وزارة التعليـــم العـــالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور – خنشلـــة –

كليـــــة الآداب واللغـــات
قســـم اللغـــة والأدب العـربي
تخصـــــص أدب حـــــديث

شعريـــة الخطـــاب البصـــري
– فيلـــم المخدوعـون أنموذجـــا –

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة ماستر2

إعداد الطالبة:
سعـــاد عـــورابي

إشراف الأستاذ:
شمس الدين شرفي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
نسيمة بن عباس	أستاذ محاضر _ ب _	جامعة خنشلة	رئيسا
شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر _ب _	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
هاشمي قشيش	أستاذ محاضر _ ب _	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018 -2019

إهداء خاص

حبي لها لا ينطفي إلا بانطفاء شمعتي، لان من روحها خلقت

روحي

منك وبك صنعت نفسي وعلى وصاياك شكلت حياتي

إلى رفيقة الدرب في السراء والضراء

إلى من كانت دعمي وسندي

إلى قرة عيني وحبيبتي

إلى عشي الدافئ والأمين

نبضات قلبي تهتف باسمك، ولساني يتلذذ بمناداتك

حبيبتي وعمري

أمي جمعة

مقدمـــة

مقدمـــــة:

نعلم أن السينما هي قصة فنية مصورة نتجت عن التطور التكنولوجي، وتعتمد على اللغة السمعية البصرية لتحقيق التواصل، وقد اتخذت من الرواية–التي تعتمد على اللغة المكتوبة– ركيزتها الأولى التي استلهمت منها قصتها، وعلى الرغم من اختلاف كل منهما في لغتهما الإشارية، وعوامل أخرى، إلا أن هذا لا يلغي تواصل الرواية مع السينما واستفادتها هي الأخرى من تقنياتها في تشكيل بنائها السردي، وقد أجيز لهما ذلك بوصفهما فنين قريبين من بعضهما بعضا لاعتمادهما معا على الحكي.

تتميز السينما باعتبارها وسيلة تعبير بقدرتها على تناول مختلف المواضيع التي تعكس واقع الفرد وما يعيشه في محيطه، والتحدث بلغته ومن ثم التأثير عليه، وهذا ما يحدث اليوم في السينما باعتبارها فن وصناعة ضخمة لها القدرة على السيطرة على عقول الجماهير وجذبهم بمضامين وإيحاءات ورسائل ضمنية مدروسة، كما وقد تكون السينما من بين الوسائل التي تسجل تاريخ وثقافة الأوطان في جميع أنحاء العالم ومن بينها فلسطين، التي كان لمعاناتها من طرف الاستعمار اثر بليغ في طرح قضاياها في السينما العربية.

وهذا ما دفعني إلى التفكير في انجاز مذكرة في هذا الموضوع، تتمحور حول شعرية السينما، فوقع اختياري على فيلم "المخدوعون" نموذجا نقف فيه على أهم جماليات الخطاب البصري.

لم يكن هذا السبب الوحيد لاختيار هذا الموضوع بل هناك:

رغبتي في الاعتماد على تحليل الأفلام السينمائية والتطلع على المجال السينمائي وتناول المواضيع المتعلقة به، من خلال الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث ، ويمكن تحديد هذه التساؤلات فيما يأتي:

–كيف يتم نقل المعنى من المكون السردي إلى المكون البصري؟

-كيف استطاعت الرواية استحضار التقنيات السينمائية في هذا النموذج المنتخب؟

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة قسم البحث إلى فصلين فضلا عن مقدمة وخاتمة وملحق، استهليناه بمقدمة تبين إشكالية الموضوع المطروح، وتشيد بأهم المراجع المعتمد عليها والتي أسهمت في إتمام البحث.

وجاء الفصل الأول وهو المعنون "بشعرية الخطاب البصري" ويمثل الجانب النظري حيث قمت بالحديث فيه عن الخطاب البصري وعن مفهوم السينما وتطورها، ثم تحدثت عن مفهوم الفيلم السينمائي واهم أنواعه وتحدثت عن مفهوم اللغة السينمائية، ثم عرجت الحديث عن شعرية السينما التي تتمثل في مكونات السينما.

ثم يتلوه الفصل الثاني وقد عنونته "إنتاج الدلالة بين السرد اللساني وعين الكاميرا" وهو ما يمثل الفصل التطبيقي في مذكرتي الذي وقفت فيه على شعرية السينما التي ظهرت في فيلم المخدوعون، حيث تناولت في البداية بطاقة تعريف للفيلم أدرجت فيها الحديث عن أهم المعلومات حول هذا الفيلم، ثم قمت بتلخيص قصة الفيلم بعدها انتقلت إلى شعرية السرد السينمائي في الفيلم من خلال اختيار لقطات معينة قمت بتحليلها ،ثم تحدثت عن العلاقة بين المنتج اللساني والمنتج البصري.

وفي الأخير ختمت بحثي هذا بخاتمة جاء فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال تحليلي لهذا الموضوع، بالإضافة إلى ملحق قمت بالحديث فيه عن تعريف الكاتب "غسان كنفاني" والمخرج "توفيق صالح"، وملصقة الفيلم.

متبعة في ذلك على آلية الوصفي التحليلي ،وذلك بالاعتماد على بعض المصادر والمراجع التي ساعدتنا في ذلك وتتمثل أبرزها في:

_ سعيد شيمي ، صورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية.

_ كيف جاكسون، السينما الناطقة.

_ ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي.

_ محمد ابر اقن، ما هي السينما.

_ برنارد ف ديك ،تشريح الأفلام.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات في هذه المذكرة والمتمثلة في:

_ قلة المصادر والراجع عن هذا البحث.

_ انعدام مثل هذه الدراسات والمراجع التي تصب في هذا الموضوع في مكتبتنا الجامعية.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الكبير للأستاذ "شرفي شمس الدين" الذي كان لي سندا في مسار هذه المذكرة ورسم تفاصيلها بأجمل الحروف وأبهى العبارات.

فان أصبت فمن الله وان أخطأت فمن نفسي والله ولي التوفيق.

الفصـــل الأول:

شعريـــة الخطـــاب البصـــري

1- الخطاب البصري
2- مفهوم السينمـــا
3- ظهور السينمـــا وتطورها
4- مفهوم الفيلـــم السينمائي
5- أنـواع الأفلام السينمائية
6- اللغـــة السينمائية
7- شعريـــة السينمـــا
8- الصـــورة السينمائية

1-الخطاب البصري:

تباينت المفاهيم حول مصطلح الخطاب وتنوعت حسب الحقول المعرفية المنطلق منها حسب كل اتجاه، ولمصطلح الخطاب حضور جلي في المعاجم والقواميس.

ا/لغة: ففي معجم لسان العرب لابن منظور ورد الخطاب بقوله" الخطاب أحد مصدري الفعل (خاطب، يخاطب)، والمصدر الأخر مخاطبة وهو اسم مشتق من مادة (خ.ط.ب) والخطاب والمخاطب: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان"،[1] فمفهوم الخطاب من خلال معجم لسان العرب لا يخرج عن غير مراجعة الكلام بين متخاطبين.

أما في قاموس المحيط، فلقد ورد الخطاب قي قوله: " خ.ط.ب (الخطاب)، الشأن والأمر صغر أو عظم، ج خطوب (...) والخطاب كشداد: المتصرف في الخطبة واختطبوه: دعوه إلى تزويج صاحبتهم، وخطب على المنبر خطابة بالفتح، وخطبة بالضم، وذلك الكلام خطبة أيضا، أو هي الكلام المنثور المسجع ونحوه، ورجل خطيب: حسن الخطبة بالضم..."[2].

أما المعاجم الأجنبية فان الخطاب "مصطلح السني حديث يعني في الفرنسية Discours وفي الإنجليزية Discourse وتعني حديث، محاضرة، خطاب، حادث، حاضر، ألقى محاضرة، وتحدث إلى ".[3] إن مفهوم الخطاب من الناحية اللغوية يتضمن معنى الكلام الموجه إلى الغير، فهو وحدة لسانية أساسية أي انه رسالة شفوية إلى الآخر.

أما الناحية الاصطلاحية فقد تعددت مفاهيمه عند العرب أو الغرب.

ب/اصطلاحا:

حظي الخطاب في الساحة العربية والغربية بتنوع كبير حيث يعتبره سعد مصلوح :" رسالة موجهة من المنشيء إلى المتلقي تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، مج 2، ج 13، مادة (خ.ط.ب) بابا الخاء، ص 1095.

[2] الفيروز بادي، قاموس المحيط، ضبط وتوثيق، يوسف الشيخ محمد البيقاع، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، د ط ، 1999، مادة (خ.ط.ب)، ص، 37.

[3] الياس أنطون الياس، قاموس الياس العصري، دار الجيل، بيروت،د ط، 1972، ص 191.

أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة،(اي الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم"[1]، فالخطاب على ما سبق يمثل مجموعة من الأقوال أو العبارات والتي تعني بها مساحات لغوية تحكمها قواعد.

أما هاريس فالخطاب عنده "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل[2] " أي أن الخطاب عنده هنا تعدى حدود الجملة وقام على مجموعة من الجمل المتتالية.

في حين عرفه بنفنيست بأنه " كل تلفظ يفترض من متكلما ومستمعا، عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما[3] " فبنفنيست تحدث عن عناصر الخطاب من المرسل والمرسل إليه والوسيلة التي يعمد عليها المرسل إلى إقناع الطرف الثاني، فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة.

وعليه يمكن القول بان الخطاب عبارة عن مجموع النصوص والأقوال المختلفة والمنتظمة تنظيما بنائيا بين مرسل ومرسل إليه بهدف ما، ليحقق بذلك فعالية تواصلية لسانية لشرح مجموعة من الأفكار الخاصة بصاحب الرسالة التي قد تكون شعر أو نشر أو غير ذلك.

بعدما تحدثنا على مفهوم الخطاب لابد أن نخرج الحديث حول الخطاب البصري.

إذا كان الخطاب في مفهومه البسيط هو ملفوظ ومقصود يراد به إفهام من هو متهيئ للفهم قصد أداء رسالة ما، فان الخطاب البصري هو نص مشاهد يستمل الوسائل الحديثة من تصوير وغيرها ليوصل رسالة لمستقبل متهيا للاستقبال أو الفهم،وعليه فان الخطاب البصري

---

[1] هاجر مدقن، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في (كتاب المساكين)ل :"الرافعي"، مذكرة شهادة الماجستير،2002، 2003، ص9.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد التعبير) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

بمفهوم منطق رياضي هو الخطاب اللغوي الذي يقوم على التلفظ زائد الصورة (التلفظ+الصورة) وبالتالي جمع بين العلامة اللغوية والعلامة الغير اللغوية.

"إن الخطاب البصري يعد من الخطابات التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية فهو يؤثث فضاءات اليومي ويستهلك إلى جانب الخطابات الأخرى فإلى جانب بعده الثقافي والاجتماعي يكتسي هذا الخطاب طابعا يتمثل في مكوناته اللغوية والأيقونية، فيمثل نسيجا تتشابك فيه مجموعة من العلامات وفق قواعد تركيبية ودلالية وأحيانا يتكون الخطاب البصري من نسقين متلازمين أو مبتعدين، هما النسق اللساني والنسق الأيقوني البصري"[1] فالخطاب البصري يندرج ضمن الممارسات الثقافية والاجتماعية، فهو يعتبر ممارسة قابلة للتغيير والتطور كباقي الممارسات فهو دلالة تتضمن الحوار ومعاني الخطاب.

الخطاب البصري "هو وسيلة اتصال مع الأخر من خلال وسيط منظور قوامها النظر إلى الأشكال التي تحتوي على فكرة ما يراد البوح بها فهو خطاب منظور وفق أشكال تحوي مضامين يراد التعبير عنها"[2]. فهو وسيلة اتصال عن طريق تقديم المعلومات في شكل بصري، و يتمثل هذا الاتصال في قدرة الفرد على استخدام البصريات بأنواعها المختلفة.

الخطاب البصري انتقل من اللوحة الفنية والصورة الفوتوغرافية الساكنة إلى دينامية الخطاب المرئي متجسدا في التلفزيون والسينما.

[1] صالح علي مسعود قحلوص، سيميائية الخطاب البصري، مجلة كلية الفنون والإعلام الليبية، العدد3، ص79.

[2] سيف سلام عباس،الخطاب البصري لفن النحت بين الاستعارة والابتكار ،رسالة ماجستير ،منشورة، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة القادسية، العراق، 2018، ص 05.

2-مفهوم السينما:

ا/ التعريف اللغوي:

جاء في المنجد الأبجدي أن السينما هي فن إنتاج الأفلام السينماتوغرافية وإخراجها وأيضا :دار تعرض فيها مشاهد سينيمائية، وهي اختصار لكلمة السينيماتوغراف: التي تعني آلة معدة لعرض الصور على الشاشة البيضاء.[1]

ب/ التعريف الاصطلاحي:

السينما فن له أهمية كبيرة، إذ يعد واحدا من أهم الفنون التي تلعب دورا بارزا في حياة الإنسان،و"كلمة سينما cinéma مختصر للتعبير الفرنسي سينماتوغراف Cinématographe وتعني هذه الكلمة المختصرة الفن السينمائي (كوسيلة تعبير مستقلة ومتميزة) أو القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية."[2] الفن السينمائي يعتبر وسيلة متميزة عن باقي الفنون بما يعرف بالتصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور.

فهو فن وصناعة إنتاج الصور المتحركة، المباني والصالات التي تعرض فيها الأفلام من الناحية التجارية،هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، كما وردت كلمة السينما في مجلة (سبكتيتر) عام 1921 كما يلي:

"السينما وسيلة ترفيهية جماهيرية أو شعبية تزخر بالمؤثرات البصرية البحتة"[3]، فهو مصطلح واسع يضم تحت عباءته كل ما به علاقة بفن الفيلم.

أما بالنسبة لجان كوكتو فهو يستخدم لفظ التصوير السينمائي بدل لفظ السينما "أما ما نسميه بصفة عامة السينما لم يظهر حتى اليوم في صورة علة تدعو للتفكير، فنحن ندخل إليها ونحن ننظر قليلا، ونستمع (قليلا)، ثم نخرج، وننسى بينما اعتبر التصوير السينمائي، سلاح

---

[1] ينظر: المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت، ط5، 1987، ص 14.

[2] رينيه جيلسون، جان كوكتو على شاشة السينما،تر: فتحي العشرى، منتدى سور الأزبكية، ط1، 1964، ص 79.

[3] ينظر :كيفن جاكسون السينما الناطقة، تر:ع – لام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2007، ص 86-87.

قوي يطرح الفكرة، حتى بين جمهور من رافضيها"[1]، فهو يرى أن مصطلح التصوير السينمائي يطرح الفكرة أكثر من مصطلح السينما. فالسينما أداة من أدوات التعبير الفني تعرض للجمهور في صالات السينما.

"أن السينما أولا وقبل كل شيء نتاج تفاهم تستطيع أن ترى في فيلم، الثقة المتبادلة التي تسود من الأعلى إلى الأسفل، واحد أعظم مكوناتها يكمن في توفير جو من الصداقة "[2] السينما وسيلة إعلامية، جماهيرية تدرج ضمن الوسائل السمعية المرئية، فهي وسيلة من وسائل الاتصال والتواصل الثقافي والمعرفي حيث تحمل مضمونا ونتاجا فكريا لثقافة مجتمع له مواصفاته وشخصيته.

3-ظهور السينما وتطورها:

نبعت السينما في البداية من صالات التسلية فكانت نوعا من أنواع التسلية واللهو، فتحققت وعيها بذاتها خلال مسيرتها، ويرجع البعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دوَّنه الفنان والمهندس والعالم الايطالي، ليوناردو دافينش Leonardo davinci ملاحظات ذكرها جيوفاني باتستادي لابورتا، في كتابه السحر الطبيعي Natural Magic عام 1558م، فقد لاحظ دافنشي أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جداً في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار أو العربات، أو الإنسان الذي يعبر الطريق نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة، مثل الأشجار، أو العربات، أو الإنسان الذي يعبر الطريق،نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير.

[1] رينيه جيلسون ، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي العشرى، منتدى سور الأزبكية، ط1، 1964، ص 79.

[2] جان كوكتو، فن السينما، تر: تماضر فاتح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، دط، 2012، ص 31.

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما، فتعود إلى حوالي عام 1895، نتيجة للجمع بين ثلاث مخترعات سابقة هي اللعبة البصرية، والفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي، فقد اخترع الأخوان أوجست ولويس لوميير (Auquste and Lumiere) أول جهاز يمكن من خلاله عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في قبو الجراند (Grand Café).لذلك فالعديد من المؤرخين يعتبرون لويس لومير المخترع الحقيقي للسينما[1].

ويقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي فيليب كونجليتون، المراحل التي مر بها تطور الفيلم السينمائي من منظور التأثر بنمو السوق إلى العصور التالية:

أ- عصر الريادة (1895-1910):

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى، الممثل الأول، المخرجون الأوائل كانت التقنية جديدة تماماً، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق، وبدأت تصبح مألوفة حوالي عام 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي جورج ميلييه Georges Melies، رحلة إلى القمر (A Tripo to the Moon) عام 1902، وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي إديسون، لوميير، وميلييه بأفلامه المليئة بالخدع، وعند مشاهدة هذه الأفلام يؤخذ في الاعتبار أنها كانت تشكل المحاولات الأولى، وأن السينما كانت وما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن ينظر إليها على أنها تافهة، ربما تكون حقاً بدائية، ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهراً، وأن أخذ المنتجين على عاتقهم مهمة إنتاج هذه الأفلام كان أمرا متميزاً[2].

1- ينظر: تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع ، ط1، 2016، ص7-8.

2- المرجع السابق، ص8-9.

ب- عصر الأفلام الصامتة (1911-1926):

ويتميز هذا العصر عن سابقة بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك اِستخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية، فاختلف الشكل، واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي الأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت "شارلي شابلن Charles Chaplin ديفيد جريفيث Daid Griffith وغيرهم، وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالاً أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلاً، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة[1].

ج- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية (1927-1940):

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، ولكن فيليب كونجيلتون يرى أن هذا التصنيف غير دقيق، فذلك يعني أن هناك مرحلتين في تاريخ الفيلم: الصمت والكلام.

ويبدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام 1927، بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات اِستخداماً أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة،وفي هذه المرحلة أيضا ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، وبروز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين، من هنا أصبح ينظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلّفت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلف كثيراً، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما[2].

1- المرجع السابق، ص9.

2- المرجع نفسه، ص10-11.

د- العصر الذهبي للفيلم (1941-1954):

أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغيرات في صناعة الفيلم، خلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربَّعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب اِرتفاع تكاليف الإنتاج، فقد صنعت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام، لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات، أفلام غابات، والأفلام الاستقلالية، أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام 1950، والأسماء الكبيرة القليلة التي ظهرت في المرحلة هي كاري جرانت (Cary grant)، همفري بوجارت (Humphrey Bogart) وغيرهم.

هـ- العصر الانتقالي للفيلم (1955-1966):

يسمي فيليب كونجليتون هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنه يمثل الوقت الذي بدا فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي، فقد ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى، ديكور، وغير ذلك، وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية مكن خلال حوائط هوليوود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع، كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التلفزيون، مما أبرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته، وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملونة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض والأسود، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة ألفريد هتشكوك (Alfred Hitchcock)، مارلين مونرو (Marilyn Monro)، وإليزابيث تايلور (Elizabeth Taylor)[1].

1- المرجع السابق، ص12.

و- العصر الفضي للفيلم (1967-1979):

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي الخريج وبوني وكلايد عام 1967م.

وقد ظهرت عدة أفلام خيالية من الصور المتحركة، وظهرت أنظمة جديدة للرقابة جرّاء اِنتشار نوعية من الأفلام الناضجة الخارجية عن الأخلاق العامة، وتكونت الأسماء الشهيرة التي حكمت هذا العصر أمثال فرانسيس كوبول (Francis Coppola)، وداستن هوفمان (Dustin Hoffman) ومارلون براندو (Marlon Brando)[1].

ي- العصر الحديث للفيلم (1980-1995):

بدأ هذا العصر عام 1977، عندما أنتج فيلم "حروب النجوم" "Star Wars" الذي يعد أول إسهام للكومبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن فيليب كونجليتون يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية، ففي هذه المرحلة بدأ اِنتشار الكومبيوتر والفيديو المنزلي، التلفزيون السلكي، واعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على الميزانية الضخمة بدلاً من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة[2].

ويمكن القول بأن السينما مرت بفترات كساد وفترات ازدهار كغيرها من الفنون الأخرى، فصناعة السينما لم تكن بالأمر السهل وذلك في البداية نتيجة لقلة أدوات صناعة السينما.

4-الفيلم السينمائي:

يعرف الفيلم السينمائي لأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع أو مشكلة، أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه من عشر دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به والأفلام السينمائية تعد وسيلة

1- المرجع السابق، ص13.

2- من الموقع الالكتروني، تاريخ الزيارة: 2019/05/11، على الساعة: 17:40، على الموقع: WWW.wikipedia. Cinéma.net

هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح، وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة، وتستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة، ولأغراض مختلفة.[1]

والفيلم السينمائي عبارة عن مجموعة متتالية من الصور، كل منها عبارة عن صورة فوتوغرافية ثابتة شفافة." والفيلم مثل الأوبرا فن هجين فالأوبرا تستمد من الفنون الأخرى: المسرح والرسم والموسيقى وفي بعض الحالات الرقص والأداء الصامت ويمكن للفيلم أن يلجا إلى كل هذه الفنون، لكنه أيضا تطوير لفن أخر هو التصوير الفوتوغرافي "[2] ،ومنه نستنتج إن الفيلم السينمائي نابع من التصوير الفوتوغرافي، فهو يجمع بين كثير من الفنون ويتطلب مواهب عدة.

5-أنواع الأفلام السينمائية:

هناك العديد من الأفلام السينمائية المختلفة (كوميديا، الجريمة البوليسية، الدراما ...الخ) نذكر منها:

ا_الفلم المقتبس:

"هو الفيلم المستوحى من رواية أو مسرحية أو مقالة أو غيرها من المصادر غير السينمائية أو مقتبس عنها أو منسوب إليها".[3] الفيلم المقتبس يعتمد على أفكار وأعمال أدبية تتم صياغة المادة المقتبسة في قالب جديد بشرط الحفاظ على المحاور الرئيسة للاقتباس.

ب_فيلم السيرة الذاتية:

هو عبارة عن معالجة درامية لقصص حياة مشاهير الفنانين أو العلماء أو المحاربين أو السياسيين أو المجرمين وغيرهم من الشخصيات المعروفة التي اقترن اسمها بسمعة جيدة أو سيئة.[4] أي هو نوع من الأفلام التي تدور حول حياة شخص معين.

---

[1] ينظر: عين على السينما: www.eyeoncinema.net

[2] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام،تر:محمد منير الاصبحي ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2013، ص 14.

[3] كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: ع-لام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،د،ط ،2007،ص 23.

[4] ينظر: المرجع السابق ،كيف جاكسون ،السينما الناطقة، ص 51.

ج_فيلم عائلي:

وهو نوع من أنواع الأفلام يتعلق محتواه بالمنزل والعائلة بشكل عام، وهو مجموعة ثانوية من سينما الهواة، فهو فيلم أو فيديو يخرجه احد أفراد عائلة ما بصدد أشخاص أو أحداث أو شيء ترتبط بتاريخ هذه العائلة، ولاستعمال أعضائها.[1]

د_فيلم الرعب:

" ويسمى أيضا سينما الذعر بقصد وصف هذه السينما التي تنتسب حقا إلى نوع معين، إذ يمكن أن يكون مسحوبا في الاتجاه الخيالي أو بالعكس في الاتجاه الواقعي ولكنه يعرض مشاهد قاسية تثير هلع المشاهد".[2] ومنه إن أفلام الرعب هي التي تثير مشاعر الرعب والخوف في نفس المشاهد، نجد فيها مخاوف حيث تبيني توتر وعدم استقرار.

هـ_السينما التاريخية:

ما نعنيه هنا بالسينما التاريخية هو، بالتحديد، مجموع من الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثا وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت بالفعل في القرن العشرين وحده طالما إن السينما لم تكن اخترعت قبل ذلك، أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفتهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية، وهذه السينما التاريخية على تفاوت جودة أفلامها، كان لها دائما جمهور عريض ما جعل هذا النوع يعيش أكثر من غيره وجعل أفلامه موجودة ويعاد عرضها على الدوام.[3]

---

[1] ينظر: ماري تيري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر، فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007، ص 47.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] إبراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2008، ص 6.

6-اللغة السينمائية

أصبحت السينما من الوسائل الفنية الصناعية الجديدة وضعها العلم حديثا في خدمة الإنسان، حيث استطاعت إن تفرض نفسها كوسيلة اتصال فعالة، تثير المتلقي عن طريق تحقيق التفاعل بينه وبين ما تطرحه من أفكار في كل عمل سينمائي، حيث يعمل صناع السينما عل إيصالها من خلال الرسالة الفيلم (الفيلم)، والتي تعتبر اللغة فيه وسيلة من وسائل نجاحه.

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر ايقونية (صورية) متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الإبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزء من الدلالة أضف إلى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة، هو الأخر بوصفه جزءا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية.[1]اللغة السينمائية ترتكز أساسا على الصورة و على تعاقب الصور، أي في شكل لقطات متتالية، فاللغة السينمائية تتميز بالغنى والكثافة، فهي تتشكل من مجموعة من العناصر الايقونية وحتى الصوتية.

7-شعرية السينما:

الشعرية في السينما تحفل بمجموعة من الملامح الجمالية والتكوينية التي تنعكس من خلال الصورة المرئية، فشعرية السينما تعني دراسة جماليات الفيلم.

إن شعرية (جمالية) السينما تكمن في عناصر وتقنيات السينما التي كان لها اثر في نفسية المشاهد، ومن ابرز هذه التقنيات مايلي:

[1] ينظر: سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات ،مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 13، 2015، ص 15.

1-اللقطة:

اللقطة هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي، حيث يتكون الفيلم من مجموعة من اللقطات المختلفة، فكل لقطة يجب إن يكون لها هدف داخل المشهد.يعرفها احمد زكي بدوي " بأنها جزء من الفيلم الخاص الذي يتم تصويره. وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم النقل إلى منظر أخر في السينما أو كاميرا أخرى في التلفزيون، واللقطات تجمع معا لتكون مشاهد والمشاهد تجمع معا لتكون فصولا"[1]

إذ هي الوحدة التي يتم على أساسها بناء المشهد الذي يتحد مع مؤثرات مختلفة للتعبير عن معنى ما، ومن تجميع عدد مناسب من اللقطات يتكون المشهد، ومن تجميع عدد مناسب من المشاهد يتكون الفيلم." اللقطة هي ببساطة ما تسجله آلة التصوير بعملية مفردة"[2]، إذن فان الفيلم يتكون من ألاف اللقطات وهذه اللقطات تسجل بواسطة آلة التصوير.

إن الشعرية في السينما تتجلى من خلال اللقطات السينمائية وهذه اللقطات أنواع ولعل أبرزها:

ا- **اللقطة القريبة:** هي اللقطة التي تكون فيها آلة التصوير قريبة للمشهد،حيث تساعد على توضيح تفاصيل الأشياء، أو إظهار ردود الفعل كتعابير الوجه، اللقطة القريبة تضعنا في تواصل مع الشخصية، ونتقرب منها وتشعر بها.

ب- اللقطة البعيدة: هي لقطة تحتمل مكانا واسعا، وتكون فيها آلة التصوير بعيدة عن المشهد، وسيكون من الصعوبة بمكان تمييز جسم الإنسان من خلال هذه اللقطة.

ج- اللقطة العامة: "انه مكان مأخوذ بكامله، ولكنه ليس كبيرا جدا، أو هي لقطة طبيعية لجزء من الشارع، أو لمقطع من الطبيعة يبدو من مسافة غير بعيدة"[3] مثل: تصوير منظر طبيعي.

---

[1] سليم عبد النبي، الإعلام التلفزيوني، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2014، ص 253.

[2] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2013، ص 94.

[3] ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ،ط1، 1981، ص 61.

د- اللقطة المتوسطة: "انه جزء من المكان، جزء من الشارع زاوية من الطبيعة".[1] وعند تصوير الجسم البشري، فاللقطة المتوسطة هي تلك التي تصل إلى الخصر.

هـ- اللقطة التالية من حيث الحجم (الجماعية): "هي اللقطة التي يسيطر فيها الناس، ويقل فيها الإحساس بالمكان أو بمادة الطبيعة"[2]

ي- اللقطة الأمريكية: هي اللقطة التي يظهر فيها ثلث المشهد.

و- اللقطة الكبيرة جدا: "التفصيل، قد يكون التفصيل جامدا، مثلا النظارات أو علبة السجائر، التي تحتل كل الشاشة، و قد يكون التفصيل حيا، القبضة، العيون".[3]

2-زوايا التصوير:

زوايا الكاميرا أو وجهة نظر الكاميرا " تتوقف زوايا التصوير على موضوع العدسية الشيئية بالنسبة لحقل التصوير، فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان، تبدو الزاوي "عادية" ويستطيع المخرج أن يقلم موضوعه بطريقة النزول (أي من فوق إلى تحت- المعرب) أي بوضع الكاميرا فوقه، أو بطريقة الصعود بوضعها تحته، أما للإيحاء بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى، وأما لتشويه الرؤية".[4]

إن تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أية لقطة أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث وهناك عدة أنواع زوايا التصوير واهم أنواع هذه الزوايا ما يأتي:

ا- لقطات الزوايا العليا والزاوية المنخفضة:

وهي لقطات تعرف حسب وضع آلة التصوير بالنسبة لشخص المصور، " وفي لقطة الزاوية العالية تكون آلة التصوير أعلى، أو أحيانا أعلى جدا، من الموضوع المصور، وأحيانا يطلق

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

[4] ماري تيريز جورنو،معجم المصطلحات السينمائية،تر:فائز بشور،منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007، ص 6.

على هذا النوع اسم لقطة العين الإلهية أو لقطة عين الطائر".[1] في لقطة الزاوية العالية تكون آلة التصوير أعلى من الشخص المصور، " فهي اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حتى يبدو اقل من حجمه الطبيعي، ويظهر في موقف الضعيف، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة".[2] ويمكن أن تعبر لقطة الزاوية العالية عن الشعور بالإحباط.

وإذا التقطت آلة التصوير صورة للموضوع المصور من الأسفل، تكون اللقطة لقطة زاوية منخفضة، " وهي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طول، وجلالا، وقوة كما أنها تعزز من سيطرته، وسرعته، داخل اللقطة"[3] ،وبالتالي فان لقطة الزاوية المنخفضة توحي إلى التسلط والقوة.

" وأحيانا يتطلب السيناريو لقطة عالية الزاوية أو منخفضة الزاوية من اجل الاتساق وليس من اجل الرمزية أو الصورة المجازية".[4]

ب- لقطة التزويم و التثبيت:

التزويم " هو استخدام المصور عدسة التصوير للتركيز على مشاهدها"، التزويم ليس لقطة متحركة لان آلة التصوير لا تتحرك، بل يستخدم المصور عدسة ذات طول محرقي قابل للتغيير، وهذا الطول المحرقي هو المسافة بين مركز العدسة إلى النقطة التي تقع الصورة عندها في موقع التركيز، وتعطي هذه العدسة القابلة للتعديل انطباعا بان آلة التصوير تتحرك مقتربة من الموضوع أو مبتعدة عنه".[5]

---

[1] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام،تر:محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط،2013، ص 99.

[2] ادم ادم، الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي ،منتدى المنابر الجرافيك، الإصدار الأول، 1435هـ، 2014م، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

[4] المرجع السابق ،برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، ص 101.

ZOOM اقتراب آلة التصوير السريع أو ابتعادها السريع.

[5] المرجع السابق، برنارد ف ديك ،تشريح الأفلام ،ص 111.

أما التثبيت هو إيقاف و تجمد الحركة التي توحي بالسكون، " ويتشابه التزويم والتثبيت في أنهما يستدعيان الانتباه إلى تفاصيل بشكل درامي أكثر مما تفعله الأدوات الأخرى. و بسبب قوتهما في التشديد على التفاصيل، فان من السهل إساءة استخدامها كما هو الحال في استعمال الكتاب القليلي الخبرة للأحرف المائلة".[1] فكلاهما يركزان على التفاصيل بشكل درامي في اللقطة، مما يستدعي انتباه المشاهد.

ج- زوايا الكاميرا المنحرفة:

و هي نوع من أنواع زوايا التصوير، حيث " يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر و تبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية ".[2] الهدف من الزاوية المنحرفة للكاميرا هو إظهار الصورة مائلة داخل الكادر.

د- تجميع اللقطات -المقطع-: تتجمع اللقطات في الفيلم لتشكل مقاطع، وهذه المقاطع أنواع: مقطع خطي ومقطع ترابطي، في المقطع الخطي يرتبط حدث معين مع حدث أخر، أما المقطع الترابطي ترتبط المشاهد من خلال شيء معين أو سلسلة من الأشياء.[3]

ترتب لقطات العمل السينمائي معا، فتصبح متسلسلة ومرتبطة بشكل منطقي، ومن خلالها ياسر العمل السينمائي ويحوز على إعجاب الجمهور.

3-المونتاج:

وهو يمثل المرحلة الأخيرة في إنتاج الفيلم، حيث يقوم التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المفلمة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده

---

[1] المرجع السابق، ص 112، 113.

[2] ادم ادم، الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، منتدى المنابر ألجغرافيك، د ط، الإصدار الأول،1435 2014،،ص 30.

[3] ينظر: برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، ص 113-117.

المخرج بالاتفاق مع المجمع. وكل فيلم هو فيلم مجمع، إن هذا التباين يفسر بتصورات مختلفة عن دور التجميع (المونتاج)، إذا أن له أكثر الأحيان وظيفة سردية، فتغيير اللقطة يوجه تفهمنا للمشهد حتى انه يفرض علينا المعنى (سواء عن طريق لقطة مضخمة لشيء تفصلي أم عن طريق تجميع متناوب يسمح بفهم الحدث فهما إجماليا)، وللتجميع بصرف النظر عن دوره السردي، مهمة نحوية (تتعلق بتركيب فكرة –المعرب) وتدقيقه. انه يشد بنية العمل، مهما كان نوعه (الإجمالي) سواء أكان فيلما وثائقيا أو تعليميا، انه عنصر اكبر في الأساليب إذ انه ينتج أيضا مؤثرات إيقاعية ومؤثرات تشكيلية.[1] أي انه تركيب شيء على أخر، فهو إعادة ترتيب المشاهد، واختيار أفضلها ،والهدف منه هو تنقية المادة المصورة من أي مشاهد صورت بطريقة خاطئة." المونتاج هو ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان، مانحة استمرارية للسرد السينمائي".[2]فهو فن اختيار وترتيب المشاهد وإعادة ترتيب والتوقيت الزمن والأحداث، فهو عبارة عن هيكلة للفيلم السينمائي.

" هو سلسلة من اللقطات المرتبة وفق ترتيب معين من اجل غرض معين. وفي مقطع المونتاج، ترتب المشاهد كي يتبع أحدها الآخر متتالية بسرعة، بحيث تقلص حدثا أو عدة أحداث إلى ما يقارب الثانيتين من زمن الشاشة".[3] فهو أكثر العناصر السينمائية الشائعة حيث ترتب فيه اللقطات وفق شروط معينة للتتابع الزمني.

[1] ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشو، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، دط ، 2007،ص 67-68.

[2] فران فنتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شتانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،دط ، 2012، ص 342.

[3] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الاصبحي ،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق،دط، 2013،ص 118.

"فالمونتاج السينمائي نشأ نتيجة لتصوير جميع مشاهد المكان الواحد دفعة واحدة بغض النظر عن تسلسلها حسب السيناريو، ويجيء المونتاج ليفصل هذه اللقطات ويعيد تركيبها بالتتابع المطلوب".[1]

وهي مرحلة تكون بعد الانتهاء من تصوير الفيلم، حيث تبدأ مرحلة المونتاج بعد اكتمال مرحلة التصوير، وهو عملية ربط المشاهد يبعضها البعض أو حذف مشهد معين ،من خلاله نستطيع الجمع بين الماضي الحاضر ،فهو يمثل الجانب الخفي من الفيلم الذي تم فيه إقناع المشاهد بمشاهد مركبة يريده المخرج إن يصدقها .

" قال الفرد هتشكوك انه لابد للفيلم إن يخضع للمونتاج، فقد كان يعني إن اللقطات التي يتكون الفيلم منها لابد إن تجمع وترتب على نحو يجعل الحدث يسير بشكل منطقي ومترابط. وينطوي للمونتاج على انتقال اللقطات وترتيبها بناء على الاعتبارات التالية :

مكانها في الحكاية، ومساهمتها في المزاج الذي يتصف به مشهد معين أو فيلم بأكمله، وتعزيزها لإيقاع الفيلم، وإيضاحها لشيء من المعنى الأعمق للفيلم، وتحقيقها لغرض صانع الفيلم".[2]المونتاج هو البناء اللغوي للسينما، فهو يقوم على ترتيب اللقطات الموجودة في الفيلم السينمائي، وفق شروط معينة للتتابع و للزمن.

4-الألوان:

تعتبر الألوان من الأدوات المهمة التي ساعدت في صناعة الفيلم، "فاللون هو الأثر الناتج عندما تنعكس الأشعة الضوئية من على الشيء معين، فالضوء هو مصدر كل الألوان، فعندما نرى الورد الأحمر، فإننا نراه فقط لان الضوء ينعكس من عليه إلى اعتبار مما يجعل الوردة ولونها مرئية".[3]

---

[1] فتحي العشري، سينما نعم لا ثانية مرة، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط1، 2002م ،1425هـ، ص 135.

[2] مرجع سابق، برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، ص 136.

[3] سعيد الغريب النجار، مدخل إلى الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2001، ص 263.

تستخدم الألوان في الفيلم السينمائي لتوجيه عين المشاهد إلى ما يقوله السيناريو بالكلمات،"يقوم اللون بدور هام في عملية تشكيل الصورة البصرية وله عدة دلالات معينة، وكل لون له دلالة يحاول الفنان من خلالها أن يوصل معنى معينا إلى المشاهد أو القارئ، فاللون الأحمر يشير إلى الموضوعات العاطفية ويرمز للحب وفي حالة الحرب يعني الدماء، كما تتغير دلالة اللون وفقا لثقافة الشعوب".[1] يستخدم المخرج اللون كما يشاء، فكل الألوان لها معان مختلفة لدى البشر ، كل يحسب وجهة نظره وشعوره باللون.

" اللون يعطي تعريفا أسرع، ومميزات آنية في أفلام التليفزيون والسينما ذات الطابع التجاري، حيث يمكن إعادة إظهار غلاف المنتوج بلونه المميز اعلانيا أثناء ظهوره بالأسواق المركزية".[2]

تقوم السينما بإثارة المشاعر بأساليب مختلفة، وتعتبر الألوان أحد هذه الأساليب حيث تحمل للكثير من المعاني المختلفة، وتستخدم بعدة طرق أيضا، بهدف الإثارة وجذب مشاعر المشاهدين.

5-الإضاءة:

وللإضاءة دور كبير في شعرية السينما، "حيث تلعب الإضاءة في تشكيل أو تكوين الصورة دورا هاما في نقل عنصر الزمن والتباين بين تكوينات الصورة، فالضوء الساطع يعطي الإحساس بالأمل والفرح، بينما الظلام يعني الغموض والخوف، والإضاءة الناعمة ترمز للشاعرية، وعند استخدامها فيمكن إن تعطي التشبيهات والرمزية والدلالات التعبيرية والدرامية والجمالية".[3] للإضاءة أثر فني في الفيلم السينمائي فالاختلاف في درجات الإضاءة بين الضعف والقوة، هو من جهة أخرى اختلاف في الدلالات التي تعبر عليها اللقطة.

---

[1] صالح علي مسعود قحلوص، سيميائية الخطاب البصري،مجلة كلية الفنون والإعلام ،الليبية، العدد الثالث، ص 83.

[2] كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، الدار العربية للموسوعات بيروت، ط1، 1987، ص 147.

[3] صالح علي مسعود قحلوص ، مرجع سابق، ص 83.

"للإضاءة علاقة مباشرة مع الطريقة التي ترى الصورة بها. ويبدو النور والظلام على نحو مختلف في الأفلام مما يبدوان في الحياة الواقعية، حيث على سبيل المثال قد يشير الظلام ببساطة إلى بدء المساء. وفي الفيلم، الظلام الذي يتخذ شكل سطوح مظلمة أو إنارة خافتة أو ممرات غير مضاءة يمكن إن يوحي بالغموض أو الخطر".[1]

تعتبر الإضاءة أحد وسائل التشكيل الفني، حيث تعتبر وسيلة من الوسائل المهمة التي تساهم في صناعة الأفلام السينمائية، فالضوء هو الذي يوحي بالمكان ويستطيع أن يقود حركة الإنسان.

6-الإطار:

هو تحديد مجال الكاميرا باختيار زوايا التصوير، "إن التأطير أو الكادراج هو وضع حركات الممثل في الديكور الفيلمي. وهي المهمة التي يقوم بها مساعد مدير التصوير".[2] ومن خلاله يتمكن المشاهد من رؤية الممثلين والخلفية التي تحيط به.

مفهوم السيناريو:

السيناريو هو القصة التي يرويها الفيلم، "فسيناريو التصوير يعد بمثابة الكتاب المقدس الذي يعمل لأجله كل شخص عن كتب فهو يجب أن يكون مفصلا ما أمكن، ومكتوبا بواسطة شخص يفهم أصول عمليات التصوير السينمائي"،[3] السيناريو بشكل عام هو مسار الفيلم وما يجري فيه من أحداث، فهو قصص حول المستقبل، فهو عبارة عن سلسلة من الأحداث التي نتصورها تجري في المستقبل، كما أنه عبارة عن وسيلة لاكتشاف التفاعلات الممكنة لكافة الأحداث.

---

[1] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام،تر: محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2013، ص 183.

[2] محمد ابراقن، ماهي السينما، منشورات المبرق، ط1، 2014، ص 181.

3- كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1،1987، ص30.

و"للسيناريو شكل خاص، يراعيه كل كاتب سينمائي، سواء كان مبتدئا أو محترفا فكل شيء فيه مثل عنوان المنظر أو وصف الحركة أو الحوار له مكانه المحدد"،[1] فالسيناريو هو أول خطوة يبدأ بها المخرج في الفيلم، فهو ملخص الفيلم الذي يضم كل التفاصيل والمواقف وأحداث الفيلم والحوار الذي يدور فيه بين الشخصيات، ويتم فيه أيضا التأليف والربط بين الزمن والمكان والحدث.

8- الصورة السينمائية:

مفهوم الصورة:

أولا: لغة

لقد تناولت العديد من المعاجم اللغوية القديمة والحديثة مصطلح "الصورة"، والواقف عند هذه التعريفات لا يكاد يقف عند فروق كثيرة بينها، بل أنها تصب في معنى واحد.

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص و ر): " الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"، وقال "ابن الأثير": " الصورة ترد في لسان العرب- يقصد ألسنتهم- على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: " صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته".[2] إن المقصود من هذا التعريف أن لكل شيء صورة خاصة به تميزه عن غيره، وتمنحه حقيقته وفي تعريف أخر يعرفها "احمد سعيد" بقوله: "الصورة اسم لمؤنث تعكس شخصيته أو وشيئا ما، وذلك عن طريق التصوير، أو النحت أو الرسم،وهي كذلك إعادة إنتاج بصري لشيء بواسطة المرآة، أو بواسطة وسيلة خاصة بالرؤية، كما تقدم الصورة الأشخاص و الأشياء كما توجد في الواقع"[3] فالصورة تطلق على الشيء الذي أعيد تصويره مثل إعادة رسم شخص موجود في الوقع.

---

1 انجا كاريتنيكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، تر: أحمد الحضري، الهيئة العامة للثقافة، ط2، 1999، ص9.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مادة، ص ص.و.ر، 492/2.

[3] أحمد سعدي، الصورة في الكتاب المدرسي، المركز التربوي الجهوي، المغرب ،ط1، 2009، ص 12.

وأما التصور فهو" مرور الفكر بالصور الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها، ثم اختزنها في مخيلته، مروره بها يتصفحها".[1] إذن التصور هو نشاط ذهني يفترض وجود عالم حقيقي ليتحرك من خلاله العقل لمعالجة وفهم موضوع ما.

ثانيا: اصطلاحا

وبعد تطرقنا إلى تعريف الصورة لغة يجدر بنا التطرق لتعريف هذا المصطلح اصطلاحا، عبد القادر القط حدد مفهوم الصورة بأنها: " الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها، في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقية والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية".[2] إن الصورة هي طريقة خاصة من طرق التعبير فتنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني.

وهكذا يمكن القول: " إن الصورة تعد ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنّهما متكاملان في الوجود: فكما أنّ العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإنّ العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل لدلالات ".[3] فالصورة بهذا لها دلالات مختلفة، وليست دلالة واحدة، إذ أنها تختلف بحسب المجال الذي تظهر فيه.

فالصورة تراهن على تقديم المعنى كما تفضي على المتلقي نوع من الانتباه واليقظة كما تراهن أيضا على إيصال المتعة الذهنية والمتعة البصرية سواء من خلال الصورة التشكيلية

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، ط1، 2016، ص 80.

[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ط2، 1981، ص 391.

[3] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012، ص 134.

أو الشعرية وغيرها، كما تهدف إلى تمرير الخطاب اللغوي والخطاب البصري كما تراهن على أهمية القراءة الصورية.

مفهوم الصورة السينمائية:

وبعد أن تطرقنا لمفهوم الصورة، لابد لنا أن نتعرض لمفهوم الصورة السينمائية.

"هي تلك الصور المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض، داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة كبيرة ومتسعة".[1] فالصورة السينمائية هي فضاء تعبيري، بصري تتقاطع فيه كل مستويات العملية السينمائية: النص–الصوت–الحركة – الديكور–المونتاج ...الخ.

وتعرف أيضا:" الصورة السينمائية هي ذلك الخليط من الرؤية والسمع والتمثيل والموسيقى والإبهار"[2] فالصورة السينمائية هي مجموعة صور درامية تعرض على الشاشة، والتي تستخدم فيها عدة تقنيات بغية التأثير في المتلقي، فنيا وعاطفيا ووجدانيا وشعوريا وعقليا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

"وتعتبر الصورة خير من ألف كلمة على مستوى التبليغ والتواصل والإفهام، فهي تنقل لنا العالم بإيجاز وإيحاء واختصار، وقد تنقله لنا مفصلا واضحا وجليا"[3]، أي أنها تختزل الكثير من الدلالات والرموز التي تتيح للمتلقي مساحة واسعة لتفسيرها بناءا على خبراته.

" إذا كانت العلامة اللغوية، في التصور اللساني، ثنائية الطابع، تجمع بين الدال الصوتي والمدلول المفهومي المجرد، فان الصورة المرئية تقوم على عناصر ثلاثة: الدال، و المدلول والمرجع وهنا يقوم المرجع بدور هام في تسنين الصورة تشكيلا و طباعة و نسقا، و تشفيرها

[1] سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،ط1، 2013، ص 13.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السينمائية،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، ط1، 2016، ص 10.

بصريا ومرئيا وحسيا "[1]، فالصورة هي تمثيل للواقع ،ومن أكثر الأدوات فعالية على الإطلاق وتبقى فعاليتها تغير المكان والزمان.

"لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية انتقاء مزدوجة: انتقاء العناصر التي يجب أن تظهر في الصورة، وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي منها "[2]، أي لابد أن يتفق النص الذي نسمعه مع مضمون المادة الإخبارية المصورة التي نشاهدها وحتى تزداد نسبة فهم المشاهدين لهذه المادة واستيعابهم لها.

" وعلى هذا الأساس لا يمكن للصورة أن تكون سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء، إنها بناء مزدوج: بناء تقوم به عين المصور وأداته أولا، فكل صورة تنظم عناصرها وترتبها حسب الشكل والحجم واللون (الإعداد) كما تقدمها للعين من خلال نمط خاص في التمثيل (زاوية النظر)، وهي أيضا بناء يقوم به المتلقي ثانيا، فكل قارئ يبحث في الصورة عن ذاته: انه يقرأ فيها تاريخه وأحلامه وأوهامه".[3] فالصورة السينمائية هي علامة بصرية، فهي المحرك الفعلي لحضارتنا الراهنة وهي كذلك وسيلة للتسلية والمتعة والفائدة، من خلال نقل العالم عبر الشاشة السينمائية إذ تعد رسالة تواصلية بامتياز، وتنفتح على العالم المحيط بنا وتقدم دلالات مختلفة تنقله بإيجاز وإيحاء واختصار.

[1] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص 11.

[2] سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق ، المغرب، د.ط، 2006، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

الفصـــل الثاني:

إنتــاج الدلالــة بين الســرد

اللســاني وعيــن الكــاميرا

01-بطاقــة تعريف للفيلم

02-فكـــــرة الفيلـــم

03-تلخيص أحــداث الفيلم

04-شخصيات الفيلــم

05-أمـــاكن الفيلـــم

06-شعريـــة السرد السينمائي في الفيلـــم

07-العلاقة بين المنتج اللساني والمنتج البصــري

1-بطاقـــــة: تعريف الفيلم

بطاقة فيلم المخدوعون		
السيناريو و الإخراج	توفيق صالح	
الإنتاج	المؤسسة العامة للسينما	
الجوائز	- جائزة مهرجان قرطاج 1972 - جائزة مهرجان ستراستبورغ للأفلام حقوق الإنسان 1973. - جائزة المركز الكاثوليكي الدولي ببلجيكا 1973. - جائزة لينين للإسلام في مهرجان موسكو 1973	
البطولة	الممثل	الدور في الفيلم
	- محمد خير حلواني	- أبو قيس
	- بسام لطفي	- أسعد
	- صالح خلفي	- مروان
	- عبد الرحمن آل رشي	- أبو الخيزران
تاريخ الصدور	1972	
مدة العرض	ساعة و ستة و أربعون و عشرون ثانية	
البلد	سوريا	
اللغة	العربية	
مهندس الصوت	زهير فهمي	
موسيقى	صلحي الوادي	
تسجيل	هشام العجه	
المنتج	صاحب حداد	
مدير الإنتاج	محمد سالم	
الصوت	زهير فهمي	
مدير التصويت	بهجت حداد	

2-فكرة الفيلم:

يتحدث الفيلم عن ثلاثة فلسطينيين من أعمار مختلفة (أبو قيس، أسعد، مروان) يقررون الهجرة نحو الكويت والتسلل عبر الصحراء لعدم حيازتهم على أوراق ثبوت أ جوازات سفر، هربا من الواقع الأليم الذي أفرزته النكبة، ورغبة في تحقيق آمالهم وطموحاتهم المختلفة ويساعدهم في هذه العملية الشخصية رابعة (أبو الخيزران).

03- ملخص أحداث فيلم المخدوعون:

تجري أحداث هذا الفيلم في عام 1958 بالبصرة، يقرر ثلاثة فلسطينيين الهروب إلى الكويت ينتهون غلى أجيال متباينة.

يبدأ الفيلم بمشهد للصحراء فيه هياكل عظيمة للأشخاص ماتوا، ثم يظهر أبو قيس وهو يمشي في الصحراء وهو فلاح فلسطيني فقد بيته وشجرات زيتونه في حرب 1948، ابتداء مطلع الفيلم بالتصاق أبي قيس بالأرض وتشبيه رائحة تربتها برائحة امرأة قد اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطبا، هذه الأرض التي استلقى عليها أبو قيس هي أرض " شط العرب" بالعراق، أما أرضه الأصلية فقد هجر منها وعائلته قبل عشر سنوات ثم يأتي مشهد يذكر فيه حادثة وقعت قبل النكبة في قرية أبي قيس " ديوان المختار" بمدينة يافا، يسأل الأستاذ سليم عما إذا كان سيؤم المصلين في خطبة الجمعة، فيعترف الأستاذ سليم بأنه يجهل الصلاة لكنه يجيد إطلاق الرصاص.

يتوفى الأستاذ سليم قبل ليلة واحدة من سقوط قريته، و هو ما لاعتبره أبو قيس " نعمة إلهية" في حديثه مع نفسه، تعصف بابي قيس كوارث جمة، فمنها سقوط قريته قبل عشر سنوات في أيدي الاحتلال، ومنها وفاة ابنته "حسنا" بعد شهرين فقط من مولدها، أضف إلى ذلك الوضع المعيشي السيئ الذي يعيشه وأسرته، كل هذه المآسي جعلت من أبي قيس شخصا تعيسا وبائسا من القيام بأية محاولة من شأنها إعادة الوضع إلى سابق عهده.

يوافق أبو قيس على اقتراح من أحد أصدقائه بعد طول محاولات إقناعه بالهرب إلى الكويت عن طريق التسلل عبر الصحراء، و يحاول هو الأخر إقناع نفسه بأن هذه المرحلة ستعود عليه و على عائلته بالربح و الفائدة، فهو سيبني منزلا جديدا و سيشتري شجيرات زيتون و سيدخل ابنه قيس إلى المدرسة، كل هذا سيحدث إذا اكتملت رحلته إلى " جنة الكويت" بالنجاح، رغم قراره بالسفر إلا أنه يبدو و منذ الوهلة الأولى غير مرتاح ،يبدوا أن وطأة الوضع المعيشي الذي عانى منه أبو قيس لم تترك له خيارا آخر سوى الهرب منه إلى مكان لربما سيوفر له ما فقده في وطنه، و يحقق حلمه المتمثل في بيت جديد وشجيرات زيتون.

يأتي دور الشخصية الثانية "أسعد"، الشاب الفلسطيني المطارد من قبل السلطات الأردني لنشاطه النضالي و الذي قرر التخلي عنه لحساب حريته و أحلامه الشخصية، يطمح إلى دخول الكويت بالتسلل عبر الحدود العراقية الكويتية، أما في تحقيق نصيبه من الحياة الهانئة هناك، و ربما هربا من طمع عمه في تزويجه من ابنته ندى التي خطبت له منذ ولادتها ، و أسعد إذ تعصف به الإهانة إلا أنه يقبل بهذه الصفقة البائسة بعد تفكير ملي في المستقبل المشرق الذي ستؤمنه له دنانير عمه.

يقرر أسعد أن يسافر إلى الكويت فيذهب إلى الرجل البصري السمين و هو مهرب يهرب الناس إل الكويت، فيطلب من أسعد أن يعطيه خمسة عشر دينار مقابل إيصاله إلى الكويت، و في أثناء حديث أسعد مع الرجل السمين حول الصفقة، يتذكر " أبا العبد" صديق والده الذي زعم أنه قاتل معه في حرب 1948، و الذي اتفق مع أسعد على إيصاله إلى الكويت مقابل عشرين دينار، فيسلمه أسعد المبلغ قبل موعد سفرهما، لكن أبا العبد يخدعه و يتركه هائما على وجهه في الصحراء الموحشة حتى يمر سائح و ينقله إلى الفندق.

أثبت هذه الحادثة مع "أبي العبد" أن الخطر يشتد كلما اشتد الإمعان في الهرب و الابتعاد عن الأرض، و كلما كان الابتعاد عن الأرض يجر معه الخيبة فأسعد قد نال حظه منها

حتى اللحظة التي وصل فيها إلى البصرة ،فقبل ذلك هو لم يستطع الوقوف في وجهه الحكومة الأردنية و لذلك فر هاربا منها، و بعد وصوله إلى البصرة تشتد خيبة و عجزه بعد وثوقه بأبي العبد الذي سلب منه جزءا من مال عمه، فالصلابة التي تبدو على مظهر أسعد تخفي وراءها عجزا و ضعفا يكتنف شخصيته، فتتجلى هذه الهشاشة في شخصية في خوفه من جرذان الصحراء التي قيل له أنها تقتات على الجرذان الصغيرة و التي رآها أثناء رحلة مع السائح.أسعد و بعد أن أثبت له أبو العبد بأنه لص متمكن، يفقد ثقته في رجال التهريب وعلى رأسهم الرجل البصري السمين، الذي سحب رأيه لن يكون أسحن من أبي العبد.

ثم يأتي دور " مروان" فهو فتى فلسطين يبلغ من العمر ستة عشر سنة يضطر هذا الأخير إلى ترك مقاعد الدراسة، و يقرر اللحاق بركب المهاجرين غير الشرعيين إلى الكويت، فمروان هو المعيل الوحيد لعائلته و لهذا وضع على كاهله مسؤولية العائلة التي كانت تعيش على ما يرسله شقيقه الآخر زكريا من الكويت، لكن هذا الأخير توقف عن إرسال المال لأسرته لأنه تزوج، فيقرر الأب الزواج هو الآخر من فتاة فقدت ساقها في غارة إسرائيلية طمعا في مالها، اتخذ مروان قراره في استلام دور شقيقه في إعالة الأسرة و تحسين ظروف عيشها ،بعد أن تخلى عنهم الأخ والوالد، فكانت الضرورة الملحة بالهروب نحو الكويت لإعالة العائلة.

مروان لم يكره والده لفعلته تلك بل لم يستطع أبدا أن يكرهه، لأنه يرى أن والده رغم ذلك لا يزال يحبه لكنه لم يستطع أن يواصل العيش على تلك الحال من الفقر و قلة الحيلة، و كل ما تبناه من أحلام و طموحات تناثرت منذ توقف زكريا عن إرسال المال، فجاء القرار بالزواج من" شفيقة" التي ستحقق له جزء من تلك الأحلام.

توجه مروان إلى مكتب الرجل السمين و كله أمل بان تحقيق أحلامه ستنطلق من هنا، لم يكن ليعلم بسبب نقص خبرته أن تكلفة التهريب ستكلفه أكثر من الدنانير الخمسة التي

يملكها، فهو لا يعرف كيف تسير الأمور مع مهربي البصرة، ولم يستطع مجابهة و مواجهة الرجل السمين الذي واجه تهديده له بالشرطة بصفعة أخرجته من معركته تلك كسيرا ذليلا بل اكتشف أنه لن يستطيع رد المهانة التي لحقته، عند خروج مروان من مكتب الرجل السمين التقى بأبي الخيزران، فهو سائق فلسطيني يعمل عند تاجر كويتي ثري، لكنه ليس مجرد سائق شاحنة، عادي بل مهرب كبير، و ربما أحد الجرذان الكبيرة التي سمع عنها أسعد، يختار ضحاياه بمهارة تامة من أمثال أبي قيس و أسعد و مروان، أولئك الذين دفعتهم الحاجة الملحة إلى اللجوء لأصعب الطرق للهرب من واقعهم المأساوي.

رغم أن عشرة سنوات مرت على الحادثة، حادثة الإخصاء إلا أنه لم يستطع نسيانها لكنه قرر استكمال حياته و العيش في راحة تامة و عدم التفكير في شيء ،لكن الحادثة أفقدته جزء من ثقته بنفسه لكونه رجلا غير مكتمل الرجولة، و عجزه هذا خلق فيه روح التحدي و التميز و دفعه إلى محاولة إثبات ذات و لو على حساب حياة أولائك المساكين الذين يريد تهريبهم إلى الكويت، و في المقابل سيحصل هو على أجرة التهريب التي ستدر عليه أمواله طائلة و حينها فقط سيرتاح رسيخ البال.

عند لقاء أبي الخيزران بمروان يعرض عليه الصفقة و يقول له بأنه قبل بدنانيره الخمسة لكن بشروط و هي أن يحضر معه شخص أخر ليهاجر إلى الكويت، أما الشرط الأخر هو أن لا يخبر الأشخاص الذين معه في الرحلة بأنه قبل دنانيره الخمسة، فيقبل مروان و يذهب و يحضر معه أسعد، أما "أبو الخيزران" فيلتقي بأبي قيس لأنه يعرفه من قبل و عند لقائهم في الساحل يشرح لهم" أبو الخيزران" طريقة الرحلة و كيفية الوصول إلى الكويت.

إن أبا الخيزران " يعتبر السائق الخاص للحاج رضا فقد كان معروفا لدى رجال الحدود و أن سيارة الحاج رضا لا تفتش من قبلهم، و عليه فإن المهمة في نقل الرجال كانت بالنسبة له شبه سهلة.

في لقاء أسعد مع أبي الخيزران يبدو أسعد أكثر حذرا هذه المرة، فأبو الخيزران قد يكون أحد الجرذان الكبيرة التي تقتات على الجرذان الصغيرة و التي قد يكون هو أحدها ، و لهذا يرفض أن يسلمه المال إلا بعد الوصول إلى وجهته، لقد خسر اسعد قسما من أمواله مع أبي العبد المخادع، و لذلك حاول عدم تكرار الخطاء نفسه مع أبي الخيزران.

و مما أثار شك أسعد حول خلفية أبي الخيزران هو تلك المغامرة التي سردها عليهم هذا الأخير و التي تحكي كلها عن مهاراته في السياقة و التهريب و التي قد تكون غير حقيقية، إنه يعلم أن أبا الخيزران لن يتوانى في إلقائه و من معه على قارعة الطريق إذا ما واجهوا خطرا محدقا، وأسعد كان رجل المفاوضة مع أبي الخيزران في صفقة التهريب إلى الكويت لضلوعه في هذه الأمور أكثر من صاحبيه بالنظر إلى خلفيتة السياسية ،فيقبل ومن معه بشروط أبي الخيزران التي تنص على نزولهم إلى صهريج الشاحنة أثناء الاقتراب من نقاط التفتيش الحدودية.

يحاول أبو الخيزران في الصفقة الأخيرة من الرجال الثلاثة أن يثبت من جديد جدارته في القيادة، ومعرفته بكل خبايا الطرقات والمنعرجات وما تحمله الصحراء من مفاجآت، و بدا ذلك جليا في حديثه مع أسعد أثناء الرحلة، فقد انصب جل حديثه في ذم الرجل البصري السمين و ذكر المسافرين الكثر الذين تركهم في الصحراء القاحلة،في محاولة منه لكسب ثقة اسعد وكذلك التفاخر بامكانياته وقدراته غير المحدودة في القيادة.

يعتبر أبو الخيزران خزان شاحنة "الحاج رضا" المكان الأنسب لتهريب ضحاياه ،لكنه لم يضع في حسبانه عواقب الطريق الطويلة، فشمس آب المحرقة ترسل شواظا من نار،والصحراء تحيطهم من كل جانب ورجال الحدود يتربصون بهم عند كل نقطة تفتيش.

تبدأ الرحلة المجهولة المعالم نحو الصحراء الموحشة و تحت لهيب الشمس الحارقة، وهاجس الخوف والترقب من نقاط التفتيش يتزايد، وقبل أن يصلوا إلى نقطة التفتيش عند الحدود

العراقية بخمسين مترا يتوجب على الثلاثة الاختباء داخل خزان السيارة لعدة دقائق، وما إن تنتهي إجراءات التفتيش حتى يتابعوا سيرهم، فكانوا يتناوبون على الجلوس أمام مقعد السائق.

يعيد رجال الكرة و ينزلون إلى الخزان ما إن اقترب "أبو الخيزران" من حاجز الحدود الكويتية، ينزل أبو الخيزران في عجلة فيذهب إل رجال الحدود ليتمم الإجراءات لكنهم يقومون بتعطيله، إن رجال الحدود تحملوا جزء من مسؤولية اختناق الرجال داخل الخزان فقد أخر أبو الباقر أبو الخيزران بسبب استفساره الهزلي عن شائعة سمعها من الحاج رضا حول علاقة تجمع أبو الخيزران براقصة اسمها كوكب، أبو الخيزران فشل بجدارة في مساعدة هؤلاء الرجال في الوصول إلى وجهتهم رغم ثقته الكبيرة في انه رجل هذه المهمة، وقد استطاع أن يوهمهم بهذه الفكرة، إن موت الرجال الثلاثة كان نتيجة تهور وعدم مسؤولية أبي الخيزران.

إن مدة خمسة عشرة دقيقة، كانت كفيلة في اختناق الثلاثة داخل الخزان فما، كان من أبي الخيزران إلا أن يلقي جثثهم في مكب للنفايات ويستولي على أموالهم وممتلكاتهم، فينطلق بعدها نحو وجهته وفي نفسه سؤال ظل يلح عليه " لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟.

3-شخصيات الفيلم:

تعرف الشخصية على أنها مجموعة من الصفات الجسدية فهي صاحبة الفعل و الحركة التي تؤدي إلى قيام العمل الدرامي و تعتبر أيضا مرتكزا أساسا من مرتكزات الفيلم الرئيسي.تلعب الشخصية دورا رئيسا و مهما في تجسيد الفكرة، وهي من غير شك عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل، و منه نقول أن للشخصية أهمية بالغة في الفيلم باعتبارها أهم مكونات الفيلم كعنصر حيوي، بمختلف الأفعال التي تشكل مجرى الحكي، تنقسم الشخصيات في الفيلم بحسب الدور إلى قسمين الشخصيات الرئيسية و هي الشخصيات الأساسية في الفيلم والتي

تعتمد مجريات الفيلم عليها بشكل مركز، وتظهر بشكل مستمر على الشاشة، أما القسم الثاني فهي الشخصيات الثانوية وهي الشخصية المساعدة لشخصيات الرئيسية، والتي لا تظهر كثيرا على الشاشة.

01- الشخصيات الرئيسية:

الشخصيات	صفاتها الجسمية و النفسية	دورها
أبو قيس	- كبير السن - طويلة القامة - نحيل - شعره ابيض	يمثل دور عجوز فلسطيني له علاقة وطيدة بأرضه التي هاجر منها، و هو دائم الحلم بالعودة إليها و إلى شجرات زيتونه التي فقدها هناك، يترك عائلته و ينطلق إلى رحلة مجهولة العواقب إلى الكويت بهدف جني المال.
أسعد	-شاب طويل - أسود الشعر - ذكي - أبيض البشرة - شجاع	يمثل دور شاب فلسطيني مطارد، حلمه أن يسافر إلى دولة الكويت أملا في توفير حياة مستقرة، وكنه يتعرض لابتزاز من جانب عمه الذي قام بإقراضه خمسين دينارا، وذلك بدافع أن يكون زوج ابنته في المستقبل إلا أنه يتعرض لغدر من جانب شخص يدعى أبي العبد، أسعد شاب ناضل من أجل الاستقلال لكنه تخلى عن حلم الاستقلال وقرر الهجرة إلى الكويت مثل سلفه الذين ذهبوا إلى هناك وعادوا بأموال طائلة، هروبا من الواقع المزري.
مروان	- طفل صغير - كثيف الشعر	يمثل دور طفل فلسطيني عاش طفوله بائسة فهو محروم من أبسط مقومات الحياة، لقد

	- قصير القامة - أسود الشعر و العينين	دفعه سوء الوضع الاجتماعي لعائلته إلى التفكير في الهرب إلى الكويت لإعالة أسترته التي تخلى عنها شقيقه ووالده.
أو الخيزران	- طويل القامة - أبيض الشعر - أسود العينين - محتال و مخادع - نحيل	يمثل دور رجل عاجز و غير مبالي بمصير وطنه، خسر رجولته بعد مشاركته في مظاهرة على البغال، كان يعمل عند تاجر كويتي في التهريب، فهو يهرب الأشخاص من البصرة إلى الكويت و ذلك عن طريق وضعهم في الخزان المائي.

2- الشخصيات الثانوية:

الشخصيات	الصفتها الجسمية و النفسية	دورها
الأستاذ سليم	- أستاذ مدرسة - طويل القامة - يضع نظارات - أسود العينين و الشعر	يمثل دور أستاذ في المدرسة بمدينة يافا، يسأله المختار إذا كان سيؤم المصلين في خطبة الجمعة، فيعترف الأستاذ سليم بأنه يجهل الصلاة، لكنه يجيد إطلاق الرصاص، يتوفى ليلة واحدة من سقوط قريته
الرجل البصري السمين	- أسود الشعر - سمين - قصير القامة - متكبر - انتهازي	يمثل دور المهرب الذي يقوم بتهريب الناس إلى الكويت، فهو رجل انتهازي يسعى إلى منفعة العامة على حساب مأساة أولائك الفلسطينيين الذين يلجئون إليه

	- محتال و مخادع	لتهريبهم، ويتنصل من تحمل مسؤولية سلامتهم بعد إيصالهم إلى نقطة الانطلاق حتى وأن تركهم الدليل و لم يصل إليهم
أبو العبد	- طويل القامة - نحيل - أبيض الشعر - رجل طماع - محتال و مخادع	يمثل دور صديق والد أسعد الذي زعم أنه قاتل معه في حرب 1948 لكنه استغل أسعد بعد أن سرق منه عشرين دينارا و اختفى، و قد وعد فيما سبق بأن يوصله إلى الكويت مقابل المبلغ السابق وأسعد الذي وثق به لاعتباره صديق والده منذ فترة الحرب لم يشك للحظة بأنه سيخدعه.
موظفو الحدود	- عدة رجال - يرتدون لباس خليجي - كثيرو الكلام	أبوباقر وأصحابه موظفو الحدود العراقية الكويتية، تحملوا جزءا من مسؤولية اختناق الرجال داخل الخزان فقد أخر أبو الباقر ابا الخيزران بسبب استفساره الهزلي عن شائعة سمعها من الحاج رضا حول علاقة تجمع ذلك السائق براقصة اسمها كوكب
الحاج رضا	- غير موجود في الفيلم، يذكره أبو الخيزران في حديثه	يمثل دور تاجر كويتي ثري كثير اللهو تعود أن يعتمد على أبي الخيزران في القيادة أثناء رحلاته
أم قيس	- طويلة القامة	تمثل دور زوجة أبو قيس هي

	- وجهها طويل - جميلة المظهر - بيضاء - شعرها أسود	امرأة تعيش مع زوجها في فقر شديد، تسانده في فكرة الهجر إلى الكويت بهدف ذهاب ابنها قيس إلى المدرسة وشراء بيت وأشجار الزيتون، كما أنها حامل بطفلة تنجبها وتسميها حسنا لكنها تخسرها بعد شهرين من الولادة.

4-أماكن الفيلم:

المكان:

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الفيلم، حيث يستحيل علينا تصور العمل السينمائي دون مكان تسير فيه أحداثه، لأنه بمثابة العنصر الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل، و تكمن أهمية المكان في كونه المحور الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل، وتكمن أهمية المكان في كونه المحور الذي توجد فيه العناصر الملموسة و المرئية في الكون و على هذا الأساس، يؤدي المكان في الفيلم دور لا غنى عنه في تماسك العناصر الأخرى، باعتباره مسرح الأحداث.

أماكن الحدث في فيلم المخدوعون:

تختلف الأماكن في الفيلم باختلاف الأماكن التي يذهب أليها أبطال الفيلم لأنهم لم يعرفوا الاستقرار في مكان واحد، و تمثلت هذه الأماكن في:

1-**المخيم:** هو ذلك المكان الذي يلجأ إليه " أبو قيس و أسعد و مروان" بعد ضياع وطنهم، لكن المخيم يصبح مكانا معاديا لأنه لا يوفر أدنى شروط الحياة الإنسانية

الكريمة، فتضطر الشخصيات إلى الهروب منه نحو فضاءات أخرى تتوهم أنها ستكون أفضل منه.

2- **الصحراء:** تحضر الصحراء كمكان ممتد مفتوح و خطير في محطتين من رحلة البحث.

- **محطة فلسطين الأردن** خاصة مع أسعد، الذي تركه المهرب على الحدود في قلب الصحراء، و هرب عنه و كادت الشمس الحارقة تقتله لولا سيارة الأجنبي الذي أنقذه.
- **محطة العراق الكويت،** و هو مكان الرحلة و مكان وفاة الشخصيات الثلاثة.

3- **المكاتب:** تمثل المكاتب في الفيلم عدوانية العلاقات البشرية، و ذلك بارز في ثلاث مكاتب هي:

- **المكتب الأول:** مكتب المهرب بالبصرة، الذي كان يتعامل بفضاضة مع الراغبين في الهجرة السرية، خصوصا من خلال موقفه مع أسعد، و مروان بحيث طلب منهما ثمنا باهظا، و حين طالبا التخفيض في الثمن طردهما.
- **المكتب الثاني:** مكتب الجمارك الخاص بنقطة المراقبة العراقية، حيث نجح أبو الخيزران في استخلاص الإذن بسهولة ومر بالسرعة المطلوبة للمرحلة التالية.
- **المكتب الثالث:** مكتب الجمارك الخاص بنقطة المراقبة الكويتية، حيث أظهر عبثية الموظفين وهم يسخرون من أبي الخيزران ويعطلونه لكي يحكي لهم عن الراقصة كوكب ومغامراته النسائية الوهمية.

4- **الخزان المائي:** هو مكان للحياة، فهو خزان لحمل الماء خلال رحلات الصيد التي يقوم بها الحاج رضا مالك الشاحنة و التي يعمل أبو الخيزران في قيادتها.

5- **الكويت:** هو مكان الحلم، باعتبارها دولة نفطية جديدة حينها أصبحت الكويت مكان الحلم، مكان حل جميع مشاكل الحياة.

شعرية السرد السينمائي في الفيلم:

تعد اللقطة من أهم مكونات العمل السينمائي عموما والفيلمي خصوصا وقد عرف فيلمنا فيلم "المخدوعون" العديد من اللقطات المهمة التي ساهمت وبشكل كبير في إبراز أهم المعاني والدلالات العميقة بالإضافة إلى الأيديولوجيات التي أراد المخرج توصيلها إلينا وهذا ما سنحاول التطرق إليه في مجموعة من اللقطات المقتطفة من الفيلم، وقد قمنا باختيار اللقطات حسب أنواع اللقطات وزوايا التصوير، وأعطينا مثال أو أكثر حول اللقطة الواحدة:

اللقطة (01):

المخرج في اللقطة الأولى قسم الكادراج وجاء الأفق في النصف ،ليبين مشهد مشي أبو قيس في الصحراء هو واحد من أقوى المشاهد الافتتاحية للمخرج، المشهد يبدأ بلقطات بطيئة لمشي أبو قيس من زاوية مرتفعة لتعكس حيرة أبو قيس والشتات والغربة والهزيمة الداخلية

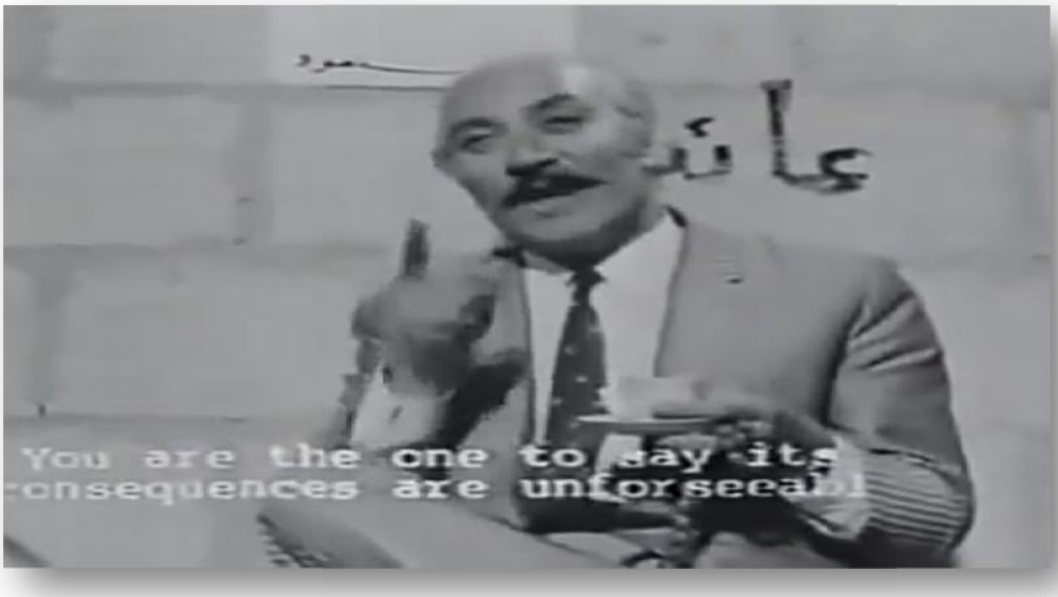
والنفسية على المستوى الفردي، المخرج تعمد أن يبدأ المشهد بلقطة واسعة للصحراء ، ثم يظهر أبو قيس وهو يمشي في الصحراء لوحده.

الخمسين ثانية الأولى في المشهد هدفها أن المشاهد ينتقل لحالة من التوتر والتوجس اِستعداداً لما سيحصل بعد ذلك، ثم من خلال حركة الكاميرا البطيئة وتصاعد وتيرة الموسيقى التصويرية على نغمة واحدة، بالإضافة إلى بعد المؤثرات الصوتية والبصرية كالسماء الصافية والشمس الحارة.

اللقطة (02):

لقد رسم هذا الفيلم صورة الصحراء بمعانيها الدقيقة، وركز على جميع الرموز التي تظهر في البيئة الصحراوية، كبيئة مقفرة جرداء، وهذا ما نجده يتكرر في جميع اللقطات التي تظهر فيها الصحراء، وهذه اللقطة البعيدة صورت لنا الصحراء الشاسعة المترامية الأطراف، والإضاءة في هذه اللقطة هي إضاءة باهتة تتفاوت ألوانها بين الأبيض والأسود، كأنها تحيل

على الزمن الماضي، إن إضاءة الشمس في المشاهد الخارجية اِتسمت وكأنها فترة الصباح من أجل أن تعكس المضمون المتفائل للمشهد وهو الوصول إلى الكويت، نلاحظ أن الموسيقى اِختفت وتم اِستبدالها بصوت الخزان وهو يسير في الصحراء، لأن الحقيقة قوية بما فيه الكفاية من غير مؤثرات ومن أجل ضمان تركيز المشاهد في الرحلة داخل الخزان.



اللقطة (03):

اتخذت الكاميرا هنا مشهد ملتقط من زاوية منخفضة لتدل على القوة والجبروت ،هذه اللقطة هي ثرية جداً، لانها غنية بالدلالات التي تبين الفارق الاجتماعي، الفارق هنا فارق رهيبْ فارق اِجتماعي بالدرجة الأولى، زاوية الكاميرا هنا ناجحة بالتحديد لأنها بينت لنا اِستعلاء وجبروت سعد على أبو قيس وزوجته.

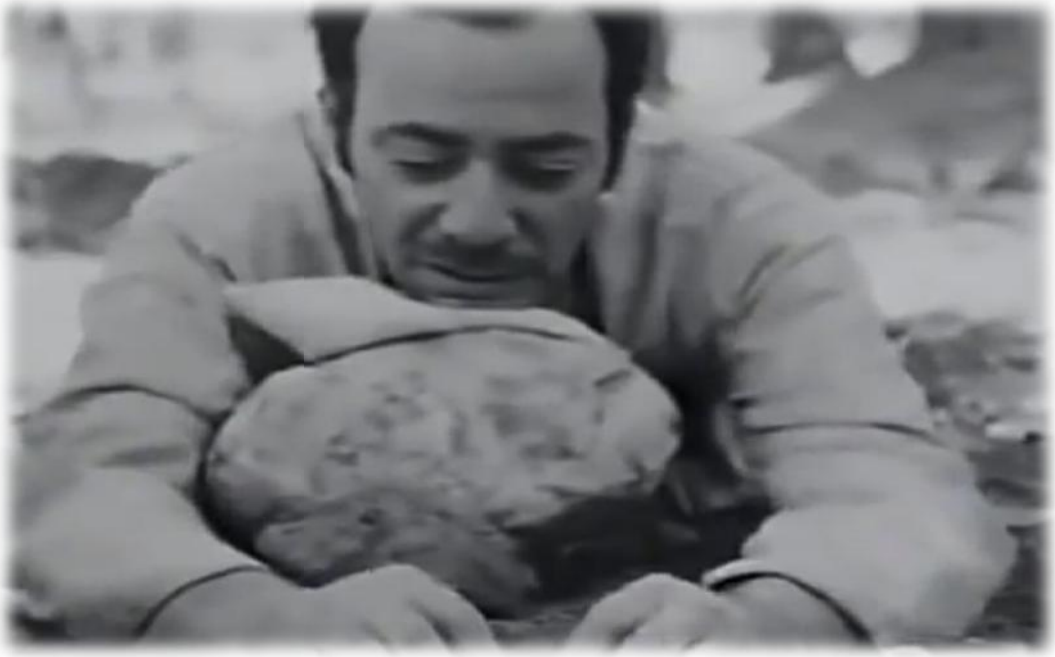
هذه اللقطة هي لقطة مهمة فهي ذات مضمون سردي ومضمون إيديولوجي، وذلك من خلال العبارات الموجودة في الحائط: "عائدون" "سنعود" وهذا دليل على أن المخرج يبعث

رسالة إلى الكيان الصهيوني مفادها أن الشعب الفلسطيني سيعود ليحارب من جديد ولن يستسلم للقهر والظلم، ولابد أن يحقق هدفه ويستعيد بلده وأرض أجداده.

اللقطة (04):

المخرج في هذه اللقطة يريد القول أن أطفال فلسطين كانوا شهودا على المظالم التي وقعت، وكانوا طرفا فيها كابدوا ما كابد الكبار، ففقدوا أسرهم، واِستشهدوا فأطفال فلسطين أطفال انتزعوا من طفولتهم وغدوا رجالا قبل الأوان.

نوع هذه اللقطة هي لقطة قريبة، صورت فيها الأطفال الفلسطينيين خلف الأسلاك الشائكة والطفل الأكبر يحمل ورقة بيضاء كأنها رسالة يستنجد بها الدول العربية، هذه اللقطة هي لقطة رائعة لها دلالات مختلفة، أهم شيء في هذه اللقطة هو افتقار الألوان، بالإضافة إلى أن اللباس موحد، هذه اللقطة ناجحة تكشف لنا البؤس والعجز.



اللقطة (05):

هي لقطة قريبة يظهر فيها أبو قيس وهو مستلقي على الأرض، الإضاءة في هذه اللقطة هي إضافة قوية، يميزها ضوء الشمس ،المشهد يبدأ بحوار طبيعي لكنه يذهب لعمق مختلف تماما، عندما يبدأ أبو قيس بالفضفضة لجارة عن اِشتياقه لأرضه ورائحة التراب وشجرات زيتونة، وذلك في الدقيقة الرابعة،نلاحظ أن الموسيقى اِختفت، وثم اِستبدالها بصوت العصافير، وذلك من أجل ضمان تركيز المشاهد الكامل للحظة وربطها بالواقع.

اللقطة (06):

هذه اللقطة فيها جانب سردي ووجهة نظر، المخرج ركز على وجهة نظر أبو قيس وأسعد ومروان ونظرة عيونهم التي تبين الرغبة في الركوب في الخزان المائي، إن نظرة العيون هنا هي نظرة منكسرة تدل على التعب والإرهاق، التحديق ليس قوي وإنما تحديق ضعيف لأن الشخصيات منهكة نفسيا وخائفة من المجازفة في مصيرهم، نوع هذه اللقطة هي لقطة قريبة، صورت لنا قرار الشخصيات الثلاث المتمثل في النزول داخل الخزان، حيث الظلام والحرارة الشديدة، ومن بين الاستراتيجيات الذكية لدى المخرج هو اِختيار وقت التصوير، الحدث السردي هنا يقوم على وقت الصباح الباكر إلى غاية وقت الظهيرة.

اللقطة (07):

في اللقطة (07) نلاحظ نزول أسعد داخل الخزان وأبو الخيزران ينتظره ليقوم بغلق الخزان بعد نزول أسعد ويباشر بالرحلة، هذه اللقطة هي لقطة عامة يصور فيها المخرج لحظة اختباء الشخصيات الثلاثة داخل خزان السيارة عند اِقترابهم من نقاط التفتيش في الحدود العراقية الكويتية، لأنه يتوجب على الشخصيات الثلاثة الاختباء داخل خزان السيارة لعدة دقائق، وما إن تنتهي إجراءات التفتيش حتى يتابعوا سيرهم ،الإضاءة في هذه اللقطة إضاءة باهتة، لأن الرحلة مجازياً شاقة اِفتقدت الصورة أُلْفها اللوني واِتحدت الألوان وأصبحت باهتة وخافتة.

اللقطة (08):

تمثل هذه اللقطة صورة أشجار الزيتون وهي من الأشجار المقدسة الدائمة الخضرة، يوجد في هذه اللقطة أشخاص يقومون بقطف ثمرات الزيتون، فشجرة الزيتون ترمز إلى الصمود الفلسطيني على أرضه الفلسطينية ،نوع هذه اللقطة هي لقطة عامة، صورت فيها أبو قيس فوق السلم وهو يقوم بجني حبات الزيتون، أبو قيس يمثل دور رجل عجوز له علاقة وطيدة بأرضه التي هجر منها وهو دائم الحلم بالعودة إليها وإلى شجرات زيتونة التي فقدها هناك، الإضاءة في هذه اللقطة إضاءة قوية أحاطت بكل زوايا الصورة، وتتميز بألوان مضيئة ومتنوعة تعبر عن جني الزيتون.

اللقطة (09):

تمثل هذه اللقطة صورة سكان قرية "يافا" وهم جالسون في "ديوانية المختار"، هذه اللقطة (09) هي لقطة التالية من حيث الحجم تظهر سكان القرية وهم جالسون في ديوانية المختار مع الأستاذ سليم، والتي اِلتقطت من زاوية معتدلة أظهرت معظم الشخصيات الموجودة في بيت المختار إلى جانب طريقة جلوسهم وطريقة نظرتهم للأستاذ سليم ،الإضاءة في هذه اللقطة هي إضاءة قوية، يميزها الزي التقليدي الذي يرتديه سكان القرية، إذ يظهر في المجلس طريقة طبخ الشاي الفلسطيني المصحوب بكؤوس عديدة وأرقيلة، كما يظهر الجلوس السوي لسكان القرية، أما الموسيقى في هذه اللقطة فهي عبارة عن عزف تقليدي.

اللقطة (10):

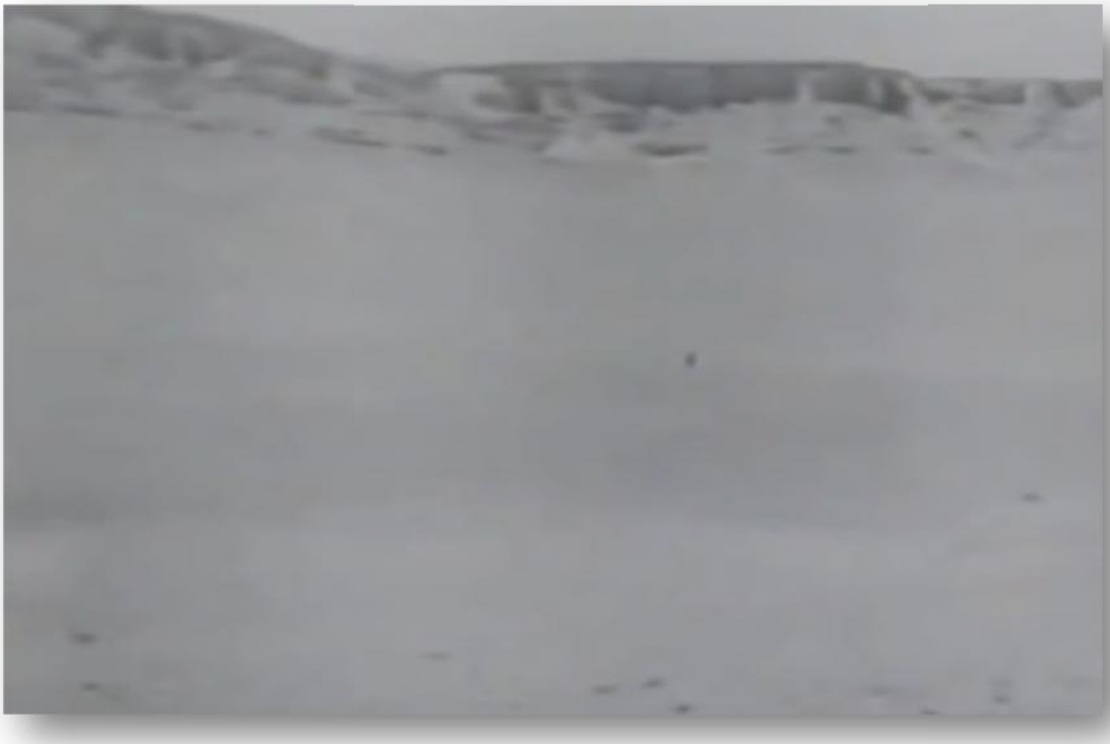
نوع هذه اللقطة التالية من حيث الحجم، صورت لنا صورة الحساء الذي يقدم ألاجئين الفلسطينيين في المخيمات، هذا الحساء يدل على الحياة البائسة والفقر والحاجة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني في وطنه ،أما الإضاءة في هذه الصورة فهي إضاءة متعبة وشاحبة، أي أن الوضع الاجتماعي متدني ومزري للغاية، أما الموسيقى في هذا المشهد موسيقى حزينة جداً.

اللقطة (11):

في هذه اللقطة (11) تظهر صورة الأستاذ سليم وهو جالس في "ديوانية المختار" بمدينة "يافا"، يسأل الأستاذ سليم عما إذا كان سيؤم المصلين في خطبة الجمعة، فيعترف الأستاذ سليم بأنه يجهل الصلاة لكنه يجيد إطلاق الرصاص ،المخرج يصور الحالة الاجتماعية والثقافية فيعبر عن الجهل بالدين أو الاستخفاف بأمره، أو العفوية، حين يطلب من أستاذ معتاد على الجلوس في المقاهي وتناول الأرجيلة أن يخطب الجمعة، ولا يقتنع كل أهل الحي والمختار بأن أستاذاً في مدرسة لا يمكن أن يكون إماماً في مسجد.

اللقطة (12):

نوع هذه اللقطة (12) هي اللقطة الكبيرة جدا، تصور لنا ساعة أبو الخيزران وهو ينظر إليها لما كان في معبر الحدود العراقية، تأخر أبو الخيزران عند موظفو الجمارك الحدودية أدى إلى موت أبو قيس وأسعد ومروان داخل الخزان ،الإضاءة في هذه اللقطة هي إضاءة قوية، حيث صور المخرج فيها ساعة أبو الخيزران التي تعتبر من بيت الأسباب التي أدت إلى موت الشخصيات الثلاث.



اللقطة (13):

في اللقطة (13) تظهر صورة أسعد في صحراء العراق لأنه حاول الهروب بمساعدة أحد أصدقاء والده القدامى، ذلك الصديق الذي يسلبه عشرين ديناراً ويتركه في منتصف الطريق واعداً إياه بشرفه أن يقابله بعد المرور في نقطة التفتيش، ولا يفي بوعده ويتركه في الصحراء.

اللقطة (14):

في هذه اللقطة (14)، تظهر لنا صورة الأستاذ سليم في المدرسة مع تلاميذه، وهو يقوم بتدريسهم حول شط العرب فيقول وحين يلتقي النهران الكبيران دجلة والفرات يشكلان نهرا واحداً اسمه شط العرب يمتد من قبل البصرة بقليل ويقوم بتكرارها ويقول لتلميذه أن يعرض عليه ما قال، نلاحظ أن لباس التلاميذ هنا موحد، هذه اللقطة ناجحة تكشف لنا أن الشعب الفلسطيني بالرغم من الحرب إلا أنه مازال يدرس ولا يستسلم ،إن زوايا الكاميرا ودرجة الإضاءة والديكور حققت لنا الكثير، فالإضاءة هنا قوية، صورت لنا حال المدرسة من زوايا منخفضة.

اللقطة (15):

في هذه اللقطة (15) المتوسطة تظهر مائدة الطعام خالية من أي معنى للترتيب حيث نلاحظ خلو المائدة من الملاعق ومن أي أدوات الأكل البدائية التي لا تخلو منها أي مائدة طعام، في إضاءة ضعيفة وألوان باهتة، توحي على الفقر وحاجة الشعب الفلسطيني في فترة الاستعمار.

الشخصية المركزية في اللقطة هي طاولة الطعام وأهم شيء هو صنف الطعام وهو عبارة عن طبق "الحساء" المصحوب بقطعة خبز صغيرة نوع هذه اللقطة هي لقطة متوسطة من زاوية منخفضة، أما الإضاءة في هذه اللقطة هي إضاءة ضعيفة جداً ،المقصود في هذه اللقطة هو فضح إيديولوجي للاستعمار الصهيوني، لأنه يرفض إدخال المساعدات في الخيمات الفلسطينية، القائمة على نظام التبرعات من قبل الدول أو من قبل بعض الأغنياء.

اللقطة (16):

اللقطة (16) تصور لنا أسعد في مكتب الرجل البصري السمين الذي يهرب الناس إلى الكويت، فيطلب من أسعد أن يعطيه خمسة عشر ديناراً مقابل إيصاله إلى الكويت، لكن الرجل السمين يقوم بالرفض، الرجل البصري السمين يمثل رمز الاستغلال الإنساني بأبشع صوره، فهو يقوم باستغلال الأشخاص أمثال أسعد ومروان وأبو قيس من أجل الانتفاع الشخصي، نوع هذه اللقطة هي لقطة متوسطة، يظهر فيها الرجل البصري في مكتبة مع أسعد، أما الديكور المكتب فهو عبارة عن مكتب صغير خلفه أكياس من القمح.

اللقطة (17):

تظهر في هذه اللقطة صورة طفلة صغيرة داخل الحرب، كأن المخرج في هذه اللقطة يقول أن أطفال فلسطين هم الضحية في هذه الحرب المميتة، فالطفل الفلسطيني له مكانة الشاهد على الحرب والواصل بين الجيل الذي عاش النكبة واِستشهد جزء منه وصمت جزء آخر، والجيل القادم المنبثق من رحم الهزيمة.

نوع هذه اللقطة هي لقطة قريبة شملت صورة طفلة صغيرة داخل الحطام، من زاوية التثبيت، في إضاءة باهتة وألوان تزاوج بين الأبيض والأسود، والتي تعبر عن حزن ومعاناة هذه الطفلة ووحدانيتها داخل الدمار،أما بالنسبة للخلفية التي تظهر فيها اللقطة (17)؛ فهي خلفية تدمير المدنية بكل ما فيها.

اللقطة (18):

ما إن اِقترب أبو الخيزران من حاجز الحدود الكويتية، ينزل أبو الخيزران في عجلة فيذهب إلى رجال الحدود ليتمم الإجراءات لكنهم يقوموا بتعطيله، إن رجال الحدود تحملوا جزءاً من مسؤولية اِختناق الرجال داخل الخزان، فقد أم أبو الباقر أبا الخيزران بسبب اِستفساره الهزلي عن شائعة سمعها من الحاج رضا حول علاقة تجمع أبو الخيزران براقصة اِسمها كوكب ،تظهر في هذه اللقطة صورة أبو الباقر وهو جالس على مكتب صديقه وأبو الخيزران ينتظره ليتمم إجراءات الرحلة، الإضاءة في هذه اللقطة هي إضاءة قوية خاصة من ناحية أبو الباقر وأصدقائه الذين يرتدون اللباس الكويتي التقليدي.

اللقطة (19):

في الجزء الأول من المعركة، زاوية الكاميرا المنحرفة والتي نزلت في مستوى أطراف الصراع لتترك المشاهد فعليا في وسط الأحداث، مع التركيز على وحشية الاستعمار الصهيوني، أو مع التركيز على أبو قيس باعتباره الشخصية المحورية في الفيلم.

واِهتمام غير طبيعي بالتفاصيل الخلفية في المشهد، بداية من الدقيقة التاسعة، حيث نرى أن المخرج قام باستخدام المونتاج بطريقة رائعة مع تقطيع سريع للقطات، والذي يعمل اِندفاع الادرينالين وبالإضافة إلى تزويد جرعة التوتر عند المشاهد، المخرج اِستخدم الألوان بذكاء شديد عن طريق اِختيار إضاءة شاحبة ودرجات مختلفة من اللون الأسود في الأزياء والمباني خلال الدقيقة التاسعة، إن تيمة الألوان والإضاءة تتمثل في عكسهم للفترة السوداوية في تاريخ فلسطين.

القتال ينتهي بعد وقوع مدينة "يافا" في أيدي الاستعمار، جل الأصوات التي نسمعها في الجزء الأول من لحظة الاغتيال هي أصوات أصلية من عالم المشهد نفسه مثل صوت الصراخ وصوت قصف القنابل، وهكذا بدون إضافة أي مؤثرات صوت خارجية.

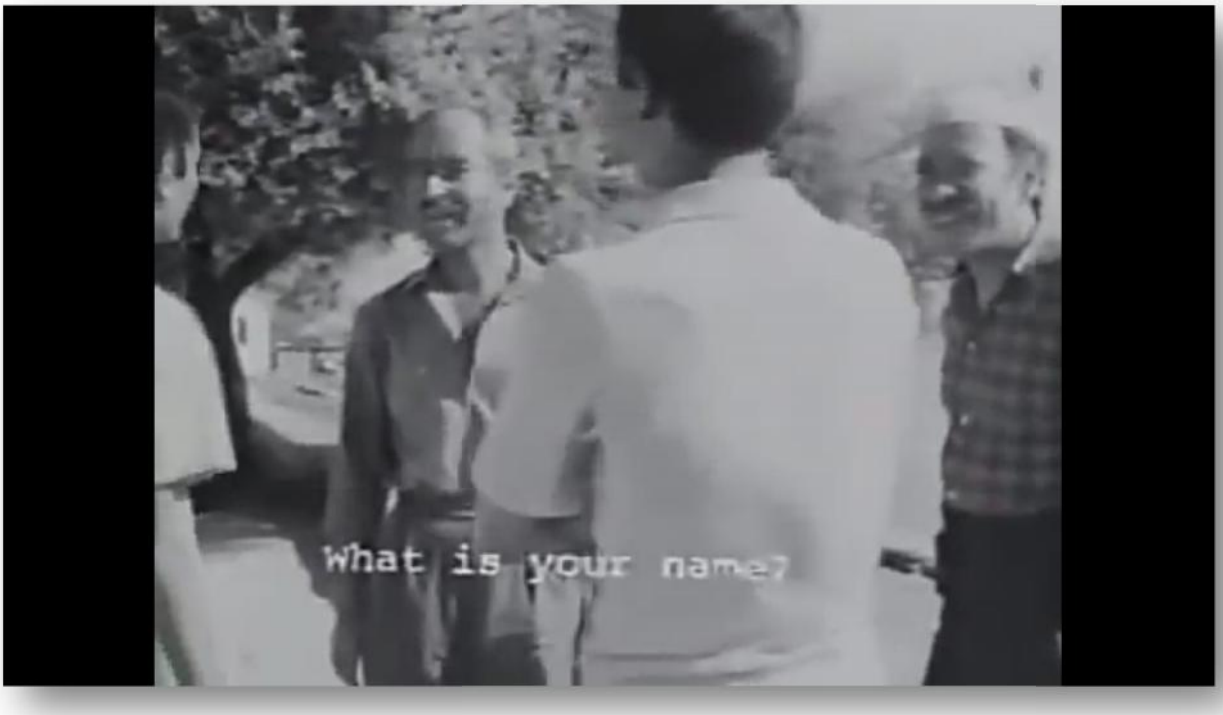
اللقطة (20):

في هذه اللقطة (20) تبدأ الرحلة الجهنمية في الصحراء ترسلها شمسها شواظاً في لهيب قاتل، وقبل الوصول إلى نقطة الحدود بخمسين متراً يدخلون الخزان لدقائق معدودة، ريثما ينهي أبو الخيزران الإجراءات ويسرع إلى سيارته ليخرجهم بعد خمسين متراً، ويم الأمر بسلامة عند نقطة الحدود العراقية.

أبو الخيزران يمثل الحالة الفلسطينية بكل ما فيها من سلبيات وتناقضات إذ يمثل قائد الرحلة المجهولة، وهو الخصي المهزوم والعاجز عن مقاومة الاحتلال الصهيوني، وهو الذي يحملهم إلى الموت.

اللقطة (21):

بعدما مر الأمر بسلامة عند نقطة الحدود العراقية، ينزل أبو الخيزران من الخزان ليدخل الشخصيات الثلاثة داخله للمرة الثانية، لكن المشكلة عند الحدود الكويتية إذ يتأخر عليهم نتيجة مشاغلة وممازحة رجال الجمارك الكويتية له، هذه الممازحة الساذجة والتي أخذت وقتا أكثر من ألازم كانت كافية لاختناق الثلاثة في الخزان ثم موتهم، في النهاية يلقي أبو الخيزران بالجثث الثلاث في المزبلة بعد أن يجردهم من ممتلكاتهم.



اللقطة (22):

يرفض الثلاثة التعامل مع المهرب المحترف الذي يصر على أخذ خمسة عشر ديناراً مقدماً من كل فرد، لأنهم يعرفون أن الدليل يمكن أن يتركهم في منتصف الطريق ويهرب.

ويلتقون بأبي الخيزران، وهو مهرب يعمل مع تاجر كويتي كبير اسمه الحاج رضا، يقبل أبو الخيزران أن يهربهم مقابل عشرة دنانير من كل منهم بعد الوصول إلى الكويت في سيارة الحاج رضا التي لا تفتش لأن جميع رجال الحدود يعرفونها ويعرفون الحاج رضا، وهم أصدقاء للسائق نفسه، الإضافة في هذه اللقطة هي إضاءة قوية وألوانها قوية يغلب عليها اللون الأبيض، ونوع هذه اللقطة هي لقطة قريبة لأنها صورت لنا الشخصيات الأربعة.

اللقطة (23):

اِبتدأ المشهد بلقطة قريبة صورت لنا صورة أسعد ومروان وأبو قيس عند دخولهم للمرة الأخيرة إلى الخزان، إن حركة الكاميرا تبدو بطيئة لكن الشيء المهم هو وضعية الكاميرا من فوق وهذا دال على الخوف والبؤس، نلاحظ في هذه اللقطة أن تركيبة الألوان باهتة، تنقل للمشاهد فوراً الشعور الحزين بأن رحلة "أبو قيس" و"أسعد" و"مروان" على وشك الانتهاء، وبالتزامن مع رحلة الشمس من الشروق إلى وقت الظهيرة في آخر المشهد، أما الإضاءة في هذه اللقطة هي إضاءة ضعيفة، تعكس طبيعة الصحراء الحارة والجافة والحارقة.

اللقطة (24):

أبو الخيزران فشل بجدارة في مساعدة هؤلاء الرجال في الوصول إلى وجهتهم رغم ثقته الكبيرة في أنه رجل هذه المهمة، وقد اِستطاع أن يوهمهم بهذه الفكرة، إن موت الرجال الثلاثة كان نتيجة تهور وعدم مسؤولية أبي الخيزران.

إن مدة خمسة عشرة دقيقة كانت كفيلة في اِختناق الثلاثة داخل الخزان، فما كان من أبي الخيزران إلا أن يلقي جثتهم في مكب للنفايات ويستولي على أموالهم وممتلكاتهم، فينطلق بعدها نحو وجهته وفي نفسه سؤال ظل يلح عليه "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟

مشهد النهاية في فيلم المخدوعون هو واحد من المشاهد التي تعتبر لوحة فنية متكاملة في حد ذاتها، حيث يتحول الموت إلى الملجأ الذي يضع حدا للألم والإحساس بالعجز، فيه تجد الشخصيات راحتها، بعد أن لم يعد هناك أمل بالحياة.

تصور لنا هذه اللقطة صورة موت أبو قيس وأسعد ومروان فوق القمامة، إن الإضاءة في هذه الصورة هي إضاءة ضعيفة تدل على الموت والضياع والوحدة، تعمد المخرج اِستخدام الكاميرا بشكل واقعي وطبيعي جداً من غير أي زوايا فنية مبالغ فيها.

العلاقة بين المنتج اللساني والمنتج البصري:

يمكن قراءة الرواية والفيلم قراءات متعددة لثرائها الفني والفكري، لكن تظل إحدى الميزات الكبرى التي امتلكها الكاتب والمخرج هي الرؤية الثاقبة التي تنبأت بالمستقبل وبشرت به أو دعت إليه فحدثت الانتفاضة وأصبح للفلسطينيين صوت يسمعه راضيا أو مضطراً.

أ- الانزياح على مستوى العنونة:

رواية "رجال في الشمس" عبارة عن وثيقة اِجتماعية تحفى بالعديد من المتناقضات الذهنية والثنائيات الشعورية، ذلك أن العنوان بحد ذاته يحيل إلى رمزية متناقضة، فكلمة (رجال) تطلعنا لتجعلنا نتخيل أبطالاً يمثلون عنفوان الرجولة وجوهرها، في حين تخذلنا أفعالهم، المرتبطة في اِنهزامهم وتبعثرهم وشتاتهم، أما كلمة (الشمس) والتي تغمرنا بنورها وإشراقها، تبعث فينا بصيص الحياة بمجرد نطق اسمها، فإنها تغدو في الرواية أداة قاتلة ومصدراً مثيراً لبواعث القلق والإدانة.

صور كنفاني في روايته معاناة الفلسطينيين الذين سلبتهم النكبة حق الحياة الكريمة، ممثلة في قصة ثلاثة فلسطينيين يمثلون أجيالاً مختلفة، تنكرت لهم الدنيا والناس، فسعوا وراء أمل بعيد، أو حلم بسيط دفعوا مقابله حياتهم.

أما الفيلم فقد جاء بعنوان "المخدوعون" إن هذه الكلمة فيها إطار رمزي لعلاقات متعددة تتمحور حول الموت الفلسطيني، وحول ضرورة الخروج منه، أو البحث عن هذا الفعل، يدين فيه حالات الخلاص الفردي غير الملتحمة بالجماهير، لأن مصيرها الفشل، والموت في الصحراء لا حياة فيها، بعد أن تقطعت بهم الأسباب والسبل كنتيجة واضحة للاحتلال، ولمن قرروا أن يهربوا إلى بلاد أخرى غير بلادهم جرياً وراء السراب.

كلمة المخدوعون تدل على معاناة الشخصيات الثلاثة خاصة مع نهاية الفيلم حين رمى أبو الخيزران الجثث الثلاث في المزبلة، وجردهم من الأموال والساعات وانطلق بسيارته مبتعداً، أخذ يتساءل بدهشة:

– لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟

– لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تدقوا؟ لماذا؟

ربما أبو الخيزران بهذا التساؤل يحاول إخماد ضميره.

ب– الانزياح على مستوى المضمون:

ما يميز السينما عن الرواية هو أن قارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل، بينما المشاهد بصري الوظيفة، واقعي، كما أن الكلمة عبارة عن عالم من المجردات الذهنية، بينما الصورة عالم حسي الوظيفة، وعليه فإن آلية العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اِختزال المكتوب

إلى صورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي الموجود في الرواية.

وعلى سبيل المثال في بداية الرواية لا يوجد ما يشار إلى أن الصحراء التي يمشي فيها أبو قيس اِحتمال وجود الهياكل العظيمة البشرية في الصحراء، أما في الفيلم فان المشهد الأول الذي يطالعنا هو أبو قيس في أقصى الصحراء بينما تمتد أمامه الرمال وعليها بقايا هياكل عظم بشري، وجاءت مصاحبة بموسيقى لتشرح المشهد ويتخللها موال عراقي حزين.

غسان كنافي في روايته "رجال في الشمس" يتحدث عن ولادة زوجة أبو قيس لابنتها حسنا التي ماتت بعد شهرين من ولادتها، أمام المخرج توفيق صالح قد قام بإلغاء هذا المشهد، ولم يصوره في رواية "رجال في الشمس" التي تقع في حدود مئة وتسع صفحات وقراءتها تستغرق مالا يقل عن خمس ساعات متواصلة، في حين أن المخرج توفيق صالح قدم لنا فيلما في حدود ساعة وستة وأربعون دقيقة وعشرون ثانية فقط، ولابد أن نشير أن الفيلم أنتج سنة 1973 من إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق، أما الرواية فقد نشرت سنة 1963 من قبل دار منشورات الرمال، يمكن أن نشير إلى أن غسان كنافي في روايته يقوم بوصف رحلة الهروب الأولى "لأسعد" مع صديق والده "أبو العبد" الذي يقوم بالتحايل عليه وتركه في الصحراء وحيدا، وهذا الوصف يدفع إلى تكوين عدة صور متخيلة لدى القراء، بينما قدم لنا توفيق صالح ملامح محددة لهذه الرحلة وفي وقت أقل.

ركز كنفاني في روايته على توظيف اللغة الإيحائية المزحمة بالرموز، مثال حين استلقى أبو قيس على شاطئ شط العرب في البصرة نظر إلى السماء وكانت بيضاء متوهجة، والطائر الأسود يحلق في السماء...إن هذا الوصف الدقيق لهذه الأشياء إنما يدل على شيء واحد متمثل في المعاناة التي يحملها أبو قيس في داخله، والتي تلاحقه وتجعله قلق من المجهول، كل هذا الوصف يلخصه المخرج في مشهد صغير يقوم فيه أبو قيس بالاستلقاء على الأرض وهو ينظر إلى السماء، الشيء الذي يركز عليه كنفاني في الرواية اِعتماده بشكل كبير على الحوار الداخلي أو المونولوج سواء في سرد الأحداث أو في أثرها على داخل الشخصية، مثلا: في الرواية عندما وصف كنفاني وقوف أسعد أمام الرجل السمين صاحب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، قام أسعد بتذكر رحلته الأولى مع أبو العبد، إن كنفاني باستخدامه هذه التقنية يحاول أن يكشف الشخصيات من الداخل، ويرصد أثر الأحداث التي تمر بها الشخصيات، وأثر العلاقات المتشابكة بينهم وبين الشخصيات الأخرى من أبي الخيزران إلى المهربين.

إن علاقة الرواية بالسينما هي علاقة وطيدة وراسخة، فكلا المجالين يلتقيان في العديد من الخصائص والكثير من المميزات والركائز، وتتمثل هذه الركائز في عناصر الخطاب السردي وهي: الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والحوار...إضافة إلى أن كلا الخطابين يمثلان ترجمة للواقع ورؤية للعالم وتصوراً للحياة كل حسب طريقة ونوعية أدائه، وقد كان على المخرج، وهو الذي كتب سيناريو الفيلم وحواره، أن يتدبر أمره مع النسيج الروائي ليلاءم

السرد المرئي، فقد تجلت العقبة الرئيسية أمامه في أن الكاتب أفرد لكل شخصية فصلا مستقلا، وهذا شبه متعذر سينمائيا، لكن المخرج بدأ التسلسل الذي اتبعه غسان :أبو قيس، ثم أسعد، ثم مروان...وكانت خطته في ألا يطيل التعريف بكل منهم، فهي مشاهد متلاحقة حتى الوصول إلى شط العرب وبعد ذلك يستكمل التعريف بهم من خلال ذكرياتهم التي يستحضرها كل منهم وهو بين الآخرين، فمثلا نرى أبا الخيزران يتذكر تعرضه لعملية الخصاء وآلامه الشنيعة بين يدي الطبيب، ويعود المشهد إليه وهو يقود السيارة في الصحراء إلى جانبه مروان وأبو قيس، وخلال حوار الشخصيات فيما بينها يشار إلى وجود الهياكل العظيمة البشرية في الصحراء هذا على مستوى الرواية، أما في الفيلم فهي غير موجودة في هذا المشهد. الصرخة التي أطلقها "غسان كنافي"، وأنهى بها روايته، لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ أراد بهذا السؤال أن يكون مثالا لأسئلة لازلنا ننتظر لها إجابة كالقول: لماذا لا ينتصر العرب لفلسطين؟ لماذا لا يعلنون بداية حرب لتحرير تراب الأرض المقدس ونهاية الاحتلال وعودة الشعب إلى أرضه؟

أما في نهاية الفيلم فقد قام "توفيق صالح" أثناء كتابته للسيناريو بتعديلات على الرواية، أبرزها أن جعل الشخصيات الثلاثة تخبط على الخزان في نهاية العمل، عكس الرواية التي لم يقم فيها الشخصيات الثلاثة بالدق على جدران الخزان، فالمخرج هنا يريد أن يقدم رسالة للشعب الفلسطيني مفادها أن عليه الاستمرار في الحياة، فقرع جدران الخزان يكون بطرق شتى، منها التشبث بالأرض وزراعة الزيتون وبناء الأسرة والتعلم والتعليم والفن وغيرها.

خـــاتمـة

خاتمة:

لقد حاولت من خلال مذكرتي هذه دراسة شعرية الخطاب البصري في السينما، من خلال التعرض لفيلم المخدوعون بالدراسة والتحليل، وقد توصلت إلى عدة نتائج عامة ومختصرة نذكر منها ما يأتي:

-السينما فن القرن العشرين وأنها تلقى اليوم من إقبال الجماهير مالا تلقاه أية وسيلة إعلامية أخرى، كما أن للسينما دور ايجابي على الجمهور يكمن في أنها تعلم وتثقف وتطلعنا على ثقافات الآخرين وتقصر مسافة أميال وغيرها.

-الصورة السينمائية هي بنية بصرية لها دلالة إذ تقدم المعنى إلى المتلقي لتثير فضوله واهتمامه ، فهي بذلك تقضي على كل المسافات الموجودة بين المرسل والمرسل إليه، وتعتبر الصورة وسيلة تواصلية يتم عن طريقها التعبير عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس لتجسد الواقع كما هو موجود.

-الشعرية في السينما تحفل بمجموعة من الملامح الجمالية والتكوينية التي تنعكس من خلال الصورة المرئية، فشعرية السينما تعني دراسة جماليات الفيلم، إن شعرية (جمالية) السينما تكمن في عناصر وتقنيا السينما التي كان لها اثر في نفسية المشاهد.

-ان دراسة حركة الكاميرا وزوايا وإبعاد التصوير والإضاءة والألوان وغيرها،هي دراسة لمكونات مهمة من مكونات اللغة البصرية للفيلم.

-ان علاقة الرواية بالسينما هي علاقة وطيدة وراسخة ،فكلا المجالين يلتقيان في العديد من الخصائص والكثير من المميزات والركائز.

-ما يميز السينما عن الرواية هو أن قارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل، بينما المشاهد بصري الوظيفة واقعي، كما أن الكلمة عبارة عن عالم من المجردات الذهنية بينما الصورة عالم حسي الوظيفة، وعليه فان إلية العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة.

-يكشف الفيلم منذ بدايته عن رحلة ثلاث أشخاص فلسطينيين ينتمون إلى أجيال متباينة، الثلاثة لا يثقون في المهربين الذين سبق لهم أن تركوا الهاربين وسط الصحراء.

-ينتهي الفيلم بموت الشخصيات الثلاث، حيث يقوم "ابو الخيزران" برمي جثثهم في مكب للنفايات وهو يتساءل لماذا لم يدقوا جدران الخزان، ربما لأنهم كانوا مرعوبين وربما من شدة الإنهاك لم يقدروا على دق جدران الخزان أو خوفهم من أن يتم كشفهم وسجنهم أو قتلهم.

-من خلال التحليل اتضح لي أن العلاقة بين الرواية والفيلم لم تتحقق دائما بنفس الكيفية ولم تأخذ شكلا واحدا.

وما حاولت الإلمام به في هذا البحث ما هو إلا بعض من الفتات، كما أن هذه الدراسة تظل محاولة تطفو على السطح، فموضوع بحثنا هذا يظل يحتاج إلى دراسات معمقة وإحداث تغيرات جذرية حتى نصل للهدف المنشود.

ملحق

نبذة عن المؤلف غسان كنفاني:

يعتبر غسان كنفاني أحد أشهر الكتاب والصحافيين العرب في عصرنا، فقد كانت أعمال الأدبية من روايات وقصص قصيرة متجذرة في عمق الثقافة العربية والفلسطينية، ومصدر وحي لجيل كامل في حياته وبعد استشهاده بالكلمة والفعل.

ولد في عكا شمال فلسطين، في التاسع من نيسان/أبريل 1936م، وعاش في يافا حتى أيار 1948 حين أجبر على اللجوء مع عائلته في بادئ الأمر إلى لبنان ثم سوريا، عاش وعمل في دمشق ثم في الكويت، وبعد ذلك في بيروت منذ سنة 1960م، وفي الثامن من تموز/يوليو 1972، استشهد في بيروت مع ابنة أخيه لميس في انفجار سيارة مفخخة على أيدي عملاء إسرائيليين.

أصدر غسان حتى تاريخ وفاته المبكر ثمانية عشر كتابا، وكتب مئات المقالات في الثقافة والسياسة وكفاح الشعب الفلسطيني، في أعقاب اغتياله تم إعادة نشر جميع مؤلفاته بالعربية، في طبعات عديدة، كذلك جمعت رواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته ومقالاته ونشرت في مجلدات، وترجم العديد من أعماله الأدبية إلى عشرين لغة، كما دخل بعض أعماله في مناهج المدارس والجامعات، وتم إخراج بعضها أعمالا مسرحية وبرامج إذاعية عربية وأجنبية عدة، واثنتان من رواياته تحولتا إلى فيلمين سينمائيين، ومازالت أعماله التي كتبها في فترة 1956-1972 تحظى اليوم بأهمية متزايدة[1].

أهم مؤلفاته:

روايات: -رجال في الشمس.

-أم سعد.

-ما تبقى لكم.

-العاشق/برقوق نيسان/الأعمى والأطرش.

-الشيء الآخر (من قتل ليلى الحايك؟).

[1] غسان كنفاني ، رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ط 1، 2013، ص 4-5.

-عائد إلى حيفا.

قصص قصيرة: -موت سرير رقم 12.

-أرض البرتقال الحزين.

-عالم ليس لنا.

-عن الرجال والبنادق.

-القميص المسروق.

مسرحيات: -الباب.

-القبعة والنبي.

-جسم إلى الأبد.

دراسات: -الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968.

-أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966 في الأدب الصهيوني[1].

نبذة عن المخرج توفيق صالح:

توفيق صالح ولد في 27 أكتوبر 1926، هو مخرج سينمائي مصري، من رواد الواقعية في السينما المصرية يعتبر أحد أهم المخرجين المصريين، سافر إلى فرنسا لتعلم السينما عام 1950، وعمل هناك في عدد من الأفلام الفرنسية كمساعد مخرج، عاد بعدها إلى مصر وأخرج سبعة أفلام روائية طويلة وسبعة أفلام قصيرة قدمها بين 1955 و1980، توفي في 18 أغسطس 2013 عن عمر 87 عاما[2].

***أهم أعمال توفيق صالح:**

***الأفلام الروائية الطويلة:**-درب المهابيل 1955 سيناريو نجيب محفوظ بطولة شكري سرحان وبرلنت عبد الحميد وتوفيق الدقن، صراع الأبطال 1962 بطولة شكري سرحان

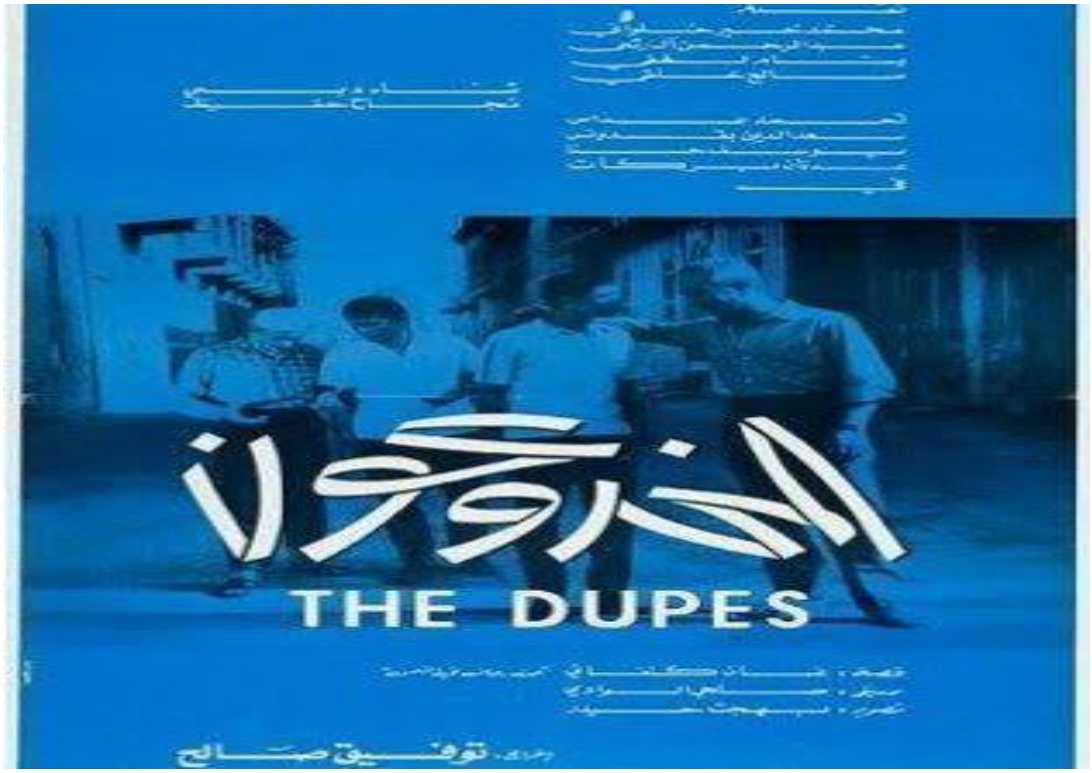
[1] غسان كنفاني، رجال في الشمس ،دار منشورات الرمال، قبرص، ط 1 ،2013، ص 110.

[2] من الموقع الالكتروني ، تاريخ الزيارة 02/05/201 على الساعة ،33: 12 . :www.wikipedia.com/

وسميرة أحمد ،المتمردون 1966 عن رواية الصحفي صلاح حافظ بطولة: شكري سرحان، محمود السباع وتوفيق الدقن ،السيد البلطي 1967 عن رواية صالح مرسي: زقاق السيد البلطي، بطولة عزت العلايلي ومحمد نوح وسهير المرشدي، يوميات نائب في الأرياف 1968 عن رواية توفيق الحكيم بطولة: أحمد عبد الحليم، المخدوعون 1972 إنتاج سوري عن رواية رجال في الشمس لغسان كنفاني، الأيام الطويلة 1980 إنتاج عراقي تمثيل إبراهيم جلال، محمود عبد الحميد.

***الأفلام التسجيلية والقصيرة:**

-كورنيش النيل 1956، فن العرائس 1957، نهضتنا الصناعية 1959 ،من نحن؟ 1960 وهو فيلم باللغة الانجليزية عن اللاجئين الفلسطنيين، نحو المجهول 1960، القلة 1961، فجر الحضارة 1977 (إنتاج العراق وهو عن الحضارة السومرية القديمة)[1].



ملصقة الفليم

[1] من الموقع الالكتروني،تاريخ الزيارة، 02/05/2019 على الساعة، 33: 12. www.wikipedia.com/

قائمـــة

المصـــادر والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر:

01- كنفاني غسان، رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ط1، 2013.

02- فيلم المخدوعون، مدة العرض 146 دقيقة، سنة الإنتاج ، سوريا، 1972.

ثانياً- المراجع:

01- إبراقن محمد، ما هي السينما، منشورات المشرق، ط1، 2014.

02- آدم آدم، الشمال في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، منتوري المنابر الجغرافيك، الإصدار الأول،1435هـ، 2014.

03- إلياس أنطون إلياس، قاموس إلياس العصري، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1972.

04- بنكراد سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سورية، ط3، 2012.

05- بنكراد سعيد، سيميائية الصورة الإشهارية- الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006.

07- الجرجاني علي بن محمد، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1978.

08- حمداوي جميل، سيميوطيقا الصورة السينمائية، ط1، 2016.

09- الخالدي صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، ط1، 2016.

10- شيمي سعيد ، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2013.

11- صـالح تحسـين محمـد، أدب الفـن السـينمائي، دار الجنادريـة، للنشـر والتوزيـع، ط1، 2016.

12- عبد النبي سليم، الإعلام التلفزيوني، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2014.

13- العربـي إبـراهيم، السـينما التـاريخ والعـالم، المؤسسـة العامـة للسـينما، دمشـق، د.ط، 2008.

14- العشـري فتحـي، سـينما نعـم سـينما لا ثـاني مـرة، المكتبـة الأكاديميـة، مصـر، ط1، 1425هـ، 2002م.

15- المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت، ط5، 1987.

16- القط عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، ط2، 1981.

17- النجار سعيد الغريب، مدخل إلى الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1،2001.

18- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

ثالثاً- المراجع المترجمة:

01- جاكسون كيفن، السينما الناطقة، تر: ع- لام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط، 2007.

02- جيلسون رينييه، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، منتدى سور الأزبكية، ط1، 1964.

03- دالي كين، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 1987.

04- روم ميخائيل، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار الفرابي، ط1، بيروت، 1981.

05- فريدريك برنارد، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2013.

06- فنتورا فران، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

07- كوكتوجان، فن السينما، تر: تماضر فاتح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012.

08- يتنيكوفا إنجار كار، كيف تتم كتابة السيناريو، تر: أحمد الحض ري، الهيئة العامة للثقافة، ط2، 1999.

رابعاً: المجلات:

01- قحلوص صالح علي مسعود، سيميائية الخطاب البصري، مجلة كلية الفنون والإعلام، الليبية، العدد الثالث.

02- عموري سعيد، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، العدد 13، 2015.

خامساً: الموسوعات والمعاجم

01- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د.ط، مج2، ج 13، مادة (خ، ط، ب) بابا الخاء.

02- الفيروز بادي، قاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ، محمد البيقاع، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، د.ط، 1999، مادة (خ، ط، ب).

03- جولانو ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بثور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007.

المواقع الالكترونية:

01- عين على السينما

www.ayeoncinema.net

02- من الموقع الإلكتروني:

www.wikipediacinéma.net

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول: شعرية الخطاب البصري

-الخطاب البصري.....6

لغة.....6

اصطلاحا.....6

-مفهوم السينما.....

التعريف اللغوي.....

التعريف الاصطلاحي.....

-ظهور السينما وتطورها.....

-مفهوم الفيلم السينمائي.....

-أنواع الأفلام السينمائية.....

-اللغة السينمائية.....

-شعرية السينما.....

-الصورة السينمائية.....

-مفهوم الصورة.....

لغة.....

اصطلاحا.....

-مفهوم الصورة السينمائية.....

الفصل الثاني: إنتاج الدلالة بين السرد اللساني وعين الكاميرا

-بطاقة تعريف للفيلم.....

-فكرة الفيلم.....

-تلخيص أحداث الفيلم.....

-شخصيات الفيلم.....

-آماكن الفيلم.....
-شعرية السرد السينمائي.....
-الانزياح على مستوى العنونة.....
-الانزياح على مستوى المضمون.....
ملحق.....
خاتمة.....
قائمة المصادر والمراجع.....