه العلاقة المتميزة بالدال والمدلول التي يمكن أن نصفها بالتلازمية في حضور الدال والمدلول معا، تعتبر السينما أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال.

فقدرة الصورة السينمائية تكمن في كيفية التعبير عن الحياة، لما تحتويه من شحنة عاطفية وحسية، تفوق تلك التي تحملها الكلمات في اللغة اللفظية، لأنها لا تستدعي تلك

العملية الذهنية التي تفرضها اللغة اللفظية أو المكتوبة لاستحضار المدلول، بل يكون المدلول حاضرا ومتجسدا في الدال نفسه.

وفي مقارنة بالصورة السينمائية والصورة الواقعية، يرى **كانومو** أن السينما عبرت عن داخل النفس، وليس في تقديم الوقائع الخارجية، هذه الشاعرية للصورة السينمائية تقترب من مفهوم **أبل غانس** عنها بوصفها موسيقى الضوء. (عقيل مهدي يوسف، 2001، ص17)

إن هذه المقارنة التي عمدنا إليها قصد توضيح صفات ومميزات الصورة السينمائية، قائمة باعتبار الكلمة هي وحدة اللغة اللفظية والصورة المتجسدة في اللقطة هي وحدة اللغة السينمائية، مع أنه تحليليا تعتبر اللقطة هي الوحدة الصغرى للغة السينمائية.

وكما نعرف، فلقد جرت محاولة تعريف بعض عناصر اللغة السينمائية بالرجوع إلى المصطلح الأدبي، بغية إيجاد المعادلات بالفيلم والرواية، فالمقطع على سبيل المثال في السينما يواجهه الفصل في الرواية، والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج، والكلمة تواجهها الصورة ... إلخ (مراد بوشحيط، 2005، ص42)، لكن قد تفوق الواحدة الأخرى التي تواجهها فيما تحمله من دلالات، وعادة ما تفوق الصورة السينمائية الكلمة في التعبير عن الفكر وفيما يمكن أن يعبر عنه من كلمات. "إن إزاحة الصورة للكلمة ليست تامة لكنها في ذات الوقت تعتمد على كون الصورة بناءا مركبا يحمل في داخله العديد من العلامات، والتي تتفاعل عبر العلاقات الرابطة بينها من أجل إنتاج الدلالة الفيلمية، وهذا التفاعل ليس قاصرا على عنصر بعينه، بل يشمل كافة العناصر المكونة للصورة السينمائية، فالإضاءة والديكور وأداء الممثل والصوت، كل هذه العناصر وغيرها، تشكل علامات إنتاج المعنى في حقل المعنى للصورة السينمائية"(عبد العزيز السيد، 2003، ص83)، لذا تكون هاته الأخيرة محملة بالدلالات التي قد لا توافيها العديد من الكلمات.

وإذا أخذنا في الحسبان علاقة الصورة السينمائية بالصوت، باستخدام العناصر الصوتية وإدماجها في الصورة، فلا يمكن اعتبار أن اللقطة مساوية للكلمة أو حتى للجملة اللفظية.

وفي هذه النقطة نشير إلى العلاقة التكاملية بالصورة والصوت في السينما، فالعناصر الصوتية فاعلة ومؤثرة في توليد الدلالة من الصورة(عبد العزيز السيد، 2003، ص79)، فالصورة السينمائية بشقيها السمعي والبصري تحقق عالما يأسر الإنسان الذي يتلقاها، وبالرغم من هذا فإن السيادة تكون في ذهن المتلقي للصورة بشكل أكثر، حيث الصورة هي الوجود الفعلي للفيلم.

تعتمد الصورة السينمائية على مبدأ التحايل، لأن تشابهها الأيقوني، ناتج عن تدفق سريع للصورة الفوتوغرافية بوتيرة 24 صورة في الثانية، فالصورة المتتالية الممثلة لمكان واحد يدركها المتفرج على أنها صورة واحدة ووحيدة لذلك المكان(محمود إبراقن، 1955، ص73)، فهي بهذا تأخذنا إلى الواقع الوهمي للفيلم بالصورة الفيلمية التي تضعها الكاميرا، وتترك انطباعا وتأثيرا يشبه الانطباع الحياتي على المتفرج، يقول **جودار**: " لا تصدق أن ما تراه أمامك هو الواقع، إن ما تراه هو السينما"(عقيل مهدي يوسف، 2001، ص181)، وهذا الخداع القائم على الصورة السينمائية، يشكله المونتاج على مستوى آخر، فعلى سبيل المثال، صورتين لزاويتين مختلفتين من مكان واحد تعطيك انطباعا عن المكان ككل، مع أنك ترى المكان كله مرة واحدة .

ولقد أثبتت دراسات حديثة، أن خصوصية الصورة الفيلمية التي تقوم على النظام التركيبي لوحداتها، وفق مبدأ البنائية الذي يحكم بنيتها ويفسر صعوبة إدراك المعنى الكلي للوحدة الفكرية، تمنح كثيري التلقي للأفلام السينمائية قدرة هائلة على الاستنتاج السريع والمنطقي في الترتيب.(عبد العزيز السيد، 2003، ص259)

يتبين مما سبق، بأن الصورة الفيلمية، ليست دليلا ثابتا، خلافا لما تعنيه الدلالة اللفظية إذ أن الفيلمية متعددة المعاني والدلالات حسب السياق الفيلمي الذي توضع فيه، ولا

يمكنها أن تجد دلالتها الحقيقية إلا في سياق معين تندرج ضمنه، وإذا خرجت عنه فلن يكون لها معنى في ذاتها.

"وكمثال عن ذلك نأخذ اللقطة التي نرى فيها **شارلو** وهو يتأمل في صورة خطيبته التي هجرته في اللقطة السابقة، يبدو شارلو، وفي هذا السياق كأنه مستسلم حقا للحزن، وبخاصة عندما يربط ذلك بحركة كتفيه، كدليل اصطلاحي على خيبته لكن الكاميرا لما صورت شارلو فيما بعد بالمجال المقابل، تؤكد للمتفرج أن شارلو لا يبدو على وجهه أي حزن، بل حركة كتفيه التي كانت توحي بالحزن والبكاء، كانت نتيجة تحريك الخلاط لتحضير عصير الفواكه".(محمود إبراقن، 1955، ص74- 75)

2.2. خصائص الصورة السينمائية:

ومثلما لاحظ **كريستيان ماتز** عن الصورة السينمائية بأنها " ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية، أو هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور"(محمود إبراقن، 2001، ص95)، إذ من هذا المنطلق كان أن نحدد أربع خصائص للصورة السينمائية:

- **الأيقونية (Iconicité):** وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها .
- **النسخ الميكانيكي (Duplication mécanique):** الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.
- **التعددية في الصورة (multiplicitè):** الصورة في السينما متعددة ومختلفة، حتى في الصورة الواحدة، التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والمعنى والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.
- **الحركية (mobilitè):** وهي ميزة أساسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر، لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة، فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها.

3. الشفرات في اللغة السينمائية:

الشفرات في السينما هي الطرائق الخاصة في كيفية استخدام العلامات الفوتوغرافية، علامات الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، العلامات البيانية، وهي المصادر التي تتركب منها توليفات الأفلام، ومعاني الفيلم يجري توليدها من خلال الإيحاءات المركبة بواسطة استخدام الشفرات السينمائية، كما بواسطة المعاني الثقافية التي تلتقطها الكاميرا، وتستخدم السينما شفرات تكون مفهومة ومشتركة بين صانعي الأفلام والجمهور، لهذا يتفاعل الجمهور ايجابيا.

" إن التطور الحاصل في الأبحاث السيميولوجية والسينمائية، لم يؤكد فقط بأن اللغة السينمائية لم تكن بدون شفرات بل أكدت أن النصوص الفيلمية هي حزم مبينة لعدد من الشفرات، في حين هذه الشفرات هناك جزء فقط منها ذو طبيعة سينماطوغرافية بحتة".(دليلة مرسلي وآخرون، 2006، ص 86)

وبهذا يعتبر النص الفيلمي كصورة هو في نهاية المطاف مجال الشفرات المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانعي الأفلام، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها.

لقد مكن تطبيق منهج نظرية التشابه على لغة الصورة السينمائية، من التمييز بين نوعين من الشفرات التي تحكم النسق الداخلي لمحتوى الصورة الفيلمية وهما:

- **الشفرات التكنولوجية:** هي الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها، بعد أن تمر بعدة مراحل تكنولوجية في تكوينها من إضاءة وزاوية تصوير وحساسية العدسة... إلخ.

الشفرات الإنسانية: هي الرموز التي يتعرف عليها المشاهد، كونها تعني شيئا له، ولكن تختلف النظرة إليها من مشاهد لآخر حسب ثقافته. (نسمة البطريق، 2006، ص148)

" السينما ليست إذن لغة بلا شفرات، بل بالعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشفرات، من بين هذه الشفرات جزء فقط يمكن أن يكون سينمائيا محضا (الشفرات الخاصة) بينما العديد من الشفرات الأخرى ليست خاصة بالسينما الشفرات العامة"،

(محمود إبراقن، 2006، ص 17) والنص الفيلمي هو مكان لقاء الكثير من هاته الشفرات.

وهذا ما توصل إليه كريستيان **ماتز** من خلال كتابه **اللغة والسينما** (Language et cinema) عام 1971، إذ قال أنه: " باستثناء بعض اللغات المتخصصة التي يعتمد أسلوبها على رموز وشفرات خاصة كرموز قانون المرور....وفيما يتعلق باللغة السينمائية فإنها تستخدم شفرات رمزية خاصة بدلالتها الفيلمية تسمى شفرات خاصة (codes spécifiques) وشفرات أخرى مشتركة بين السينما واللغات الأخرى كالمسرح والرواية تسمى شفرات عامة (codes non - spècifiques) لا تقل أهمية عن الأولى".(محمود إبراقن، 2001، ص ص83–84)

1.3. الشفرات الخاصة:

هي الشفرات التي لا تظهر إلا في السينما، لأنها تستلزم استعمال المادة التعبيرية للسينما، وكما يعرفها كريستيان ماتز على أنها : "تلك التي تقع دائما بجانب التعبير".
(christian metz, 1977. P. 20.)

وعلى مستوى الدراسة الأكاديمية بقيت الشفرات الخاصة بالسينما مجرد تخمينات، وبالإضافة إلى صعوبة تحديدها على المستوى النظري، خصوصا عندما نعلم أن السيميولوجي الإيطالي **إيميليو كاروني** يرفض تماما هذا المفهوم، مستندا إلى ملاحظات **إيزنشتاين** حول المونتاج بأنه ليس شفرة خاصة للسينما وإنما عودة إلى الوحدات الكتابية التمثيلية (ecriture ideographique) للغة اليابانية بعامة وإلى الكتابة الهيروغليفية المصرية بخاصة. (محمود إبراقن، 2001، ص ص95 –96.)

وكأمثلة عن الشفرات الخاصة في السينما نذكر:

- **شفرات التركيب (المونتاج):** تختلف إيحاءات التركيب حسب نوعه، تركيب تناوبي (alterriè Montage تركيب متوازي، (montage parallèle)

- **شفرات حركات الكاميرا:** وتتمثل في إيحاءات البانوراميك وتنقل الكاميرا (الترافلينغ) ...إلخ
- **شفرات زاوية التصوير:** كمثال عنها ما توحي به الزاوية الغطسية من احتقار أو شفقة أو تقزيم، والزاوية العكس غطسية من تقدير وتكبير وتعظيم...إلخ.

لكن يبقى المشكل في الشفرات الخاصة كامنا أيضا في تعدد دلالتها، إذ ليس لكل شفرة مدلول ثابت، كما كتب كريستيان ماتز: " بعض التجسيدات هي في حاجة إلى أن تكتسب معنى ثابت إلا بالنسبة لأنساق فيلمية". (ChristianMetz, 1977, 100)

2.3. الشفرات العامة:

تكن اللغة السينماطوغرافية تعمل في ميدان خاص بها، فهي من هذه الناحية تمثل جزءا من لغات غنية مثل الآداب، المسرح، ...إلخ، وهذا ما يمدها بالعديد من الشفرات العامة التي تلتقي فيها مع بقية الفنون، إذ يعرفها الدكتور **محمود إبراقن** في كتابه **التحليل السيميولوجي للفيلم** على أنها: " الشفرات القابلة للظهور في لغات أخرى على سبيل المثال الشفرات الحكائية التي هي غالبا مستمدة من المسرح والأدب والمسرودات الأخرى".

ويضيف محمود إبراقن على ذلك التعريف، بأنه " يمكن لبعض منها أن تكون خاصة نوعا ما كالشفرات الأيقونية التي تشترك فيها السينما مع لغات الصور وشفرات تكوين المنظر التي لا تشترك فيها إلا مع التلفزيون".(محمود إبراقن، 2006، ص18.)

وهذا عرض لبعض الشفرات العامة:

- **الشفرات التشابهية:** ويقصد بها الشفرات التي تحمل درجة تشابهية (أيقونية) مع الواقع، فمثلا انتماء شخصية في الفيلم إلى فئة اجتماعية معينة يشار إليها من خلال شكل الهندام، فبذلة زرقاء خاصة بالعمل تشير إلى عامل.
- **الشفرات السردية:** هي الشفرات التي لا تعكسها الأفلام السينمائية وحدها وإنما تظهر كذلك في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية والروايات الأدبية والتمثيليات المسرحية والأشرطة المرسومة...وتتجلى الشفرات السردية في الأفلام السينمائية

الكلاسيكية من خلال الشخصيات الآتية: الفاعل (agent) أي: البطل (protagoniste)، والمتقبل (patient) أي: الخصم ،(apposant) والمعين (adjuvant) والمعارض ،(antagoniste)... إلخ.

- **شفرات الذوق:** تتجسد شفرات الذوق الرفيع (Bongout)، في الحالات الثلاثة الآتية:
  - ❖ إعجاب المتفرج السينمائي بسيارة رياضية إيطالية سبق له أن شاهدها في إحدى الأفلام
  - ❖ إعجاب أي متفرجة بفستان سهرة ارتدته ممثلة سينمائية مشهورة.
  - ❖ إعجاب المتفرج السينمائي بسلوك الممثل أو طريقة تمثيلهم (محمود إبراقن، 1955، ص ص96 –97).

4. مكونات ومميزات الخطاب السينمائي:

يحمل كل فيلم سينمائي خطابا خاصا به، من خلال مختلف التلازمات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والفنية الثابتة التي بإمكانها أن تنتظم في داخل النص الفيلمي والخطاب السينمائي وإن كان يتأسس من داخل حقل متميز هو السينما، فإنه يستعير من أدوات وآليات ومناهج خطابات أخرى وحقول بعيدة نوعا ما عن السينما من قبيل السوسيولوجيا، والتحليل النفسي ...إلخ، ما يجعله أكثر تعقيدا من بقية الخطابات.

وحسب كريستيان **ماتز**، فإن الخطاب السينمائي يتشكل لدى المتلقي وفق خمسة مستويات والتي يعتبرها خمسة مستويات من التشفير في الاتصال السينمائي (محمود إبراقن، 1955، ص71) وهي:

- الإدراك بوصفه نظام مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى.
- التمييز بين مختلف الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة .
- مجموع الرمزيات (symbolismes) والمعاني الإيحائية(connotations) الناجمة عن الأشياء (أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض)
- مجموع البنيات السردية الكبرى .

– مجموع الأنظمة الخاصة بالسينما التي توظف عناصر المستويات الأربعة السابقة لتشكل خطابا حتى نوع خاص (أي الخطاب السينمائي)

ويرى قدور عبد الله ثاني بأن الخطاب السينمائي يتكون من أربع عناصر مهمة والتي تعتبر في نفس الوقت مميزات له وهي: المونتاج، السردية الفيلمية، سيميائية الإضاءة والإعتام، حركات الكاميرا وزوايا التصوير وسلم اللقطات.

1.4. المونتاج:

يعتبر المونتاج أحد العناصر الهامة والأساسية في تكوين الدلالة الفيلمية، فهو يمثل علامة من أهم العلامات الدالة على فاعلية ومرور الزمن الفيلمي سواء في انسيابه أو تجاوزه أو توازيه أو حتى تداخله واختلاطه، فلقد أصبحت السينما ذات قدرة تعبيرية كبيرة، بعد إدخال المونتاج، الذي جعلها تتخلى عن أساليب وطرق الفنون الأخرى في التعبير، فتغيرت أساليب الاستجابة للأفلام، وتعارضت جماليات السينما مع جماليات سابقة لها تقوم على أساس التأمل البعيد كما يحدث مثلا عند المتأمل للوحة أو تمثال.

يشكل المونتاج عملا متكاملا وأخيرا في مراحل إعداد وضع الفيلم منفصلا عن تصويره، وهو الذي يخلق عملية –الإيقاع – وتداعي الأفكار.

" ولا يظن أحد بأن عملية المونتاج هي وظيفة آلية يمكن لأي كان القيام بها، بل إنها تقتضي فكرا جماليا وحسا فنيا رفيعا من قبل المونتير يشارك به جمالية المخرج وتحسسه الفني لمشكلاته الإبداعية في صنع الصورة السينمائية المؤثرة"،(عقيل مهدي يوسف، 2001، ص140) وفي أحسن وأروع شكل ممكن، إن تحكم المركب في عملية التركيب من خلال ترتيب اللقطات وتتابعها، وتقديره لطول كل لقطة حيث يوصلها بالأخرى، كل هذا يحقق نوعا من الإيقاع البصري للقطات، وحين ينجز ذلك بشكل جيد فإن اللقطات ستصبح وسيلة للتأثير العاطفي على الجمهور حيث كن تهييجها أو إخمادها حسب خطة المونتاج، والإيقاع السليم يؤدي إلى مضاعفة تأثير أي مشهد حتى لو كانت صورة لا تحتوي على أي شيء خاص أو مميز.

ويعرف محمود إبراقن المونتاج على أنه: "معاينة لقطات الفيلم (bout à bout) وتجميعها، (assemblage) وترتيبها (premier montage)، حسب السرد الفيلمي الوارد في السيناريو، (scénario) أو التسلسل الحواري (contivite dialoguée) أو التقطيع التقني (découpage technique)".1

يخلق المونتاج ذلك العالم الفيلمي المختلف تماما عن العالم الواقعي، وذلك بتشكيل البنية السردية للفيلم، فمثلا عندما ترى لقطة لشخصان يتحاوران ثم ننتقل للقطة أخرى لشخص آخر في نفس المكان، فإن غياب الشخص الآخرين عن الصورة لا يعني غيابها تماما عن الواقع الفيلمي، بل يبقى لدى المشاهد وبفضل خبرته الإدراكية انطباعا بوجود الشخصين الآخرين وهكذا بفضل عملية المونتاج يتشكل ذلك العالم الفيلمي المختلف في خطابه.

أ- مقومات المونتاج:

للمونتاج مقومات كثيرة تجعل المخرج قادرا على التحكم بشكل مذهل في سردية الفيلم من بينها:

- ✓ **المونتاج وعملية الإيحاء:** وأهم مثال لعمليات الإيحاء هو إيحاء **كوليشوف**، فيمكن عن طريق بناء الخلفية العامة للمشهد أو اللقطة إعطاء انطباعات حسية مختلفة لموضوع واحد، إذ يمكن عن طريق عمليات الإيحاء تغيير المعاني بتغيير الخلفية العامة للموضوع الأساسي، فقد قدمت بعض التجارب التي قام بها كوليشوف وعن طريق بناء خلفية مختلفة لثلاثة موضوعات واحدة أمكن إعطاء انطباعات مختلفة لتلك المواضيع، فالأولى مثلت الحرمان والجوع والثانية الرغبة والثالثة الظلم والفزع، هذه الانطباعات أمكن تحقيقها من خلال عمليات الإيحاء وفقا لتغيير الخلفية.

وكانت فكرة الإيحاء هي البدايات العملية للمونتاج وتطوره كفن من الفنون الإبداعية والتي تدخل في تكوين السياق العام لبنية الفيلم وخطابه.2

✓ **المونتاج والزمن:** تتيح عملية المونتاج للمخرج إمكانية التحكم في الزمن بتكثيفه أو تمديده، فأسلوب التفتيت المونتاجي للحدث دائما يسعى نحو إبراز الكثير من التفاصيل الآنية للحدث، والتي تكون متزامنة أثناءه، وبالتالي لا يمكن الإحاطة بها دفعة واحدة في تلك اللحظة الزمنية، وبذا فإن الاستخدام المونتاجي للزمن في هذه الحالة سيكون معتمدا على الإطالة الزمنية لتلك اللحظة، " كما في مشهد سلالم الأوديسة بفيلم **المدرسة بوتكين** إخراج **سيرجي إيزنشتاين** فكل الأحداث المتعلقة بفرار الجماهير المتجمعة على هذه السلالم لتحية بحارة بوتكين لم تكن فعليا تتفرق في هذا الوقت الذي قدم على الشاشة، إلا أن رغبة إيزنشتاين في إظهار التفاصيل مثل تدحرج عربة الرضيع، متابعة أحد الفارين لها، مقتل أم الرضيع وسقوطها، إطلاق النيران من جنود القيصر.... لإبراز بشاعة المجزرة التي حدثت" كل هذا تحقق بفضل التحكم في تمديد الزمن التي أتاحها المونتاج.

أما التكثيف الزمني، فيكون بحيث تصبح اللحظات المعبرة عن الحدث أقل زمنيا، من الوقت الفعلي لحدوثها، كأن يختصر المخرج نمو طفل رضيع إلى أن يصبح شابا، بإظهاره يحبوا، ثم نراه صبيا، ثم شابا، وهكذا بثلاث أو أربع لقطات لا تتجاوز مدتها بضعة ثوان يمكن أن يختصر الفيلم، سنوات كثيرة من الزمن الواقعي لذلك النمو، مع الحصول على انطباع له باختصار التفاصيل وتقديم المعنى النهائي.

ب-أنواع المونتاج:

من المنظور السيميولوجي يتجسد التوليف السينمائي في سبعة أنواع متميزة، تستعمل حسب البنية السردية للفيلم السينما وهي:

• **المونتاج التناوبي (alternatif):** مثال التناوب بين المجال والمجال المقابل، في لقطة المجال والمجال المقابل.

• **المونتاج التعاقبي (alterné):** القائم على التعاقب في المكان والزمان، مثلا تصوير الملاحق والملاحق للتقريب فيما بينها.

• **المونتاج الجاذبي العنيف (montages des attractions violentes):** الذي يعتمد حسب سيرجي إيزنشتاين، على التقابل فيما بين الموضوعات الإنسانية الحساسة (التي تعد بمثابة صرخات تخلق لدى المتفرج تأثيرا عميقا أو صدمة نفسية).

• **المونتاج البطيء (montage lent):** من خلال تركيب لقطات ذات مدة أطول الأمر الذي يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة.

• **المونتاج المتوازي (montage parallèle):** هو المونتاج الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة، مثل: التقريب الرمزي بين الأغنياء والفقراء في أفلام سرجي إيزنشتاين.

• **المونتاج بالتباين (montage par contraste):** هو النوع الذي يبرز فيه المؤلف تداخل لقطات مشهدين أو أكثر حتى يشاهد المتفرج أجزاء من كل مشهد، عل التوالي، بشكل تباييني أو تقابلي.

• **المونتاج السريع (montage rapide):** هو المونتاج الذي يقوم على وثبات زمنية معتبرة، بالقفز من جزء من الحدث إلى جزء آخر يفصل بينهما فارق زمني واضح. (محمود إبراقن، 1955، ص277-278)

2.4. السردية الفيلمية:

صحيح أن السردية في السينما مستمدة من القص الروائي، والشفرات السردية في السينما هي من بين الشفرات التي تشترك فيها مع الكثير من الفنون التعبيرية الأخرى، إلا أن السينما بالفضل الكبير للمونتاج، ويمنحها لها من مقومات وإمكانيات، تملك سردية خاصة بها فاقت تلك السردية التقليدية لسابقاتها.

"فالسينمائي مدعو لدراسة المستويات المكانية العديدة، وتصميم خطط الأحداث، وتنظيم المشاهد الجماعية، وتحليل الخطط السيكولوجية، والطموح لملاحقة الحركة واقتناصها وتجسيدها في تخيل فني يتجاوز الحدود التقليدية للسرد ويحطمها"، (عقيل

مهدي يوسف، 2001، ص 22) لتقديم ذلك الخطاب السينمائي المعقد في بنائه والقابل للإدراك بسهولة رغم ما يحمله من خصوصيات تختلف عن الواقع وإدراكه البسيط.

لقد تطورت السينما عبر تاريخها، وبالتدرج، ظهرت جملة تقاليد أو اصطلاحات سردية خاصة بها، (جوناثان بيغنل، 2001، ص253) وأصبحت الأفلام المعاصرة سردية إلى أبعد حد، وبسبب أهمية عملية السرد في إدراك واقعنا فقد بذل فيها الكثير من الجهد، وإحدى الصور المشتركة بكل سرديات الأفلام هي الانتقال من حال توازن واستقرار، إلى فوضى وتناقض، ثم إلى حال التوازن من جديد، تأخذ القصة غالبا هذا الشكل الدائري، لكن توازن الحل الأخير ليس ذلك الذي كان في بداية الفيلم، لأن الموقف يتغير على وقع تحولات القصة.

تعتمد سردية الفيلم في حقيقة الأمر على مبدأ كسر الاستمرارية، كسر الاسترسال، لكن عند عرض الفيلم، لا يلاحظ أي أثر لهذا الكسر للاستمرارية، " فالمونتاج يحطم الاستمرارية من جانب إلا أنه وفي الوقت ذاته يعود ليحقق الاستمرارية من جانب آخر، وإن كانت بشكل مختلف، ويرجع هذا إلى مفهوم الانتقائية والاختزالية التي يعتمد عليها المونتاج، فهو يقدم أجزاء من الحدث، أجزاء من الحركة، ويقوم المتلقي بإكمالها، الحركة أو الحدث كاملا ومستمرا على الرغم من اختصاره". (عبد العزيز السيد، 2003، ص103)

ومن بين العمليات التي دفعت بعجلة السرد السينما إلى الأمام، عملية الاختزال (عبد العزيز السيد، 2003، ص105)، التي تتم بحذف الأمكنة والأزمنة الضعيفة من السياق الفيلمي، بغرض الأخذ بالسينما للابتعاد عن العوائق الطبيعية الموجودة بالواقع.

يتميز السرد السينما بقوة لا تتوافر لدى السرديات الأخرى كالرواية والمسرح...إلخ، وهذه القوة السردية تحيلنا إلى القدرة التعبيرية للصورة، إذ يمكن للقطة سينمائية واحدة أن تسرد ما تسرده جمل عديدة إذا ما أردنا أن نعبر عن ما تحمله تلك اللقطة لغويا، وكمثال عن هذا ذلك المشهد للمخرج الروسي **أندري تاركوفس** سنة 1979

حيث: مشهد من فيلم المقتفي، تصور الكاميرا بركة من الماء وقد أخذت نقاط المطر تنهمر فوقها مثيرة دوائر صغيرة، وراء البركة هناك ثلاث رجال جالسين بلا حركة وتبقى الكاميرا في مكانها لفترة، ينخفض من خلالها حجم المطر وتعاود البركة انسجامها السابق مع الطبيعة، فلو أردنا تحويل هذا المشهد السينما إلى نسقية نصية أي نص مسرحي أو روائي، هل تبقى طبيعة السردية؟ سنضطر إلى نسقية مركبة، جملة تعبر عن البركة وأخرى عن الرجال الثلاثة وجملة تصف المطر...إلخ (قدور عبد الله ثاني، 2005، ص203).

ومما سبق يتبين أن السردية السينمائية لا تتعلق فقط بالمونتاج، إذ يمكن للصورة أو اللقطة السينمائية الواحدة أن تسرد لنا ما تشاء، وهنا تكمن عبقرية السرد في السينما، لكن يبقى هذا على مستوى سردية الصورة، أما السردية الفيلمية ككل، فأساسها المونتاج دائما، وتركيب لقطتين منفصلتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما وهو الذي ينتج السردية الأصلية والحقيقية للخطاب السينمائي. (قدور عبد الله ثاني، 2005، ص 204)

ولكي نحصل على سردية فيلمية باعثة في الجمال لابد أن يكون التجاور بين لقطات غير متجانسة كأن يكون بين لقطة كبيرة ولقطة بانورامية أو بين لقطة كبيرة لوجه شخصية سياسية وبين لقطة تصور قطا جائعا فوق قرميد بيت قديم.

3.4. سيميائية الإضاءة والإعتام:

" الإضاءة هي عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما، أو شخصية ما من خلال حصرها في دائرة الضوء"، (فائزة يخلف، 2006، ص 128) " والأجسام الصغيرة مثلا يمكن أن تجذب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة أعلى وألوان أنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها، كذلك يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلمة إلى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي محسوسا". (جمال شعبان شاوش 2008، ص98)

"تعد الإضاءة عنصرا أساسيا في التعبير الفيلمي، وبخاصة لإبراز المواقف الدرامية وتكون الإضاءة إما اصطناعية تخفي التصوير الداخلي أو طبيعية تتعلق بالتصوير الخارجي".(محمود إبراقن، 1955، ص250)

تلعب الإضاءة بتناغمها مع الإعتام دورا هاما في تشكيل الخطاب السينما، وليس بالقدر الذي قد يتخيله البعض كتحقيق التشابه مع الإضاءة الطبيعية، أو إبراز الوقت (ليل – نهار)، أو لإضاءة الأجسام المصورة تلتقطها الكاميرا فقط، والتي تعتبر أدوارا أساسية للضوء، إلا أن دور الإضاءة يتعدى ذلك بكثير لخلق الإيحاءات الخاصة بالخطاب الفيلمي والتي تخلق الجو العام للفيلم، أي الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان.

في معظم الحالات يضيء الضوء الافتتاحي الأمكنة التي سيجري تصويرها، ويتولى الضوء الإضافي إزالة الظل الناتج عن الضوء الطبيعي وإظهار التفاصيل، مصدرا الضوء أعلاه، ويجري وضعهما أمام الموضوع الذي يجري تصويره، وخلف الموضوع يجري وضع ضوء آخر خلفي لتقوية الحس بثلاثية أبعاد المشهد من خلال تسليط ضوء إضافي على الموضوع، ومن دون أن يطال خلفية المشهد، وهدف عملية الإضاءة بدرجة عالية هو تقليص حجم الإدراكات المصطلح عليها في رؤية بيئة المشهد، أما حينما يكون للضوء والعتمة والظل دور مباشر في القصة نفسها، فيمكن للإضاءة آنذاك أن تنطوي على تأثير آخر، من خلال مد دور الإضاءة للتشديد على أجزاء من الإطار أو أجزاء من مشاهد الإطار، وفي كل الأحوال تتكفل تقنيات الإضاءة، سواء أكانت واقعية أو غير واقعية، بتوفير الإيحاءات لكل لقطات الفيلم.(جوناثان بيغنل، 2001، ص247)

ومن بين الدلالات والإيحاءات المعروفة عن الإضاءة في السينما هي دلالة الرعب، فعندما تأتي الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل يبدو أكثر شراسة فالإضاءة تؤدي دلالة الرعب أو دلالات أخرى هي الإضاءة النظام التي تخضع للتصرف والتدخل الفكري

المنظم من قبل المخرج أو المصور السينمائي (جوناثان بيغنل، 2001، ص 204) مثلا التصرف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق قلقا وخوفا، حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلق في ذهن المتفرج الشعور بالخوف مثلا في مشهد بسيط لحجرة نوم يرقد فيها طفل مريض ترقبه أمه في يقظة تامة، فإذا أضيء هذا المشهد إضاءة خافتة فإنك تشعر حالا أن الطفل مصاب بمرض خطير، أما إذا أضيئت إضاءة أكثر إشراقا فإنك تحس أن الأزمة قد مرت وأن الطفل سيشفى.

يمكن للإضاءة الاصطناعية أن تصنف حسب ما يلي:

- **الإضاءة الرئيسية (principal):** بإلقاء الضوء من فوق إلى تحت، إما عن يمين أو شمال الجسم المراد تصويره.
- **الإضاءة المواجهة (de face):** لإضاءة وجه الشخص المراد تصويره.
- **الإضاءة الجانبية (de coté):** لإبراز جزء جانبي من الجسم المراد تصويره.
- **الإضاءة الخلفية (coutre jour):** بتسليط الضوء من خلف أو أعلى الجسم المراد تصويره.
- **الإضاءة الطاردة:** بإلقاء الضوء من خلف وتحت الجسم المراد تصويره.
- **إضاءة الخلفيات (de fond):** لإبراز الخلفيات الموجودة خارج نطاق الإضاءة الرئيسية.
- **الإضاءة المتقاطعة (à feux croisés):** هي الإضاءة الصادرة من مصادر ضوئية متقاطعة على موضوع التصوير. (محمود إبراقن، 1955، ص250)

4.4. سلم اللقطات، حركات الكاميرا وزوايا التصوير:

– **اللقطة:** تعرف اللقطة بأنها جزء من الفيلم الخاص الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توظيف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره.

وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا، وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم التنقل إلى منظر آخر في السينمـــا، واللقطات تجمع معا لتكون مشـــاهد.

وترى الباحثة **(منى الحديدي)** أن اللقطة: "هي وحدة بناء الفيلم، تماماً مثل الكلمة وهي وحدة بناء اللغـــة".(منى الحديدي، 2000 ص100)

واللقطة بإيجاز من وجهة نظر التصوير (هي الجزء من الفيلم المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران، وبين اللحظة التي يتوقف فيها ومن جهة التوليف هي الجزء من الفرام الموجود بين مضربي المقص، ثم بين لقطتين، ومن جهة نظر المشـــاهد هي جزء من الفيلم الموجود بين مشهدين أي بين حجمي لقطتين، ويقول (أكرم شلبي) أن اللقطة هي أصغر وحدة في اللغة السينمائية ويتكون الفيلم الطويل من الآلاف من الصور منظمة داخل اللقطـــات.

وتعرف اللقطة أيضا على أنها الوحدة الصغرى للفيلم، أي الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية وهو الجزء الذي يمر في الكـــاميرا من بداية الالتقاط إلى نهايتهـــا.

واللغة السينمائية تتكون من عدة عناصر نذكر منها:

- التوقيت (la durée).
- زاوية التقاط الصورة (l’angle ou le mouvement de camera) .
- السلم موضع الكاميرا بالنسبة لموضوع الصور (l’échelle).
- التأطير (le cadrage) .
- عمق المجال (la profondeur du champ).
- موقع اللقطة بالنسبة للتركيب (montage) وبالنسبة للسلسلة.

أ – سلم اللقطات:

تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة هي:

– **اللقطة العامة (plan général):**

"و هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكـــامله وتعطي انطباعا عاماً على موضوع معين ".(فايزة يخلف، 2006، ص95)

– لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة الجزء (plan du grand ensemble):

وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جو الشخصيات، ظروف عامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما.

– لقطة الجزء الصغير (plan du petite ensemble) :

وتسمى أيضا لقطة الوضعية (plan de situation) وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشـــاجرة مثلا.

– لقطة متوسطة (plan moyen):

وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر(Eisenstein) أينشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضـــاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين.

– لقطة أمريكية (plan Américain):

وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعـــاله.

– لقطة مقربة (plan rapproché):

وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورهـــا إلى نوعين:

– لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة (plan demi rapproché):

وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.

– لقطة مقربة حتى الصدر(plan rapproché poitrine): وهي التي تب الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر.

– لقطة قريبة (gros plan):

" وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العنـــاصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي".(فايزة يخلف، 2006، ص96)

– لقطة قريبة جدا (très grand plan):

وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل (العين، الشفاه اليد....الخ) أو التركيز على عنصر سينمـــائي مهم في القصة (خبر في الجريدة، رقم من أرقام الساعة...الخ) وتسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما – لقطة مضافة –(insert)، لما تضفيه من قيمة درامية بسيكولوجية تزيد من بعد وعمق التشويق في السينمـــا.

ومثلما تختلف اللقطات المنسوبة إلى الديكور أو الشخصية في جوانبهـــا التقنية فهي تختلف أيضا في أبعادها الدرامية وكنتيجة لذلك صنفت اللقطـــات السابقة ضمن ثلاثة وهي: **أنواع وصفية، حكائية وسيكولوجية..**

ويمكن القول أن سلم تصنيف اللقطات هذا لا ينطبق في كل الأحوال على أي نوع من اللقطات، وإنما هو يخص فقط اللقطـــات التي تلتقط بواسطة كاميرا ثابتة لا تشهد أي حركة يدوية أو ميكانيكية بصرية، أما إذا كانت الكاميرا متحركة فالأمر يختلف في هذه الحالة ويصبح مندرج في إطـــار عنصر تعبيري آخر من السينما وهو:

ب –زوايا التصوير (زوايا التقاط الصور ودلالتها):

تستطيع الكاميرا نظرا لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة ومن أهم الزوايا المستخدمة في مجال السينمـــا والتلفزيون نذكر:

–الزاوية العادية (angle normal):

" وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما على الأخر، أي أن تكون كلاهما في مستوى واحد،

وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثـــائقية". (فايزة يخلف، 2006، ص 97-100)

-الزاوية الغطسية (angle plongée):

وهي الزاوية التي تعلُو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصيـــاته وحصر الحركة فيه، ومن دلالات هذه الزاوية نذكر:

- الإيحاء بفكرة التبعية (dépendance) خضوع الشخصية لموقف درامي معين.
- خلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار، والسحق (écrasement) التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلا.
- قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

- الزاوية التصاعدية (angle contre plongée):

" وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكـــاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة...الخ". (فايزة يخلف، 2006، ص 97-100)

- المجال والمجال المقابل (champ contre champ):

وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقـــاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى(position extrême) دون تعدي الجـــانب الأخر للخط.

هذه الوضعيات الثلاث هي التي تكون شكلا مثلثاً قاعدته موازية للمحور.

- عمق المجال(profondeur de champ): هو إجراء يسمح للمصور بالحصول على صور واضحة تماماً في الواجهة وأقل وضوحا من الواجهـــة الخلفية.

ج – حركات الكاميرا (les mouvements de camera) :

– البانوراما (panorama):

" حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها". (عقيل مهدي يوسف، 2001، ص 145) وهناك نوعان للبانوراما وهما:

• بانوراما أفقية (panorama horizontal):

تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقياً من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية تعادل نسبة 360° وبصفة عـــامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط درجة 180 من اليمين إلى اليسار والعكس للأغراض التـــالية:

- ❖ الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي.
- ❖ تقوية القلق لأن الكـــاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى.
- ❖ التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي (vide tragique) من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما. (جورج سادول، 1997، ص 199)

• بانوراما عمودية (panorama vertical) :

" تقوم فيها الكـــاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف وإبراز صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق وإبراز الشخصية من خلال حركة مستمرة من الأرجل إلى الوجه". (Marc Ferro, 1979, p122)

وتقوم أيضا بالوظائف التالية:

- ❖ الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا.
- ❖ الوظيفة الحكائية (narratif) بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الأخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين.

❖ المســـاهمة في خلق القلق: لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكل قامته) تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل، الصدر، حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرج الذي ينتج عنه الإحســـاس بالقلق (جورج سادول، 1979، ص 200)

– **التنقل (travelling):** فالكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة (Marc Ferro, 1979,p122)، والتنقل يكون أماميا تقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصـــاحبا(l'accompagnement) أو دائرياً أو بصرياً (optique) أي الزوم (zoom)، فضلا عن التنقل البانورامي (travelling panoramique).

• **أنواع التنقل:**

يعني التنقل أن تتحرك الكاميرا في كل اتجاه وتصور من كل الزوايا، فهذا يعني أيضا أن هناك عدة أنواع من التنقل تختلف بإخلاف محور عدسة الكـــاميرا وباختلاف اتجاه سيرها ومن أنواعه:

❖**التنقل الخلفي (travelling arrière):** تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عـــامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحســـاس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال المعنوي...الخ.

❖**التنقل الأمامي (travelling avant):** يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكـــاميرا شيئا فشيئاً من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

❖**التنقل الجانبي: (travelling latéral)** يعرف أيضا بالتنقل المصاحب travelling d'accompagnement فهو يلازم الشخصية في كل، تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.

❖ **التنقل العمودي(travelling vertical) :** وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة " Grueو منقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج " (فايزة يخلف، 2006، ص ص 102-103)

❖ **التنقل البصري: (travelling optique-zoom-)** هو عدسة خاصة ذات بؤر (**focales**) متغيرة تسمح بتغير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة وقد صنف ضمّن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها:

* الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج.

* الارتباط بحركتين إحداهما أمامية (**zoom avant**) والأخرى خلفية وهما حركتان، تعادلان التنقل الأمامي والخلفي.

* اعتماد الزوم كخدمة سينمائية الغرض منها التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها.

❖ **التنقل البانورامي: (travelling panoramique)**

وهو الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين تقنيتي البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل

عادة لتقديم فكرة تراجيدية-**مأساوية** -عميقة أو تصوير موقف درامي غامض (فايزة يخلف، 2006، ص 103).

5. البعد الإيديولوجي للغة السينمائية:

1.5. قوة التأثير في السينما:

لقد بدا واضحا منذ بداية ظهور السينما أنها فن جماهيري، يتم استهلاكه على نطاق واسع، وقد ساعدت في هذا الانتشار طبيعة السينما الإستنساخية، حيث يمكن أن يوجد من

الفيلم الواحد العديد من النسخ، والتي تعرض في عدة أماكن متباعدة في آن واحد، فضلا عن قلة تكلفة مشاهدة العرض السينمائي، مقارنة بالفنون الأخرى كالمسرح بالإضافة إلى تميزها البصري المفتوح الأفق وانتمائها للفنون الأخرى، أتاح لها أن تستمر وتنمو، وتتحول إلى فن راسخ في تواجده بين باقي الفنون، ولم تتوانى صناعة التسلية في استغلال الإمكانات المتاحة له إلى أقصى حد ممكن(عبد العزيز السيد، 2003، ص 54)، فإن في مقدوره أن يستخدم الصورة والصوت والموسيقى واللون والمكان والزمان غير المحدودين وعدد لا نهائيا من الأشخاص ومخزونا لا ينفذ من أدوات التمثيل لتستثير في مخيلات الجمهور رؤى خادعة كاملة دون أدنى جهد ذهني من جانبهم.

فالسينما على الرغم من بساطة أسلوب عرضها، فإنها تمتاز بالجانب الصوري فيها الأيقوني الذي يلعب دورا هاما في انجذاب المتلقين لها، فهي على الخلاف من الصحافة، التي تعتمد على الكلمات في طرح وعرض ما تريد قوله للقراء وإن كان هناك جانب أيقوني خاص بالصورة الفوتوغرافية المصاحبة للمقالات، حيث تستلزم القدرة على القراءة، أي أنها تستدعي في فهمها أن يكون هناك مستوى تعليمي معين، أما السينما فهي مفهومة حتى من غير المتعلمين، ولا تستلزم القدرة على المشاهدة، لذا كانت حيوية العرض السينمائي ومشابهته للواقع، مثار خوف وقلق من قوة تأثيره على المتلقين لها.

هاته القوة الفائقة في التأثير للسينما، لوحظت عنها منذ البدايات الأولى لها ويعد التقرير الصادر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة ببريطانيا سنة 1917 دليلا عن ذلك إذ ورد فيه: " إن للصورة المتحركة تأثيرا عميقا في النظرة العقلية والأخلاق للملايين من شبابنا ... ونحن لنا عملنا في صورة الاقتناع العميق بأنه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة (عبد العزيز السيد، 2003، ص 57).

فالسينما منذ بداياتها قد فجرت مناقشات جادة حول مدى تأثيرها الأخلاقي والفكري على المتلقين، وعلى الرغم من الشبه الظاهري بينها وبين المسرح كوسيط سمعي بصري ولكن فاعليتها وحيويتها وانفتاحها على العالم، وقرب شبهها من الواقع كان أكثر من

المسرح، لذلك كان إعجاب الجمهور بالشاشة السينمائية مبنيا على اعتقاده بأنه بفضل السينما سوف يشاهد الحياة كما هي فلم يكن يتصور قط أن هذه الحياة يمكن أن تقدم له كما يمكن أو ينبغي أن تكون، وعلى هذا الأساس ظهر مفهوم العرض. (محمود إبراقن، 1995، ص 125).

إن عملية تأثر المتلقي أو المشاهد بمضامين السينما يبدأ من عملية المشاهدة التي تتميز بها السينما إذ تأخذ كل تركيزه، لما لديها من قوة على الإبهار من خلال الخصائص السالفة الذكر، هذه العملية من التلقي تعرضت لها دراسات النفس التحليلية والسينمائية على حد سواء، ويرى **كريستيان ماتز** في هذا السياق أن " السينما تختلف عن سواها من الفنون كونها تقدم إدراكا لأشياء غائبة أي متخيلة وهكذا، فالدال في السينما هو دائما متخيل، ومن هذا المنطلق يقدم ماتز ثلاث عمليات في فعل مشاهدة فيلم السينما وهي التماهي (**Indentification**) اختلاس النظر (**Voyeurism**) وعبادة الجزء (**Fetishism**) (جوناثان بيغنل، 2001، ص 236).

وأكثر هذه العمليات الثلاث التي ذكرها ماتز مساهمة في زيادة تأثير السينما، هي عملية التماهي، الإدراك حيث يتماهى المتفرج مع شخصيات الأفلام، بالإضافة إلى عملية تماه أكثر أهمية تجري مع فعل الإدراك نفسه، إذ يتماهى المتفرج مع نفسه باعتباره مدركا، تصل إلى حد إحساسه بأنه هو مصدر تلك الحزمة الضوئية المنبعثة من آلة العرض والتي هو في حالة توازن معها، وهذه الحالة من التماهي تجعله تحت سيطرة وتأثير ذلك العالم الفيلمي الذي يسكن وجدانه.

2.5. تجليات الإيديولوجية في السينما:

لقد كان تأثير السينما على الجمهور شديد الفاعلية، 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 الأثر فيمن يشاهدها، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية، فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة (فايزة يخلف، 2006، ص 11)، وفي نفس الوقت تحمل أفكارهم، ونظرتهم للواقع وتعبر عن انتمائهم الثقافي، وتجلي الإيديولوجية وتواجدها في الفيلم السينمائي ينطلق من 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"(نسمة البطريق، 2006، ص 51)، ثم يتم تسريب هذا الحمل الفكري والإيديولوجي عن طريق الفيلم إلى عقول المشاهدين أو بالأحرى ذلك المتلقي السلبي وهو الوصف الذي يضعه الكثير من الدارسين لمشاهدي السينما .

وتمارس السينما الدور المنوط بها في هذا المضمار، إلا أن **شيلر** يرى بأن الإدعاء بأن هذه العناصر تحمل أبعادا إيديولوجية وقيمية مهيمنة يتم طرحها عبرها ومن خلالها، وبذلك فإن أفلام التسلية المطلقة لا وجود لها على الإطلاق، إذ تضخ صناعة السينما ألوانا مختلفة من التسلية والترفيه المحملة بالقيمة، منكرة طوال الوقت وجود أي تأثير فيما وراء الهروب المؤقت من الواقع وحالة الاسترخاء المنشية (هربيرت شيللر، 1986، ص 34)، فحتى الأفلام التي تعتمد مفهوم التسلية طريقا لها، ومنها أفلام المغامرات والخيال العلمي، تحمل داخلها وفي طياتها قيما إيديولوجية ذات معان لا يمكن إنكارها على الإطلاق .

في الواقع لم يكن للسينما قبل سنة 1915، أن تقوم بالدور الإيديولوجي الذي يناط بها فيما بعد، ولم يكن بإمكانها أن تكون القالب الإيديولوجي بغير توفر شرط وجود بلاغة نظام سردي قادر من بين أنظمة أخرى على إنتاج تأثيرات إيديولوجية (دليلة مرسلي، 2006، ص 93)، وبعد هذا التاريخ أصبحت السينما وسيلة دعائية إيديولوجية.

ولقد استغلت السينما بعد ذلك بقليل كآلية دعائية للترويج للأفكار والآراء والمعتقدات الخاصة بالثورة البلشفية، والتي يتم تسريبها من خلالها، وقد كان **لينين وتروتسكي** على وعي تام بأهمية الاستحواذ على هذا الفن ووضعه في خدمة الدولة

الاشتراكية(عبد العزيز السيد، 2003، ص 58)، وليست الثورة البلشفية وحدها التي استغلت السينما للترويج الإيديولوجي، فمن المعروف استغلال الولايات المتحدة الأمريكية رائدة الليبرالية للسينما في الترويج لإيديولوجيتها من خلال الأفلام التي تشيد بالرأسمالية، وكذلك الأفلام التي تشيد بالأمريكي بصفة عامة، وأسطورة الجندي الأمريكي الذي لا يقهر، والمحب للخير كأفلام روكي، وهذا تمهيدا لحملتها الاستعمارية للسيطرة على العالم، تحت شعار نشر الديمقراطية.

يكمن هذا الدور الإيديولوجي للسينما على مستوى الدلالة الفلسفية لكل فيلم، أما على مستوى السينما كظاهرة فهي حسب الدكتور **محمود إبراقن** في كتابه **السينما الحقة** تكرس وتجسد وتدعو للإمبريالية، فإقبال الفرد على السينما لما توفره من تسلية يصبح خاضعا لشروط المجتمع الإستهلاكي الإمبريالي، الذي لا يرحم أحدا، بحيث يجعل الإنسان مجردا من عقله،... وأصبح المتفرج السينمائي يسد الفراغ بالفرجة على الفضاء(محمود إبراقن، 1995، ص ص 130-131)، وذلك لأن السينما فن تجاري يعمد إلى جلب أكبر قدر ممكن من الجماهير لتحقيق الأرباح بتوظيف التسلية والإبهار.

وللعملية السينمائية أيضا بحسب **ماتز** ومنظرين سينمائي آخرين، نتائج إيديولوجية تتمثل في جعل المتفرج في وضع الخاضع لهيمنة خيالية مسيطرة. (جوناثان بيغنل، 2001، ص 237)

وتتجلى الإيديولوجية في الفيلم السينمائي على مستويين. (مراد بوشحيط، 2005، ص 79)

أ- مستوى الإيديولوجية الصريحة:

وهي تظهر في أفلام الدعاية الصريحة التي لا يصعب الكشف عن محتواها الخطابي التحريفي والدعائي، كما تبرز أيضا من خلال أسلوب الرواية التي يقوم صوت خلفي فيها بالتعاليق على الأحداث أو تقديم رؤية معينة حول الواقع، وتجدر الإشارة إلى

هذا المستوى من التقديم للإيديولوجية يعتبر بسيطا لا يتطلب مجهودات فكرية وتحليلية لكشفها.

ب- مستوى الإيديولوجية المتوارية أو غير الصريحة:

إن هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي يتطلب تعمقا في النظر، ونفاذا من البصر واستغراقا في البحث عن مجمل العناصر التي تؤسس للخطاب الفيلمي وذلك من خلال الرواية الفيلمية في البحث وأطوار الحبكة القصصية وغيرها من المؤشرات التي لا تبدو واضحة في البداية.

فليس اعتباطا أن يركز المخرج على عنصر دون آخر، ولا على لقطة دون أخرى ولا حتى عن شخصية دون أخرى، ... إن كل ذلك يدخل في عمليات مقصودة تهدف إلى تقديم وجبة من الإيديولوجية بطريقة خفية ومتوارية.

وكمثال عن هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي، ذلك الذي قدمته **دليلة بن مرسلي** في كتابها **مدخل إلى السيميولوجيا** عن جان ميتر" إذ نرى في التصميم الإجمالي نظارة أنفية محكومة بفتلتها، تتأرجح في نهاية شريط نحاسي، ولا تعني شيئا في البداية وهي معزولة عن سياقها والحال أن هذه النظارة يملكها الدكتور سيمرنوف طبيب المركب، رأيناه يلعب بها طيلة المقاطع السابقة، ... أصبحت نوعا ما من العلاقة الدالة على شخصيته، من ناحية أخرى بلغنا

بمشاهد ثورة بحارة بوتمكين وهي ثورة ألقى فيها بالضابط في البحر، ومن بينهم الدكتور سيمرنوف ...هكذا أصبح من المؤكد أنها تعني في لمحة واحدة إخفاق الطبقة البرجوازية التي رمي بها خارج المركب"(دليلة مرسلي، 2006، ص 82)، إذ أصبحت صورة النظارة لمن يمعن النظر في دلالة الفيلم ذات دلالة إيديولوجية مشفرة أو غير صريحة ضد البرجوازية أو الرأسمالية لتخدم الاشتراكية.

3.5. مستويات الدلالة الإيديولوجية في الفيلم السينمائي :

يؤكد **ماتز** في كتابه **اللغة والسينما** أن الفيلم ليس نموذجا من السينما فقط هو نموذج من الثقافة أيضا، لأن الفيلم عبارة عن نسق من الرموز هما نتيجة مجتمع ما من أفكار ومعتقدات يعاد صياغتها في عدد من الأشكال الفنية منها الأفلام.... (دليلة مرسلي، 2006، ص 94)

يكمن السر الإيديولوجي للفيلم في وجهة نظر المخرجين حول موضوع ما، فالفيلم السينمائي مثله مثل أي منتوج ثقافي يخضع في نهاية المطاف إلى ثقافة المجتمع ومحدداته المرجعية في التفكير وهذا ما يسمى بالجوهر الإيديولوجي للفيلم.

إذا قبلنا التعريف الألتوسيري للإيديولوجية باعتبارها علاقة خيالية للأفراد بالشرط الواقعي

لوجودهم، فإن الوظيفة الإيديولوجية للفيلم يمكن أن تقيم حسب نمط العلاقة التي يستدعيها

بين المشهد الممثل والمشاهد، علاقة هي نفسها تابعة للوضعية المعطاة للواقع في الفيلم، بناء على ذلك فالوظيفة الإيديولوجية للفيلم لا يمكن فصلها عن سيرورة الدلالة، عن فعاليتها الدالة التي تحدد النهاية للعلاقة بين المشاهد والفيلم.(Pierre solin, 1970, P19)

إذا فالدلالة الإيديولوجية أو الخطاب الإيديولوجي للفيلم لا يمكن فصله عن الدلالة الفيلمية بصفة عامة بمختلف دوالها: صورة، صوت، حركات الممثلين، اللباس، حركات الكاميرا،.... فكلها حساسة للإيديولوجية وبإمكانها أن تمثلها وأن تعبر عنها بقوة .

وعموما على مستوى الدوال السينمائية يحتمل وجود رموز إيديولوجية، أما على مستوى المضمون أي مجموع المدلولات أو كما يسميه عالم السيميولوجيا كريستيان **ماتز** (المادة الإنسانية) فلابد أن تحمل الرسالة الإيديولوجية للسينمائي ومعتقداته الوجودية (محمود إبراقن، 1995، ص 107)، كما يؤكد هذا أغلب السيميولوجيين، بأن القراءة

المعمقة للرسالة السينمائية واستكشاف دلالتها وقيمتها الرمزية تتم من خلال الدلالة التضمينية أي المدلولات.

وعلى عكس من 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" (مراد بوشحيط، ص 78)، ويقصد بالدال كل ما تلتقطه الكاميرا أما المدلول فهو القراءات الذهنية التي تختفي وراء الايقونات البصرية والصوتية.

إن العلاقة الأيقونية 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، والاثنين معا (التعيين والتضمين) يشكلان عنصرا إنتاج المعنى في الفيلم السينمائي، والتعيين في السينما مرادف سيميولوجي للإشارة هي عامل المعرفة الأول، أما المفهوم وفي هذا 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 الخفي والبعيد لأي فكرة(فايزة يخلف، 2006، ص ص 10-11).

ومن جهته يقول **كريستيان ميتز:** " أن الدلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات أي فيلم بحيث نجد لحظة دال ولحظة مدلول". (christian (metz), 1977, P.120)

وبعبارة أخرى: إن الفيلم لابد أن يؤخذ في شموليته، إذ يحتوي على سلسلة من الدوال البصرية والصوتية والرمزية التي تشكل في النهاية إيديولوجية الكمال، إن كل ذلك يتعايش حسب **ماتز** ليشكل الرسالة الكلية للفيلم.

"إن الفيلم بوصفه نظاما نصيا توجد داخله مختلف التلازمات الاجتماعية والإيديولوجية ويوظف الفيلم الشفرات– العامة والخاصة"(محمود إبراقن، 1995، ص 84) 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 بصفتهم 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(محمود إبراقن، 1995، ص 84)، كل هذه الشفرات في الأخير تحمل خطابا أو معاني إيديولوجية، تخدم الأوروبيين الذين غزو أمريكا على حساب المواطنين الأصليين (الهنود الحمر).

الإطار التطبيقي للدراسة

1. بطاقة فنية عن المخرج:

هو مايكل فرانسيس مور من مواليد فلينت بولاية ميشيغان بالولايات المتحدة الأمريكية، في 23 أفريل 1954، هو صانع أفلام وثائقية ومؤلف وناشط سياسي، أعماله كثيرا ما تتناول موضوعات سياسية كالعولمة والرأسمالية. صنفته مجلة تايم كواحد من أكثر 100 شخصية مؤثرة في العالم.

مايكل فرانسيس مور

نشأ مور كاثوليكي، وله أصول إيرلندية وأصول أقل من الأسكتلنديين والانجليز1 (http://fr.wikipedia.org/wiki/Fahrenheit_9/11)

تقلد مور منذ بداياته عدة مناصب لكنه أخيرا استقر في الإخراج والتأليف ومرات كثيرة ظهر كممثل في أفلامه وحتى أفلام لمخرجين غيره.

مسيرته طويلة في الكفاح والنضال فهو معروف بأنه مناهض للسياسة الأمريكية يساري الاتجاه، جريء في معالجة أفلامه، له رصيد كبير في مجال السينما.

وهذه بعض أشهر أعماله التي ميزت مسيرته المهنية كمخرج ومنتج وغير ذلك:

الفيلم	نوعه	سنة الإنتاج	مهنته في الفيلم
سيكو	وثائقي سياسي مستقل	2007	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
فهرنهايت9/11	وثائقي سياسي مستقل	2004	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
بولينج لكولومباين	وثائقي سياسي مستقل	2002	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
بيكون كندي	كوميدي / هجائي	1995	مخرج/كاتب سيناريو/ممثل
الرأسمالية قصة حب	وثائقي / دراما	2009	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
الكبير	وثائقي / دراما	1997	مخرج/كاتب سيناريو/ممثل
مايكل مور في ترامب لاند	وثائقي	2016	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
روجر وانا	وثائقي	1989	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
فهرنهايت11/9	وثائقي / وثائقي سياسي	2018	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
أين الغزو القادم	وثائقي/كوميدي	2015	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
Captain Mike Across America	وثائقي	2008	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
المطلع	دراما	1999	ممثل
حيوان أليف أو لحمة	وثائقي	1992	مخرج/كاتب سيناريو/منتج/ممثل
Cameraperson	وثائقي	ممثل	ممثل
Planet of the Humans	وثائقي	2019	منتج
The corporation	وثائقي/وثائقي تاريخي	2003	ممثل

اد تي في	كوميدي/كوميديا رومانسية	1999	ممثل

(http://fr.wikipedia.org/wiki/Fahrenheit_9/11)

2. بطاقة فنية عن الفيلم:

المخرج: مايكل مور

إنتاج: مايكل مور، جيم تسزارنيتشكي، كاثلين كلون، مونيكا هاميتون، هارفي اينشتاين، بوب اينشتاين

كتابة: مايكل مور

بطولة: مايكل مور

توزيع: أفلام ليون كيت – أي إف سي – أفلام دوك إيت دوك

تواريخ العرض: مايو 17 2004 (سن دانس)

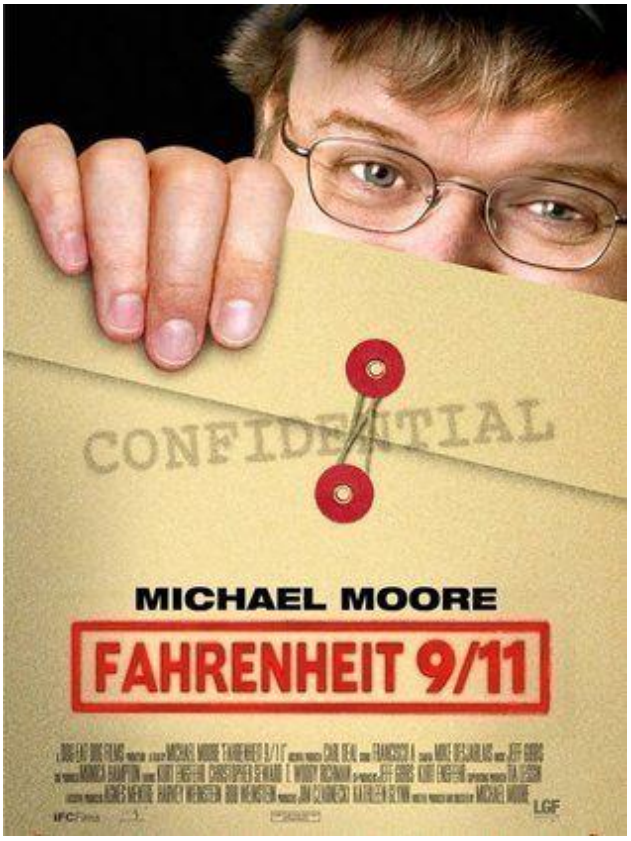
مدة الفيلم:122 دقيقة

البلد: الولايات المتحدة الأمريكية

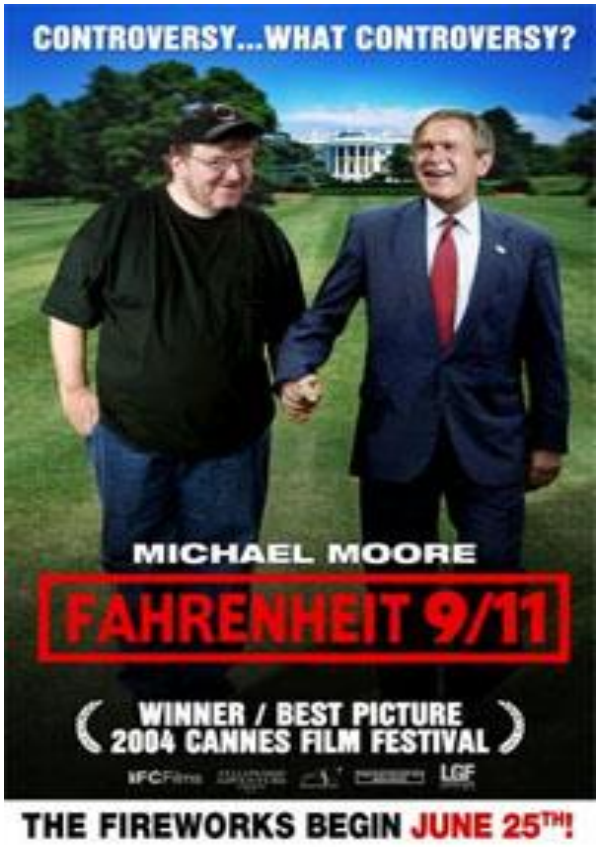
اللغة: الانجليزية

الميزانية: 6 مليون دولار.

إيراد الشباك: 222,446,882 دولار.



الملصق الإشهاري للفيلم رقم 1



الملصق الإشهاري للفيلم رقم 2

3. ملخص الفيلم: السينوبسيس

فيلم فهرنهايت 11/ 9 عبارة عن فيلم وثائقي سياسي، جاء جردا لوجهة نظر موثقة من طرف " مايكل مور" لسياسة إدارة جورج والكر بوش.

يبدأ الفيلم باقتراح أن الأصدقاء والحلفاء والسياسيين لجورج دبيلو بوش في قناة فوكس الإخبارية قد حركوا انتخابات عام 2000 بإعلان فوز بوش قبل الأوان، ثم تشير إلى أن التعامل مع الخلاف حول التصويت في فلوريدا كان بمثابة تزوير انتخابي.

ينتقل الفيلم بعد ذلك إلى هجمات 11 سبتمبر 2001 ويركز مور على تجاهل بوش لهذا الحدث رغم فاجعته.

ثم يناقش مور العلاقات المعقدة بين حكومة الولايات المتحدة الأمريكية وعائلة بوش، وبين عائلة بن لادن وحكومة المملكة العربية السعودية.

بعدها يتناول مور فحص سجل خدمة الحرس الوطني الجوي لجورج دبيلو بوش، ويزعم مور أن محاولات بوش حفر آبار النفط الجافة تم تمويلها جزئيا من قِبل السعوديين وعائلة بن لادن من خلال الوسيط جيمس آرباث.

يستمر الفيلم في كشف خبايا إدارة بوش وكيف أنها أثارت مناخا من الخوف بين السكان الأمريكيين من خلال وسائل الإعلام، ثم يصف مور جهود مكافحة الإرهاب المزعومة.

ينتقل بعدها مور إلى موضوع حرب العراق، ويقارن بين حياة العراقيين قبل الغزو وبعده، ويشير مور إلى أن الفظائع ستقع في العراق ويعرض لقطات تصور سوء معاملة الولايات المتحدة الأمريكية للسجناء.

لاحقا في الفيلم؛ تظهر **ليلى ليبسكومب** مع عائلتها وهي تبكي على إثر سماعها بوفاة ابنها النقيب في كربلاء، وعلامات الضيق والبكاء بادية عليها، وبدأت في التساؤل عن الغرض من الحرب.

وفي الأخير يهدي مور الفيلم لصديقه الذي قُتل في هجمات مركز التجارة العالمي وإلى كل من لقي حتفه في أحداث 11سبتمبر 2001 والآلاف التي لا تحصى الذين قُتلوا في أفغانستان والعراق نتيجة السياسة الأمريكية.

4. التحليل التعييني للفيلم:

أ- التقطيع التقني للفيلم:

المقطع الأول:

الرقم	المدة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو التعليق	المؤثرات الصوتية أو الضوضاء
1	34 ثا	عامة	أمامية	ثابتة	صورة العاب نارية في السماء وآل غور مع زوجته يحتفلون بفوزه مع هتفات أنصاره تشجيعا بفوزه في الانتخابات	موسيقى حماسية ومؤثرة مرافقة	آل غور: في حماية الله يا فلوريدا...شكرا لكم...هل أحدثت الأربعة	مفرقعات وضجيج، صفارات وهتافات الفرح و أصوات متداخلة للجماهير
2	35 ثا	عامة+ مقربة صدرية+	عادية + خلفية	ثابتة	صورة لمقدم أخبار تلفزيوني يعلن عن انتصار آل غور +	موسيقى سريعة ريتمية	آل غور هو الفائز المتوقع ..+ مور: بعدئذ شيء يدعى قناة فوكس نيوز التلفزيونية أظهرت الانتخابات	//

		مقربة حزامية			صورة لمقدم الأخبار من قناة فوكس نيوز يعلن فوز بوش	مرافقة	متحيزة لشخص آخر + فوكس نيوز تعتبر أن الفائز برئاسة الولايات المتحدة الأمريكية هو جورج دابليو بوش	
3	15 ثا	عامة + مقربة	عادية + خلفية	بانوراما + أفقية ثابتة	صورة لمبنى قناة فوكس نيوز التلفزيونية من الخارج + صورة مسير القناة جون ايليس	//	مور: الشخص المسئول بخصوص هذا الأمر في فوكس نيوز ...لم يكن سوى ابن العم الأكبر لبوش	//
4	4 ثا	مقربة + صدرية	جانبية	ثابتة	صورة بوش	موسيقى هادئة مرافقة	مور: كيف لشخص مثل بوش أن يفلت بفعلة مثل هذه	ضحكات متتالية لبوش
5	27ثا	جامعة	تصاعدية	بانوراما عمودية	صورة عامة للحكمة العليا من الخارج وكاميرا مور	موسيقى هادئة مرافقة	الأمر لا يهم طالما كان كل أصدقاء والدك في المحكمة قد قاموا بالتصويت بالشكل الصحيح...	//////////

المقطع الثاني:

الرقم	المدة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو التعليق	المؤثرات الصوتية أو الضوضاء
1	1د	//	//	//	إظلام	//	//	أصوات صريخ وعويل و بكاء ووت طائرات و انفجار و صوت زجاج يكسر و صوت سيارات الإسعاف و أصوات أجراس الكنيسة
2	36 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة اناس باختلاف اجناسهم يبكون وأعينهم في السماء مصدومين من هول الانفجار	موسيقى حزينة مرافقة	//	عويل وصراخ وبكاء و صوت سيارات الإسعاف و دقات أجراس الكنيسة
3	1 د	مقربة	عادية	زووم أمامي + زوم خلفي	صورة أوراق متطايرة من السماء مع دخان كثيف وأناس يدورون في	موسيقى حزينة مرافقة	//	صوت أجراس الكنيسة

			كل اتجاه					
4	26 ثا	مقربة جدا	عادية	زوم أمامي	صور ضحايا أحداث 11 سبتمبر معلقة على جداريه مع عبارات توديع وحزن + صورة صديق مور	موسيقى حزينة مرافقة	في 11 سبتمبر أكثر من 3000 شخص من ضمنهم زميلي بيل وييمس قتلوا في أضخم هجوم ...	//
5	5ثا	مقربة + صدرية	عادية	ثابتة	صورة بوش في مدرسة في فلوريدا	//	عندما صدمت الطائرة الثانية البرج دخل السيكريتير العام للرئاسة الفصل و اخبر مستر بوش ..لم يعد يعلم ماذا يفعل ...	//

المقطع الثالث:

الرقم	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو التعليق	المؤثرات الصوتية أو الضوضاء
1	1د	مقربة+ صدرية	عادية	ثابتة	صورة بوش في القسم ساكنا بعد سماع خبر الانفجار	موسيقى هادئة مرافقة	شخصا بسيطا و هادئ الذي صادف و كانت عائلته لديها علاقة عمل مع عائلة بوش ... هل هذا ما كان يفكر فيه؟ لأنه لو علم العامة بذلك لن يبدو جيدا	//
2	35ثا	مقربة	جانبية	ثابتة	صورة مايكل مور يحمل مايكروفون مخاطبا الجمهور وعلى يمينه العلم الأمريكي	موسيقى هادئة مرافقة	في 2004 خلال حدث هامشير الأولى الجديد أطلقت على بوش الهارب من التجنيد ..أول رد فعل من البيت الأبيض كان	//

							الإفراج عن سجلاته العسكرية	
3	4ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	صورة بوش منغمس في التفكير مع حيرة كبيرة بادية على وجهه	موسيقى هادئة مرافقة	لقد كنت مهددا من الحشد الخاطئ من منهم خدعني...	//
4	15ثا	قريبة	عادية	بانورامية	صورة لسجلات بوش العسكرية تبرز أسماء حذفت منها وعُدلت	موسيقى هادئة مرافقة	ما لم يعلمه بوش أنني كنت قد تحصلت على نسخة من سجلاته العسكرية غير معدلة ..اسم اغشيت عنه الأعين ...جيمس ار باث	//
5	25ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة لجورج بوش الأب ينزل من سلم الطائرة في استقباله العائلة السعودية المالكة وأفراد من عائلة بن لادن	موسيقى هادئة مرافقة	هل كان يمثل الولايات المتحدة الأمريكية ام كان يمثل منشاة كارلايل الاستثمارية ...أم يمثلهما مع ؟	//

المقطع الرابع:

الرقم	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو التعليق	المؤثرات الصوتية أو الضوضاء
1	27ثا	عامة	عادية	ثابتة	مور يقف مقابل السفارة السعودية بأمريكا وسيارات شرطة المخابرات تقف أمام السفارة	//	استثمار السعودية في الولايات المتحدة الأمريكية يقدر ب: 7 بالمائة من اقتصاد أمريكا ....الأمير بندر هو أكثر السفراء حماية في أمريكا	صوت السيارات في الطريق
2	20ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة لخريطة أفغانستان على طريقة خرائط الكنز في أفلام الكوبوي وظهورها تحترق	موسيقى أفلام الكوبوي	لو فعلنا لا شيء في أفغانستان الشعب الأمريكي لم يكن ليؤازرنا	//
3	9ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة طائرة في السماء في حالة هجوم وجنود طالبان على أهبة	موسيقى أفلام الكوبوي	الولايات المتحدة الأمريكية ضربت أفغانستان بعد أربع أسابيع من أحداث 9/11 ...و لم تضرب موقع	//

			الاستعداد				بن لادن إلا بعد شهرين من قصف أفغانستان..	
4	25ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة ممثل خاص عن دولة طالبان في زيارة للولايات المتحدة الأمريكية في 19 مارس 2001	موسيقى هادئة مرافقة	ممثل خاص عن دولة طالبان ...للمساعدة في تحسين صورة حكومة طالبان...يزور وزارة الخارجية الأمريكية...	//
5	10ثا	جامعة	غطسية	بانوراما أفقية	صورة سفارة أمريكا في إفريقيا والخراب الذي لحق بها بعد قصفها من طرف بن لادن	موسيقى حزينة مرافقة	لماذا بحق السماء سمحوا لقائد من طالبان التي تؤوي بن لادن الذي قصف سفارتنا في أفريقيا بزيارة أمريكا..؟	//

المقطع الخامس:

الرقم	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو التعليق	المؤثرات الصوتية أو الضوضاء
1	7 ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة + بانوراما عمودية	صورة حفل زفاف في بغداد بحضور أفراد العائلة وأطفال يلعبون ويحتفلون مكتوب عليها بغداد مارس 2003	//	في نفس الساعة قوات الاحتلال بقيادة أمريكا بدأت عمليتها العسكرية لنزع أسلحة العراق وتحرير شعبها ...	ضحكات أطفال وصوت السيارات في الشارع
2	15 ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة + بانوراما أفقية	صورة سقوط قنابل على العاصمة بغداد في أماكن مختلفة	//	في 19 مارس 2003 قام جورج بوش وجيش الولايات المتحدة الأمريكية بغزو الأمة العراقية ...دولة لم تكن تمثل تهديدا لأمريكا	صورة قنابل وصواريخ في السماء وصوت انفجارها
3	27 ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة	صورة طفل ميت وجثته	موسيقى	ما هي جريمة هذا الطفل	صوت بكاء أطفال

			مشوهة تماما جراء الانفجار يحملها رجل ويهم بوضعها في شاحنة مملوءة بالجثث			حزينة مرافقة	؟..هل كان يحارب الجنود	وعويل رجال ونساء عراقيين
4	23 ثا	عامة + جامعة	عادية	بانوراما أفقية	صورة جثث جنود أمريكان مرميين على قارعة الطريق + صورة نعوش جنود أمريكان مغطاة بالعلم الأمريكي	موسيقى حزينة مرافقة + موسيقى النشيد الأمريكي	..و لكن هناك قصة واحدة لا يمكن للإعلام أن يغطيها إلا وهي القصة الشخصية لكل جندي قتل في الحرب ..الحكومة لم تكن تسمح لأي كاميرا لتعرض النعوش التي تأتي من العراق إلى ارض الوطن	//
5	37 ثا	عامة	عادية	بانورامية	صورة مسئولي ومدراء شركات متعددة من اجل إحصاء المداخل التي جنوها من الحرب على العراق	//	أنها ثاني اكبر احتياطي للبترول في العالم ..الأمور ستكون أفضل عندما يتدفق البترول فان الأرباح تزيد...الحرب كانت دائما شيئا	//

							جميلا لكل الشركات	

5. القراءة التعيينية:

المقطع الأول:

يبدأ هذا المقطع بلقطة عامة لألعاب نارية وجمع غفير في الفضاء العام ولقطة مقربة لآل غور وزوجته يتوسط هذا الجمع فوق منصة كتب عليها عبارة " فلوريدا" إشارة من مور أن هذه الولاية ستكون هي الحاسمة في الانتخابات بين آل غور "وجورج والكر بوش".

صور مستخرجة من المقطع الاول

الصورة رقم 1: ألعاب نارية ومفرقعات

الصورة رقم 2: أعضاء المحكمة

بعدها ينتقل مور بلقطة مقربة صدرية لمقدم أخبار تلفيزيوني يعلن عن انتصار آل غور ويقابلها بلقطة مقربة حزامية لمقدم الأخبار من قناة فوكس نيوز يعلن فوز جورج بوش، وبأسلوب هزلي بين مور كيف أن الترويج لفوز بوش كان من قبل قناة فوكس للأخبار في طريق مسير القناة جون إيليس وهو قريب جورج بوش، بعدها يركز مور على إظهار بوش في لقطة مقربة صدرية بضحكاته المستفزة قابلها مور وفي نفس الوقت وبلقطة جامعة يظهر مور المحكمة العليا في الفضاء الخارجي لها ويتبعها بلقطة عامة مقربة لكل أعضاء المحكمة.

المقطع الثاني:

لقطات هذا المقطع دارت حول فكرة أحداث 11 سبتمبر 2003، حيث بدأها مور بإظلام دام دقيقة كاملة _وهي تقنية اعتمدها مور للانتقال بين المواضيع_ تخلله أصوات صريخ وبكاء وصوت طائرات وانفجار وصوت تحطم الزجاج وسيارات إسعاف في دلالة منه على لحظة وقوع الانفجار، بعدها نرى خروج مور من الظلام ممزوج في اطار كبير للقطة عادية بين مناظر قريبة، أخرى كبيرة لوجوه الناس الذين حضروا ارتطام الطائرات بالمباني، الصورة كانت معبرة تظهر اضطراب الناس والبكاء والعويل والضجيج يذوب مع دقات جرس الكنيسة، تم تلاشى الكل مع صعود تدريجي لموسيقى حزينة وظفها مور لترافق أجواء الحزن، يرتفع صوت أجراس الكنيسة.

لينتقل مور بلقطة مقربة وزوم أمامي لمنظر عام لأناس يجرون في كل اتجاه وقصاصات الورق والغبار ودخان كثيف يتطاير كلها بتقنية التصوير البطيء، لينتقل المخرج تدريجيا إلى الظلام ويخرج منه بلقطة مقربة لصور ضحايا أحداث 2001/9/11 وقصاصات عليها عبارات توديع وتعزية من أهاليهم ويختمها مور بلقطة مقربة جدا لصديقه أحد ضحايا الحادث.

صورة مستخرجة من المقطع الثاني

صورة أناس مذهولين ومصدومين من هول الانفجار

صورة من المقطع الرابع أوراق متطايرة في السماء وسط دخان كثيف

لينتقل بعدها مايكل مور بلقطة مقربة ثابتة لبوش بعد اعلامه بالحادث وهو في زيارة لإحدى المدارس الابتدائية في فلوريدا، وعندما ارتطمت الطائرة الثانية بالبرج، حسب تعليق مور دخل السكرتير العام الفصل لإعلام **" بوش"** وهو جالس وسط أطفال المدرسة

ومعلمتهم، وقد اعتمد **مور** تقنية الجينيريك وذلك بتدوين التوقيت على الصورة على شكل تتابع زمني بالعينات المدونة كجينيريك لتباين الزمن أثناء تصدير المشهد 09:07 صباحا مزج أيضا مع 9:09 مزج مع 9:11 ثم مزج مع 9:12.

المقطع الثالث:

هذا المقطع دار حول خليفة **بوش** وتاريخه الذي عمل **مور** على إبرازه من خلال اعتماد لقطات مقربة ومقربة جدا، كلقطة بوش في القسم ساكنا بعد سماع خبر الانفجار حيث علق عليها مور بأسلوبه التهكمي على بوش فكان يروي ما يدور في ذهن بوش وهو جالس وسط التلاميذ يحمل كتابا مع اعتماد تقنية تعاقب لصور "بن لادن" و"صدام حسين"، في نفس الوقت يظهر **مايكل مور** لأول مرة وهو يحمل مايكروفون مخاطبا الجمهور في العمق ويظهر على يمينه العلم الأمريكي ثم يرجع بلقطة مقربة جدا تظهر **بوش** منغمس في التفكير وعلامات الحيرة و القلق بادية على وجهه.

صور مستخرجة من المقطع الثالث

صورة بوش غارقا في حالة من القلق والحيرة

صورة بوش الأب في زيارة للسعودية

ويواصل **مور** بأسلوبه التهكمي في تعليقه على حيرة بوش بقوله: "لقد كنت مهددا من الحشد الخاطئ من منهم خدعني...؟؟؟ يعود بعدها مور بفلاش للأمام في التاريخ وصولا إلى بداية سنة 2004 وبلقطة قريبة جدا وبزوم أمامي يظهر سجلات **بوش** العسكرية تبرز أسماء حذفت منها وعدلت للتستر على فشل **بوش** في اختبار البحرية العسكرية، وبلقطة عامة يظهر مور **جورج بوش الأب** ينزل سلم الطائرة وفي استقباله العائلة السعودية

المالكة وأفراد من عائلة بن لادن وبأسلوب تهكمي استفزازي يتساءل مور هل هذه الزيارة تدخل في تمثيل الولايات المتحدة الأمريكية أو تمثل المنشأة الاستثمارية **(كارلايل)** التابعة لبوش الأب والابن أو تمثلهما معا؟

المقطع الرابع:

تدور أحداث هذا المقطع حول موضوع احتلال أفغانستان ويبدأ بلقطة عامة للجانبين تبين مور يقف مقابل السفارة السعودية بأمريكا ويحاول التقرب منها، والجانب الآخر تقف سيارات الشرطة أمام السفارة السعودية، وهذا ليثبت مور أنها محمية جدا من طرف قوات الحماية الأمريكية، وأن السفير السعودي في أمريكا بندر هو أكثر السفراء حماية في أمريكا.

تليها مباشرة صورة لخريطة أفغانستان على طريقة خرائط الكنز في أفلام الكوبوي وظهورها تحترق كليا، مع جينيرك يظهر بوش **ورامسفليد وديك نشيني توني بلير** بصورة رجال كوبوي بشكل تهكمي من مور، وبلقطة عامة أيضا يركز مور على إظهار طائرة حربية أمريكية في سماء أفغانستان على وشك إطلاق قاذفات ويقابلها صورة جنود طالبان على أهبة الاستعداد لهذا الهجوم وكل هذا في نسق سمعي بصري ترافقه موسيقى أفلام الكوبوي، وبرجوع خلفي للأحداث يظهر مور لقطة لممثل خاص عن دولة طالبان في زيارة للولايات المتحدة الأمريكية في 19 مارس 2001، لتحسين صورة طالبان لدى الولايات المتحدة الأمريكية، يتبعها مور بلقطة جامعة غطسية لصورة سفارة أمريكا بأفريقيا مهدمة بعد قصفها من طرف بن لادن، وفي تساؤل تهكمي استفزازي لمور يعلق قائلا: لماذا بحق السماء سمحوا لقائد من طالبان التي تؤوي بن لان الذي قصف سفارتنا في إفريقيا بزيارة أمريكا...؟

صور مستخرجة من المقطع الرابع

صورة خريطة أفغانستان

صورة ممثل عن طالبان في زيارة للولايات

المقطع الخامس:

ينتقل مور إلى العراق وبالتحديد بغداد ليبين الحياة العادية في السلم، حفل زفاف، أصوات ضحك وفرح، وأطفال يلعبون كل هذه المناظر بدون تعليق فقط مكتوب على الصورة بغداد مارس 2003 إشارة إلى تاريخ احتلال أمريكا لدولة لم تؤذها أو تهاجمها ولم تشكل، يوما تهديدا لها، وبلقطة مقربة جدا جسد لحظة سقوط قنبلة على العاصمة بغداد وعلى عدة مناطق أخرى، فيما وركز مور كثيرا في هذه اللقطة على إبراز صوت انفجار القذائف والصواريخ كضوضاء عمت الفضاء العام.

صور مستخرجة من المقطع الخامس

صورة حفل زفاف في بغداد مارس 2003

صورة قصف أمريكا لبغداد 2003/03/19

وبتوظيف موسيقى حزينة وصوت بكاء وعويل نساء ورجال من العراقيين أظهر مور صورة جثة طفل صغير مشوهة جراء الانفجار يحملها رجل يصرخ ويبكي ويضع الجثة في شاحنة مليئة بالجثث المغطاة، وبتعليق في شكل تساؤل يقول مور: ما هي جريمة هذا الطفل هل كان يحارب الجنود؟.

وفي المقابل وبلقطة جامعة بانورامية يصور مور جثث جنود أمريكان مرميين على قارعة الطريق في أماكن متفرقة وتبعها بصور عدد كبير من النعوش تحمل جثث جنود أمريكان وصلوا لأمريكا تبعها بضوضاء شاحنات حربية ومدافع مستمرة في التقدم، كل هذا أثراه مور بموسيقى حزينة تجسد المشهد مع موسيقى النشيد الأمريكي، ولسان حاله يقر بأنها القصة الوحيدة التي لم يكن للإعلام الحق في تغطيتها ... "الحكومة لم تكن تسمح لأي كاميرا لتعرض النعوش التي ترجع للوطن محملة بجثث الجنود"، بعدها يعرض مور وبلقطة عامة ثابتة لمسئولي ومدراء شركات متعددة من أجل إحصاء المداخيل التي جنوها

من الحرب على العراق وفي تصريح لأحدهم ان الحرب كانت دائما شيئا جميلا لكل الشركات.

صور مستخرجة من المقطع الخامس

صورة جثة طفل عراقي

6. التحليل التضمني:

قبل الانطلاق في التحليل التضميني لمقاطع الفيلم المختارة، أرى أنه من الجيد ولصيرورة البحث أن أقوم بتحليل الجينيريك الذي هو بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم.

للجينيريك أهمية بالغة في الأفلام السينمائية لما يقدمه من إشارات وإيحاءات حول (موضوع الفيلم، الفرقة التقنية، المؤسسة المنتجة...إلخ)، وبذلك فالجينيرك له مهمة التعريف بالفيلم، حيث يقوم بوظيفة توضيحية بمعنى أن المعلومات التي يعرضها على المشاهد تمنحه احتمال معرفة ما سيحدث في المشهد الموالي، فهو يعمل على خلق عملية انتقالية بين الفيلم ومشاهده، ويعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجينيريك، حيث قال عنه رولان بارت: " بأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله الفيلم".(عبد العزيز السيد، 2003، ص114)

- إن توظيف العناوين في الأفلام بمختلف أنواعها لا يأتي اعتباطيا بل يحمل في طياته معاني توحي بالرسالة الموجودة في الفيلم، ولكشف وظيفة العنوان الذي أعطي للفيلم وهو" فهرنهايت 9/11"، فعنوان الفيلم مستوحي من الرواية (فهرنهايت451) لمؤلفها **راي برادبوري** والتي قام باقتباسها للسينما المخرج الفرنسي المتوفى **" فرانسو تروفو"** (https://ar.m.wikipedia.org)

وكلمة فهرنهايت التي وظفها مور في العنوان هي دلالة على وحدة قياس الحرارة والتي تقابلها الدرجة المؤوية سليوس، فكانت دلالتها ضمنية في ربطها مع موضوع الفيلم ودرجة احتراق الورق كما جاء في لقطات المقطع الثاني من الفيلم والتي نشاهد من خلالها تطاير الأوراق أثناء حادث 11 سبتمبر بالتصوير البطيء، ففي الرواية الأصلية تعبر الحرارة عن درجة احتراق أوراق الكتب، وتوظيفه لرقم 9/11 عوض 451 فهو تاريخ وقوع الحادث وكذا في دلالة وإشارة منه إلى أهمية هذا التاريخ في تغير الخريطة

الجيوسياسية لأمريكا، فكان بمثابة أيقونة بصرية حملت ضمنيا دلالة ميلاد قوانين يراها مايكل مور مضادة للحرية مثل قانون الباتريوت اكت، وهو قانون مكافحة الإرهاب، تم إقراره مباشرة بعد أحداث 11 سبتمبر، وجاء لتسهيل إجراءات التحقيقات والوسائل اللازمة لمكافحة الإرهاب، مثل إعطاء أجهزة للشرطة وصلاحيات من شانها الاطلاع على المقتنيات الشخصية للأفراد ومراقبة اتصالاتهم والتصنت على مكالماتهم بغرض الكشف عن المؤامرات الإرهابية، ويذكر أن هذا القانون قد وقع عليه جورج بوش يوم 2001/10/26.

المقطع الأول:

من خلال مشاهدتي وتحليلي للقطات الفيلم فهرنهايت 9/11 لاحظت أن المخرج مايكل مور عبر بطريقة غير مباشرة عن أفكاره وقيمه السياسية المعروفة عنه أنها معارضة للنظام الرأسمالي الليبرالي الأمريكي.

يبدأ المخرج الفيلم بلقطة عامة لألعاب نارية ومفرقعات ممزوجة بموسيقى مؤثرة أراد مور من خلال توظيفها أن يخلق صورة أيقونية يمرر عبرها انطباعا عاما بالموضوع، وذلك بتوظيف الفضاء العمومي الخارجي الذي جسد صور الفرح وأهازيج الجماهير وقد وظفه مور لإضفاء وللدلالة على سعة شعبية آل غور وتأييد سكان هذه الولاية له، وفي إشارة لذلك كلمة "فلوريدا فيكتوري" مكتوبة على المنصة (https://ar.m.wikipedia.org)

التي كانت تعبيرا رمزيا ايقونيا كان له دلالتان أولا إيحاءا صريحا بالمكان وثانيا دلالة ضمنية بأن هذه الولاية ستكون الفيصل في نتائج الانتخابات بين **آل غور وجورج دبليو بوش**، وجعلها كبداية مثيرة لجلب اهتمام المتلقي وشد انتباهه بصريا لإيصال رسالته، وعلى هذه المنصة وبلقطة مقربة يعرض مور المرشح الديمقراطي آل غور وزوجته يشاركون مناصريهم فرحة الفوز في الانتخابات، وبطريقة الدعاية المضادة وبلقطة مقربة لمقدم الأخبار من القناة الإخبارية فوكس نيوز يعلن عن فوز جورج بوش،

وعمد مور لاختيار اللقطات القريبة لما تحمل من دلالة ضمنية بنقل المشاهد في محاولة لتقريبه من الشخص المطلوب التركيز عليه وهو **آل غور** بالإضافة إلى جعل العلاقة أكثر حميمية بين هذا الأخير والجمهور ذلك قصد التأثير على المشاهد وخلق نوع من الدراما لكسب تأييدهم لوجهة نظر وطرح مايكل مور، حيث حمل التعليق التهكمي لمور الذي رافق الصور أن فوز المرشح بوش كان زخما دعائيا تلاعبيا ساهمت فيه مجموعة من الفاعلين أهمهم قناة فوكس نيوز الإخبارية، وعمل مور كثيرا على مسألة الجهل العادي الذي يحيط بالمشاهد لجهله حقائق يمكن ورغم بساطتها أن تغير مجرى الأحداث وتكسر الفرجة أو تزيدها جمالا، حيث أن الجمهور لا يعلم ما يدور في كواليس البيت الأبيض _حسب مايكل مور _.

يرجع مور دائما خلال الفيلم إلى أسلوبه التهكمي الهزلي الذي وظفه ضمنيا لتقزيم خصمه **(بوش)** وسط جو من الثقة بالنفس الذي حاول أن يجعل المشاهد يتحسسها من خلال نسجه لنسق سمعي بصري في لقطة مقربة جانبية لمسير قناة فوكس نيوز صاحبها تعليقه: "الشخص المسئول بخصوص هذا الأمر في فوكس نيوز... لم يكن سوى ابن العم الأكبر لبوش"، فمن مصلحته أن يفوز بوش بالرئاسة- حسب مور- وإن كان **" بوش الابن"** حسب طرح مور ذا شخصية غير جديرة بالقيادة، ويقرنها دلاليا عبر الأيقونة المتجانسة وفق اللغة السينمائية وبلقطة مقربة صدرية لبوش متبوعة بضحكاته المستفزة غير المبررة مزجها مايكل مور بتعليق يقدح من خلاله بمكانة الرجل محاولا تقزيمه وخلع طابع الزعامة عنه بقوله: " كيف لشخص مثل بوش أن يفلت بفعلة مثل هذه " في محاولة ضمنية منه لأحداث مؤثر في اللعب على إدراك المشاهد لخلق نوع من التكافؤ السلبي بين موقع الديمقراطي آل غور النظيف ونفوذ بوش المشبوه.

وبلقطة جامعة للمحكمة العليا تبعها بلقطة عامة مقربة لكل أعضائها أراد مور من خلال هذه الأيقونة البصرية كشف إستراتيجية الخصم في محاولاته لممارسة الضغوط لإسكات المعارضين وشل حركتهم رغم نشاط بعض الجهات الخاصة لتبيان أن آل غور

كان الفائز بأغلب الأصوات، ذلك أن للمحكمة العليا وأعضائها دلالة ضمنية تتمثل في كونها رمز للعدالة ومصدر قوة يضفي الشرعية والمصداقية ومن ثمة طمأنة الرأي العام الداخلي الأمريكي بنزاهة الانتخابات ومصداقيتها، فاللقطة المقربة لأعضاء المحكمة العليا صعدت بالأيقونة الدلالية حيث أصبحت التزكية دليل الفوز بالمشروعية، وبهذا آل الحكم إلى زعيم غير جدير حسب مور، وبهذا نجح بوش وخلق توازن في إخماد نار المعارضة حوله بهذه الحركة.

المقطع الثاني:

يبدأ المقطع الثاني بإظلام دون صورة تتخلله أصوات ضجيج مع صوت اصطدام الطائرات بالمبنى وصراخ وعويل وصوت تحطم الزجاج وقد اعتمد مور هذا الإظلام أولا لما له من دلالة ضمنية تتمثل في تشكيل الخطاب السينمائي وتجسيد وخلق الجو العام للفيلم والإظلام والتعتيم في لغة السينما له دلالة على الفزع من هول المشهد المراد إيصاله. ثانيا استعمل مور الإظلام كتقنية للانتقال بين أفكار الفيلم. وبلقطة مقربة يخرج مور من الظلام بمزج مناظر قريبة وأخرى كبيرة لوجوه الناس الذين حضروا ارتطام الطائرات بالمباني في 11 سبتمبر 2001 اللقطة معبرة تظهر اضطراب الناس والبكاء والعويل والضجيج يذوب مع دقات جرس الكنيسة، ثم تلاشى الكل مع صعود تدريجي لموسيقى حزينة حملت دلالات ضمنية تمثلت في تجسيد حجم المأساة وهول الحادث وكما وظف مور دقات جرس الكنيسة كمؤثر صوتي لما يحمله من دلالات وإيحاءات تتمثل في حاجة الضحايا وأهاليهم لمساندة ومساعدة الكنيسة لهم ووقوفها معهم في هذه المحنة لما تجسده الكنيسة من آمان لدى الشعب الأمريكي المسيحي وتجسدا أكثر لهول الحادث وبلقطة مقربة زوم أمامي وخلفي وبالتصوير البطيء صور مور قصاصات الورق والغبار مع دخان كثيف يحجب الرؤية وأناس يجرون في كل اتجاه مع اعتماد الموسيقى الحزينة لتوثيق وإعطاء مصداقية أكبر لهول الموقف كل هذا مع تثبيت لصوت أجراس الكنيسة وبانتقال تدريجي من ضوضاء الحادث وهول المنظر إلى تعتيم وإظلام وسكون

مؤقت حمل بين طياته دلالات توحي بتخييم الحزن وطرح تساؤل عما سيأتي بعد هذه الفاجعة يظهر مور بلقطة مقربة بالتصوير البطيء لقصاصات أوراق ملصقة بها كتابات لضحايا الحادث وتتابع صور للضحايا معلقة على جدارية مع عبارات التوديع والحزن واعتمد مور على اللقطة المقربة مع التصوير البطيء لما له من دلالات وإيحاءات ضمنية بقصد التأثير على المشاهد وترسيخ هول المشهد، وبتقنية التراجع الخلفي(الزمني) يرجع مور إلى صبيحة يوم الحادث وبصورة مقربة صدرية لبوش في مدرسة ابتدائية في فلوريدا، في دلالة على جهله بما يحيط به من تهديد، وحسب محتوى الفيلم نستوعب أن مور كان يكرر مسألة عدم كفاءة بوش وهذه المرة من الجانب الأمني حيث أنه لا يستطيع بالكاد حماية نفسه، وباعتماده على تقنية التتابع الزمني بالعينات المدونة لتباين الزمن أثناء التصوير لإثبات وقت تواجد بوش وعدم تحركه وإصراره على متابعة حصة التقاط الصور بعد إعلامه بالحادث داخل القسم مع التلاميذ. وهذا ما يحمل دلالتان ضمنيتان تتمثلان في:

أولا: علم بوش بالهجمات مسبقا وبالتالي تأكيد نظرية التواطؤ والمؤامرة الداخلية لتحقيق المخطط الإستراتيجي للولايات المتحدة الأمريكية (دركي العالم).

ثانيا: تجسيدا لفكرة ضعف بوش وعدم قدرته على اتخاذ موقف كما روج لها مور من خلال لقطات الفيلم ضمنيا.

المقطع الثالث:

مزج مور في لقطات هذا المقطع بين اللقطات المقربة والمقربة جدا لما لها من دلالات وإيحاءات ضمنية في تجسيد المعنى وترسيخه في ذهن المشاهد ففي لقطة مقربة لبوش في القسم ساكنا بعد سماعه لخبر الانفجار الثاني بعد إبلاغه من طرف السكرتير العام بما تلاحقت من أحداث وهو جالسا وسط أطفال المدرسة ومعلمتهم، يبدأ مور بالتركيز على تغير ملامح بوش بعد سماعه للخبر، وهنا اعتمد مور على أسلوبه التهكمي في التعليق على بوش ولأسلوبه هذا دلالة ضمنية على موقف ضعف بوش وموقف قوة

لمور تجسد في ظهوره لأول مرة في الفيلم وهو يحمل مايكروفون مخاطبا الجمهور وفي عمق الصورة يظهر العلم الأمريكي الذي حمل دلالة الانتماء لمور حيث يتقدم المنظر ظهور تاريخ بداية سنة 2004 جاء لتوثيق التاريخ وليؤكد مور أن بوش كان فارا من القوات الجوية الوطنية بتكساس، وفي المقابل قام البيت الأبيض بنشر ملفه العسكري لرد التهمة، ولكن ما جهله بوش أن مور كان بحوزته نفس الملف الذي حصل عليه سنة 2000 ولكن بدون الشطب والحذف الذي أحدث في النسخة التي عرضها البيت الأبيض، فيما بين 2000 و2004 حُذف الملف، وبرجوع خلفي باعتماد اللقطة المقربة جدا لبوش منغمس في التفكير وعلامات الحيرة تعتلي ملامح وجهه، فحمل الخطاب السينمائي في شقيه الأيقوني والألسني دلالة قوية جدا عن ضعف بوش والذي جاء عبر إظهاره في حيرة وشتات، فالرسالة الصوتية عبر التعليق السينمائي كانت واضحة من ناحية رسم وجه بوش بصورة مقربة جدا، فإقران المشهد بهذا الكلام يوحي بضعف وشتات تفكير بوش، فعبر المحور البصري والصوتي للمشهد على دلالة ضمنية عن حيرة بوش وانه لا يعرف ما العمل وأنه لا يملك أحد يمكن أن يشير عليه ما عليه القيام به ولم تأته قوات المخابرات لأخذه إلى مكان امن، مكث بوش في مكانه وحمل كتابا وبدأ يتتبع ما تقرأه المعلمة لتلاميذها بل ركز مور على جملة "مع الأطفال" لدلالتها الضمنية ومن خلال جمالية النسق السمعي البصري الذي اعتمده مور تعكس فكرة أن بوش جدير بالثقة في الظروف الصعبة وأن تصرفه في المدرسة كان حكيما فلم يروع الأطفال ولم يعلن حالة الطوارئ بل ترك قوات الأمن تؤدي وظيفتها، لكن مور وبأسلوبه التهكمي دائما يحاول في متتالية نسقية سمعية بصرية أخرى أن يروي ما يدور في عقل بوش بربط العملية مباشرة بعناصر من الخارج معروفي الهوية وأماكن التواجد وهم بن لادن وصدام حسين حيث تشتت تفكير بوش بينهما وعن من المسئول منهما في هذه الأحداث فبوش وبانغماسه في التفكير يظهر مور صورة أسامة بن لادن ليعطي إيحاءا بأن مور ربط الحادث مباشرة به، عن طريق الحديث عن التقرير الذي يقول فيه بأن أسامة بن لادن كان يحضر لحادث

باستخدام الطائرات، وما يلفت الانتباه فعلا هو كيف لمور أن يربط الحادث بعمل إرهابي بهذه السرعة والتلقائية، فهذا يمكن أن يحمل على عدم الدقة المتعمدة التي هي أداة دعائية فعالة في توجيه الرأي العام، لكن وفي المناظر التي تتوالى يبين مور أن بوش صمم على اتهام صدام حسين بضلوعه في الهجوم رغم أن كل الأدلة حسب مور تشير إلى "أسامة" وهذا ما حمل توجيها ضمنيا لإحالة المشاهد إلى حالة من التساؤل والاستغراب كي يهيئه نفسيا لتقبل الطرح الذي سوف يعرضه مور بالأدلة والتوثيق حول هذا التصرف لزعيم مفترض فيؤول صدام حسين إلى كبش فداء –حسب مور–

تبيان كبير وتشتت بارز في أفكار بوش وهو ساكن في حالة جمود ظاهري يكتنفه تضارب وعدم اتزان داخلي تجسد في حركة جسم مور اتضح جليا في اللقطة المقربة جدا التي اعتمدها مور لإبراز هاته الدلالة.

وبلقطة عامة جامعة لجورج "**بوش الأب**" ينزل من سلم الطائرة في الأراضي السعودية وفي استقبال العائلة المالكة السعودية وأفراد من عائلة بن لادن يرسخ مور فكرة علاقات عائلة بوش مع هؤلاء اقتصاديا بعيدا عن الصالح العام لأمريكا، وتجسد ذلك بتعليق تهكمي دائما لمور من خلال نسق بصري يبرر من خلاله ضلوع السعوديين وشركات كبرى في دفع مبالغ لبوش أكثر مما يجنيه الأخير من الرئاسة وأهمها "**كارلايل**" التي انظم إليها "**بوش الابن**" عن طريق "**بوش الأب**" وهي مؤسسة تستثمر في قطاع الصناعة وتسير من طرف عائلة بن لادن والعائلة السعودية المالكة، وقد حاول مور على تجسيد هذه المعادلة وإيصالها للمشاهد الأمريكية خاصة قصد التأثير على توجهه وضبط أفكاره على معيار معين، وبهذا التتابع النسقي البصري يدفع مور بالمتلقي إلى الربط المنطقي فتصبح القضية قضية حفاظ على مصالح اقتصادية شخصية بالدرجة الأولى من قبل بوش.

المقطع الرابع:

يبدأ المقطع الرابع بلقطة عامة بتقنية المجال والمجال الآخر لمور يقف مقابل السفارة السعودية بأمريكا وسيارات شرطة تقف في الجانب المقابل وركز مور على عدد سيارات وأفراد الشرطة في كاميرا تصاعدية والتي تحمل دلالات سينمائية ضمنية يتمثل في الارتباط بفكرة التعظيم والهيبة للمجال المصور" (محمد اشويكة، 2016، ص42)" وكان التعليق المصاحب أكثر تجسيدا لهذه الدلالة حيث قال مور: " أن الأمير بندر هو أكثر السفراء حماية في أمريكا "، فمور وباعتماده على تقنية المجال والمجال الآخر أراد إيصال رسالة تمثلت في درجة الحماية التي تتمتع بها السفارة السعودية في أمريكا.

وبشكل تهكمي صارخ يظهر مور في لقطة عامة ثابتة صورة لخريطة أفغانستان على طريقة خرائط الكنز في أفلام الكوبوي وهي تحترق وذلك للدلالة على احتلال أفغانستان والحرب على طالبان مصحوبة بموسيقى أفلام الكوبوي التي تعطي إيحاءا بالحرب طويلة الأمد التي لا رجعة فيها والتي تجسد نصر الأبطال في الحرب الذين جسدهم مور وشكل تهكمي أيضا في شخص بوش ورامسفيلد وديك تشيني وتوني بلير..* وكلهم أظهرهم على شكل رجال الكوبوي الأبطال الذين لا يقهرون وبتصعيد تدريجي لموسيقى الكوبوي التي تعتبر ايقونيا كنسق سمعي له دلالة ضمنية على أجواء الحرب ركز مور على صورة طائرة حربية أمريكية في سماء أفغانستان وجنود طالبان على أهبة الاستعداد لمجابهة هذا بكل شجاعة.

ادخل مور معادلة أفغانستان لينتقل إلى عناصر مستفيدة حسب رأيه خلال الفيلم، وبالتحديد عناصر من إدارة بوش من ثروات أفغانستان، وكان ذلك بالولوج إلى تعاريج الاقتصاد والمال والأعمال عن طريق شركة مسيرة من طرف ديك تشيني تسعى جاهدة

---

* دونالد هنري رامسفيلد، وزير الدفاع في عهد جورج بوش.

ريتشارد بروس، المعروف بـــ ديك تشيني، نائب الرئيس جورج بوش.

توني بلير، رئيس الوزراء، في عهد جورج بوش.

لمد أنبوب غاز يعبر أفغانستان ثم وبتتابع أيقوني نسج مور نسقا سمعيا بصريا يوصل المشاهد إلى تبني فكرة أن الحرب على أفغانستان قصدها النفع المادي عن طريق مداخيل جديدة في قطاع الغاز لا أكثر، وبهذا دفع مور بالمتلقي إلى الربط المنطقي، فتصبح القضية مادية تتجسد في مد أنبوب الغاز لاغيا أي دافع.

روج له سابقا من قبل بوش حول القاعدة وبن لادن وقد وثق الفيلم ذلك بنقله للحظات توقيع معاقدة إنشاء أنبوب الغاز، ويدعم مور موقفه ويوثقه أكثر من خلال أسلوبه التهكمي بنقد قاس لبوش قائلا: " ما هذا الرئيس؟ حيث أنه لا يهتم بشأن القاعدة وطالبان بعد احتلال أفغانستان في محاولة ترسيخ تعبير يحمل دلالة ضمنية مفادها التأثير المباشر على الرأي العام الأمريكي وجعله شعارا دعائيا خالصا للوقوف ضد سياسة بوش اللامسؤول، وبتقنية الرجوع الخلفي في الزمن يرجع مور إلى 19 مارس 2001 أي قبل أحداث سبتمبر ليبرز وبلقطة عامة لممثل خاص من دولة طالبان في زيارة للولايات المتحدة الأمريكية في محاولة لتحسين صورة طالبان عند الولايات المتحدة الأمريكية واختار مور اللقطة العامة لما لها من دلالة ضمنية تتمثل في تأطير الديكور بكامله الذي اظهر ترحيب بالضيف، وأعطت انطباعا عاما عن علاقات وطيدة وخفية في آن واحد بين دولة طالبان وشخص بوش لما حظي به هذا المبعوث من ترحيب، ولإضفاء تقنية الدعاية المضادة يرجع بنا مور وبلقطة جامعة وحركة كاميرا بانوراميا أفقية لصورة سفارة أمريكا في إفريقيا مهدمة بعد قصفها من طرف بن لادن المحمي من دولة طالبان، رافقها مور بموسيقى حزينة تبعث على الإيحاء بفظاعة المشهد وإنسانيته وبراءة الضحايا في هذا الحادث، ويرجع لأسلوبه التهكمي والذي جاء على صورة تساؤل استفزازي "ولماذا بحق السماء سمحوا لقائد مثل طالبان التي تؤوي بن لادن الذي قصف سفارتنا في أمريكا بزيارة أمريكا؟" وهي تساؤل يحمل بين طياته إيحاءات بالرفض ودعوة للنهوض ضد هذه السياسة المجهولة المعالم.

المقطع الخامس:

ينتقل مور في هذا المقطع إلى فضاء عمومي آخر تمثل في العراق وبالتحديد بغداد وبلقطة مقربة لحفل زفاف في بغداد وبحضور أفراد العائلتين واعتمد مور القطة المقربة جدا " وتسمي هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما باللقطة المضافة لما تضيفه من قيمة درامية سيكولوجية (عبد الرزاق الزاهير، 1994، ص 98) تزيد من بعد وعمق البناء الدرامي وذلك ما كان يهدف مور لإبرازه من خلال تجسيد الحياة العادية للعراقيين في فترة السلم مع مزجها بحركة كاميرا بانوراميا عمودية والتي تحمل دلالة وصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور لخلق اندماج للمشاهد مع اللقطة وهذا ما كان مور يصبوا إليه بانغماس المتلقي في الحياة الطبيعية والهادفة للعراقيين وقد عمد مور عدم اللجوء للتعليق لترك المجال للصورة كأيقونة بصرية كفيلة بتجسيد اللحظة والتعبير عنها.

يليها مباشرة ما يكل مور بلقطة مقربة جدا لسقوط قنبلة على العاصمة بغداد إبان الهجوم عليها في 19 مارس 2003 حيث يعلق مور أن هذا التاريخ هو تاريخ احتلال أمريكا لدولة لم تهاجمها أبدا ولم تكن تهديدا لها ... في دلالة من مور على وحشية أمريكا وبراءة الدولة العراقية من كل اتهام، وفي عرضه لمناظر حساسة جدا لضحايا الحرب على العراق تبدأ بصورة طفل مقتول جراء القصف وكلها بدون تعليق وبتقليل من المونتاج لحده الأدنى ليصل مور حسب فلسفة اللغة السينمائية إلى الصورة التي تعكس الواقع دون زيف المونتاج، والغرض من ذاك هو العمل على إستراتيجية مخاطبة العاطفة بدل العقل، حيث عمل مور على نقل المشاهد حية لنقلها الواقع دون مؤثرات سمعية أو زيف بصري، جاءت اللقطات السينمائية التي اعتمدها مور في توثيق صور الضحايا والجثث والضحايا في لقطات قريبة وقريبة جدا حاملة لدلالات تعبيرية عن العنف الأعمى والبربرية والقتل بدون رحمة باعتماد التفجيرات كوسيلة قتل جد عنيفة مثلت عبر تطور القصة السينمائية كبصمة العنف للإدارة الأمريكية ضد الشعب العراقي، فالخطاب السينمائي في هذا المشهد ركز تركيزا كبيرا على إعطاء صورة عنيفة جدا لها، التي

غابت صورتها في المشاهد وحضرت أفعالها وعنفها في أفراد جيشها بعرض عنف أعمى كانت بصمته القتل العشوائي للمدنيين في العراق.

وبتوظيف موسيقى حزينة ومقطع من النشيد الأمريكي عرض مور صورة لجثث جنود أمريكان على قارعة الطريقة وصورة لشاحنة حربية متقدمة متجاهلة جثث الجنود خلفها، وفي هذه اللقطة دلالة ضمنية كبيرة تمثلت في استمرارية الحرب وتجاهل كبير للضحايا من جهة الجيش الأمريكي فالمهم هو الوصول إلى الهدف المنشود من الحرب مهما كلفت، وبلقطة عامة يظهر مور مجموعة كبيرة من النعوش لجنود أمريكان وصلت إلى أرض الوطن، وعمد بهذه اللقطة فضح تقنية التشويه الإعلامي لهم بالدعاية التلاعبية التي ساهمت فيها بعض القنوات الإعلامية والتي غطت الحرب بتبيان النصر على الطريقة الهوليودية والتقدم فقط وحجب الشعب الأمريكي عن حقيقة الواقع الميداني باللجوء إلى إستراتيجية ترك الجمهور في الجهل والحماقات وكيف أن الحكومة كانت تمنع تصوير اللحود التي كانت ترجع من أرض المعركة إلى وطنها مغطاة بأعلام الطيف الأمريكي، ثم عمد مور إلى تكثيف درامية الوضع محاولا استعمال أرشيف وسائل الإعلام التي ربطت بين ما يحدث في العراق والفيتنام وبهذا يرجع مور إلى توظيف تقنية إثارة القلق ليؤثر على المشاهد لدفعه إلى تأييد آرائه النقدية بكل ثقة.

بعدها عرض المخرج في لقطة عامة اجتماع لمسئولي ومدراء شركات متعددة من اجل إحصاء المداخيل التي جنوها من الحرب على العراق وأرفقها بتعليق حمل الكثير من الدلالات والإيحاءات بقوله:" إنها كانت أكبر احتياطي للبترول في العالم ... الأمور تكون أفضل كثيرا عندما يتدفق البترول فإن الأرباح ستزيد... الحرب كانت دائما شيئا جميلا لكل الشركات " فهو بهذا قد فند كل الإدعاءات والأسباب التي وضعتها أمريكا لاحتلال العراق وكشف التلاعب الدعائي الحربي عليها ووضع تساؤلا محوريا حول أكذوبة أسلحة الدمار الشامل وكان التصريح بمثابة العار على حسب تعبير مور على جبين سياسة أمريكا الخارجية وتجسيدها لدور الدركي العالمي.

7. مرجع وثقافة الفيلم:

بعد أن قمت بالتحليل التعييني (الإيحائي) والتحليل التضميني (الدلالي) للمقاطع المختارة من الفيلم سوف أقوم في هذه المرحلة بدراسة حركة السرد المقترن بالصورة، كثنائية محورية في حياة الفيلم، وكنسق سمعي بصري تدحرجت عبره صيرورة التتابع الكرونولوجي لأحداث الفيلم لاستيعاب انتقال أفكاره، من دون نسيان أحد أهم متطلبات التعبير الفيلمي، ألا وهي الإيديولوجية، إذ يشير جون بول سارتر أن: " كل عمل فني لابد من انطوائه على موقف أو فكر اجتماعي أو سياسي معين، ما يزيد من القدرة على الفهم، فلكل سينما مرجعية فكرية يستوجب الكشف عنها". (بوخاري حفيظة، 2011/5/11).

أ- مرجع الفيلم:

يُعرف مرجع الفيلم بأنه: " التعرف على خلفيات الفيلم، هذه الخلفية التي تتكون من جملة منظومات وركائز معرفية متشابكة فيما بينها، لتصنع البعد الفكري الارثي، الذي يعبر عنه كاتب السيناريو ويبعثه المخرج للحياة ".(بوخاري حفيظة، 2011/5/11).

بعد القيام بتتبع المنحنى السردي للفيلم (فنيا وتقنيا) المعتمد يمكن استخلاص بعض النقاط التي تشكل في بلورتها العامة الوسيلة المثلى لاستنباط أهم خصائص الفيلم المرجعية، " والتي هي في الأساس تعبر وبشكل كبير عن مرجعية وثقافة وتوجه المخرج". (نجمة زراري، 2011/2010، ص 294).

مرجعية المخرج السينمائية هي مرجعية السينما الوثائقية السياسية، إذ أن مايكل مور حاول سرد أحداث الفيلم وتوثيقها لإعطائها اكبر قدر من المصداقية، ومن ثمة نقلها للمشاهد باعتماد اللغة السينمائية والتي وفّق في استخدامها لإيصال رسائله وأفكاره التي يؤمن بها ويعمل جاهدا للدفاع عنها باللجوء للسينما، وهكذا وجد مور نفسه أمام عمل يتعلق بنوع خاص من الأفلام الوثائقية يعرف بالأفلام الوثائقية السياسية الملتزمة، ويُعرف الفيلم الوثائقي السياسي الملتزم بأنه عمل فني يتخذ من النضال السياسي والدفاع عن

قضايا التحرر موضوعا له؛ وقد يكون الموضوع السياسي الذي يدور حوله أو يعالجه الفيلم حدثا سياسيا مهما، أو شخصية سياسية هامة ومؤثرة، أو قضية سياسية تشغل الرأي العام، وفي هذا العمل الفني تتضافر اللغة السينمائية مع النقل الموضوعي للواقع السياسي لإنتاج العمل الذي يحمل بصمة وإبداع الرؤية الفنية للمخرج وجرأته وشجاعته في طرحه لموضوع الفيلم.

وعن مميزات أعماله السينمائية يقول المخرج الأمريكي مايكل مور: " لكل مخرج صوته الخاص، ومن دونه لا يتحقق جوهر الإبداع والتأثير، وإلا تحول المخرج إلى مجرد رقم يغني ضمن جوقة كبيرة وصوته غير مسموع أو مؤثر، أنا أسعى في كل ما أقدمه إلى تنوير الرأي العام ووضعه على الطريق الصحيح، مع مراعاة عدم تكرار ما أقدمه...ثمة روح واحدة تجمع أعمالي، لكن الموضوع والشكل مختلفان، أنا حريص على التنويع والتجديد وعدم الدوران في الحلقة المفرغة التي يقع فيها الكثير من مخرجي الأفلام الوثائقية، وأغلب أعمالي رغم جدية طرحها السياسي إلا أنني أضفي عليها أسلوبي التهكمي بهدف التأثير والترسيخ لدى المشاهد" (https://ar.gov-civil-vilareal./fahrenheit-9-11)

ويقول مور بخصوص فيلمه فهرنهايت 9/11: " يعتبر هذا الفيلم الأول من نوعه، ليس فقط لأنه فيلم وثائقي سياسي خالي من التمثيل والخدع السينمائية حقق انتشارا عالميا رغم اهتمامه السياسي البحت، بل لأنه أيضا الأول من نوعه الذي يعتمد على نظريات سياسية ضعيفة الانتشار ويصل لقنوات (الثقافة الشعبية) في أمريكا والعالم." 2(نفس المصدر)

وبالتالي يتضح من خلال هذا التصريح أن المخرج عمد إلى اختيار مواضيع أفلامه الوثائقية بما يخدم توجهه ونضاله السياسي، ويتمثل هذا التوجه في المعارضة للرأسمالية الليبرالية الأمريكية.

ب- ثقافة الفيلم:

تُعرف ثقافة الفيلم بأنها: " هي التنويه إلى مجموعة الاتجاهات والقيم المعروضة في الفيلم، والتي تحيل إلى نوعية الثقافة، أو ذاك النمط المتكامل من المعرفة البشرية، المعتمد على التفكير الرمزي والتعلم الاجتماعي" (بوخاري حفيظة، 2011/5/11).

وفي فيلم فهرنهايت 9/11 نجد أن ثقافة الفيلم هي مجموعة الدلالات والقيم المعروضة فيه، وهي تلك النظريات السائدة في تلك الفترة والتي عمل مور على كشفها وتعريتها، والتي تبرز ملامحها من خلال التركيز على إظهار حقيقة أبطالها السياسيين وتقديمهم مرات كثيرة بشكل هزلي مثير للسخرية والضحك والكراهية أحيانا، وكانت أهم هذه النظريات المطروحة في الفيلم أن بوش لم يفز بالانتخابات بشكل عادل، ولكن فسادا هائلا في جهاز الانتخابات سمح لبوش بالفوز، وأن جورج بوش كان رئيسا بليدا في أشهر حكمه الأولى، ولم ينقذه إلا أحداث 11 سبتمبر وبالرغم من كل التحذيرات لم يتخذ بوش أي إجراءات لمواجهة خطر الإرهاب والهجوم على أمريكا، وأخيرا لم يهتم بوش كثيرا بالانتصار على بن لادن، بقدر ما اتخذ الحرب على أفغانستان كذريعة لشن حرب ظالمة على العراق بدوافع البترول ومساعدة شركات النفط والسلاح التي يرتبط بها هو وأبوه ونائبه ديك تشيني.

وبالنسبة لمايكل مور فان الإخراج هو مسؤولية كبيرة خاصة وأن الجمهور اليوم أصبح يتمتع بدرجة عالية من الوعي السياسي خاصة، وبالتالي ليس من السهل التلاعب به أو التأثير على توجهاته أو التعبير عن اهتمامات غير اهتماماته.... وكأشخاص متاح لنا مخاطبة الملايين عبر الشاشات مطالبين بأن نكون على قدر المسؤولية، والإخراج مسؤولية كبيرة وعمل إبداعي هادف لا يجوز أن يستباح.

8. نتائج التحليل:

من خلال مشاهدتي وتحليلي للقطات فيلم فهرنهايت 9/11 توصلت إلى أن المخرج مايكل مور عبر بطريقة غير مباشرة عن أفكاره وقيمه السياسية المعروفة عنه انه معارض للنظام الرأسمالي الليبرالي الأمريكي، وحاول من خلال هذا الفيلم إبراز أن:

1. لقد وُفق المخرج الأمريكي مايكل مور في اختيار عنوان الفيلم، ذلك بربطه ضمنيا بأحداث 11 سبتمبر2001، التي كانت المحور الرئيسي للفيلم، وذلك باعتماده الدلالة الايقونية " فهرنهايت " كدليل على الحرائق جراء الانفجار، والدلالة الرمزية " 9/11 " التي دلت على تاريخ وقوع الأحداث، وكانت أيضا نقطة تحول في تاريخ أمريكا، وسياستها الخارجية.
2. تعرض مايكل مور للواقع الانتخابي الأمريكي المزوَر بطريقة غير مباشرة، في نظام سياسي ديمقراطي يعتبر من بين اكبر الأنظمة الديمقراطية في العالم، وهذا من خلال تعرضه لتزويرها في ولاية فلوريدا، انه وبتركيزه على هذه الظاهرة الأمريكية السياسية يريد ان يكشف للعالم دور اللوبيات المالية والبترولية في صناعة الرئيس في أمريكا، وابرز كذلك من خلال هذه الانتخابات ظاهرة اغتصاب إرادة الشعب، وهذا من خلال اعتماده على الصور القريبة والقريبة جدا التي تحمل دلالة درامية سيكولوجية زادت من بعد وعمق عنصر الترسيخ في التتابع والسرد السينمائي لأحداث الفيلم.
3. استعانة الإدارة الأمريكية بقناة فوكس نيوز الإخبارية لإعلان فوز بوش وتأييد المحكمة العليا لفوزه وقرارها بتعيينه رئيسا للبلاد دليل على ان المؤسسات الأمريكية خاضعة لهذه اللوبيات وغير مستقلة.
4. نجح المخرج في إيصال فكرة فشل المؤسسات الأمريكية ورئيس البلاد في التسيير الديمقراطي لشؤونها، وبأن هناك هوة كبيرة بين المجتمع الأمريكي المدني والإدارة الأمريكية بزعامة بوش من خلال تصويره شدة الهلع والصدمة من جراء الاعتداء على البرجين في حين انتقل في نفس الوقت إلى تصوير الهدوء الذي يكتنف زيارة بوش

لمدرسة ابتدائية بفلوريدا في لحظة إعلامه بالانفجاريين وعدم إظهاره لأي ردة فعل واتخاذ القرار المناسب لمثل هذا الموقف مما جعله يطرح تساؤل عن السر وراء هدوئه هل هو ضعف من بوش وعدم قدرته على اتخاذ القرار، أم أن الهجمات مدبرة وهناك تواطؤ.

5. محاولة تمرير مور لرسالتين ضمنيتين، الأولى تمثلت في تأكيد ضعف بوش في اتخاذ القرار وتجسد ذلك في الخطاب السينمائي في شقه الأيقوني والألسني الذي جاء بأسلوب تهكمي استفزازي في دلالته القوية عن ضعفه في صنع القرار. والثانية تمثلت في تمكن مور من الحصول على المعلومات الحقيقية الموثقة وذلك للتأثير على المتلقي وإقناعه.
6. ركز مور على إظهار بوش الأب مع أفراد من العائلة السعودية المالكة وأفراد من بن لادن لتأكيد فرضية العلاقة الوطيدة بينهم، ولإبراز الدور الكبير للمال في الحياة السياسية الأمريكية وان الحفاظ على مصالحهم المالية الخاصة ونفوذهم السياسي هي أولى اهتماماتهم ولو كانت على حساب المصلحة العامة للشعب الأمريكي.
7. تصوير مور للسفارة السعودية في أمريكا واعتماد على تقنية المجال والمجال المقابل لإبراز الحماية الكبيرة التي يتمتع بها السعوديين في أمريكا يقابله حماية النظام المالي الأمريكي باعتبار أن الودائع السعودية في البنوك الأمريكية تجاوزت 860 بليون دولار أي 7 بالمائة من اقتصاد أمريكا، وإبراز وبشكل كبير الاهتمام بالنفط الخليجي والسعودي على وجه الخصوص ذلك أن عائلة بوش تملك هناك استثمارات بترولية خاصة.
8. حزم صانعي القرار في أمريكا على اعتبار مصدر الاعتداء هو بن لادن، المحمي من طرف حركة طالبان بدولة أفغانستان ومنه وجب القضاء عليه باحتلالها واعتبارها العدو الأول، لكن التاريخ القريب لعلاقاتهم الذي جسده مايكل مور من خلال نسق سمعي بصري يظهر عكس ذلك، مما يفتح مجال التساؤل عند المشاهد؛ هل هناك توتر

في العلاقات فعلا؟ أم أن القضاء على بن لادن لم يكن الدافع الحقيقي وراء احتلال أفغانستان؟.

9. إن زيارة وفد من طالبان لتكساس عندما كان بوش حاكما لها في 1991 ولقاءاته مع أعضاء شركة يونوطال البترولية دليل على تورط النظام الأمريكي بشكل غير مباشر في ظاهرة الإرهاب الدولي، وتكوين ظاهرة بن لادن _ بن لادن صناعة أمريكية_.
10. عمل مايكل مور جاهدا لإيصال فكرة أن بوش اعتدى على شعب مسالم امن لم يشكل يوما تهديدا مباشرا أو غير مباشر لأمريكا دولة وشعبا.
11. عدم اهتمام الإدارة الأمريكية بضحايا الحرب سواء من العراقيين(المدنيين) أو حتى من القتلى من الجنود الأمريكيين الذين كانوا بالمئات، تبعه تعتيم إعلامي كبير فُرض من السلطة العليا بأمريكا.
12. جسد مور فكرة أن الغزو على العراق كان هدفه الأول والأخير الحصول على البترول العراقي على اعتبارها ثاني أكبر احتياطي في العالم، وبذلك تفنيد ذريعة البحث عن أسلحة الدمار الشامل بها.
13. استخدم المخرج البيانات المكتوبة المصاحبة للقطات الفيلم، ودور تلك البيانات هو توضيح ظرفي الزمان والمكان، حيث عمد مور إلى ذكر مكان وسنة الأحداث أسفل الشاشة كتابة، ومن خلال هذه التقنية بدا البناء الزمني في الفيلم واضحا، خاصة وان أحداث الفيلم تتطلب هذا التوضيح تتبعا للبناء ألنسقي والتسلسل الكرونولوجي عبر التاريخ للأحداث.

النتائج العامة للدراسة:

من خلال تحليلي للقطات من فيلم فهرنهايت 9/11 لمخرجه الأمريكي مايكل مور تحليلا تعيينيا وتضمينيا، توصلت في الأخير للنتائج العامة التالية:

1. عبر مايكل مور بطريقة مباشرة وغير مباشرة في نفس الوقت عن أفكاره وقيمه السياسية المعروفة عنه بانها معارضة للنظام الرأسمالي الليبرالي الأمريكي، ووفق في ذلك من خلال تمرير عدة رسائل حملت دلالات وإيحاءات ضمنية وصريحة هدفها تعرية وكشف خبايا الإدارة الأمريكية وبالتالي تنوير الرأي العام الأمريكي والعالمي، كما وفق أيضا في الكشف عن الواقع السياسي الأمريكي المزيف للشعب الأمريكي.
2. في مدة 120 دقيقة نسج مايكل مور نسقا تتابعيا للأحداث جاءت معالجة لمحورين محور السياسة الداخلية لأمريكا ومحور السياسة الخارجية لها، تمكن مور في تجسيدها وفق تتابع زمني خلق نسقا سمعيا بصريا عمل من خلاله على تنوير الرأي العام، لكن كان لموضوع أحداث 11 سبتمبر حصة الأسد من المعالجة والتحليل ذلك لدورها وتأثيرها على خريطة العالم الجيوسياسية ولازلنا نعيش تبعاتها سياسيا واقتصاديا إلى يومنا هذا.
3. أقحم مور العديد من الأنواع الصحفية في هذا العمل كان لها تأثيرا دلاليا كبيرا في إيصال الأفكار والقيم للمشاهد وترسيخها لديه، تمثلت هذه الأنواع الصحفية في البور تري في تقديمه للرئيس "بوش"، والتحقيق في تتبعه الأرشيف والوثائق تمحيا وتنقيحا، كما نجد الريبورتاج في تتبعه معاناة المتضررين من سياسة إدارة **"بوش"** بحس وإعمالا للعاطفة ، كما نلحظ استفادته من التقارير الإخبارية التي استقاها من الإعلام كأسلوب لنقل الوقائع بحذافيرها تارة وإظهار التلاعب تارة أخرى، كما ظهرت لمسته الذكية في استعمال بعض المشاهد الحية التي يقل فيها المونتاج، اذن يتضاءل من خلالها الزيف، والمقابلات التي كانت عمودا فقريا للريبورتاجات التي تهيج العواطف كمقابلة مور مع السيدة في الحرب على العراق، ثم إن المقابلات حوت شخصيات من

النواب، والكتاب والمتقاعدين من عناصر الحكومة أو من الأمن لتوثيق الفيلم ومحاولة إعطائه صبغة الموضوعية، لكن ما طغى على الفيلم هو التعليق الذي يعتبر الطابع المُميز لهذا النوع من الأفلام الوثائقية السياسية.

4. لقد وُفق مايكل مور في توظيف اللغة السينمائية للتعبير عن أفكاره السياسية، فقد اعتمد على سلم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا لتقديم دلالات تدعم المعاني الضمنية المراد إيصالها، فقد ركز هذا الأخير على اللقطات القريبة والقريبة جدا التي أضافت صبغة درامية سيكولوجية...، فالكاميرا كانت مقصودة وتحمل رسالة ضمنية عكست بالفعل المقاصد والمعاني الخفية لمضمون اللقطات.
5. من الناحية الفنية والإخراجية وُفق المخرج كثيرا في توظيفه للموسيقى التي تتناسب مع طبيعة الأفلام الوثائقية وبالتحديد مع مواضيع الفيلم التي عالجها، كما استعمل بكثرة المؤثرات الصوتية الخاصة لتدعيم أفكاره السياسية والاجتماعية وعلى هذا الأساس نجح مايكل مور في فيلمه ونال جائزة الريشة الذهبية.
6. لإقامة دراسة تحليلية لمادة إعلامية سمعية بصرية خصوصا وباعتماد مقاربة رولان بارت يستحيل فصل الأنظمة للوصول إلى نتيجة جامعة، فالصورة والصوت والمونتاج بمجموعها وبدراسة العلاقات التي تربطها نصل إلى القراءة الموضوعية والفهم المتكامل للبنية ككل متجانس.
7. تداخل المسموع بالمشاهد في تركيبة ومنتجة سمعية بصرية توجب تتبع التجانس العام والبعد عن التجزئة لفهم الكل، فالكل عند مايكل مور لا يبرره الاكتفاء بفهم الأجزاء، ذلك ما اعتمده مور في السرد التتابعي لأحداث الفيلم وربطها ببعضها البعض للوصول إلى الهدف الرئيسي من الفيلم.

التوصيات:

1. إعطاء الفيلم الوثائقي أهمية كبيرة في الإعلام العربي عموما والمحلي (الجزائري) خصوصا، إنتاجا ودراسة وتحليلا، لما يلعبه هذا النوع الإعلامي في تقديم الواقع، وتوجيه المشاهد وتنوير الرأي العام، ولما يحمله من دلالات وإيحاءات ضمنية.
2. حث الطلبة الباحثين في مجال علوم الإعلام والاتصال (طلبة جامعة المسيلة خصوصا) على انجاز دراسات تحليلية حول الأفلام خاصة الوثائقية منها، وهذا قصد دعم المكتبة الجامعية التي تفتقر إلى مثل هذا النوع من الدراسات.
3. دعم الدراسات التي تقوم على المنهج السيميولوجي وتحليل الخطاب، لأنها تنمي النظرة النقدية التحليلية المعمقة لدى الطالب الباحث.

الخاتمة

الخاتمة:

إن الدارس لعلاقة هوليود والسياسة في أمريكا يجد إن الصناعة السينمائية جاءت على أسس وأولويات الإدارة الأمريكية، خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر حيث كُونت لجنة من أربعين خبيرا فنيا لدراسة سبل توظيف صناعة السينما لدعم الحرب على الإرهاب، وكيفية تطوير الاستثمارات البترولية في الخليج العربي، ورغم استعداد الإدارة الأمريكية لتطوير هذا المشروع السينمائي والسياسي والاقتصادي من اجل خدمة أهداف اللوبي البترولي فاجأ المخرج الكبير مايكل مور _الذي تبنى أفكار يسارية في المجتمع الأمريكي_ الجميع بضرباته السياسية من خلال فيلمه فهرنهايت 9/11 الذي يُعد أول تجربة هوليودية تتعرض بالتحليل والنقاش عن طريق الصورة الموثقة للأحداث والهجمات التي عرفتها أمريكا.

فقد اثبت مايكل مور من خلال فيلمه هذا إن للسينما قدرة فائقة على إعادة إنتاج الواقع بنقل الأفكار، القيم، الإيديولوجيات وهذا بالاعتماد على اللغة السينمائية وعلى طريقة استيعاب وفهم هذه القيم والأفكار، لان الفيلم الوثائقي خاصة يعتبر أكثر توجيها وتأثيرا على المشاهدين وله دور هام في التعبير عن مختلف المعاني والدلالات وترجمة كل الأوضاع الاجتماعية والسياسية والأمنية... ، وهذا مخرجي الأفلام بصفة عامة يملكون ويتميزون بنظرة خاصة تجاه مختلف القضايا والأحداث والمحيط الذي نعيش فيه، هذا ما يدفعهم لبلورة هذه الأفكار والآراء والتوجهات المتداولة وغير المتداولة معلنة أو غير معلنة في نسق سمعي بصري وفي جمل الرسائل التعيينية والتضمينية التي تحتاج إلى إدراك وفهم دقيق لها.

وعلى عكس ما تمناه البيت الأبيض الأمريكي، تناول الفيلم الحدث من منظور مختلف ومضاد للرواية الرسمية، وأثار ضجة إعلامية واسعة، وهذا دليل على أن هذه الأحداث قابلة للتحليل والنقاش والتشكيك فيها، خاصة عندما ربط مور من خلال هذا الفيلم

بين عائلة بوش في أمريكا والعائلة الحاكمة وعائلة بن لادن في السعودية على أنهم مستفيدون من وراء الهجمات.

إن شجاعة مايكل مور وإيمانه بأفكاره المعارضة للنظام الرأسمالي وجد في السينما الملتزمة وسيلة فعالة في معارضة نظام الإدارة الأمريكية، وحصوله على جوائز دولية على هذا الفيلم دليل على انه نجح في بعث وإحياء السينما الوثائقية عبر السياسة وأعطى لها بُعدا فنيا وإخراجيا وسياسيا لا مثيل له في تاريخ السينما.

لكن الصورة الوثائقية في هذا الفيلم جاءت حاملة ومترجمة لإيديولوجية وتوجه مايكل مور، فلم تكن من أجل وظيفة توثيقية للأحداث، بقدر ما كانت من أجل عرض أيقونة الفكر اليساري المعارض، الذي تُرجم عبر مضامين هذه الصورة الفيلمية، والتي فقدت الطابع التوثيقي للأحداث لتدخل تحت ظل الدعاية السيكولوجية عبر الصورة، أين كان تصميمها وتسجيلها في تلك الفترة يدخل ضمن إستراتيجية بصرية تهدف وظيفتها الاتصالية بالدرجة الأولى إلى تضخيم الإحداث ببناء المشهد المروع لأغراض دعائية إعلامية موجهة لغرس صورة نمطية عنيفة جدا لدى الرأي العام الأمريكي والعالمي عن همجية بوش، مما افقدها طابعها التوثيقي، كونها مادة فيلمية موجهة غير محايدة في رصدها للحدث، فهنا إذا تكمن العقيدة الإيديولوجية للتصوير الفيلمي السينمائي الذي اعتمده مور للعب على المشاعر واستمالة الرأي العام لصالحه في تلك الفترة قصد التأثير على الحملة الانتخابية لبوش، ومنه وجب التعامل مع الصورة بكل حذر وبحسب طبيعتها الإيديولوجية، وذلك بادراك مستويات معانيها، وإيحاءاتها الدلالية في بعدها الإعلامي والسينمائي والسياسي.

ومن ثم فان هذا النجاح يطرح تساؤلات كبيرة، فكيف لمخرج سياسي يساري معارض منفردا أن يتمكن من الإفلات من المتابعة القضائية بسبب جرأة هذا العمل بل وينال عليه تكريمات عديدة، رغم أن هدفه من هذا العمل هو تعرية وفضح فساد السياسة الأمريكية المدعمة في الأصل من **اللوبي اليهودي** _كما هو معلوم عند القاصي والداني_

هذا اللوبي المسيطر على كل مفاصل الإعلام عالميا، خاصة وان مايكل مور في هذا العمل العظيم لم يتطرق لدور اليهود لا من قريب ولا من بعيد في خضم هذه الأحداث، كما لم يتطرق إلى دور إسرائيل في حرب أمريكا على العراق، فهو بذلك كان يمارس عملية توجيه وتأثيرا على الرأي العام العالمي عامة والأمريكي خاصة وفق أجندته السياسية المجهولة التوجه.

ارجوا أن تفتح هذه التساؤلات مجالات وآفاق بحثية عديدة خاصة بعد تداعيات الأحداث عقب هجمات 11 سبتمبر، التي مازالت مستمرة إلى يومنا هذا، وان تكون دراستي هذه مجالا مفتوحا لدراسات أكاديمية أخرى.

الملاحق

الملحق رقم 1: جدول رينيه للتقطيع التقني للفيلم:

الرقم	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو التعليق	المؤثرات الصوتية أو الضوضاء
1								
2								

الملحق رقم 2: قائمة الأفكار المعالجة في الفيلم:

تطرق المخرج الأمريكي مايكل مور في فيلمه فهرنهايت 9/11 الذي مدته 120 دقيقة للأفكار التالية:

1. تزوير الانتخابات عام 2000م في ولاية فلوريدا وذلك أثناء الانتخابات
2. الرئاسية الأمريكية.
3. جلسات مجلس النواب الأمريكي، واعتراض النواب على مجريات
4. الانتخابات، وحالات الشطب والتزوير المتعمد، قرار المحكمة العليا الأمريكية بتعيين جورج دبليو بوش رئيسا للبلاد.
5. مراسيم تنصيب الرئيس بوش، وموكب الاحتفال الذي تم قطعه خوفا من
6. أعمال شغب أكبر، وإلغاء مراسيم المشية التقليدية الرسمية.
7. فشل بوش كمنظم ورئيس حقيقي للبلاد في الثمانية أشهر الأولى لولايته
8. الرئاسية، وتفضيله ترك مقر الرئاسة وقضائه معظم وقته في الحفلات والانجازات (42 بالمائة من وقته في قضاه في العطلات والانجازات).
9. مشاهد من **أحداث 11 سبتمبر 2001**، الأسى، الحزن، الهلع، الموتى
10. والخراب.
11. وصول خبر أول ضربات 9/11 لمسامع بوش وهو في طريقه لزيارة إحدى
12. المدارس في ولاية فلوريدا، ولكن بوش لا يحرك ساكنا، بل قرر المضي في زيارته.
13. وصول خبر الضربة الثانية لمسامع بوش ولكنه يفضل البقاء في المدرسة
14. ويذهب لقراءة قصة " عنزاتي الأليفة " مع تلاميذ المدرسة الابتدائية التي كان يزورها.
15. خروج وسفر 142 سعودي بينهم 24 من آل بن لادن من الأراضي
16. الأمريكية بالرغم من فرض حضر صارم على الطيران الأمريكي.
17. آل بن لادن وأسامة بن لادن، مقابلة الأمير بندر بن سلطان سفير المملكة
18. العربية السعودية في أمريكا مع لاري كينغ في برنامجه على قناة السي أن أن .
19. السجلات العسكرية لبوش وتفسير شطب صديقه جيمس آربارت منها.
20. من هو جيمس آربارت.
21. بدايات جورج دابليو بوش واستثماراته في مجال النفط.

22. مجموعة كارلايل غروب.
23. عائلة بوش وآل بن لادن، والاستثمارات السعودية في أمريكا مرتفعة للغاية وتصل إلى 860 مليار دولار أمريكي منها 1,4 مليار مدفوعة لبوش وأصدقائه ومعاونيه.
24. عرقلة التحقيقات التي تقوم بها الجهات السياسية المختلفة والجهات المستقلة في ما يخص أحداث 11 سبتمبر 2001.
25. شركة محاماة جيمس بيكر تتولى مهمة الدفاع في القضايا التي رفعتها عائلات ضحايا أحداث 11 سبتمبر.
26. السفارة السعودية في أمريكا تحت حماية مكتب الاستخبارات الأمريكية.
27. الهجوم على أفغانستان بعد أربعة أسابيع من أحداث 9/11، وعلى مخبأ أسامة بن لادن بعد شهرين من أحداث 9/11.
28. الاهتمام بالنفط، خط أنابيب الغاز الطبيعي المار بأفغانستان والممتد من بحر قزوين إلى غاية سواحل باكستان، ورسو صفقة الحفر في بحر قزوين على شركة هاليبرتون التي يرأسها ديك تشيني.
29. زيارة وفد من قادة طالبان لتكساس عندما كان بوش حاكما لها سنة 1991م ولقاءاتهم مع مسئولي شركة يونوكال، وزيارة السيد رحمة الله الهاشمي الوزير الطالباني لأمريكا في مارس 2001م.
30. تنصيب حامد كرزاي المستشار السابق لشركة يونوكال رئيسا على أفغانستان، وتعيين زلماي خليل زاد المستشار السابق لشركة يونوكال كمبعوث أمريكي لأفغانستان.
31. أسامة بن لادن لم يعد مركز الاهتمام الأمريكي، وبداية سيناريوهات الحرب على الإرهاب.
32. سيناريوهات التهديد الذي أطلق في جميع أنحاء أمريكا: التهديد الإرهابي في أي مكان وكل منطقة يمكن أن تكون مستهدفة.
33. الهلع الذي عم أمريكا نتيجة الأخبار التي نشرتها وسائل الإعلام والتي تتحدث عن احتمالية تعرض أمريكا لهجمات إرهابية جديدة قبل العيد.
34. الهجمات الإرهابية المتوقعة بحسب الإعلام هي على تاباهانوك في فرجينيا البلدة الريفية ذات 2016 نسمة.
35. سيناريوهات التهديد التي أطلقت في جميع أنحاء أمريكا: التهديد الإرهابي في اي مكان وكل منطقة يمكن ان تكون مستهدفة.

36. قانون باتريوت آكت الأمريكي: مراقبة كاملة وشاملة على الشعب وعلى أمورهم وسجلاتهم الشخصية.
37. موافقة الكونغرس على قانون باتريوت أكت من دون قراءة ما جاء فيه، تطوع مايكل مور لقراءته لهم بينما كان يجول منطقة مبنى الكونغرس بإحدى حافلات الآيس كريم.
38. قصص امن المطار وقصة الصغير باتريك هاملتون وأمه التي اضطرت لشرب 2 أونصة من حليب صدرها الذي كانت قد عبأته خصيصا لإرضاع صغيرها منه لان موظفة امن المطار خافت من ان يكون الموجود في الزجاجة يشكل خطرا على ركاب الطائرة.
39. تخفيضات الميزانية وما سببه من نقص في عدد مراكز الشرطة المنتشرة في البلاد.
40. أسامة بن لادن لم يعد مركز اهتمام أمريكا، والعمل على ربط العراق بتنظيم القاعدة، وامتلاكه أسلحته دمار شامل في العراق.
41. بدا الهجوم على العراق في 19 مارس 2003م.
42. واقع الحرب على العراق، الضحايا الأبرياء، القتلى من المدنيين، الأطفال، الجنود الشباب، موسيقى الروك في الحرب.
43. أسباب الحرب، وتصريحات الحكومة الأمريكية بامتلاك العراق لأسلحة الدمار الشامل، والأسلحة الكيماوية.
44. تشكيل ائتلاف أصحاب النية في نزع أسلحة العراق برئاسة أمريكية.
45. التغطية الأمريكية لوقائع الحرب، والتعتيم الإعلامي المرافق لإصابات جنودها.
46. التعذيب، التمثيل بالجثث، عمليات اختطاف الأجانب، نقص في عدد القوات الأمريكية.
47. عمليات التجنيد في الأحياء الفقيرة في أمريكا، باعتبار أن الجيش هو خيارهم الوحيد للعيش والاستمرار.
48. مقابلة " **ليلى ليبسكومب**" أم احد الجنود والتي ستفقد ابنها في وقت لاحق من الفلم، التطوع في الجيش خيار ممتاز لسكان بلدة فلنت.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

أولا: الكتب

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول.
2. أحمد بدر، (1986)، أصول البحث العلمي الاجتماعي ومناهجه (الطبعة الأولى)، الكويت: وكالة النشر.
3. أيمن عبد الحلّم نصار، (2007)، إعداد البرامج الوثائقّية (دون طبعة)، الأردن، عمان: دار المناهج للنشر والتوزّيع.
4. باترّيشيا أوفرها ّيدي، (2013)، الفّيلم الوثائقيً مقدمة صغّيرة جدا (الطبعة الأولى)، ترجمة: شّيماء طه الرّيدي، كلمات عربّية للترجمة والنشر.
5. بور تسكي، أّيورد فسكي، (1987)، الصحافة التلفزيونية (دون طبعة)، ترجمة: ابتسام علوان، بغداد: منشورات وزارة الثقافة.
6. جورج سادول، (1979)، تاريخ السينما، ترجمة مصطفى صالح، بيروت: المكتبة العربية.
7. جورج سادول، (1997)، العناصر الدالة للغة السينمائية (العدد 10)، ترجمة محمود إبراقن، حوليات جامعة الجزائر.
8. جوناثان بيغنل، (2001)، مدخل إلى سيمياء الإعلام (الطبعة الأولى)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
9. دليلة مرسلي وآخرون، (2006)، مدخل إلى السيميولوجيا – نص، صورة –، (دون طبعة)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
10. روبرت هيليارد، (2003)، الكتابة للتلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديث (الطبعة الأولى)، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي.
11. ضّياء مرعي، (2004)، السّينما التسجّيلية في مصر 1896-1977 (الطبعة الأولى)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
12. عبد الرزاق الزاهير، (1994)، السرد الفيلمي قراءة سيميائية (الطبعة الأولى)، المغرب: دار توبقال للنشر.
13. عبد العزيز السيد، (2003) الفيلم باللغة والنص (دون طبعة)، القاهرة: دار المعارف.
14. عبد الكريم بكار، (2011) حول التربية والتعليم (الطبعة الثالثة)، دمشق: دار القلم.

15. عقيل مهدي يوسف (2001)، جاذبية الصورة السينمائية–دراسة في جماليات السينما– (الطبعة الأولى) بنغازي: دار الكتاب الجديدة، المتحدة.
16. علسوان بن عيسى (2007)، وصفة أولية للبرامج الوثائقية العلمية في التلفزيون العربي، أصوات عربية وصور (عدد 2)، مجلة اتحاد الإذاعات العربية.
17. علي عزيز بلال، (2013)، الفيلم التسجيلي التلفزيوني من الفكرة إلى الشاشة (دون طبعة)، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
18. فورست هاردي (1965)، السينما التسجيلية عند جرير سون (دون طبعة)، ترجمة: صلاح التهامي، مصر، القاهرة: دار المصرية للتأليف والترجمة.
19. قدور عبد الله ثاني، (2005)، سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم (دون طبعة)، دار وهران: الغرب للنشر والتوزيع.
20. كلود جيرمن وريمون لويلان (1994)، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دمشق: دار الفاضل للتأليف والترجمة والنشر.
21. لوتمان يوري، (1995)، ترجمة محمد فتوح أحمد: تحليل النص الشعري (دون طبعة)، القاهرة: دار المعارف.
22. ماري تيريز جورنو، تحت اشراف ميشيل ماري، معجم المصطلحات السينمائية (دون طبعة)، ترجمة فائز بشور.
23. محمد اشويكة، (2016)، الصورة السينمائية التقنية والقراءة (الطبعة الثانية)، المغرب: الدار المغربية العربية للنشر والطباعة والتوزيع.
24. محمد شطيق، (1989)، البحث العلمي: مناهجه وتقنياته (الطبعة الأولى)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.
25. محمود إبراقن، (1995)، المدخل الى سيميولوجيا الاتصال (الطبعة الأولى)، بنغازي.
26. محمود إبراقن، (1995)، هذه هي السينما الحقة (الطبعة الأولى)، بن غازي.
27. محمود إبراقن، (2006)، التحليل السيميولوجي للفيلم (دون طبعة)، ترجمة أحمد مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية.
28. محمود سامي عطا الله، (1995)، الفيلم التسجيلي، الألف كتاب الثاني 188 (دون طبعة)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

29. محمود سامي عطا الله، (1997)، السينما وفنون التلفزيون (الطبعة الأولى)، الدار المصرية اللبنانية.
30. محمود عبد الرؤوف كامل، (1995)، مقدمة في علم الإعلام والاتصال بالناس (دون طبعة)، جامعة القاهرة: مكتبة نهضة الشرق.
31. منى الحدّيدي، (2002)، الأفلام الوثائقّية والبرامج التسجّيلية (دون طبعة)، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للتعلّم المفتوح.
32. منى الحدّيدي، سلوى إمام، (2002)، الفّيلم التسجّيلي، اتجاهاته واستخداماته فيً السّينما والتلفزّيون (دون طبعة)، القاهرة: دار الفكر العربي.
33. منى سعيد الحديدي، (2002)، اسس الفيلم التسجيلي: اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون (دون طبعة)، دار الفكر العربي.
34. موريس انجرس، (2004)، منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية، تدريبات علمية (الطبعة الثانية)، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، الجزائر: دار القصبة للنشر.
35. نسمة البطريق، (2006)، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة (دون طبعة)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
36. هربيرت شيللر، (1986)، المتلاعبون بالعقول، عالم المعرفة، (عدد 102)، ترجمة عبد السلام رضوان، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
37. هلال ناتوت، (2009)، التوثّيق الإعلامي (دون طبعة)، بيروت: دار النهضة العربية.
38. يوسف ّيوسف، (1983)، موضوعات الفيلم الوثائقي العراقي (دون طبعة)، بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح.

ثانيا: الرسائل والأطروحات

39. جمال شعبان شاوش، (2008)، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية-دراسة تحليلية سيميولوجية-، الجزائر: رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال.
40. عاصم علي الجرادات، (كانون الثاني 2009)، معالجة التسجيلة للصراعات السياسية سلسلة سري للغاية في قناة الجزيرة أنموذجا، رسالة ماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، كلية الآداب.
41. عبد الغاني ارشن، (2010)، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا، الجزائر: مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال.

42. فايزة يخلف، (1996)، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية، دراسة بعينة من الاعلانات، مجلة الثورة الافريقية، الجزائر: مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال.
43. فايزة يخلف، (2006)، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية، الجزائر: أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال.
44. محمود ابراقن، (2001)، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، جامعة الجزائر: أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في علوم الاعلام والاتصال.
45. مراد بوشحيط، (2005)، هوليود والحلم الأمريكي – تجليات الإيديولوجية في السينما الأمريكية –، دراسة تحليلية فنية، الجزائر: رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال.
46. مراد بوشحيط، هوليوود والحلم الأمري–تجليات الإيديولوجية في السينما الأمريكية–، دراسة تحليلية فنية، الجزائر: رسالة ماجستير في علوم الإلام والإتصال.
47. نجمة زراري (2011/2010)، الطرح الفيلمي لقضية المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، جامعة الجزائر: مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال.
48. وليد قاديري، (2012/2011)، صورة الاسلاميين في السينما المصرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان، جامعة الجزائر 03: مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال.

ثالثا: المجلات

49. امال منصور، (2009)، سؤال الذات في زمن العولمة، جامعة محمد خيضر بسكرة: منشورات مخبر التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها.
50. منى الحديدي، (2000)، اللقطة، مجلة الإذاعات العربية (العدد 02)، تونس: شركة فنون للرسم والنشر.
51. نهلة عبد الرزاق، دراسة تحلّل مضمون للأفلام التسجّيلية الوثائقّيةً في قناة الجزّيرة، مجلة كلية الآداب (العدد 98)، القاهرة: الجامعة المستنصرية.
52. نصر الدين العياضي، (2003)، جمالية الصورة، مجلة الإذاعة العربية (العدد 12)، تونس: شركة فنون للرسم والنشر والصحافة.

53. بوخاري حفيظة (2011/05/11)، قراءة نظرية في سيميولوجيا السينما: تحليل النظام الفيلمي (العدد 3362)، مجلة الحوار المتمدن الالكترونية.

رابعا: المحاضرات

54. تيميزار فاطمة الزهراء، (2021/2020)، محاضرات مقياس سيميولوجيا الصورة موجهة لطلبة السنة الاولى ماستر سمعي بصري، جامعة المسيلة.

المراجع باللغة الأجنبية:

55. Aumont Jaques, Marie Michel, (1989), L'analyse Des films, Paris : Nathan université.
56. christian metz , language et cinema, (S,D), (1977), Albatros, coll. ça cinéma, Paris.
57. Ivynmichel, (1982), le cinema et ces techniques, Paris : nouvelle édition technique européennes.
58. Marc Ferro, (1979), Analyse de film, analyse de société (6 ème édition), Paris, classique shachette.
59. Pierre solin, (1970), Sociologie de cinéma, Paris : aubier Montaigne.

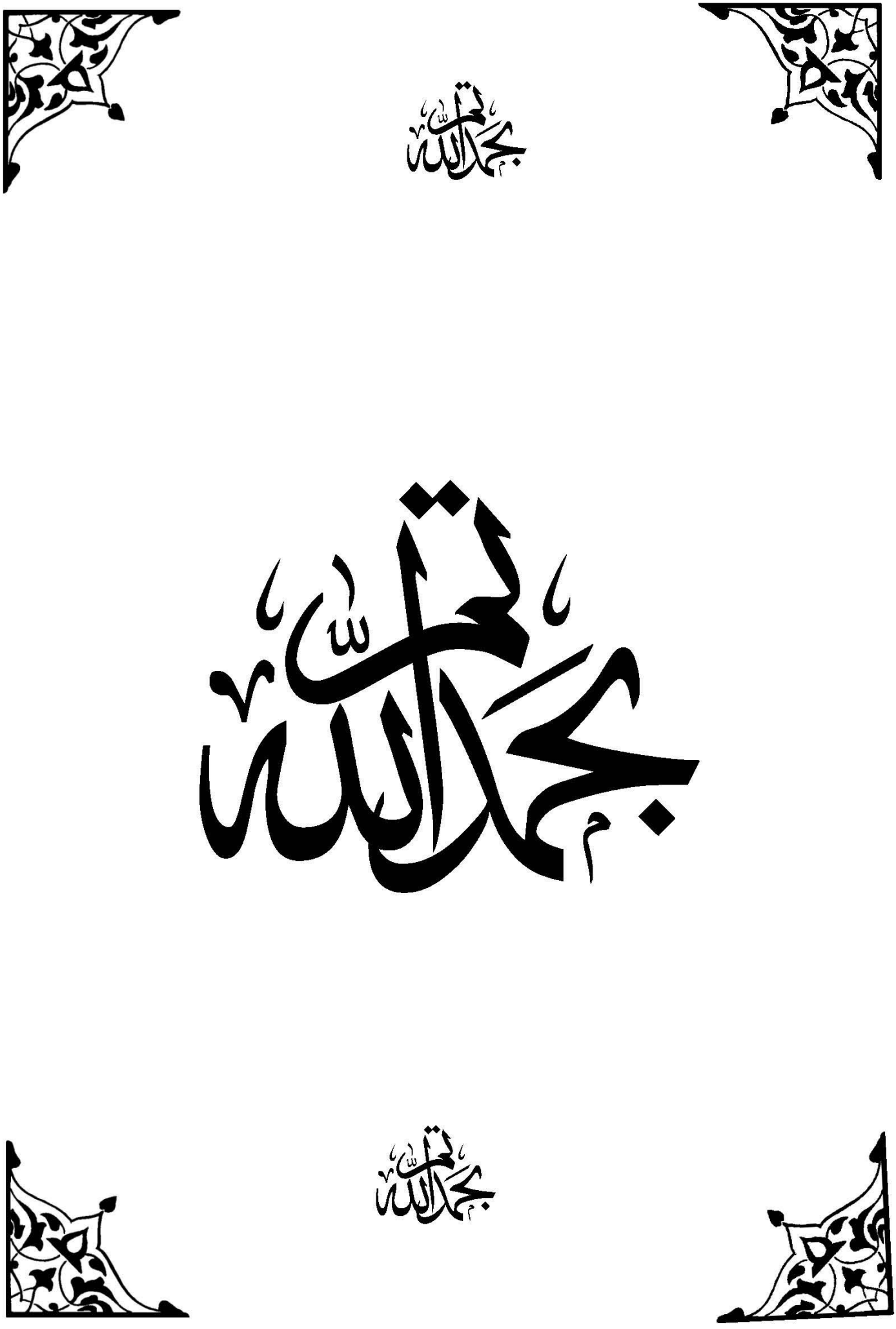
المواقع الالكترونية:

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fahrenheit_9/11
https://ar.m.wikipedia.org.

من موقع مقاتل من الصحراء العنوان هو: www.moqaetel.com

مقطع من تصريح لمور في مقابلة معه خلال حفل كان لتتويجه بجائزة الريشة الذهبية

https://ar.gov-civil-vilareal./fahrenheit-9-11


تم بحمد الله