جامعة الجزائر -03-

كلية العلوم السياسية والإعلام

قسم علوم الإعلام والاتصال

صورة الإسلاميين في السينما المصرية
تحليل سيميولوجي لفيلمي:
"عمارة يعقوبيان" و"مرجان أحمد مرجان"

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة

إعداد الطالب:

وليد قادري

إشراف الدكتور:

عبد السلام بن زاوي

السنة الجامعية: 2012/2011

كلمة شكر

نحمد الله عز وجل على توفيقه لنا منذ بداية مشوارنا الدراسي

- الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا -

وانطلاقا من قول مشكاة قلوبنا صلى الله عليه وسلم

(من لم يشكر الناس لم يشكر الله)

فإننا نتقدم بشكرنا إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ونخص بالذكر :

الدكتور "عبد السلام بن زاوي" الذي دعمنا بنصائحه وتوجيهاته لنكلل بهذا العمل .

إلى كل الأساتذة الذين ساعدونا ولم يبخلوا علينا بنصائحهم .

ونخص بالذكر الدكتورة فايزة يخلف ، الدكتورة نادية شرابي

الأستاذ رشيد فريح ، الأستاذ أحمد بوخاري ، الأستاذ جمال شعبان شاوش

الأستاذ سلامي سعيداني ، الأستاذة نسرين سعدوني

كما نتقدم بشكرنا الخالص إلى من جعل هذا العمل يرى النور

محمد العرفي ، محمد بن زاهية ، مام بهاء الدين ، سعيد توامي

إلى كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد بإعارة كتاب ، أو تقديم اقتراح

أو إرشاد ، أو انتقاد بشكل أو بآخر .

إلى كل من علمنا حرفا وأهدانا علما له منا كل الشكر .

الإهـــــداء

إلى أغلى نعمة أنعم بها اللّه علي والدي الكريمين الذين لطالما كانا عونا وسندا لي، وأسأل الله عزّ وجل أن يحفظهما و يطيل في عمريهما.

إلى العزيزة جدتي " فاطمة الزهراء " التّي تمنى لها الشفاء العاجل وطول العمر.

إلى إخوتي جميعا وكل عائلة قادري وتونسي دون أن أنسى الكتكوتين عبد الرؤوف و عمر الفاروق.

إلى كل زملائي وخاصة طلبة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال وكل شخص نكنّ له المحبة والاحترام.

0

- خطة الدراسة-

- **المقدمـــــة.**

1- إشكالية الدراسة.

2- أسباب اختيار الموضوع.

3- أهمية الدراسة.

4- أهداف الدراسة.

5- صعوبات الدراسة.

6- منهج الدراسة.

7- عينة الدراسة.

8- الدراسات السابقة.

9- تحديد المفاهيم والمصطلحات.

I- تطور السينما المصرية وانعكاساتها.

1- ظهور وتطور السينما في مصر.

2- إشكالية النص في السينما المصرية.

3- السينما المصرية و إشكالية الهوية.

4- السينما والسياسة في مصر.

II- الإسلاميون تباين فكري وتعدد تنظيمي.

1- التيارات الإصلاحية الإسلامية.

2- الحركات الإسلامية المعاصرة.

3- عولمة الحركات الإسلامية.

4- صورة الإسلاميين عند الغرب.

III- اللغة السينمائية وأبعادها الإيديولوجية.

1- تعريف اللغة السينمائية.

2- مقومات وخصائص الصورة السينمائية.

3- الشفرات في اللغة السينمائية.

4- مكونات ومميزات الخطاب السينمائي.

5- البعد الإيديولوجي للغة السينمائية.

IV- التحليل السيميولوجي لفيلمي "مرجان أحمد مرجان" و"عمارة يعقوبيان".

IV-1- التحليل السيميولوجي لفيلم مرجان أحمد مرجان.

1- بطاقة فنية عن المخرج .

2- بطاقة فنية عن الفيلم.

3- ملخص الفيلم.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

5- التحليل التضمينيللمقاطع المختارة من الفيلم.

6- نتائج التحليـل.

IV-2- التحليل السيميولوجي لفيلم عمارة يعقوبيان.

1- بطاقة فنية عن المخرج .

2- بطاقة فنية عن الفيلم.

3- ملخص الفيلم.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

5- التحليل التضمينيللمقاطع المختارة من الفيلم.

6- نتائج التحليـل.

- **نتائــج الدراســة**
- **الخاتمـــــة**
- **قائمة المراجــع**
- **الملاحق**
- **الفهــرس**

المقدمة:

عرف العالم سنة 1895 ولادة ظاهرة اتصالية جديدة تعرف بالسينما أو الخيالة، ويمكن اعتبار يوم 28 كانون الأول 1895 يوم السينما في العالم، بعد أن تمكن الإخوة لوميير من تحقيق أول عرض للصورة المتحركة على الشاشة أمام جمهور المشاهدين، بعد اختراع جهاز الكينيتسكوب الذي يقوم بتحريك الصورة على الشاشة، ومنذ بداية القرن التاسع عشر شهدت السينما في العالم عدة تطورات هامة فأنتجت أفلاما عظيمة أحدثت انعطافا كبيرا في تاريخ السينما.

واستطاعت السينما في ظرف وجيز أن تنتشر بشكل واسع وأن تلقى اهتماما كبيرا ممن أدركوا قدرتها على التأثير لما لديها من قدرات تعبيرية لاستعمال الصوت، الحركة والإبهار بالصورة على وجه الخصوص فأصبحت ببساطة فنا ينمو بالتوازي مع التطور التكنولوجي في التقنيات الخاصة بالإنتاج السينمائي من جهة والتطور الفكري والفني من قبل المبدعين في المجال السينمائي بمختلف أجزائه من إخراج، تصوير، إضاءة، مونتاج، مؤثرات صوتية ومرئية.....الخ.

إن قدرة السينما على التعبير من خلال الصوت والصورة والحركة والعناصر التعبيرية الخاصة بها، جعلها تستفرد بلغة عالمية خاصة يطلق عليها اسم اللغة السينمائية، يفهمها كل البشرية باختلاف لغاتهم وثقافاتهم وهذا ما جعلها حقلا علميا لدراسات أكاديمية انبثقت عنها نظريات علمية واتجاهات فكرية.

وفي ضوء ما تعكسه السينما من تحولات لواقع حركات المجتمعات السياسية والفكرية والاجتماعية والمادية والقيمية، يمكن اعتبار السينما ناقدا لتلك التحولات، تؤدي إلى خلق أشكال مختلفة من التغييرات في الحياة الفكرية ومظاهر العادات والسلوكيات والقيم الاجتماعية، وتغيير توجهات وآراء الجمهور الذي يمثل مختلف المجتمعات، من خلال الاعتماد على التأثير باستعمال الإلحاح والتسريب اللاشعوري للأفكار التي يعمد إلى تقديمها أصحاب الهيمنة والقائمين على السينما الذين يمتلكون قدرات فنية و إبداعية كبيرة.

والانتشار السريع لموجة السينما في العالم جرف معه بعض الدول العربية التي خاضت تجارب محتشمة في البداية إلى أن أصبحت هنالك سينما عربية قائمة بذاتها، فكانت مصر السباقة إلى ذلك ولا تزال إلى حد الآن الرائدة في مجال السينما العربية، فالتجربة السينمائية المصرية رافقت السينما منذ بدايتها "وعند العام 1912 ظهرت أول صور متحركة مصرية على شاش مقهى الإسكندرية، وفي العام 1928 تم عرض أول فيلم مصري من إخراج ستيفن روستي وكان بعنوان لي من تمثيل عزيزة أمير"[1]، كما كان الواقع في مصر مصدر الهام كاتب السيناريو المصري، حيث رافقت تطورات المجتمع المصري وحركته على جميع الأصعدة، ففي الستينات كانت تهتم بالفقر وتشيد بالمجتمع الاشتراكي والفساد والأمراض الاجتماعية والديمقراطية والارتباط بالأرض وفي السبعينات ركزت على أحداث حرب أكتوبر 1973 وفي الثمانينات ظهرت موجة جديدة من المخرجين أطلق عليها اسم تيار الواقعية وفي التسعينات ظهر جيل جديد من المخرجين.

وبالرغم من أن ولادة السينما المصرية صاحبت ظهور التيارات والحركات الإسلامية والسياسية ما يسمى بالإسلاميين، والإخوان المسلمين بالدرجة الأولى في عشرينيات القرن الماضي، إلا أن تناولها لقضايا الإسلاميين لم يبدو واضحا إلاّ في العقدين الأخيرين، حيث أصبح خلالهما الإسلاميون محل اهتمام للإعلام العالمي، وخاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 التي شكلت منعرجا كبيرا، كذلك حال السينما المصرية حيث أصبحت تتناول الإسلاميين بشكل لافت للانتباه خلال تلك الفترة، وفي هذه الدراسة سنسلط الضوء وبشكل دقيق على الصورة التي تروج لها السينما المصرية حول الإسلاميين من خلال تقديم تحليل سيميولوجي لعينة من الأفلام المصرية التي تناولت مواضيع الإسلاميين.

[1]- زهير ألخالدي: **خطوات على طريق السينما**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1989، ص 31.

1- إشكالية الدراسة:

شهد القرن العشرين في بدايته ظهور الحركات الإسلامية في العالمين العربي والإسلامي، التي بدأت في شكل نشاط إصلاحي قاده علماء ومفكرون، انبثقت عنه قوى الإحياء والصحوة الإسلامية التي شهدت مصر في عشرينيات القرن الماضي ولادة جمعيتين من أهم جمعياتها وهما " جمعية الشبان المسلمين "و"جمعية الإخوان المسلمين" التي أسست فيما بعد حركة الإخوان المسلمين ذات النشاط السياسي والجهادي، وأصبحت طرف صراع مع النظام المصري منذ حقبة جمال عبد الناصر إلى يومنا هذا.

كما شهدت الدول العربية والإسلامية الأخرى ظهور حركات إسلامية سياسية زاد وزنها السياسي شيئا فشيئا، خاصة في العقود الأخيرة كالحركة الإسلامية في باكستان والحركات الإسلامية في السعودية انطلاقا من حركة جهيمان بن سيف العتيبي وغيرها في كل من إيران وسوريا والجزائر والكويت والسودان، منها من اعتمدت على العمل السياسي للوصول إلى السلطة لكنها واجهت الكثير من العقبات والمعانات، ما أدى بها إلى السقوط في دوامة من العنف مثلما حصل في الجزائر وفي سوريا بين الإخوان والنظام السوري وامتد إلى مصر.

من بين هذه الحركات مالها طابع جهادي أكثر منه سياسي، ولبعضها علاقات بالجهاد الأفغاني المؤسس لتنظيم القاعدة، التي يعتمد منهجها الجهادي على العنف العابر للقارات، وارتبط ذكرها بالكثير من الأحداث الدامية في العالم كأحداث 11 سبتمبر 2001.

وفي ظل ما تقدم ذكره، وجدت السينما من تلك التغيرات مجالا لاقتباس سيناريوهاتها، فالأفلام السينمائية في الحقيقة ما هي إلا إعادة إنتاج للواقع بمختلف ميادينه من اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية، فالعالم الفيلمي ليس عالما خياليا بل هو عالم معاش بدرجة وبأخرى ولا شيء يمكنه إن يفلت من هذا العالم البصري الذي يهضم كل شيء و يعيد تقديمه مرة أخرى أو يعدله وفق الطلب وكما يريد أصحاب الهيمنة والنفوذ، من خلال ما تستطيع الصورة أن تقدمه من معاني ودلالات.

وفي السنوات الأخيرة أصبح من الملاحظ عن السينما المصرية كثرة تناولها للقضايا الإسلامية، بصفة صريحة ومباشرة أحيانا بحيث يكون الإسلاميون محور الفيلم، وأحيانا بصفة غير مباشرة من خلال

محور أساسي أو ثانوي، وأصبحت السينما المصرية مصدر وجهات نظر متفاوتة في الدقة ومختلفة في الآراء والإيحاءات والدلالات التي تقدمها من فيلم لآخر ومن مخرج لآخر.

كما بدا واضحا تأثر السينما المصرية بالإعلام الغربي الذي منح أولوية أجندتهم للإسلاميين، في السنوات الأخيرة، وشن عليهم حرب إعلامية شرسة كونت صورة ذهنية سلبية لدى الجمهور دون تمييز بين المتطرف والمعتدل، وبين من يمارس السياسة ومن يمارس العنف، بالإضافة إلى الصراع القائم بين حركة الإخوان المسلمين والنظام المصري الذي يعتبرها الخطر الأول، ويسخر كل الوسائل للقضاء عليها، ومن الكلام المتداول في هذا السياق انه يتم تمويل الأفلام السينمائية التي تسيء للإسلاميين من قبل النظام المصري، فلقد أصبح من المعروف قوة السينما على التأثير في التوجهات الفكرية والقدرة على مخاطبة كل أفراد المجتمع وتمكنها من خلق صورا ذهنية نمطية تبقى راسخة في عقول الجمهور وتستدعى عند حضور أي محفز لفظي أو مرئي، بالاعتماد على طرق كثيرة من بينها أسلوب الإلحاح والتسريب اللاشعوري ولمعرفة الصورة التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين سنعتمد في هذه الدراسة على مقاربة التحليل السيميولوجي للكشف عن المعاني والدلالات الصريحة والضمنية لعينة من الأفلام، وللوصول إلى النتائج المبتغاة سنطرح الإشكالية التالية:

ما هي معالم الصورة الذهنية التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدمه من معاني، دلالات و إيحاءات صريحة وضمنية؟

وللوصول إلى نتائج تلم بالإشكالية لابد من طرح جملة من **التساؤلات** الفرعية وهي كالآتي:

- كيف تعالج السينما المصرية موضوع الإسلاميين؟
- ما هي الرسائل التي تنقلها السينما المصرية لجمهورها حول الإسلاميين؟
- هل الصور المقدمة تعكس توجه النظام المصري تجاه الإسلاميين والأخوان المسلمين على وجه الخصوص؟
- ما هي الأفكار والخلفيات الإيديولوجية التي تتحكم في هذه الأفلام؟

- هل تختلف الصورة التي تقدمها السينما المصرية عن الصورة التي يروجها الإعلام الغربي وخاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 أم هي مجرد امتداد لها؟
- إلى أي مدى تنصف هذه الصورة الإسلاميين بمختلف حركاتهم وتوجهاتهم؟
- ما هو تأثير هذه الصورة على الإسلام ككل؟
- ما هي الأساليب التي تعتمدها السينما المصرية في تكوين هذه الصورة؟
- كيف تناول فيلم عمارة يعقوبيان الإسلاميين؟
- كيف قدم فيلم مرجان أحمد مرجان الإسلاميين؟
- من هو الجمهور المستهدف من هذه الأفلام؟

2- أسباب اختيار الموضوع:

جاء اختيارنا لموضوع "صورة الإسلاميين في السينما المصرية" لجملة من الأسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي:

- **الأسباب الذاتية:**

- اهتمامنا بفن السينما وإدراكنا لقوة هذا النمط الاتصالي على التأثير في آراء وتوجهات الجماهير.
- اهتمامنا بموضوع الإسلاميين وما يفرزه من تأثيرات على الإسلام والمسلمين بصفة عامة.
- الميول الشخصي للبحث في مجال السيميولوجيا.
- حب التطلع على خبايا وجديد السينما عامة والسينما المصرية خاصة.
- تحذير المجتمع مما قد يكون من معالجات سلبية ومزيفةتكُوِّن صور خاطئة عن الإسلاميين وخاصة الحركات التي لا تنتهج العنف والتطرف ما يؤدي إلى تشويه الدين الإسلامي الحنيف.
- رغبتنا في التخصص في مجال السيميولوجيا.

- **الأسباب الموضوعية:**

- كثرة الأفلام السينمائية المصرية التي تتناول الإسلاميين، ما خلق لدينا تساؤلات عن الدلالات والمعاني والقيم والرسائل والأفكار الضمنية التي تحملها هذه الأفلام.
- تباين وتضارب الآراء تجاه موضوع الإسلاميين في العالم بأسره كان حافزا لاختيار هذا الموضوع لمعرفة آراء السينما المصرية.
- إثراء المكتبة الجامعية بهذه الدراسة في خضم النقص البين على مستوى دراسات الماجستير والدكتوراه في مجال التحليل السيميولوجي والإسلاميين على حد سواء.

3- أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها:

- ستعطي تحليلا لعينة من الأفلام السينمائية المصرية التي تحظى بجمهور واسع في شتى الأقطار العربية وتؤثر في توجهاته،
- تسعى لتحليل نمط اتصالي متميز في نقل المعلومات وتكوين الآراء بأساليب فعالة
- ستكشف الستار عن تناول هذه السينما لقضية محورية وجوهرية في العالم العربي والإسلامي.

4- أهداف الدراسة:

وتتمثل الأهداف في:

- الوصول إلى طبيعة المعاجلة التي اتبعتها السينما المصرية في تناولها لموضوع الإسلاميين من خلال فيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان.
- إبراز مختلف دلالات والمعالم الخفية في الفيلمين، بقراءتهما قراءة دقيقة تسمح بتفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسائل الأيقونية واللسانية.

- الكشف عن أنماط وخصائص الصورة التي تكونها السينما المصرية على الإسلاميين.
- معرفة الأيديولوجية التي يحملها الخطاب الفيلمي لهذه الأفلام.
- الكشف عن الخلفيات الإيديولو جية لمروجي هذه النوع من الأفلام.
- معرفة ما إن كانت السينما المصرية تعالج مواضيع الإسلاميين بوضعهم في بوتقة واحدة أم أن هناك حركات معينة مقصودة.
- التعرف على مدى تأثر السينما بالحملات الإعلامية الغربية التي تستهدف الإسلاميين والإسلام معا.
- التأكد من صحة أو خطأ ما يقال عن صلة النظام المصري بتلك الأفلام قصد كسر شوكة الإخوان المسلمين التي تشكل بؤرة قلق بالنسبة له.

5- صعوبات الدراسة:

إعترضتنا في إنجازنا لهذه الدراسة مجموعة من الصعوبات تتمثل في:

- قلة إن لم نقل ندرة المراجع والكتب التي تتكلم عن السينما المصرية والإسلاميين وحتى في مجال التحليل السيميولوجي وخاصة باللغة العربية.
- صعوبة الوصول إلى صورة واضحة المعالم ما يؤدي إلى نتائج غير دقيقة في ظل تشابك وتمايز الحركات الإسلامية التي يصعب تناولها في مجال واحد وهذا ما نتمنى أن نوفق فيه.
- نقص الدراسات والبحوث الأكاديمية في هذا المجال.

6- منهج الدراسة:

يملك الباحث في مجال علوم الإعلام والاتصال عدة مناهج علمية، يستعملها في دراساته وأبحاثه العلمية، تختلف حسب قواعد دراسة المشكلة محل البحث وجوانبها والآثار المحيطة بها، ولذلك يعد المنهج العمود الفقري في تصميم البحوث لأنه الخطة التي تحتوي على خطوات تحدد المفاهيم و إطار 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 لنا السبيل للوصول إلى تلك الحقائق و طرق اكتشافها".[1]

وعلى الباحث أن يكون على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث، وذلك بإتباع الخطوات المنتظمة والمحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسة، و يعرف محمد مزيان عمر المنهج بأنه: "فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إما من اجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا أو من اجل البرهنة على حقيقة لا يعرفها الآخرون".[2]

ولأن الدراسة التي نحن بصدد انجازها، تهدف للوصول إلى المعاني والدلالات الضمنية والباطنية التي تكون صورة ذهنية عن الإسلاميين في السينما المصرية،لجأنا إلى استخدام المنهج المناسب والأمثل للوصول إلى الإجابة عن التساؤلات المطروحةو هو مقاربة التحليل السيميولوجي فهي تبين أن الصورة السينمائية تشمل عدة معاني مختلفةو عملية الربط والتنسيق بينها تعطي المعنى الإجمالي لها.

فالمقاربة السيميولوجية تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل، وهذا بمعرفة معناها الحقيقي ومضمُونها الخفي، والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي **رولان بارث (Roland BARTHE)** شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف علي الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل، ويعرف اللغوي الدنماركي **(LOUIS HJEMSLEF) هايمسلف**

[1]- محمد شطيق: **البحث العلمي**، ط04، المكتبة الجامعية، الإسكندرية،2000، ص 86.

[2]- محمد مزيان عمر: **البحث العلمي- مناهجه وتقنياته-**، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1989، ص 48.

لويس التحليل السيميولوجي: بأنه مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبـار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى.

"والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسـالة ذُو مضمون كـامن وباطن".[1]

إنّ 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 علي المدخل السيميولوجي وهو أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام السينمـائية. وهذا التحليل لا يترك الكثير من التفاصيل الخـاصة بالزوايا الاجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية، ويرتكز ويهتم باللّغة 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 أيقوني).[2]

لهذا فان مقاربة التحليل النصي تُعتبر المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة ويقول كل من **جاك أومو (JAQUES AUMONT)** و **ماري ميشال (MARIE MICHEL)** في **كتابهما تحليل الأفلام** أن "التحليل النصي يرتكز أساسا على اعتبارالفيلم نصـًا وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله"[3]."والنص الفيلمي هو نتـاج تركيب **(combinaison)** عدة شفرات **(codes)*** تختلف طريقة توظيفها و إعدادها من متكلم لأخر"[4].

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

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 والخطـاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، وظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى

---

[1] -Judith Lazar: **La sociologie de la communication de mass** ,a colin, paris,1991, pp133-138.

[2] -Aumont Jaques, Marie Michel: **l'analyse des films**, Nathan université, paris 1989, p07.

[3] -Aumont Jaques, Marie Michel: Op. cit. p66.

[4]- محمود إبراق: **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، ط1، بنغازي، ماي 1995، ص12.

*- تستخدم اللغة السينمائية شفرات خاصة بها، تسمى شفرات خاصة code spécifique وشفرات أخرى مشتركة بين السينما و اللغات الأخرى و بالبيئية الاجتماعية وتسمى شفرات غير مختصة code non spécifique.

المنتج من خلال هذه الكتابة أو كما قال عنه كريستيان ماتز(**CHRISTIEN METZ**) أنه عندما نتكلم فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، خاصة وأن الصورة السينمـائية تشمل على مظهر خارجي يمثل المعنى التعييني للرسالة، كما يشمل على المضمون الداخلي الذي يحمل معـاني ضمنية، وهذه الصورة تعكس واقع معـاش وهو المرجع الذي أخذت منه[1].

- **تحليـل الأفـلام:**

"يُقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل ولهذا يجب في هذا السياق، الانطلاق من النص الفيلمي **(le texte filmique)** وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس الروابط **(les liens)** بين مختلف العناصر المعـزولة".[2]

ولتحليل الأفلام يجب استخدام الأدوات والتقنيات التالية:

- **الأدوات الوصفية (Instrument descriptif)**: وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صوّر الفيلم.

✓ **التقطيع التقني (découpage technique)**: "مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات(**-plans-séquences**) والتقطيع التقني عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهـائية"[3]، "وهو يُشير أيضا إلى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يُعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية"،[4] وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي نجد:

---

[1] -Marcel Martin: **Le langage cinématographique**, les éditeurs français réunis, paris, 1997 p51.

[2]- فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2006, ص 8.

[3] -Aumont Jaques, Marie Michel: Op. cit, p37.

[4]- بيير ماتو، ترجمة قاسم المقداد: **الكتابة الفيلمية**، ط1 منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص ص 13-14.

- **اللقطة (plans):** وتشمل علي رقم اللقطة، سلم اللقطات،زوايا التصوير، حركات الكاميرا.
- **شريط الصوت (Bonde sons)**: وتشمل علي الموسيقي، الصوت والحـوار، وعلى المؤثرات الصوتية.
- **-شريط الصورة (Bonde image)**:ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيـات، المكان والأشياء.

✓ **التجزئة (segmentation) :** وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليـات.*

✓ **وصف صور الفيلم (description des Images) :** وتعنى تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.[1]

- **الأدوات الاستشهادية (Instrument citationnels) :** وتشمل على تقنية :نسخة من الفيلم والوقف عند الصورة.

✓ **نسخة من الفيلم (Extraits de film) :** وهي التقنية الأولى المستخدمة في الأدوات الاستشهـادية لتحليل الأفلام، والهدف الرئيسي منها هو عرض الأشياء بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخـدام تقنيات أخرىتُساعد على فحّص هذه النسخة ومنها: التصوير البطيء والوقف عند الصورة.[2]

✓ **الوقف عند الصورة:**ونّعني التوقف التي تحُدثه على مستوى الصورة أثناء التحليل حيث يسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعنـاصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم،كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل

[1]- Aumont Jaques, Marie Michel: Op. Cit, p51.

[2]- Ibid, p56.

*- هي لفظ لغوي سينماتوغرافي يشير إلى تسلسل و تتابع اللقطات التي تشكل وحدة روائية ، و تتكون المتتالية الواحدة بدورها من عدة لقطات بوصفها أصغر جزء في السلسلة الفيلمية.

الأفلام بتجميد **(figer)** مؤقتاً اللقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها".[1]

- **الأدوات الوثـائقية:** وتشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

✓ **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج التصريحات والروبورتجات، المقابلات الصحفية عن الفيلم قبل بداية عملية البثّ والتصوير...الخ.

✓ **المعلومات اللاحقة للبث: "**وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والنشر، الدخل، والمعلومـات المتعلقة بالتحليل والنقد".[2]

وفي تحليلنا السيميولوجي لفيلمي **مرجان أحمد مرجان وعمارة يعقوبيان** سنَقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات وهذا لرصْد بعض الأفكار الرئيسية للفيلمين موضوع الدراسة، ومعرفة أهم التفـاصيل والأحداث.ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والمتتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقّة والتحكم في التحليل بقراءة الصور قراءة خاصة بتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل، أي قُمنا بتحديد **المستوى التعييني** بطرح السؤال **كيف**؟ وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل أي تحديد **المستوى التضميني** بطرح السؤال **لماذا**؟.

إن الصورة السينمـائية تحتوى على معنى تعييني للرسالة وعلى معنى تضميني(مضمون داخلي للرسالة) وهي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية والثقافية التي أُخذت منها.

ويعتبر **رولان بارث** أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة، وتقوم على مستويين: **"التعييني (déннotation) والتضميني (connotation)**يتعلق النظام الأول بالمستوى التعييني بين الدال

[1] -Ibid, p36.

[2] -Ibid, pp62, 63.

والمدلول في خضم الدليل، أما المستوي الثاني، التضميني فيرتكز على العلاقة التي تربط الدليل (دال+مدلول) بالمحيط الخارجي أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق الثقافي والسوسيوثقافي".[1]

وسنقُوم بالتعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية نصية لفيلمي "مرجان أحمد مرجان"و "عمارة يعقوبيان" بإتباع أولاً أدوات التحليل الفيلمي ثم تحليل الصورة، ففي المستوى التعييني نقوم بتحديد ووصف شريط الصورة، اللقطات وشريط الصوت، أما في المستوى التضميني سوف نتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية كحركات الكاميرا، زاويا التصوير وسلم اللقطات ودلالات الصورة بالإضافة إلى تجسيد الشفرات (المدونات)السينماتوغرافية، والتعمُق في معاني الصورة والقيم الرمزية والأيقونية، وسنركز أيضا على المستوى الألسني **(على الجانب اللغوي)** باهتمامنا بالنص الفيلمي سواء كان في شكله المنطوق أو في صيغة بيانات مكتوبة، ثم نقوم بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني الغير المباشرة للنص الفيلمي.

فمن خلال كل هذه المراحل، يمكن استخراج المعني التعييني للفيلمين أي الشكل الواضح للعيان، أما التحليل التضميني فيُمكن كشفه من خلال ربط الجانب الكمي المتمثل في التقطيع التجزئة ووصف صور الفيلم بالبعد الإيديولوجي والتضميني وتحديد التفاعلات التي تحدث بين وحدات التحليل فيما بينها، وبالتالي الوصول إلى معرفة مختلف المعاني والدلائل المتعلقة بالإسلاميين في فيلمي عمارة يعقوبيان و مرجان احمد مرجان

و يعتبر رولان بارث أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة بمختلف أنواعها بما فيها الصورة السينمائية، وتتم على مستويين.

ولإنجاز هذه الدراسة لا بد من تحديد العينة التي تعرف على أنها: "جزء من مجتمع البحث الكلي المراد تحديد سماته، و يحددها 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 ممثلة للمجتمع الكلي اصدق تمثيل"[2].

[1] - Martine Joly: **Introduction à l'analyse de l'image,** Nathan université, France, 1994, pp71- 72.

[2]- محمد مزيان عمر: **البحث العلمي -مناهجه وتقنياته-**، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جدة، 2002، ص282.

و العينة التي قمنا باختيارها هي عينة قصدية وعمدية والتي تعرف بأسماء متعددة كالنمطية والفرضية.....الخ،و لان موضوع بحثنا هو صورة الإسلاميين في السينما المصرية، فان مجتمع البحث هنا هو الأفلام السينمائية المصرية التي تناولت الإسلاميين و تمثلت العينة في فيلمين هما:عمارة يعقوبيان للمخرج مروان حامد، و فيلم مرجان احمد مرجان للمخرج علي إدريسو قد تم اختيارها اختيارا دقيقا لأسباب تخدم الدراسة و تساعد على الوصول إلى النتائج المبتغاة،و تمثلت العينة في فيلم عمارة يعقوبيان للمخرج مروان حامدو فيلم مرجان احمد مرجان للمخرج علي إدريس.

7- تحديد المفاهيم والمصطلحات:

ترتكز دراستنا على مجموعة من **المفاهيم والمصطلحات** لها علاقة وطيدة بموضوع الدراسة، لذلك سنحاول أن نقدّ م فكرة عن بعض هذه المصطلحات سواء من وجهة نظر باحثين أو من خلال تحديد معناها الإجرائي، وتتمثل فيما يلي:

- **الصورة.**

- **لغة:** "يفيد لفظ-الصورة- في اللغة العربية معاني عديدة منها "التمثيل لشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء أو وصف وتجسيد هذا الشيء"،[1] وكلمة الصورة **(Image)** إغريقية الأصل تعني ما يشبه وما ينتمي إلى حقل التمثيل **(la Représentation)**، فهي تدل لغوياً على شيء ظاهري وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وجاءت هذه الكلمة من فعل صور والمصور من أسماء الله الحسنى، وكما جاء في لسان العرب: "هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى لهاكل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميزُ بها على اختلافها وكثرتها".[2]

[1]- فايزة يخلف:**دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية- دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية-**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 1996، ص24.

[2]- عبد الله الحيدري: **الصورة، مجلة الإذاعة العربية**، العدد02، شركة فنون للرسم والنشر و الصحافة، تونس، 2000 ،ص106.

فالصورة إذن مشتقة من الفعل صوّر "صورة" حمل له صورة مجسمة، صوَّر الشخص أو الشيء أي رسمه، وصفه وصفاً يكشف عن جزيئاته وصور الشيء تكونت له فكرة عنه.[1]

وقد وردت كلمة الصورة في القرآن الكريم:

في قوله تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ﴾.[2]

وقوله أيضا: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ﴾.[3]

وكلها تدل على القدرة الإلهية في خلق البشرية والكون وتصوير الأشخاص والأشياء في أحسن صورة وأفضل هيئة.

- **الصورة اصطلاحا:** "هي تمثيل ذهني للواقع أو إعادة محاكاته من خلال الرسم النحت اللوحات الزيتية والفوتوغرافية، السينما، الكاريكاتور، وكل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق العين، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها".[4]

إذن الصورة تمثيل لموضوع ما، تسمح للإنسان بالحفاظ على المعلومة التي تُكتسب عن طريق الرؤية، وهي تعني تدعيم الاتصال المرئي تجسيداً لكل ما هو موجود في الكون، القادر على الاستمرار والبقاء عبر الزمن.[5]

[1]- إبراهيم أنيس وآخرون: **المعجم الوسيط**، الجزء الأول، ص 548.

[2]- القرآن الكريم: صورة الحشر، الآية 24.

[3]- القرآن الكريم: صورة الأعراف، الآية 11.

[4] -Jaques Deutsch: **Dictionnaire linguistique**, édition dictionnaire de savoir, (S,d) ,pp344-346.

[5] -Gazennenve **;La communication de mass**, édition danol ,paris, 1976, p63.

وترى الباحثة(**جوديت لازار**)أنّ : "الصورة هي وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها، كما يمكن أن تزعجه. وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها".[1] كما يمكن اعتبار الصورة مادة اتصال تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فمرسل الصورة لا يقترح رؤية محايدة للأشياء والمتلقي يقرأها انطلاقاً مما يسميه الباحث الفرنسي **جين ديفمون (Jean Duvigmand)**: "بالتجربة الجمالية والمخيل الاجتماعي، وذلك لأن الصورة لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه... ويرى أيضا أن الصورة تحمل بعدين بعد تعييني وصف ما هو موجود في الصورة وبعد تضميني ما تقوله عن الموجود في الصورة والبعد الثاني لا يفهم دون العودة أو فهم البعد الأول".[2]

والصورة حسب السيميولوجين هي حامل للمعنى، وفي نفس الوقت تُقيم الاتصال، ونجاح العملية الاتصالية للصورة يتوقف كثيراً على متلقيها وقارئها، حيث يقوم هذا الأخير أولاً بتأمل الصورة والتمعن فيها، ثم يبحث عن المعنى الحقيقي والجانب التأملي للصورة ويسمى جانب شكلي أي أنه يقدم أولاً قراءة شكلية جمالية، بينما يتمثل الجانب الثاني في عملية فهم ما تريد أن تقوله فعلاً الصورة بفك رموزها لاكتشاف معناها.[3]

فالصُورة تمثيل لموضوع ما (شخصية، فرد، جماعة، شيء ما...) بواسطة الرسم، النحت الفن التشكيلي الفوتوغرافيا...الخ تسمح للإنسان بالحفاظ على المعلومة واستعمالها في الواقع فهي طريقة للتمثيل الذهني.[4]

ويقول الباحث **(أبراهام مولس)**:الصورة هي دعامة الاتصال البصري تجُسد مقتطفاً من الواقع المدّرك، قابلة للاستمرار عبر الزمن، وتعتبر أحد أهم العناصر في وسائل الإعلام وهي نوعين: صور متحركة وصور ثابتة".[5]

---

[1] -Judith Lazar: **Ecoles communication, télévision, p u f**, 1er édition, paris,1985,p137.

[2]- نصر الدين العياضي: **جمالية الصورة: مجلة الإذاعة العربية**، العدد02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2003، ص35.

[3] -Judith Lazar: **Sciences de la communication**, que, sais, je ,édition dahlab, 2eme édition, corrigé Alger, 1993, p88

[4] -Bernard Lamizet Et Ahmed Silem: **Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication**, édition marketing France ,1997 ,p285.

[5] -Abraham Moles: **L'image, communication, fonctionnelle**, gasterman Belgique , 1980, p20.

كما أن الصورة ليست في الواقع سوى انعكاس للعالم الخارجي في وعي الذات المدركة، فعبر الرؤية للواقع المرئي للصورة التي نسخها بواسطة الرؤية، وموضوع الرؤية تتشكل في الذهن مع مجموعة من الأشيـاء والمحسوسة ينتقل واقع هذه الأشياء إلى الوعي لكي يضفي على هذا الأخير الانطباعات الحسية، وبارتباط متبادل بالواقع المرئي وبمعطيـات الإدراك الحسي.[1]

إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليـد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع وتستند من أجل بناء نصوصها إلى مكونين هما: البعد **العلاماتي الأيقوني والبعد العلاماتي التشكيلي**، والرسالة البصرية تستند من أجل بناء معانيهـا إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة...)وتستندُ من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى...ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسـانية، أي العلامة التشكيلية للأشكال والخطوط والألوان والتركيب، والبعد التضميني والدلالي للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التقليد التمثيلي المجسد والتعبير البصري الذي يُشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء) ومن بين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسد في أشكـال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية.[2]

- **السيميولوجيـا:(semiologie)**

مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية **(semio)** بمعنى علامة، واقترنت هذه الكلمة بالعلـوم الطبيعية في دراسة الرموز وأعراض مختلف الأمراض ودلائلها، وقد استعـاره عالم اللسانيات السويسري **فيرديناند دي سوسور (Ferdinand de saussure)** في الكشف عن طبيعة الدليل ويقول أن السيميولوجيا، هو العلم الذي يدرس جميع الدلائل اللسانية وغير اللسانية في خضم الحياة الاجتمـاعية واللسانيات ليست سوى جزء من علم السيميولوجيـا.[3]

---

[1]- محمد العماري: **الصورة واللغة.** http://Membres, Lycos, FR/obedj aber/26/10/2007 -.

[2]- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، (د.ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005،ص ص34-35.

[3]- محمود إبراقن: ترجمة أحمد بن مرسلي: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006 ، ص 13.

وتقوم السيميولوجيا بدراسة كل الدلائل (كلام، إشارات، طقوس، تقاليد، أنظمة مختلفة قوانين، في الحياة الاجتماعية،[1] فهي وصف عميق لمستوى ظـاهر بواسطة لغات أخرى (وسائل أخرى) غير اللغة الطبيعية بواسطة دوال (**signifiants**) تمثل أشياء من البيئة.[2]

"وقد أثارت السيميولوجيا اهتمام كل نظام الدلائل (**systems des signs**) مهما كانت مادته رسم، ملصق إشهاري، فيلم سينمائي مسرحية، وعلى الصعيد النظري للدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السيميولوجية تقترح لكل نظام دلائل مفاهيم تحليلية أساسية التي يمكن أن تكون مستعملة في فك رموزه".[3]

السيميولوجيا تهتم بثلاث مجالات أساسية وهي:

- **الدليل**: وهو حـامل الدلالة ويتكون من الدال والمدلول والعلاقة التي تجمع بينهما اعتباطية.
- **الأنظمة والشفرات(codes)** وهي التي يعمل من خلالها الدليل، وهي طريقة تنظيم وتطور هذه الشفرات حسب حاجـاتو ثقافة المجتمع.
- **الثقافة**: هي التي تدُور في خِضمها هذه الشفرات وتتفـاعل فيما بينها.[4]

"فالسيميولوجيا علم خاص بالعلامات، هدفُها دراسـة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسـان، الحيوان...وغيرها من العلامـات وهي منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالـة".[5]

- **الشفرة: (المدونة).**

هي نظـام من الإشارات أو العلامات أو الرموزتستخدم من خلال عُرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة- مصدر إلى نقطة- وصول.

[1] -Dalila Morsly et l'autres: **Introduction à la sémiologie**, o.p.u, Alger, (s. d), p17.

[2] -Louis Procher: **Introduction a une sémiotique des images sur quelques exemples d'image publicitaires**, librairies –Didier, paris 1976, p10.

[3]- محمود إبر اقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم** ، مرجع سبق ذكره، ص 14.

[4] -Judith Lazar: **sociologie de la communication de masse**, Op. Cit. p134.

[5]- قدور عبد الله ثاني: مرجع سبق ذكره، ص 78.

وهي عبارة أيضا، عن نظام يجتمع فيه عدد من الإشـارات يتم الاتفاق عليها بين أعضاء مجموعة بشرية معينة تستخدمُ تلك الشفرة، وتضفي عليها معانيها التي نتجت عبر الخبرات السـابقة الثقافية والاجتماعية لمستخدميها.

- **المشهد السينمائي:**

يتكون نص ّ الفيلم السينمائي من عدة مشاهد **(scène)** تسمي بالمتتاليات، وتتكون المتتالية الواحدة بدورها من عدة لقطات بوصفها وحدات تركيبية**(unités syntagmatique)** كبرى،كما أن المشهد الفيلمي وحدة درامية تغطي مساحة زمنية معينة ومكان معين، بحيث يقسم كتاب السينـاريو نص السيناريو إلى مَشَاهد فتُكوِن المشاهد الوحدات السينمائية للنص.

- **الفكرة الفيلمية:**

هي الفكرة المقدمة والمعروضة في القصة، وعادة ما تكون عن معنى الحياة أو عن الظروف المحيطة بالبشر، وتحتوى الفكرة ضمنيا على رأي خاص تجاه الموضوعات المعالجة غي السيناريو وتتطور الفكرة من خلال خطوط القصة الداخلية والتي تتعامـل مع تطور الشخصية وعلاقاتها الخاصة، وفي هذا السياق يجبُ استخدام الرموز والاستعارات التي تتماشي مع إطار وبناء القصة.

- **الصراع:**

يتمثل الصراع في التعارض بين الشخصيات، ويدفع البطل لأخذ موقف معين حين يواجه بصراع، ويجب أن يكون الصـراع أكثر تعقيداً وإثارة من سابقه في تطور القصة ويمكن للصراع أن يكون في شكل خلاف، تحدي، مرض، قرار، خطر...فهو يخلق نوعاً من التوتر والفضول لدى المتفرج لأنّه عنصر قادر على المحـافظة على اهتمام وحمـاس المتفرج.

8- الدراسات السابقة:

من المعروف أن العديد من الأسس النظرية للدراسات المقترحة يعتمد على نتائج دراسات نظرية ميدانية سابقة عكست آراء الباحثين أو المؤسسات التي قامت بها في أوقات سابقة ؛وتعتبر القراءة

التحليلية لمختلف الدراسات السابقة حول موضوع الدراسة المساعد الرئيس ْ للباحثين لتكوين أفكار واضحة عما يَتحتَّم عليهم من واجبات في هذا المجال، واعتمدنا في دراستنا على مجموعة من **الدراسات السابقة** والتي قدمت لنا بعض الطرق المنهجية لتحليل الأفلام، كما عرفتنا ببعض المفاهيم والمصطلحات التي لها علاقة بموضوع الدراسة وساعدتنا في التحليل.

- **الدراسة الأولى:**

رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال سنة **2008** من إعداد الطالب "جمال شعبان شاوش" تحت عنوان"صورة الإرهاب في السينما الجزائرية"، تحليل سيميولوجي لفيلمي "المنارة" و"رشيدة".

استفدنا كثيرا من هته الدراسة، كونها على علاقة مباشرة بموضوع دراستناو لكونها إعتمدت على نفس المنهج الذي اعتمدنا عليه في دراستناو هو مقاربة التحليل السيميولوجي،و قد سهلت علينا هته الدراسة كيفية التعامل مع المنهجو تطبيقه، وتعرفنا من خلالها على بعض المفاهيم و المصطلحات، لأن ظاهرة الإرهاب المدروسة فيها ما هي إلا جزء من الإسلاميين موضوع دراستنا.

- **الدراسة الثانية:**

رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تمت مناقشتها في قسم علوم الإعلام والاتصال سنة 2001.تحت عنوان" صورة المرأة في السينما الجزائرية"، تحليل سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و"نوبة نساء جبل شنوة" من إعداد الطالبة زراري عواطف.

ولقد نبع اهتمامنا بهذه الدراسة لكونها تدرس تناول سياق اجتماعي في السينما، وكونها أيضا قدمت لنا بعض التفسيرات والتأويلات والطرق المنهجية لتحليل الأفلام، خاصة وأننا اتبعنا نفس المنهج الذي اتبعته الطالبة في تحليلها وهو منهج التحليل السيميولوجي.

- **الدراســـة الثالثة:**

رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال من إعداد الطالب طوالبية محمد سنة 2004 تحت عنوان"صورة الإسلام السياسي في الصحافة العربية بعد أحداث 11 سبتمبر 2001،دراسة تحليلية مقارنة لصحيفتي الشرق الأوسط والقدس العربي.

قدمت لنا هذه الدراسة إفادات كثيرة في فهمنا لظاهرة الإسلاميين، التي يتطلب الكشف عن صورتها في السينما المصرية إحاطة معرفية بها، ومن خلالها تعرفنا على جانب مهم من الإسلاميينو هو الإسلام السياسي و تطوراته على المستويين العربي والعالمي،كما ساعدتنا على فهم بعض المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بموضوعنا.

I- تطور السينما المصرية وانعكاساتها.

1- ظهور وتطور السينما في مصر.

1-1- ظهور السينما في مصر.

1-2- مراحل تطور السينما في مصر.

2- إشكالية النص في السينما المصرية.

2-1- السينما المصرية والاقتباس عن النصوص الغربية.

2-2- السينما المصرية والأدب العربي.

3- السينما المصرية وإشكالية الهوية.

4- السينما والسياسة في مصر.

4-1- أبرز المواضيع السياسية المتناولة في السينما المصرية.

4-2- آليات الرقابة على السينما في مصر.

1- ظهور وتطور السينما في مصر

1-1- ظهور السينما المصرية

من المعروف أن مصر من بين أوائل بلدان العالم التي عرفت السينما، فأول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في 28 كانون الأول 1895 في الصالون الهندي بالمقهى الكبير في شارع كابو سني بباريس، وهو العرض الذي لم يفصله سوى عام واحد عن أول عرض سينمائي شهدته مصر والذي كان "في مقهى زواني بالإسكندرية في أوائل كانون الثاني عام 1896 أما أول عرض في القاهرة فكان يوم 28 كانون الثاني 1896 في سينما سانتي بالقرب من فندق شبرد القديم"[1].

كان هذين العرضين أول ارتباط لمصر بفن السينما الذي لم يكن واضح المعالم آنذاك، فلم تكن تلك العروض سوى لصور ملتقطة لمناظر متفرقة، وبالتالي كانت عروضا لآلة العرض كتقنية جديدة أكثر منها عرضا كما تظهر من صورو كان الأجانب هم من خاضوا التجارب السينمائية الأولى في مصر، "فعند بداية السينماتوغراف أرسل كل من الإخوة لوميير lumiere، و إيديسون بنيويورك edisonو هما مخترعي آلة الكاميرا و العرض مصورين إلى أنحاء العالم ليأتوا بعجائبهو نوادره"[2].

فشهدت مصر قدوم فاعلين لشركات سينما طوغرافية فرنسية وأمريكية وبسرعة وبعلاقة مع هؤلاء ينهض فاعلون سينما طوغرافيون محليون لأخذ المبادرة والقيام بالعمل السينمائيو كان هناك الإخوان لاما في مصر [3]، وبالفعل استهوى هذا الفن الجديد الكثير من المثقفين في ذلك الوقت،الذين اسّسو لسينما مصرية "كمحمد كريم الذي كان أول مصري يقف أمام الكاميرا كممثل في فيلم شرف البدوي سنة 1917و كان أيضا أول مخرج مصري درس الفن السينمائي في الخارج كان أول أفلامه فيلما قصيرا عن حدائق الحيوان عام 1927 م، ومحمد بيومي أول مصري وقف خلف الكاميرا كمصور في فيلم الباشكاتب عام 1923، وأحمد جلال الذي كان أول صحفي يتوجه نحو السينما كممثلو منتجو مؤلف و مخرج"[4]،وغيرهم من الأسماء التي ساهمت في بناء السينما المصرية .

---

[1] - جان الكسان: **السينما في الوطن العربي**، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص 23 .

[2] - سمير فريد: **في السينما العربية**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص11.

[3] - مؤمن السماحي:**حديثالسينما**، ط1، ج1، سليكي إخوان، طنجة، 2005،ص 112.

[4] - احمد كامل مرسي و مجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1973، ص 50 .

تجدر الإشارة إلى أن السينما المصرية تتصف بنفس الصفات التي اختصت بها أخواتها في باقي أنحاء العالم فالمصورون المصريون الأولون كمحمد بيومي ابتدأو بتصوير الأفلام الوثائقية و الإخبارية كحفلات افتتاح المشاريع الصناعيةو الاقتصادية و الزيارات الرسمية للملوك و الرؤساء، وفي هذا دلالة على أنه كان ينظر إلى السينما كأداة إعلامو تواصلو كصلة وصل بين السلطة و الجماهير تطغى عليها صفة إيديولوجية واضحة .

افتتحت أول سينماتوغرافي للإخوان لوميير بالإسكندريةو ذلك في منتصف يناير 1997، وحصل على حق الامتياز هنري ديللو ووصل إلى سترولوجو حيث قام بإعداد موقع واسع للقيام بأعماله كتركيب آلاته، و إستولى على المكان الواقع بين بورصة طومسونو أهمبرا، والذي تمكن من تصوير ميدان القناصل بالإسكندرية و ميدان محمد علي، وبعد هذا أول مصور تمكن من تصوير سينمائي لبعض المناظر المصرية تم عرضها بدار سينما لوميير .

و تعتبر 20 يونيو 1907 بداية الإنتاج السينمائي المصري من خلال الأفلام الإخبارية القصيرة والتسجيلية، أما الأفلام الروائية الطويلة فكانت سنة 1917 من خلال مجموعة من المحاولات الصغيرة في الإنتاج السينمائي في مصر، من سينمائيين أجانبو مصريين مثل: شرف البدوي، الأزهار المميتة من إنتاج الشركة السينمائية الإيطالية المصرية[1].

تتلو هذه المرحلة مرحلة الإنتاج المصري المحض "وتكون سنة 1923 السنة الحاسمة، إذ يظهر أول فيلم عربي روائي طويلو هو فيلم مصري - في بلاد توت عنخ آمون - لصاحبه محمد بيوميو فيكتور روسيتو ... يقول لنا أحمد الحضري في كتابه القيم تاريخ السينما في مصر أن 14 فيلما أنتجتو عرضت في مصر ما بين عام 1923 – 1930 أي أنه وجد إنتاج مستمر لفيلمين سنويا إلى غاية ظهور السينما الناطقة"[2].

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره،ص 23 .

[2] - مؤمن السميحي: **في السينما العربية**، ط1، سليكي إخوان، طنجة، 2005، ص12 .

من الملاحظ أن كل هذه الجهود الفنية، و الأفلام السينمائية الأولى، كانت من تنفيذو تمويلو توزيع الأجانبمصر ّ ين و المقيمين بالإسكندرية أو القاهرة كان غرضهم الربحو التسلية[1].

"في عام 1977 اختلفت مصر بمرور نصف قرن على عرض أول فيلم مصري روائي طويل عام 1927، وهو فيلم (قبلة الصحراء) إخراج إبراهيم لاما، والذي عرض في الإسكندرية يوم 5 أيار من ذلك العام، وتلاه في القاهرة يوم 16 تشرين الثاني عرض فيلم (ليلى) إخراج إستفانروستي، و إنتاجو تمثيل عزيزة أمير، وهناك مؤرخون يعتمدون اسم الفيلم الثاني كبداية للسينما المصرية لأنه أكثر أهمية من الفيلم الأولو ليس بين العرضين سوى شهور قليلة"[2].

"كما شهدت مرحلة ظهور السينما في مصر تأسيس شركة مصر للتمثيل و السينما سنة 1923، قام بتأسيسها طلعت حرب كإحدى شركات بنك مصر، و التي تولد عنها افتتاح أستوديو مصر عام 1935"[3]، وكان لشركة مصر دور كبير في دفع السينما المصرية إلى الواجهة، لتمر بمراحل عديدةو مختلفةو تصبح من أكبر السينمات في العالم، إنتاجا على الأقل .

1-2- مراحل تطور السينما المصرية

وقد ارتأينا أن نصنف مراحل تطورها وفقا للترتيب الآتي: سينما الأستوديو، سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية، سينما ما بعد ثورة تموز (السينما الوطنية)، مرحلةالقطاع العام، مرحلة الانفتاح و سينما الخصخصة.

أ. مرحلة أستوديو مصر:

بعد مرحلة ظهور السينما في مصر تأتي هذه المرحلة، مرحلة أستوديو مصر التي تعتبر مهمة جدا في تطور السينما المصرية، هذه هي مرحلة العصر الذهبي للسينما في مصر، ويرجع الفضل في هذا إلى أستوديو مصر، الذي جهز بأحدث المعدات الآلية و الكفاءات الفنية و سار العمل فيه إلى الأمام، نتيجة التعاون الصادق بين خبراء مصريين وأجانب من أجل تقديم الأفلام المصرية ذات القيمة الفنية

[1]- أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: مرجع سبق ذكره،ص 54 .
[2] - جان الكسان، مرجع سبق ذكره،ص 22 – 23 .
[3] - نفس المرجع، ص 20 .

والموضوعية، وقد حذت حذوهالشر كاتو الاستوديوهات الأخرى، وزاد الإقبال على مشاهدة الأفلام المصرية عاما بعد عام، سواء في مصر أو في العالم العربي[1]، فلقد أشار كل الملاحظين للسينما المصرية إلى الدور الكبير الذي لعبه أستوديو مصر في ترسيخ صناعة السينما المصرية و إقامتها على أسس دقيقة و منظمة و إلى دور (طلعت حرب) ذلك و هو رجل صناعةو مال قدير كان وراء الكثير من الجهود الصناعية و التجارية المهمة في مصر، وهو يمثل على العموم نموذج لموجات البرجوازية الكبيرة الوطنية.

"لقد أقيم مشروع أستوديو مصر على أسس سليمة إلى حد بعيد، فقد أنشئت شركة مصر للتمثيل و السينما عام 1926، ولم يبدأ نشاطه الفعلي إلا سنة 1936، بعد أن بدأ أبناء البعثة التي أرسلها إلى الخارج لدراسة مختلف فروع صناعة السينما بالعودة، وتم تجهيز الستوديو بالمعدات، و الاستعانة بعدد من الخبراء الأجانب للإشراف على العمل"[2]

كما يتوجب علينا الإشارة إلى عبقرية طلعت حرب موسس أستوديو مصر و العبقرية عند هذا الرجل تكمن في أنه عبر على الوجهين الأساسيين الذين يعطيان هذه الصناعة كل أهميتها، فهو يقول بالحرف أن من شأن الصناعة السينمائية أن تساهم في تنشيط اقتصاد البلاد و أن تساهم في خلق صورة عن الحضارة العربية لتقديمها للعالم، يمكن للسينما أن تحارب النفوذ الأجنبي بمصر، و أن تحسن صورة البلاد في أعين العالم، وأن تساهم في تحضر البلاد، كما يمكنها أن تعود بالنفع بتصديرها إلى كل الأسواق العربية[3].

ولقد أدى ظهور أستوديو مصر إلى تطوير صناعة السينما في مصر، فبعد أن كانت هذه السينما تعتمد على منتجين أفراد ذوي إمكانيات محدودة، أصبحت هناك شركة سينمائية كبيرة هي (شركة مصر للتمثيل و السينما)، تملك هذا الأستوديو الكبيرو تملك معامل لتحميضو طبع الأفلامو تملك أحدث الأجهزةو فوق هذا دار لعرض الأفلام، وهذه كلها إمكانيات لم تتوفر لأية شركة أخرى في مصرو كان

[1] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة: مرجع سبق ذكره، ص 56 .

[2] - رضا الطيار: **المدينة في السينما العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 13 .

[3] - سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص 19.

الفنانون والعمال موظفين يعملون في الأستوديو بعقود كما هو النظام في شركات السينما الكبيرة في هوليود وفي العالم .

وقبل إنشائه (الأستوديو) أوفدت الشركة التي تملكه وهي شركة مصر للتمثيل والسينما عددا من الشباب لدراسة السينما في أوروبا، وهم أحمد بدرخان وموريس كسّاب لدراسة الإخراج في فرنسا، ومحمد عبد العظيم وحسن مراد لدراسة التصوير في ألمانيا، كما أنها استعانت بعدد من الخبراء الأجانب للإشراف على إدارة العمل في الاستديو[1].

و من الملاحظ أن أفلام هذه المرحلة "تركت أثرها في موضوعات السينما المصرية للسنوات التالية لها، وبالرغم من اهتماماتها بالوقوف عند حياة الأثرياء والباشوات وأصحاب المعامل والعزب فإنها لم تحرص على تسجيل واقع نشوء الطبقة البرجوازية الصناعية في مصر ونموها في أفلام صادقة وأصيلة".[2]

كان أول فيلم صور في ستوديو مصر هو فيلم (وداد) الذي قامت ببطولته أم كلثوم وكتب قصة الفيلم وحواره الشاعر أحمد زاهي و قام أحمد بدرخان بإعداد السيناريو كان من المفروض أن يقوم بدرخان بإخراج الفيلم، ولكن سند الإخراج إلى الألماني فريتز كرامب و كان فيلم وداد، أول فيلم يعرض، في مهرجان دولي للسينما و هو مهرجان البندقية عام 1936 و حقق الفيلم نجاحا كبيرا جدا[3].

إن أهم حدث في تاريخ السينما المصرية في هذه المرحلة هو ظهور فلم (العزيمة) بتاريخ 6 نوفمبر 1939،وهو من تأليف وإخراج كمال سليم، بطولة فاطمة رشدي وحسن صدقي، الفيلم يعالج مشكلة البطالة والعمل الحر بأسلوب واقعي نابع من صميم الحياة المصرية، ويقدم العديد من النماذج البشرية في الأحياء الشعبية، مثل المزين، الجزار، الفران والحانوتي...إلخ . وكانت تقوم بأدوار رئيسية في صلب الموضوع،ويعتبر النقاد والمؤرخون أنه طفرة كبير ة وناجحة ومتقدمة في تاريخ السينما المصرية، كما اعتبره المؤرخ الفرنسي جورج سادول أنه أحد الأفلام المائة المختارة في تاريخ السينما العالمية [4].

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص 37.
[2] - رضا الطيار: مرجع سبق ذكره، ص13.
[3] - جان الكسان: نفس المرجع، ص 37.
[4] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة: مرجع سبق ذكره، ص57.

وكان هذا القسم بمثابة البداية الحقيقية للسينما الواقعية، بتقديمه صورة صادقة إلى حد بعيد للحياة في الحارة المصرية بشخصياتها وعاداتها وطباع أهلها .

كما يتوجب علينا الإشارة إلى عبقرية طلعت حرب مؤسّس ستوديو مصر، والعبقرية عند هذا الرجل تكمن في أنه عثر على الوجهين الأساسيين الذين يعطيان هذه الصناعة كل أهميتها، فهو يقول بالحرف أن من شأن الصناعة السينمائية أن تساهم في تنشيط اقتصاد البلاد وأن تساهم في خلق صورة عن الحضارة العربية لتقديمها للعالم إذ قال في إحدى خطبه:"يمكن للسينما أن تحارب النفوذ الأجنبي بمصر، وأن تحسن صورة البلاد في أعين العالم، وأن تساهم في تحضر البلاد، كما يمكنها أن ترد بالنفع بتصديرها إلى كل الأسواق العربية"[1].

"ولقد أدى ظهور ستوديو مصر إلى تطوير ظلمة السينما في مصر، فبعد أن كانت هذه السينما تعتمد على منتجين أفراد ذوي إمكانيات محدودة أصبحت هناك شركة سينمائية كبيرة هي (شركة مصر للتمثيل والسينما)، تملك هذا الأستوديو الكبير وتملك معامل لتحميض وطبع الأفلام وتملك أحدث الأجهزة وفوق هذا دار عرض الأفلام، وهذه كلها إمكانيات لم تتوفر لأية شركة أخرى في مصر وكان الفنانون والمغنون موظفين يعملون في الأستوديو بعقود كما هو النظام في شركات السينما الكبيرة في هوليود وفي العالم .وقبل إنشائه أوفدت الشركة التي تملكه وهي شركة مصر للتمثيل والسينما عددا من الشبان لدراسة السينما في أوروبا،وهم أحمد بدرخان وموريس كساب لدراسة الإخراج في فرنسا،ومحمد عبد العظيم وحسن مراد لدراسة التصوير في ألمانيا، كما أنها استعانت بعدد من الخبراء الأجانب للإشراف على إدارة العمل في الأستوديو"[2].

ومن أبرز ملامح هذه المرحلة:

- كثرة الأفلام الغنائية، فقدم محمد كريم (دموع الحب)،(يوم سعيد)و(ممنوع الحب) و(رصاصة في القلب) وقام ببطولتها كلها(محمد عبد الوهاب)، وفي كل فيلم من هذه الأفلام قدم المخرج محمد كريم عددا من الوجوه الجديدة، بل أنه كان يقدم في كل فيلم ممثلة جديدة تقوم بدور

[1] -سمير فريد: مرجع سبق ذكره، ص19.
[2] جان الكسان: مرجع سبق ذكره، ص37.

البطلة أمام محمد عبد الوهاب، فظهرت نجاة علي وليلى مراد ورجاء عبده وليلى فوزي لأول مرة على الشاشة ثم أصبحن من ألمع كواكب الشاشة، وكان فيلم (يوم سعيد) هو أول فيلم تظهر فيه فاتن حمامة كما أن (رصاصة في القلب) كان أول قصة لتوفيق الحكيم تظهر في السينما.[1]

- مستوى فني أر قى كثيرا من مستوى الأفلام الأخرى، فقد كان المخرج يعمل في هدوء واطمئنان واستقرار لا يشغل باله ماذا سيكون في الغد ولأو ّل مر ّة أصبح المخرج يعمل من دون خوف، من سوط المنتج الذي يلاحقه لسرعة إنجاز الفيلم في أقصر وقت ممكن وبأقل تكاليف، وكان هذا نتيجة النظام العالي الذي اتبعه أستوديو مصر.[2]

ب. سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية :

مما لا شك فيه أن السينما المصرية قد تأثرت بالحرب العالمية الثانية لما أفرزته من نتائج على المستويات الاقتصادية والثقافية والبشرية، حيث يقول رضا الطيار في كتابه المدينة في السينما العربية: "وجاءت الحرب العالمية الثانية، ولا يخفى أن مصر اكتوت بنارها بشكل غير مباشر، فقد تركت الحرب آثارها العميقة في النفوس والمجتمع وفي الاقتصاد، وإذا كانت سنوات الحرب وما بعدها قد شهدت بروز عدد من أثرياء الحرب، ودخل عدد منهم ميدان السينما فأغرقها بالعديد مما يسمى بأفلام الحرب بما تتسم من سطحية وهزال وابتعاد عن الواقع الحقيقي ومشكلاته، فإن السينما لم تفلح في تصوير التأثير العميق للحروب في المجتمع تصويرا صادقا في أفلام عميقة، ولم تحاول ذلك، وأحس أنني أستطيع القول أنها لم تصنع بعد أفلاما تناقش تلك الأيام بجدة وجرأة وصدق، وحتى رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ التي يمكن اعتبارها من أهم الأعمال الأدبية التي وقفت عند أيام الحرب الثانية، كان من حضها في السينما أن تقع في يد المخرج (حسن الإمام) فجردها من مضامينها وشخصياتها الأساسية واكتفى بالوقوف عند شخصية (حميدة) ليصنع منها عام 1963 فيلما تجاريا لا يختلف عن أفلامه الميلودرامية للحو ب"[3].

[1] -جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص37.
[2] - نفس المرجع، ص 42
[3] - رضا الطيار: مرجع سبق ذكره، صص 14 – 15 .

ومن أهم ما اتسمت به هذه المرحلة من مراحل السينما المصرية أي بعد سنة 1945م زيادة الإنتاج السينمائي بشكل هائل، إذ دخل ميدان الإنتاج عدد كبير ممن أثروثراء ً سريعا بسبب الحرب، ولم يكن معظمهم يهتم بالفن قليلا أو كثيرا إنما كان هدفهم الربح التجاري ،ففي موسم 1945- 1946 ارتفع عدد الأفلام إلى 47 فيلما بعد أن كان عددها 28 فيلما في موسم 44- 45.

وظهرت موجة الأفلام الهابطة التي تعتمد على القصص الساذجة ويتم تصويرها في أقصر وقت ممكن لتعرض بسرعة وتحقق الأرباح الخيالية فكاهية رخيصة تعتمد على النكتة اللفظية والرقص ومشاهد الإغراء.[1]

كانت هذه المرحلة هي بداية السقوط في صناعة السينما المصرية، ونعني بالسقوط هنا هبوط المستوى الفني بشكل واضح، ولكن هذا السقوط لم يكن يعني مع الأسف هبوط في إيرادات شباك التذاكر، فلقد ارتفعت عائدات الأفلام بشكل رهيب، و كان هذا سبب تحول الكثير من أغنياء الحرب إلى منتجين سينمائيين .

هذه هي مرحلة ما بعد الحرب وهي مرحلة عصيبة مليئة بالتيارات المتعارضة والميولات المتضاربة، وتعر ّ ض الفيلم المصري لعدة عوامل من المد والجزر، من النجاح والفشل، وبلغت معركة الأفكار والقيم والمبادئ أقصى مداها في هذه المرحلة،بعد أن صارت قوة التُجّ ار ومنتجي الأفلام، قوة فعالة وخطيرةوكادت تقضي على الأفلام ذات العمق والأصالة، لولا صمود بعض السينمائيين القدامى، وجهود بعض السينمائيين الجدد و إصرارهم على المقاومة والسعي المتواصل من أجل المحافظة على التوازن بين الجيدو الرديء.[2]

"وظهرت إلى جانب تلك الموجة من الأفلام الرديئة أفلام أخرى تعتبر معقولة، ذات عمق ومستوى فني جيد مثل أفلام أستوديو مصر وأفلام محمد كريم وأفلام آسيا وأحمد جلال، ومن تلاميذ مدرسة

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص، 43 .
[2] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة: مرجع سبق ذكره، ص، 59 .

أستوديو مصر برز اسم مخرج جديد هو صلاح أبو سيف الذي قدم في سنة 1946لأوّ ل أفلامه (دايما في قلبي) الذي اقتبست قصته من الفيلم الإنجليزي جسر واترلو"[1] .

ومن أبرز ما شهدته هذه المرحلة من أحداث على المستوى السينمائي :

- زاد عدد الشركات زيادة خطيرة، بلغت المائة في بعض الأحيان وعدد الأفلام تراوح سنويا بين 60و السبعين فيلما .
- ظهرت الأفلام الكاملة بالألوان الطبيعية مثل: بابا عريس، ست الحنين .
- تكونت غرفة السينما برئاسة حسن رمزي من أجل السهر على المعالم المشتركة بين الإنتاج والتوزيع والاستوديوهات ودور العرض .
- اشتركت مصر في المهر جانات الدولية بعد أن توقفت لسنوات.
- بدأ الإنتاج المشترك بين مصر والبلاد العربية عام 1947 .
- لأوّ ل مرة يظهر أحد الأعمال الأدبية لعميد الأدب العربي طه حسين على الشاشة المصرية وهو فيلم ظهور الإسلام المأخوذ عن كتابه الوعد الحق.

ج. سينما ما بعد ثورة تموز 1952 – 1963 م:

تعتبر هذه المرحلة مرحلة دقيقة وحاسمة في تاريخ السينما المصرية فقد تعرض الفيلم لناقوس الخطر واهتزت المعايير والأهداف في سياسة الإنتاج السينمائي،إمّا بعث وحركة متقدمة إلى الأمام و إما انحراف إلى السطحية و التفاهة واعتبار السينما أنها مجرد أداة للتسلية والهروب من الواقع المر، لكن تغلب الرغبة الصادقة، بفضل التعاون بين جهود السينمائيين المخلصين ورجال الفكر والأدب واهتمام المسؤولين في الدولة أمكن من دفع عجلة الإنتاج السينمائي إلى الأمام خطوات.[2]

وفي هذه المرحلة امتزج التطور بالقلق، فقد كانت هذه المرحلة تمثل العشر سنوات الأولى بعد ثورة 23 يوليو، ولم تستطع السينما في هذه المرحلة أن تتخلص من آثار أفلام ما بعد الحرب إلا بعد مدّ ة .

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص43 .

[2] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة، مرجع سبق ذكره، ص، 60-61.

أحدثت الثورة تغييرا جذريا في كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، فأنشئت عدة هيئات ووزارات للثقافة والإعلام مثل: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مصلحة الاستعلامات، مصلحة الفنون وندوة العلم المختار، مؤسسة دعم السينما ثم وزارة الإرشاد القومي.[1]

ولأوّ ل مر ّة أتبعت طريقة جديدة في السينما المصريةوهي طريقة اختيار الموضوع أو ّلا، ثم كتابة قصة الفيلم، اعتمادا على ملف القضية والتفاصيل التي نشرتها الصحف، ومن هنا جاءت هذه الأفلام ذات طابع خاص يختلف تماما عن الفيلم المصري العادي، بل يحاكي الطريقة المتبعة في الأفلام الواقعية الإيطالية" .[2]

"وتمتاز هذه المرحلة أيضا باستجابة عدد من المخرجين لمشاعر الجماهير، فظهرت أفلام مثل (حمار جحا)،عالجت هذه الأفلام قضايا السياسة والاستعمار والقومية العربية، بدرجات مختلفة، وكان هناك اتجاها جديدا في السينما العربية التي ابتعدت منذ نشوءها حتى فيلم الثورة عن هذا النوع من الموضوعات"،[3] كما ظهرت الأفلامالتي تعرض ظلم وعدوان الأمراء وذوي اليسار على الفلاحين، و تعرض احتكار الأسواق وكفاح الطبقة الكادحة ضد أطماع المستغلين مثل :صراع في الوادي، أرضنا الخضراء، الفتوة، الخرساء، لن أبكي أبدا ...إلخ.

ولكننا نرجع هذه الظاهرة إلى أن صناعة السينما كانت في يد المنتجين الأفراد، إذ لم يكن القطاع العام قد ظهر بعد وكان أنشط هؤلاء المنتجين وأغزرهم إنتاج من الأجانب أو المتمصر ّ ين، وهؤلاء طبعا لا يمكن أن ينجّ وا في تقديم أفلام تزيد من إثارة الشعب وتدفعه إلى التخلص من الاستعمار الذي كان يحمي هؤلاء المنتجين وكل المستغلين الأجانب .

في هذه المرحلة ظهر حوالي 600 فيلم مصري، وكانت هناك أزمة تضخم ومستوى في كتابة السيناريو، وكان عدد كتاب السيناريو قليلا فقد أنشأت وزارة الثقافة معهدا للسينما في 1959، ومعهد

[1] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة، مرجع سبق ذكره ، ص 61.
[2] - جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص 46.
[3] - نفس المرجع: ص49 .

السيناريو سنة 1963م، وكان المفروض أن يدخل خريجو هذين المعهدين ميدان السينما وأن تظهر ثمار هذا الدم الجديد، ولكن الشيء الذي يؤسف له حقا هو أن خريجي هذين المعهدين ظلوا بعيدين عن ميدان المساهمة العملية الواسعة في قطاع السينما[1].

وعلاوة على هذا قامت وزارة الثقافة بإنشاء مؤسسة دعم السينما في سنة 1957 لإنقاذ السينما من المستوى الهابط الذي وصلت إليه في الكثير من الأفلام،ودخلت مؤسسة الإنتاج لأوّل مرة في سنة 1962 بدلا عن مؤسسة دعم السينما،كما أقامت الوزارة مسابقات للسينمائيين منحت فيها جوائز لأحسن الأفلام وأحسن الفنانين والمغنيين سنوات 1955، 1959، 1962م ،وشهدت هذه المرحلة أيضا مزيدا من التعاون بين أهل الفن وأهل الأدب أمثال : طه حسين، توفيق الحكيم، محمد تيمور، يوسف السباعي، إحسان عبد القدوس، نجيب محفوظ، أمين يوسف غراب، يوسف جوهر...إلخ[2].

د. مرحلة القطاع العام :

بدأت هذه المرحلة سنة 1963 أما نهايتها فيختلف فيها النقاد حسب قراءاتهم المختلفة للمعطيات لكن نهايتها العملية كانت سنة 1971م، وسميت بهذا الاسم نسبة للأفلام التي أنتجتها مؤسسة السينما في تلك الفترة وكانت تجربة جديدة من نوعها وعرفت مؤشرات جديدة وظهور جماعات جديدة من السينمائيين .

"ومن الملاحظ أن عدد أفلام القطاع العام كان مساويا لعدد أفلام القطاع الخاص على وجه التقريب، كما أن نسبة الأفلام الجيدة كانت مساوية لنسبة الأفلام الرديئة تقريبا"،[3] وعندما أعلن عن أن المؤسسة ستدخل الإنتاج ظهرت موجة من الخوف في القطاع الخاص، وتوقفت عجلة الإنتاج في عدة شركات بانتظار أبعاد الخطوة الجديدة، "وبدلا من أن تقضي المؤسسة فترة من الزمن تقوم خلالها بالبحث والدراسة، و إعداد قصص وسيناريوهات للفيلم النموذجي الذي أنشئت من أجله، اضطرت أن تنزل بسرعة إلى ميدان الإنتاج بلا تخطيط وبلا دراسة، إذ كان عليها أن تواجه أزمة التعطل فتعاقدت

[1] - جان الكسان: مرجع سبق ذكره، ص 56 .
[2] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهب: مرجع سبق ذكره،ص61.
[3] - نفس المرجع: ص62.

مع عدد كبير من السينمائيين للعمل في أفلام أطلقت عليها اسم (أفلام حرف ب) ومعنى حرف ب أنها أفلام من الدرجة الثانية قليلة التكاليف .وكانت هذه الأفلام كارثة بكل معنى الكلمة، فقد ظهرت هزيلة ضعيفة لا تختلف في شيء عن الأفلام الهابطة الرديئة التي أساءت إلى سمعة الفيلم المصري"[1].

وهكذا وقعت المؤسسة في الغلطة التي أنزلت إلى الميدان لكي تعالجها، ومهما كان العذر الذي تبرر به المؤسسة هذا الخطأ الشنيع، حتى لو كان هذا العذر هو أنها تهيئ عملا لبعض المتعطلين، فلن يغفر لها التاريخ أنها لم تستطع أن تحقق رسالتها، وحتى رفع مستوى الفيلم المصري[2].

كانت معظم أفلام هذه المرحلة نماذج سيئة لما يجب أن تكون عليه السينما في مجتمع اشتراكي إذ أنها بعيدة جدا عن مشكلات حقيقية أو عن تصوير حياة الشعب في الستينات، و إنما كانت تقليدا للأفلام الرديئة التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة، أفلام الصالونات، وحفلات الرقص،والمشاهد الجنسية الصارخة[3].

وقد شهدت هذه الفترة المزامنة لسينما القطاع العام، تبلور كيان الطبقة العاملة في مصر، وتعاظم تأثيرها ونشاطها السياسي، ومع ذلك بقيت الطبقة البرجوازية وأثرياءها محور اهتمام معظم الأفلام التجارية، و إذ غدا من المألوف أن تكون الحارة الشعبية و أبناؤها موضوعا للعديد من الأفلام، فإن هذه الأفلام ليست بالضرورة صادقة في تناول هموم أبناء الشعب أو حريصة على طرح موضوعات حيوية بجرأة و إخلاص و قد بقيت التحولات الاشتراكية بعيدة عن اهتمام السينما الجديدة في مصر[4].

"استغلت سينما هذه الفترة الطبقات الاجتماعية الفقيرة من فلاحين وعمال وبرجوازية صغيرة وعالجت مواضيع تهمها: استغلالها، استلابها، تحريرها، تنظيمها، وإعطائها فرص العمل والنجاح والتسلق والتطور الطبقي"[5]، وذلك لطرح أفكارها المليئة بالفكر التغريبي و جاء هذا الاستغلال

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص56 .
[2] - مذكور ثابت: **فرضياتي لاكتشاف السينما المصرية**، (د.ط)، دار شركة الحريري للطباعة، بيروت، 2005، ص66.
[3] - جان ألكسان: نفس المرجع، ص: 59
[4] - رضا الطيار: مرجع سبق ذكره، ص 16 .
[5] - مؤمن السميحي: **في السينما العربية**،مرجع سبق ذكره، ص33.

كنتيجة للمفاهيم الجديدة التي ظهرت آنذاك كالاشتراكيةو مجتمع يرفض الفوارق الطبقية و يبحث عن قيم العدل و العملو تحرير الفلاح و العامل من أغلاله.

تجدر الإشارة إلى أن الدلالات كانت تبقى مزدوجة فكثيرة هي أفلام القطاع العام و الأفلام الغنائية التي بقيت على نموذج المرحلة التاريخية السابقة فهي أفلام لا مواضيع اجتماعية جديدة لهاو لا مضامين و لا رسائل تبلغها، بل تتعرض لوضعيات التغريب و المعاصرة كما لو كانت رهانا حضاريا في حد ذاته.[1]

و بالرغم من أن المؤسسة قد تاهت في إنتاج أفلام (حرف ب) الهابطة، إلا أنها استطاعت بعد ثلاثة سنوات من انطلاقها أن تنتج أفلاما من النوع الذي يحقق رسالتها مثل ثورة اليمن من إخراج عاطف سالمو نستطيع أن نقول أن هذه الأفلام جاءت نتيجة للمنافسات التي نشأت داخل القطاع العام نفسه بعد أن أصبحت هناك شركتان للإنتاج هما (شركة القاهرة للسينما) و شركة (فيلمنتاج) كما تحققت في هذه المرحلة فكرة الإنتاج المشترك و قامت شركة كوبرو فيلم بإنتاج عدد من الأفلام مع شركات أجنبية للسينما معظمها إيطالية.

وبعد هذا كان لابد من إعادة النظر في سياسة القطاع العام و إعادة تشكيل شركات المؤسسة، وتم ذلك في أوائل عام 1968، حيث أعيد تنظيم المؤسسة ووضعت سياسة جديدة لإنتاج أفلامها، ولكن جميع المحاولات ذهبت سدى، لأن تجار القطاع الخاص استطاعوا أن يضغطوا على السلطة لإنهاء دور القطاع العام، مستغلين الأخطاء الإدارية و التنظيميةو ضخامة النفقات، و عاد القطاع الخاص للإنتاج و أصبحت المؤسسة مجرد مصدر لتمويل و كفالة منتجي هذا القطاع[2].

"وكانت ضغوطات تجار القطاع الخاص مشروعةو موضوعية إلى حد بعيد، نتيجة لضعف التسيير و الديون التي عرفت عن القطاع العام، نتيجة فشل الأفلام تجاريا، كما توقف الإنتاج نتيجة للعجز المادي و عدم توفر السيولة الكافية فهناك مبلغ مليون ونصف المليون من الجنيهات من الديون على شركة الإنتاج و خسائرها مبلغ مماثل بالإضافة إلى دين آخر هو ثمن الاستوديوهات و دور العرض و توقفت السينما لأن الديون تتجاوز ثلاثة ملايين جنيه بالإضافة إلى ربع مليون جنيه، مدفوعة

[1] - مؤمن السميحي: **في السينما العربية**، مرجع سبق ذكره،ص 33 .
[2] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص 62 .

كعربون لأفلام غير صالحة فضلا عن ألف جنيه قيمة الأجور المستحقة للعاملين، عجزت مؤسسة السينما عن دفعها لأن خزاناتها كانت خاوية مما فرض وقف عملية الإنتاج"[1] .

وبالرغم من المحاولات التي قامت بها الجهات المختصة لإنقاذ المو قف، بالحصول على قروض لتمويل الإنتاج و تدخل رئيس الجمهورية آنذاك بقرض وصل إلى المليون جنيها إلاّ أن المؤسسة استمرت في عجزهاو تضاربت الأسباب في ذلك، وأصبحت قضية كبرى أمام السلطات إلى أن تم توقيف القطاع العام نهائيا عن الإنتاج بقرار جمهوري سنة 1971 .

"لقد استمرت تجربة القطاع العام لثمانية سنوات تقريبا (1963 - 1971)، بالرغم من أنهتمّ إنتاج أفلام لحساب مؤسسة السينما بعام واحد بعد هذا التاريخ بلو عرضت بعض الأفلام حتى عام 1980، و قد أنتجت المؤسسة 145 فيلما خلال هذه السنوات بنسبة تصل إلى 34 % من مجمل الإنتاج المعروض في هذه الفترة"[2].

يختلف النقاد السينمائيون المصريون في تقييمهم لهذه المرحلة الهامة من السينما المصرية من حيث نوعية الأفلام، حيث يراها الدكتور محمد خضر بأنها تجربة جيدة حينما قال:"ربما تكون تجربة القطاع العام في السينما جيدة في مجال الإنتاجو نوعية الأفلام"[3]، أما من حيث التسيير على مستوى الاستوديوهات و دور العرض فيتفق على أنها لم تكن كذلك، واستمرت ملكية الدولة لتلك الاستوديوهات إلى غاية القانون رقم 203 الذي صدر سنة 1991، ولم يعد للدولة يد على السينما و مرافقها سوى من حيث التنظيم القانونيو الرقابة .

ه. سينمـا الانفتاح:

عرفت مصر خلال هذه الفترة تغيرات جذرية أبرزها نظام الحكم والأفكار الجديدة التي جلبها النظام الجديد بزعامة السادات، شكلت جوا جديدا وأرضية خصبة لسينما جديدة تحمل سمات أخرى، كما كان للماضي القريب المتمثل في القطاع العام تأثيرا على سينما هذه المرحلة، بالإضافة إلى ما

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص 63 .

[2] - محمد خضر: **الكيانات السينمائية الكبرى في مصر بعد الخصخصة**، (د.ط)، دار شركة الحريري للطباعة، بيروت، 2005، ص 37.

[3] - نفس المرجع، ص 37 .

شهدته من أحداث على المستوى المصري والعربي أبرزها حرب 1973 .فالسينما ليست في معزل عن الواقع بجميع مجالاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية ...إلخ، فهي تتأثّر بالواقع وتُؤثِّر فيه.

ولم يكن التوجه الاقتصادي الجديد لمصر التسعينيات الذي فتح المجال أمام القطاع الخاص في كل المجالات لم يكن قد تم إعلانه في بداية السبعينيات إلا أن تصريحات السادات، ومعيار اختياره لرجال السلطة، أنبئت عن بداية نهج اقتصادي قادم لا يرحب بتجارب القطاع العام في كل الميادين، وكانت تجربة القطاع العام في قطاع السينما من أولى التجارب التي أعلن عن تصفيتها في مصر السبعينيات.[1]

لقد شهد عام 1971 تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما، و إنشاء هيئة عامة للسينما والمسرح والموسيقى، وتحول القطاع العام السينمائي إلى ضامن لدى البنوك، لتقديم القروض اللازمة لقطاع الأفراد، حيث يقدم التمويل اللازم مشروطا بموافقة الرقابة على سيناريو الفيلم، وعندما أتى عام 1973 كان قد بدأ في الظهور الإنتاج الجديد لقطاع الأفراد الممول من القطاع العام.[2]

"وخلال العقد الأخير (1971 - 1980) كانت الغالبية الساحقة من الأفلام المصرية الطويلة من إنتاج القطاع الخاص، وأقلها تم إنتاجه بضمان القطاع العام لسلفة البنك".[3]

لقد ساهمت مرحلة الستينيات في خلق رؤوس أموال لدى الخواص، كانوا من رجال القطاع العام واستفادوا منه ماديا من خلال السيطرة على المؤسسات و البيروقراطية إلا ّ أنها عادت بالنفع على مرحلة سينما السبعينيات، إذ إستقطبت السينما هؤلاء الرجال، كما جلبت السينما بعد توقف القطاع العام أقطاب القطاع الخاص السينمائي الذي كان قد عاد معظمهم من بيروت،وأرادوا العمل بدون منافس.[4]

ومع بداية السبعينيات بدأت عودة السينما للإزدهار بعد الركود الذي أصابها،إذ لوحظ في نهاية عام 1972 عودة الثقة بالفيلم المصري،فقد تمكَّن أكثر من فلم من الأفلام المصرية أن يستمر عرضه لعدة شهور متوالية، وهذه الظاهرة لم تكن مألوفة من قبل .

[1] - علي عبد الفتاح: **السياسة والسينما في مصر**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1992،ص135.
[2] - نفس المرجع، ص136.
[3] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص: 69
[4] - علي عبد الفتاح، نفس المرجع،ص136.

وقد انتعش إنتاج الأفلام المصرية الطويلة في السبعينيات لعدة أسباب، أهمها زيادة القوة الشرائية في القاهرة حيث المحك الرئيسي لنجاح الأفلام أو فشلها في العرض الأوّل، وإقبال الجمهور على الأفلام المصرية، وتحرر السوق من بيروقراطية القطاع العام، وارتفاع أسعار الأفلام الطويلة،وانكماش إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة حتى وصل إلى الصفر تقريبا عام 1978 بسبب اعتماد هذا النوع على تمويل القطاع العام، وبسبب المشاكل السياسية التي أثارها مخرجو تلك الأفلام كما حدث مع فيلم وحدة رجل حكيم إخراج داود عبد السيد[1].

"وفي هذه الأثناء حدث ما لم يكن في حسبان السينمائيين، حيث زاد إقبال الجمهور على قاعات السينما (دور العرض) بشكل مذهل، ما أدى إلى زيادة في الإنتاج وكانت هذه الفورة مبررا لإنتاج العديد من الأفلام الهزيلة فكريا وفنيا دونما اعتبار لأخطار المستقبل، وفي محاولة للكسب المادي وحده، مما جعل السينما المصرية في أزمة حقيقية على المستويين المحلي والعربي، ثم أخذ الإنتاج ينحدر فجأة، وأصبحت الاستوديوهات فارغة وتناقص عدد الأفلام، وهرب المنتجون إلى التلفزيون".[2]

"وفي النهاية أصبح ذلك الإقبال الجماهيري نقمة بعد أن كان نعمةوتسبّب في انحدار خطير في مستوى الأفلام بعد أن رأى القائمون على السينما أنه أصبح يلتهم كل شيء دون أن يتذوقهوصوّر رجال السينما أنهم ضمنوا سر اللعبة وتوصلوا للاكتشاف الذي يحول التراب إلى ذهب فاستمروا في الانحدار، حتى فوجئوا بأنهم في الحفرة التي حفروها لغيرهم".[3]

وبهذه الفترة تكون السينما المصرية قد أمضت خمسون عاما من الانحدار عن المستوى الأول الذي ظهرت به، ولكن هذا لا ينفي إنتاج أفلام ذات مستوى ثقافي وفني رفيع، لكن هذا النجاح لم يضمن لها نجاحا تجاريا.

[1] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة:مرجع سبق ذكره، ص63.
[2] جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص73.
[3] - نفس المرجع، ص 74.

و. سينما الخصخصة:

"نشأت السينما المصرية في ظلاقتصاد حر، وعاشت الغالبية العظمى من شركاتها في ظل هذا النظام، إلا انه تم تأميم جزء من صناعة السينما في مصر لمدة ثمانية سنوات، منذ سنة 1973 إلى سنة 1981م، وقد أثَّر ذلك بشكل سلبي على صناعة السينما، وبعد العودة إلى الخصخصة مع مطلع الثمانينيات شهد قطاع السينما تغييرات إيجابية بعد الأخذ بسياسة الاقتصاد الحر، وإتِّباع برنامج الخصخصة وفتح المجال للمبادرات الفرديةوالابتعاد عن التسيير العمومي، ففي مرحلة الملكية العمومية لبعض شركات الإنتاج لم تقم هذه الشركات بعملية الإحلال والتجديد في الاستوديوهاتومعامل الإنتاج ودور العرض، وقد استمرت ملكية الدولة لهذه المنشآت حتى قانون رقم 203 لسنة 1991، والذي بدأت بعده سياسات الخصخصة، حيث أسهم الكثير من المستثمرين فيما يعرف بالإيجار التمويلي لمدة تتراوح بين 20 و25 سنة، ويمكن القول ان واقع الصناعة السينمائية بعد الأخذ بهذه السياسات قد تحسن بشكل كبير، حيث تمت عملية إحلال وتجديد الاستوديوهات ودور العرض في إطار الخصخصة، ونتيجة لهذا التحسن أصبحت السينما جاذبة للاستثمارات، ومن ثم حاولت كيانات كبرى الدخول في هذا المجال لاستثمار أموالها فيه"[1]، مع الإشارة إلى أن هذه الكيانات الكبرى تهدف إلى تحقيق ربح مادي من خلال الاستثمار في مجال الصناعة السينمائية وليس غير ذلك، فالسينما وفق المفهوم الاقتصادي هي خدمة أو تنتمي إلى قطاع الخدمات، ويتفق الجميع على أنها خدمة فنية، ولأنها كذلك ليست لها معايير عالمية مثل الخدمات الطبية أو السياحية مثلا، لذا سيكون المعنى الاقتصادي لهذه الخدمة هو مدى إقبال الجمهور عليها، حتى لو كانت الخدمة رديئة من منظور المتخصصين، أو من منظور أصحاب المهنة وصناعها.

"وما يلفت الانتباه في هذه المرحلة هو أن صناعة السينما في مصر شهد واقعها الاقتصادي تحول كبيرا تمثل في عودة الخصخصة ودخول الشركات الكبرى في هذه الصناعة، لكن بالمقابل لم يشهد

[1]- محمد خضر: مرجع سبق ذكره، ص37

واقعها الفني أي تعديل جوهري في البيئة الفنية للفيلم، فبقية تلك العشوائيات في فهم ميزانيات صناعة السينما ونفس العشوائية تداريها كتابة الأفلام وتمثيلها و إخراجها".[1]

ومن بين الكيانات أو الشركات الكبرى التي دخلت مجال الاستثمار في الصناعة السينمائية في مرحلة الخصخصة، نذكر على سبيل المثال جهاز السينما المنبثق عن مدينة الإنتاج الإعلامي، والتي تبنت شعار لا إسفال وخسارة، أي أن يتم إنتاج أفلام على مستوى فني متميز وأيضا تحقق ربح يتيح للجهاز الاستمرار في الإنتاج وقد قامت الشركة بإنتاج عدة أفلام متميزة، مثل فيلم معالي الوزير لأحمد زكي، وفيلم حب البنات، فيلم هندي، إسكندرية نيويورك، كان يوم حبك، إنت عمري، وكلها كانت أفلام مميزة وقيمة فنيا وحققت أرباح كبيرة.[2]

أيضا نذكر على سبيل المثال الشركة العربية للإنتاج والتوزيع، ولها ثلاثة أنشطة رئيسية هي، امتلاكو إدارةدور العرض، إنتاج الأفلام وتوزيعها وشراء الأفلام و إعادة تسويقها.

وقد قامت الشركة بشراء 800 فيلم مصري قديم لإعادة تسويقها والربح منها، مما عرضها لهجوم إعلامي واسع تتهمها فيه وسائل الإعلام بأنها جزء من مشروع عالمي يهدف إلى سرقة السينما المصرية، وقد استطاعت في أقل من عام واحد امتلاك 56 قاعة عرض، واستحوذت على شركتي نهضة مصر وعثمان ڤروب، علما أن إجمالي دور العرض في مصر يبلغ 195 دار، أي أنها استحوذت على 28%منها، وقد انتجت الشركة عامي 2000 و2001 ستة وعشرون فيلما حققت أرباح كبيرة داخل وخارج مصر.[3]

2- إشكالية النص في السينما المصرية:

لقد لجأت السينما منذ بداياتها على المستوى العالمي والمصري إلى القصة والرواية وحتى النصوص المسرحية، فلا طالما لجأ السينمائيون في بداية القرن العشرين إلى النصوص الأدبية المنشورة التي يمكن أن تشكل فيلما سينمائيا جذابا، واستمرت هذه العلاقة إلى حد الآن، بالإضافة إلى ما تحمله من علاقة

[1]- محمد خضر: مرجع سبق ذكره ، ص39.
[2]- نفس المرجع، ص61.
[3]- نفس المرجع، ص67.

تأثير متبادل فيمكن لنجاح الرواية أن يؤثر على نجاح الفيلم المقتبس عنها ويمكن العكس، هذا بالرغم ما نادى إليه النقاد الأوائل في أن تكون للسينما كتاباتها الخاصة (السيناريو) دون أن تستمد عن الكتابات الأدبية وذلك لنظرتهم إلى السينما بأنها فن تجاري يسعى إلى الربح ولا يرقى إلى المستوى الأدبي، ولكن سرعان ما تغيرت هته النظرة، وتعاملت السينما المصرية منذ بداياتها إلى الآن مع النصوص الغنية الأجنبية (مسرح، أفلام، أدب) ومع الأدب الحديث والمصري خاصة الذي كان ينمو بالتوازي مع السينما المصرية، بالرغم ما يطرحه الاقتباس من مشاكل ترجع أساسا إلى الاختلاف بين اللغة الأدبية واللغة السينمائية، واختلاف الرؤى بين السينمائي والروائي .

ليس هذا فحسب، بل إن الاقتباس عن النصوص الغربية يطرح مشاكل أخرى من حيث المضامين والأفكار، فهي تحمل واقعا غير الواقع المصري العربي وأفكار أو رؤى لا تتوافق مع الثقافة المصرية أو بصيغة أخرى هي نصوص تضج بالفكر التغريبي الذي يقف وجها لوجه مع الهوية العربية .

2-1- السينما المصرية والاقتباس عن النصوص الغربية:

من المعروف عن السينما المصرية في بداياتها أن معظم إنتاجاتها كانت قد اعتمدت على النصوص المسرحية الغربية التي أخضعت لعملية التمصير أي إعادة بنائهاورسكلتها حسب الثقافة المصرية أو إعادة بعثها بطابع مصري، حيث يقول الدكتور وليد سيف في كتابه عالم نجيب محفوظ السينمائي من الرواية إلى السينما بأن: "السينما المصرية في معظم إنتاجها المبكر اعتمدت على أصول مسرحية لمسرحيات نجحت في مصر حيث إن نجوم المسرح في ذلك الوقت كانوا هم نجوم السينما أمثال يوسف وهبي ونجيب ريحاني وعلي الكسار وهذه المسرحيات هي في الحقيقة مقتبسة أيضا عن المسرح الغربي وخاصة الفرنسي وقد نجح في تمصيرها كتّاب موهوبون ظهر وفي ذلك الحين مثل بديع خيري وأبو السعود الأبياري، وكما اجتهدوا في تمصيرها للمسرح اجتهدوا هم أنفسهم في تقديمها أيضا للسينما، واتجهت السينما المصرية أيضا إلى اقتباس الأفلام والروايات العالمية".[1]

[1] - وليد سيف: **عالم نجيب محفوظ السينمائي-من الرواية إلى الفيلم**-، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999، ص30.

فالإنتاج الأدبي في مصر في بداية القرن العشرين لم يكن بالغزارة التي نراه بها الآن، بينما كان الإنتاج الأدبي الأوروبي كثيفا للغاية في صيغة حديثة يسهل اقتباسها نوعا ما، وهذا ما يؤكده محمود قاسم في كتاب الاقتباس في السينما المصرية حيث قال أن: "السينما المصرية في الثلاثين عاما الأولى من عمرها لم تجد أمامها نصوصا أدبية مصرية تقدمها إلا في أضيق الحدود، لذا التهمت الأفلام والروايات الأجنبية تمصيرا واقتباسا".[1]

وهكذا أنتجت السينما المصرية نسبة كبيرة من أفلامها مقتبسة عن الأدب العالمي من جهة وعن أفلام أجنبية من جهة أخرى، وهذا ما جعلها من أكثر التجارب السينمائية من حيث الاقتباس، حتى أن بعض المهتمين بالكتابة حول السينما المصرية أكدوا أن آفة هذه السينما هي الاقتباس والابتعاد عن الأعمال الأدبية العربية أو المصرية، خاصة وأن المقتبس لا يشير إلى المصدر الذي هو في كثير من الأحيان السينما الايطالية والأمريكية التين تحتلان موقع الصدارة في موضوع الاقتباس، بل يعمد السينمائيون في مصر إلى اقتباس العمل الأجنبي بصيغة علية مما يستوجب تغيير الأسماء والأحداث وبالتالي الأبعاد الفكرية للعمل، بل أن بعض كتاب السيناريو نسبوا هذه الموضوعات المقتبسة إلى أنفسهم.[2]

"ومما يعاب على السينما المصرية أيضا، هو النمطية إذ تمثلت العناصر النمطية في السينما المصرية بصفة عامة في الموضوعات والمضامين والسمات التي تناولتها عبر ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن العشرين"[3] وهذه النمطية شملت الأفلام المقتبسة، "وبلغ الاقتباس في السينما المصرية حدا من التطرف لدرجة أنها تنتج من الفيلم الواحد مجموعة متشابهة ومكررة من الأفلام، مثلما حدث في الأفلام المأخوذة عن فاني و تيريز راكان و غادة الكاميليا وغيرها"[4].

وقد يكون احتكاك الرواد السينمائيين في مصر بالغرب من خلال دراستهم هناك عاملا مهما لميولاتهم في اقتباس الروايات الغربية،إذ نجد للكثير من المخرجين الرُوّاد ارتباطات وثيقة بأوروبا،

[1] - وليد سيف: مرجع سبق ذكره، ص ص30- 31.
[2] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص81.
[3] - مذكور ثابت: مرجع سبق ذكره، ص98.
[4] - جان ألكسان: نفس المرجع، ص81.

فقد تخرج كل من يوسف شاهين و توفيق صالح في كلية فيكتوريا بالإسكندرية، حيث تجري الدراسة باللغة الانجليزية ودرس شادي عبد السلام في أكسفورد، وكما درس حسين كمال بمعهد الدراسات السينمائية في باريس (الإيديك)، ودرس جلال الشرقاوي في المركز التجريبي بروما ...إلخ.[1]

وهذا عرض لبعض تفاصيل عينة من الأفلام المقتبسة عن الأعمال الأدبية والأفلام العالمية للسينما المصرية:

نقل توجو مزراحي قصة فأني إلى السينما المصرية عام 1939 باسم ليلة ممطرة ونقل غادة الكاميليا باسم ليلي وعن القصة نفسها أخرج حسام الدين مصطفى فيلم توحيدة وبركات نغم في حياتي أيضا باسم عهد الهوى لفريد الأطرش كما قدم أحمد ضياء الدين القصة بفيلم عاشق الروح ونقلت السينما المصرية قصة الكونت دي مونكت كريستو إلى ثلاثة أفلام أولها أمير الانتقام لسمير سيف بطولة نور الشريف كما قدمت السينما المصرية قصة فكتور هيغو البؤساء مرتين الأولى من إخراج كمال سليم عام 1943 والثانية من إخراج عاطف سالم عام 1978 [2]،وهذا من الأعمال الفرنسية.

أما عن الأعمال الأمريكية فقد قدم على سبيل المثال كمال الشيخ قصة مرتفعات ويذرينغ في فيلم صور في أجواء الريف المصري وقدمت قصة جين آير في فيلم باسم هذا الرجل أحبه وقدمت قصة السيدة المجهولة لمرغريت واين باسم الليلة الأخيرة من إخراج كمال الشيخوقدّ م حسن رمزي فيلم امرأتان عن مسرحية مروحة الليدي وندرمير لأوسكار وايلد.[3]

وعن الأفلام الانجليزية اقتبست السينما المصرية عدة أفلام مثل مدرسة المشاغبين عن إلى سيدي الأستاذ مع حبي كما قدم الفيلم حسام الدين مصطفى باسم الضحايا.[4]

[1] - ليزابيتهالكموس، رؤى آرموز: ترجمة سهام عبد السلام:**السينما العربية والإفريقية**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص ص83-84.
[2]- جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص84.
[3] - نفس المرجع، ص85.
[4] - نفس المرجع، ص 85 .

2-2- السينما المصرية والأدب العربي:

"إن الحديث عن علاقة السينما المصرية بالأدب العربي والمصري خاصة يعرض علينا أن ننوه كما أشرنا سابقا عن أن الرواية والقصة الحديثة العربية، عمرها عمر السينما ذاتها مع أن المخرج الغربي يقرأ ويقتبس روايات وقصص القرون التاسع والثامن والسابع عشر، وكانت متوفرة لديه بنية الحكي والسرد على شكلها الروائي كإحدى مقومات ثقافته"[1]، وهذا ما جعل السينما المصرية تلجأ إلى مصادر أجنبية لاقتباس سيناريوهاتها بالرغم من أن السينما المصرية القائمة بأيادي مصرية غرفت من الأدب العربي منذ بداياتها حيث كانت أول قصة أدبية لكاتب كبير، ظهرت على الشاشة المصرية هي قصة زينب المعروفة، تأليف الدكتور محمد حسين هيكل، وقد عرض الفيلم في القاهرة بتاريخ 16 أفريل 1930، وهو من إخراج محمد كريم بطولة بهجة حافظ.[2]

ثم تلتها موجة من الاهتمام السينمائي بالرواية والقصة العربيتين، اللتان بدأتا فيالازدهار كما وكيفا وظهر لها رواد أبرزهم نجيب محفوظ ومع ظهور إنتاج روائي وقصصي غزير على المستوى المحلي ...ومع ظهور مناخ سياسي قومي تولدت رغبة صناع السينما في مصر في تقديم أفلام تعبر عن الواقع المصري بعمق وصدق، وترفض عملية التمصير باعتبارها عملية غير مقبولة لإعادة معالجة نص أجنبي بكل ما يتضمنه من أفكار وشخصيات وواقع أجنبي ...إلى شكل مصري.[3]

"بدأت تظهر بقوة أعمال كثيرة تعتمد على إبداع الأدباء المصريين"[4]، بعد أن أصبح للرواية المصرية رواد ذائعو الصيت أمثال: طه حسين، توفيق الحكيم، يوسف السباعي، عبد الرحمان الشرقاوي، وحيد حامد، وإحسان عبد القدوس، أخذت عنهم السينما المصرية، ويعد نجيب محفوظ الروائي صاحب النصيب الأكبر، حيث قدمت السينما المصرية 27 فيلما عن 19 رواية له[5].

[1] - سمير فريد، مرجع سبق ذكره،ص26.
[2] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة: مرجع سبق ذكره،ص50.
[3] - وليد سيف: مرجع سبق ذكره، ص31 .
[4] - نفس المرجع، ص31
[5] - نفس المرجع، ص32 .

أما من الناحية الأخرى أي موقع الأدب العربي والسينما المصرية، من الثقافة العربية، فلقد بقي الأدب أعلى منزلة وأكثر قبولا، أما بالنسبة للسينما المصرية فليس هذا هو واقع الحال في المجتمعات العربية سواء من وجهة نظر الفاعلين (نقاد، منتجون، مخرجون) أو الجمهور الباحث أو الجامعي، "فتبقى السينما بالنسبة لهؤلاء نوعا من الممارسة الغربية المجهولة الهوية، وبما أن الإنتاج العالمي هو الأكثر حضورا تكون هناك عناية ثقافية وسوسيولوجية"[1]

وظلت السينما المصرية دون المستوى الأدبي في مصر دونما أن تجد أناسا يرقوا بها إلى ذلك المستوى الذي يقدمه أعلام الرواية في مصر حيث يقول مؤمن السميحي في كتابه الذي جاء تحت عنوان في السينما العربية: "إن السينما لم تكن في مستوى الأدب العربي عند مرحلة النهضة من حيث قيمة الفيلم وشكله ومضمونه والأسلوب والكتابة السينمائية والاندماج بتاريخ السينما"[2].

3- السينما المصرية وإشكالية الهوية:

ارتبطت السينما المصرية منذ الوهلة الأولى لظهرها بجمهور عريض واستطاعت فيما بعد أن تجذب جمهورا أكثر إتساعاو تنوعا على المستوى الاجتماعي والمعرفي وعلى المستوى الجغرافي، وحققت لها جمهورا مصريا وعربيا يشمل كل الدول العربية، تمثلوا في الملايين من المشاهدين الذين لا علاقة لهم بعالم الكتب والجامعات والأجواء والأوساط الفنية والثقافيةفقوجدوا في الأفلام المصرية غ ِ لذ ً ثقافيا لهم، وأصبحت ثقافتهمو ذهنياتهم على ارتباط كبير بمضامين تلك الأفلام،"إن تاريخ الصورة في الفيلم المصري، لابد أنه مؤثر سلبا أو إيجابا وعاكس تجلياته في بقية مكونات الثقافة المصرية، بل العربية أيضا، بحكم طبيعة التأثير السينمائي اجتماعياو ثقافيا، وبحكم تكاملية الفنون والآداب في داخل إبداع السينما وتكامليتها معها هي أيضا"[3]، و ذلك التشابك بين الثقافة العربية والسينما المصرية يعني تشابكها

[1] - مؤمن السميحي: **في السينما العربية**، مرجع سبق ذكره، ص 115.
[2] - سمير فريد: مرجع سبق ذكره، صص 26-27.
[3] - مذكور ثابت: مرجع سبق ذكره، ص65.

مع الهوية العربية و المصرية، لأن الهوية مع هي إلا مكونات سوسيوثقافية، وهنا تطرح الإشكالية من ثلاثة منطلقات:

- هل مضامين السينما المصرية عبر مراحلها تعبر عن الهوية العربية و المصرية ؟
- هل الجمهور العربي والمصري تقبل السينما كمعطى ثقافي كإحدى الأنماط الثقافية المعبرة عن ثقافته وبالتالي هويته باعتبارها فنا وافدا ؟
- المشكل الذي يطرحه البحث عن البعد العالمي للسينما المصرية ،ونفور المشاهدين الذين لا ينتمون لثقافتنا، مما تحمله من مضامين نراها عادية بحكم ثقافتنا وهويتنا ؟

وما تطرحه هذه المشكلة من لزومية تعديل في المضامين بما يتوافق مع الذوق العالمي، وبالتالي الابتعاد عن الهوية العربية والمصرية ما يؤدي إلى المشاركة في طمس الهوية .

كل هذه الطروحات وقفت جنبا إلى جنب مع السينمائي المصري الذي كانت ثقافته الخاصة تلعب دورا كبيرا في تحديد الأفكار المطروحة في الأفلام، فالسينمائيين المصريين في النصف الأول من القرن الماضي، درس معظمهم في أوروبا كما أشرنا سابقا، و قد تؤثر فترة الدراسة الطويلة في أوروبا تأثيرا جما مفيدا على المخرج السينمائي، لكن لا مفر من أن تضعف صلاته المباشرة مع كل من الثقافتين التقليدية والشعبية[1]فكيف لمخرج أن يكرِّس هوية يجهل الكثير عن مكوناتها،و قد تكلم مؤمن السميحي في كتابه الذي جاء تحت عنوان في السينما العربية عن إشكالية الهوية التي أسماها صورة الذات منتقدا مراحل من عمر السينما المصرية فقال: "خصوصية الأستوديوية الأولى هي تقديم المجتمع العربي كأنه مجتمع دخل في طور التغريب، يأخذ ويحاكي ويستعير ويستنبط من الغرب أنماط حياته الجديدة من لباس وأثاث ومعمار وسياراتو كيفيات الأكل والشرب والحب والمشي والتقبيل والضحك وحتى الكلام"[2]، وفي نفس الصددو لكن عن مرحلة أخرى من مراحل السينما المصرية يقول مؤمن السميحي: "تطورتو تغيرت فكرة التغريب هذه مع الثورة الناصرية، ظهرت طبعا مفاهيم جديدة كالاشتراكية و مجتمع يرتكز على رفض الفوارق الطبقية، ويبحث عن قيم العدل والعملو تحرير الفلاح والعامل من

[1] - ليزبيتمالكموس، رؤى آرمز: مرجع سبق ذكره، ص85.
[2] - مؤمن السميحي: **في السينما العربية**، مرجع سبق ذكره، ص30.

أغلاله، دخل التغريب في هذه الوضعية الجديدةبالتعامل و التفاعل مع التيارات الإيديولوجية و النظرية التي هي نواة التاريخ الغربي، الصراع ما بين الرأسماليةو الاشتراكية فكانت نتاجات القطاع العام المعروفة بما طرحته من مواضيع اجتماعية وواقعية استمدت شخصياتها من الطبقات الاجتماعية الفقيرة من عمال و فلاحين وبرجوازية صغيرة و عالجت مواضيع تهمها"[1]، ويرجع هذا في الحقيقة إلى أسباب كثيرة، من بينها أن السينمائيين و المخرج بالأخص ظنوا بأن العالمية لا تكون إلا بهذا الطابع الغربي، ولم يعي هؤلاء أنه لا يكتسب الفيلم، أو الفن عموما، صفة العالمية-التي تتردد بلا معنى، منذ حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام 1988-إلا من قدرة مخرجه على التوجه إلى الإنسان عموما، بغض النظر عن لغة الفيلم، ولا تتحقق العالميةإلا من فائض الوعي بالهوية القومية، حين يستوعب المخرج تراثه الحضاري، وقضاياه الآنية، في رؤية لا تتشابه مع غيرها، و إنما تكون هي ما هي، أي تدل على نفسها، حتى يقول المشاهد: هذا فيلم عربي، ثم يزداد التخصيص فيقول فيلم مصري[2]، حسب ما يراه سعد القرش في كتابه الهوية في السينما العربية، ويرجع ذلك أيضا إلى أسباب أخرى حينما يطرح سؤالا عن مدى مساعدة الأفلام العربية التي تنتمي إليها السينما المصرية، في رفع وعي الجمهور العربي و تنبيهه إلى حقوقه الثقافية و السياسية و الجمالية، ويجيب بأنه: "كان بالإمكان أن يحدث ذلك، لو توفر فائض وعي وطنيو ثقافي، لدى رواد هذه الصناعة، ولكن كثيرين منهم لم يفعلوا، إما لأنهم يريدون الربح السريع وحده، أو أن لهم قضيةو هما، كما في حالة بعض رائدات السينما المصرية، وتنقصهم المعرفة الثقافية السابقة عن السينما، فضلا عن عدم الإيمان بالجمهور أو المعرفة به"[3].

وبالرغم مما قدمته السينما المصرية من أفلام تطمس الهوية العربية و المصرية بالأخص و تسيء إليها، إلا أنها قدمت بعض الأفلام التي تنهض بالثقافة و الوعي العربيينو تكرس تلك الهوية الغائبة عن الأعمال الأخرىو نذكر منها على سبيل المثال:"فيلم الأرض للمخرج يوسف شاهين عرض في بداية عام

[1] - مؤمن السميحي: **في السينما العربية**، مرجع سبق ذكره ، ص 33.
[2] - سعد القرش: **مفهوم الهوية في السينما العربية**، ط1، دار الجامعية الجديدة للنشر، الإسكندرية، 2003، ص5.
[3] - نفس المرجع، ص 2.

1970 م، فيلم المومياء للمخرج شادي عبد السلام، فيلم القبطان الذي أخرجه المصري سيد سعيد عام 1997 م"[1].

4- السينما والسياسة في مصر:

مما لاشك فيه أن السينما في مصر لعبت دور الناقد لجوانب الحياة برمتها في مصر و خارجها، من خلال رؤى كتاب السيناريو و المخرجين الذين يحملون إيديولوجياتهم المختلفة و المتباينة، حيث شكل المجال السياسي محورا هاما من تلك الجوانب إذ تناولت الكثير من الأفلام عديد القضايا السياسية داخل مصر كالفساد و العيوب السياسية للأنظمة و خارجها كالقضية الفلسطينية و التطبيع ... إلخ، و جوبهت تلك الرؤى بآلية الرقابة على السينما حيث تمنع الأفلام ذات الفكر المعارض من العرض أو تخضع لمقص الرقابة ما يشوه أفكارها الحقيقية و يغير جوهرها، لهذا سنتطرق في هذا العنصر إلى أبرز المحاور السياسية التي عالجتها السينما المصرية داخل و خارج مصر و إلى تاريخ الرقابة و كيفية عملها و عينة من الأفلام التي تصدت لها .

4-1- أبرز المواضيع السياسية المتناولة في السينما المصرية :

لا شك أن مصر كانت مسرحا للعديد من الأحداث السياسية الكبرى، منذ بداية السينما فيها و إلى غاية اليوم، إلا أنها في البداية لم تكن تتطرق إلى المواضيع السياسية حيث يقول سعد القرشي عن السينما العربية(و السينما المصرية أهمها بطبيعة الحال) أنها:"قد تجاهلت السياسة و القضايا الكبرى في السنوات الأولى، فإن رجال الحكم كانت شديدة اليقظة، تحسبا لمغامرة مخرج بإثارة قضايا فساد الحكم، وهذا يثبت إدراك الساسة لخطورة السينما في تشكيل الوعي العام"[2]، ثم يضرب مثالا عن ذلك من السينما المصرية فيقول: "كما حدث حين صور فيلم لاشين الذي أخرجه فريتزكرمب عام 1938، بحجة أن به مساسا بالذات الملكية و نظام الحكم، حيث يتناول فساد أحد الحكام، وغضبه على شاب

[1] - سعد القرش: مرجع سبق ذكره، ص35- 38.
[2] - نفس المرجع، ص 10.

مخلص، بتدبير اتهام، ينتهي به إلى السجن فيثور الشعب، ويخرج الشاب الوطني من سجنه و تعم العدالة"[1].

ثم تلاها بعد ذلك فيلم ليلى بنت الصحراء وبعد معركة السلطة مع هذين الفيلمين تجنَّب صناع الأفلام الاقتراب من السياسة، إلا قليلاو جاءت معالجاتهم في حدود لا تثير جهاز الحكم، إلى أن جاءت أحداث أخرى كان أولها ثورة 1952، التي لقيت صدى كبيرا في السينما المصريةو كانت أبرز تلك الأعمال المستمدة من روايات نجيب محفوظ فهو لم يدخر جهدا في نقد الثورة في غمرة نجاحها من خلال رؤيته الأدبية العميقة للواقع،و إحساسه بضرورة حدوث تغيير في النظام الاجتماعي و السياسي[2]، فقد لوحظ البعد السياسي في الأفلام المأخوذة عن رواياته من خلال نقد تلك الفترة، فالسمان والخريف،والشحاذ تتناول كل منهما شخصية رجل سياسة أو ثوري يفقد دوره بعد قيام الثورة، أما الأفلام الأربعة الأخرى فتقدم إدانة للشخصيات و الأوضاع السياسيةو الاجتماعية فيما بعد قيام الثورة في فترات زمنية مختلفة وبدرجات مختلفة[3].

"لقد تعرضت السينما المصرية لثورة 1952 فور قيامهاو كان فيلم الله معنا 1955 أول فيلم يبادر إلى معالجتها ويؤرخ لأحداثها"[4]، أما المسائل السياسية الأخرى فقد كان على السينمائيين انتظار تغير النظام لانتقادها كعهد مضى، فلقد انتظروا حتى التسعينيات ليتعرضوا إلى عيوب حكم عبد الناصر في الستينيات و الأحداث الكبرى في عهده : كمراكز القوى و النكسة .

"اقتنصت السينما فرصة حرية الكلام المباحة للمرة الأولى لتناول تجاوزات وممارسات مراكز قوى الستينات، والتي جاءت من رأسالنظام الحاكم"[5]، إلا أنها تناولتها بطريقة سطحية ولم يصل إلى حد التعميق والتأصيل الواجب لأسباب نشأة تلك المراكز، و كأمثلة عن تلك الأفلام نجد:"فيلم زائر الفجر لممدوح شكري عام 1975 وفيلم الكرنك 1976 لعلي بدرخان عن قصة لنجيب محفوظ"[6].

[1] - سعد القرش: مرجع سبق ذكره، ص 10.
[2] - وليد سيف: مرجع سبق ذكره، ص41.
[3] - نفس المرجع، ص ص 44– 45.
[4] - رضا الطيار: مرجع سبق ذكره، ،ص 29 .
[5] - علي عبد الفتاح، مرجع سبق ذكره، ص136.
[6] - نفس المرجع، ص140.

أما عن حرب 1967 فلقد انتظرت السينما حتى قيام حرب 1973 وقدمت أفلاما فيها سينما النكسة في سينما الانتصار، وعند انتهاء عقد الستينات في مصر، لم تكن السينما المصرية قد جرؤت بعد على الاقتراب من تناول هزيمة عام 1967، ومع بداية السبعينات بدأت السينما تلتمس طريقها على وجل من تلك المنطقة المحظورة، حتى توفي الرئيس جمال عبد الناصر الذي وقعت في عهده الهزيمة، وبدأ عهد السادات فبدأ عدد من الأفلام يتعرض للنكسة، وفي إطار تلك المجموعة كانت أفلام ثرثرة فوق النيل، الخوف،وحمام الملا طيلي.[1]

أما عن حرب أكتوبر 1973 فلقد بدأت السينما بعرض أفلام تباينت من حيث عمق معالجتها لها، وذلك فور حدوثها "ففي عام 1974 أبعد ما لا يزيد عن عام واحد من حرب أكتوبر، بدأ عرض السينما المصرية لأفلام الحرب وفي خلال عدة أشهر تم عرض ثلاثة أفلام هي الوفاء العظيم، الرصاصة لا تزال في جيبي وبدور"[2].

إن الجانب الأكبر من تناول سينما السبعينيات في إطار الثلاثة موضوعات السابقة كان لممارسات الماضي مجتمع النكسةومراكز القوى، أو ممارسات الحاضر الاقتصادية والاجتماعية، وظل الجانب السياسي الحالي بممارساتهو تجاربه بمنأى عن السينما كعادتها في كل العهود[3].

و مع الاحتفال بذكرى حرب تشرين بدأ عرض فيلمين عن حرب الجاسوسية بين مصر و إسرائيل، هما أريد حبا وحناناو الصعود إلى الهاوية[4].

ولقد اهتمت السينما المصرية بالقضية الفلسطينية و إسرائيل وفي هذه النقطة بالذات شكل فيلم إسكندرية ليه للمخرج يوسف شاهين محور جدال، حيث يروي فيه قصة حب بين مصرية و يهودي تثمر بولد أشقر "بما يشير إلى أنهم يهود ديمقراطيون جدا ومستعدون للامتزاج مع كل الأجناس

[1] - علي عبد الفتاح، مرجع سبق ذكره، ص158.
[2] - نفس المرجع، ص152.
[3] - نفس المرجع،ص215 .
[4] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص72.

والأديان ولو بعلاقة غير شرعية حيث يكشف شاهين في اليهود مزايا لهم لم يكتشفوها هم أنفسهم في أنفسهم".[1]

"إذا يمكن القول أن السينما المصرية عالجت هذا الموضوع بنوع من السطحية والاستهتار إن لم نقل نوعا من التطبيع، ففي فيلم أيام السادات للمخرج محمد خان، ومن بين أكثر من 150 د، هي زمن الفيلم تحظى القضية الفلسطينية بأقل من دقيقة في حوار بين السادات وحلاقه".[2]

صحيح أن السينما المصرية تعرضت لمعظم القضايا السياسية، لكنها لم ترقى إلى المستوى المطلوب منها في التحليل العميق ورصد الأسبابو تقديم الرؤيا الواضحة .ولا بأس أن نذكر في هذا السياق البيان الذي أصدرته جمعية نقاد السينما المصريين والذي احتوى على مجموعة من البنود من بينها : عدم التعامل مع الأجهزة الإسرائيلية السينمائية وغيرها بواسطة الجمعية ومقاطعة الأجهزة السينمائية المصرية التي تتعامل مع إسرائيل، واعتبر هذا بيانا مشرفا على عكس البعض الذين أصابهم الهوس بحتمية التطبيع إلى غاية قيام الانتفاضة، بعد أن اقتحم شارون المسجد الأقصى عام ألفين، فأعدت أفلام استثمرت الحادثة تجاريا ولو بمشهد مقحم يحرق فيه العلم الإسرائيلي، مثل فيلم أصحاب ولا بيزنس[3].

2-4- آليات الرقابة على السينما المصرية:

ليست السينما المصرية وحدها تخضع لما يسمى بالرقابة ، بل هي عملية ممارسة في كل الدول التي تملك إنتاجا سينمائيا وحتى العريقة منها في هذا المجال، كالولايات المتحدة الأمريكية وإنجلتراو فرنسا وإيطاليا، بالرغم من ثقافاتها المختلفة والنظام السياسي المختلف إذا فالرقابة لا ترتبط أساسا بالديمقراطية ومدى تكريس حرية التعبير من حيث وجودها أو عدمه، لكنها تختلف حسب ذلك في قوانينها وممارستها ومن يشرف عليها.

للرقابة على السينما تاريخ واكبها منذ ظهورها لكنه أتى في حقبتين، الأولى فترة الاحتلال البريطاني والثانية فترة ما بعد الثورة، وبالطبع كانت سمات الاثنين مختلفة في الكثير من النقاط ومشتركة في

[1] - سعد القرش: مرجع سبق ذكره،ص17.
[2] - نفس المرجع، ص18.
[3] - نفس المرجع،ص25.

بعضهاوكان أوّل قانون رقابي يطبق على السينما هو لائحة التياترات (المسارح) في 12 تموز 1911م، وفيها كل نصوص الاستبداد الرقابي[1].

وفي الحقيقة هو لم يوضع لأجل السينما في البداية، لأن السلطات الاستعمارية آنذاك لم تكن تخاف السينما كون معظم الأفلام كانت مستوردة آنذاك، وكان هذا القانون يشمل كل الأنواع الفنية، ومن تلك اللائحة أنشئت إدارة الرقابة المصرية على الأفلام، في أوائل الحرب العالمية الأولى عام 1914 م، وكان الغرض الأوّل من إنشائها مراقبة المسائل الحربية فقط، وظلت هكذا حتى وضعت الحرب أوزارها، وعندئذ أخذت هذه الرقابة في الاتساع لتشمل كل النواحي الدينية والاجتماعية، وشؤون الأمن العام والأخلاق والآداب.[2]

"وظلت هذه الإدارة تابعة لوزارة الداخلية تحت إشراف القسم الفني الذي كان يضم رقابة الصحف والمجلات، حتى عام 1930، وخضعت بعد ذلك التاريخ لأشراف المكتب الجنائي، حتى عام 1936، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت مستقلة إلى حد ما، وفي عام 1945 أصبحت هذه الرقابة تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية".[3]

ظل هذا القانون مطبقا حتى عام 1955م، وصدرت عن الإدارة الوصية تعليمات رقابية سنة 1948 تمثلت في 64 محظورا، تتعلق بناحيتين الأولى بالناحية الاجتماعية والأخلاقية والثانية بالأمن والنظام العام، أما المحظورات الخاصة بالناحية الاجتماعية والأخلاقية تبدأ بالدين وتنتهي بالجنس، وأما المحظورات الخاصة بناحية الأمن والنظام العام فلها وجوه كثيرة، منها منع التعرض لموضوعات فيها مساس بشعور المصريين والنزلاء الأجانب أو الموضوعات ذات الصبغة الشيوعية أو تحوي دعاية ضد المَلكية أو نظام الحكم القائم[4].

وفي ضوء هذه القوانين لم يكن للسينما المجال لتناول المواضيع السياسية، وإلا تتعرض لما حدث مع فيلم لاشين وهو فيلم انتهى به الأمر إلى المصادرة وضاعت نسخته السالبة .

[1] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره، ص293.
[2] - أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة: مرجع سبق ذكره، ص70.
[3] - نفس المرجع،صص 70- 71.
[4] - جان ألكسان: نفس المرجع، ص294 .

يعتبر قانون الرقابة لسنة 1948أوّل قانون خاص بالرقابة على الأفلام في مصر، على أنّ هدف الرقابة هو الارتفاع بمستوى الأفلام المصرية لتكون دعاية طيبة لمصر، وقد صدر هذا القانون في المرحلة التي شهدت ظهور الاتجاه الواقعي في السينما المصرية لأوّل مرّة في فيلم العزيمة إخراج كمال سليم عام 1939، ثم فيلم السوق السوداء إخراج كمال التلمساني عام 1943.[1]

انتهت الحقبة الاحتلالية في مصر عام 1953، وقام بها النظام الجمهوري بزعامة جمال عبد الناصر، غير أن ظهور قانون رقابي جديد يلغي ما جاء به قانون 1948، لم يصدر حتى سنة 1955 حيث صدر القانون رقم 430 لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري[2]، وظهر بشكل مغاير تماما لما قبله .

انتهت حقبة الحكم الناصري، وبدأت في مصر سنة 1970 حقبة أخرى حاولت أن تمحو كل مظاهر الحقبة السابقة، معلنا عن بداية الاتجاه نحو التعددية السياسية، ولم يكن ذلك إلا بعد عامين أي سنة 1972أين ظل القانون الأوّل ساريا لغاية تلك السنة .

"وفي عام 1972 صدر قانون الرقابة الجديد رقم 220، وهو الساري حتى الآن"[3]، أي بعد أن أكد السادات نواياه في الديمقراطية وإعلان الدستور الدائم للبلاد، "وفي الوقت نفسه أصدرت الرقابة توجيهات عن نائب رئيس الوزارة ووزير الثقافة والإعلام تنفيذا لما أشار به رئيس الجمهورية، تنقية الأفلام المصرية والأجنبية من كل ما يمس الأخلاق الفاضلة"[4]، إذ تطابق تقريبا ما دعا إليه نائب رئيس الوزارة مع ما تضمنه قانون 1948، متجليا في القانون رقم 220 الذي تمت بموجبه العودة رسميا إلى قانون1948 م، وليس من حيث المضمون بل في صياغة جديدة من حيث الشكل[5].

أما عن الأفلام التي تعرضت لها الرقابة بالمنع أو الحذف فهي كثيرةو ليوسف شاهين حظ وافر منها، وسنذكر منها على سبيل المثال: "الأفلام الأربعة التي منعت الرقابة عرضها على الجمهور هي

[1] - مؤمن السميحي: **حديث السينما**، مرجع سبق ذكره، صص 97 – 98 .
[2] - جان ألكسان: مرجع سبق ذكره،ص 293.
[3] - علي عبد الفتاح: مرجع سبق ذكره، ص217 .
[4] - نفس المرجع، ص218 .
[5] - مؤمن السميحي: نفس المرجع، ص98 .

(العصفور) إخراج يوسف شاهين (زائر الفجر) إخراج ممدوح شكري، (التلاقي) إخراج صبحي شفيق و(جنون الشباب) إخراج خليل شوقي، وقد منعت من العرض لمدة تتراوح ما بين عامين وثمانية سنوات، وعرضت على الجمهور بعد الحذف منها"[1]، بدعوى أنها تقدم صورا قبيحة عن مصرو تلتها أفلام أخرى بحيث "كانت أبرز المعارك الرقابة في السبعينيات مع فيلم المذنبون وتقرر إحالة مديرة الرقابة على المصنفات الفنية مع أربعة عشر رقيبا للمحاكمة التأديبية"[2]، وربما كانت تلك الحادثة سبب في صرامة الرقابة مع الأفلام فيما بعد، بالإسراف في المنع والحذف.

وسبق كل هذه الأفلام فيلم لاشين كما ذكرنا سابقا الذي اضطر صاحبه إلى تصوير نهاية جديدة وسبقه فيلم (ليلى بنت الصحراء) عام 1937 الذي منع عرضه وقامت الحكومة بدفع تعويض مالي لصاحبته السيدة بهيجة حافظ بسبب الخسائر الناجمة عن منع العرض وتم اختيار بعض المشاهد وتغيير اسمه إلى ليلى البدوية قبل إعادة عرضه يوم13 -3 – 1944[3].

[1] - علي عبد الفتاح، مرجع سبق ذكره، ص219 .
[2] - نفس المرجع، ص225 .
[3] - سعد القرش: مرجع سبق ذكره، ص 12.

II- الإسلاميون تباين فكري وتعدد تنظيمي.

1- التيارات الإصلاحية.

1-1- ابرز التيارات الإصلاحية الإسلامية.

1-2- موقف التيارات الإصلاحية من أهم القضايا.

2- الحركات الإسلامية المعاصرة.

2-1- خصائص الحركات الإسلامية المعاصرة.

2-2- أهم الحركات الإسلامية المعاصرة.

3- عولمة الحركة الإسلامية المعاصرة.

3-1- بداية تعولم الحركات الإسلامية والدور الأمريكي:

3-2- ظاهرة هجرة الإسلاميين وأسبابها:

3-3- تمويل الحركات الإسلامية:

4- صورة الإسلاميين لدى الغرب.

تمهيد:

شهد القرن العشرين بعد نهاية ربعه الأول ظهور العديد من التيارات الإسلامية في معظم الدول العربية والإسلامية، وهي تيارات مختلفة فكريا وتنظيميا ومن حيث الممارسة، اقترنت بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي السائد محليا، أي داخل الدولة التي ينتمي إليها التيار الإسلامي، وحتى دوليا بعد أن ارتبطت بمظاهر العولمة، وسرعان ما جذبت تجلياتها اهتمام الباحثين والمثقفين في مجالات كثيرة واختلف النظر إليها واختلفت تسمياتها، إلا أن الغالب على هذه التسميات هو مصطلح الأصولية الإسلامية.

لقد وجد رواد ومؤسسو هذه الحركات أسسا وقواعد فكرية، تبنوها وارسو عليها أفكارهم ومناهجهم، فكانت امتدادا لها لكن مع اختلافات كثيرة فرضتها التطورات التي شهدها العالم عامة والدول العربية والإسلامية خاصة، وكذلك الاختلاف الفكري للرواد الجدد فالكثير منهم اعتمد على فكر الإصلاحيين الإسلاميين أمثال جمال الدين الأفغاني، محمد عبده، أبو الأعلى المودودي ومحمد بن عبد الوهاب،...إلخ.

فهذه العلاقة القوية بين الفكر الإصلاحي والحركات الإسلامية المعاصرة تقتضي علينا في هذا الفصل أن نبين فحوى ذلك الفكر الإصلاحي ونعرج على رواده كي نستطيع فهم القاعدة أو المنبع الفكري للحركات الإسلامية المعاصرة التي سنحاول قدر المستطاع أن نعطيها حصرا وتصنيفا سهلا وصحيحا، فكثرتها والتباين الكبير في مواقفها حال دون أن يتفق لها على تصنيف واحد.

1- التيارات الإصلاحية الإسلامية:

يعتبر الكثير من الباحثين ضعف الدولة العثمانية أبرز الأسباب التي أدت إلى ظهور التيارات الإصلاحية الإسلامية في العالم العربي مع نهاية القرن الثامن عشر، هذا مع ظروف وديناميكية أخرى طرأت على المجتمعات العربية والإسلامية دفعت إلى ظهورها من جهة وقيدت اهتماماتها وأفكارها من جهة أخرى.

يمكن القول أن هذه الحركات نشأت في أطراف العالم الإسلامي، لا في مركزه التركي أو الشامي، وأنها كانت جهوية تدافع عن مصالح محلية في المقام الأول، غير أن ذلك ليس سببا لأن يتجاهل المرء ظاهرة جديرة بالتفكير في تزامنها أو تعاقبها في فترة محدودة، "إذ من الصائغ عندما نجد عدد كهذا من المصلحين يظهرون في فترات متقاربة وفي بلاد المسلمين، أن نعتبر أنفسنا أمام موجة إصلاحية تفتتت عنها البيئة الإسلامية في كل الأصقاع"[1].

جاءت هذه الحركات معطية الفرد والمجتمع الأولوية في الإصلاح والتقويم، بينما لم تعر نظام الحكم أهمية، لذلك يمكن اعتبارها دينية بحتة لا سياسية، فاهتماماتها تتمثل في العودة إلى الدين النقي الخالي من البدع ولو أن بعض أفكارها لا محالة لها من أن تلتقي مع دواليب السياسة، إلا أنها لم تكن أبدا تسعى إلى الوصول إلى الحكم أو المشاركة فيه.

مثّل الحركات الإصلاحية أجيال متقاربة زمنيا وجغرافيا تختلف في بعض الأحيان اختلافات جوهرية، ما جعل بعض الباحثين كعبد الإله بلقزيز ينفي امتداد الحديث منها إلى أقدمها كالوهابية والسنوسية إلى انه يؤكد تأسيسها لفكرها على قاعدة العودة إلى السالف الصالح،[2] وهذا ما تشترك فيه جميع الحركات الإصلاحية مبدئيا.

كما تشترك في تأكيدها وجود القوانين الطبيعية والأخلاقية في الطبيعة الإنسانية، وترى أنها حقيقة يمكن البرهنة عليها بالعقل، إذا فالاصلاحيون يرون بأنه يمكن التوصل إلى الحقيقة عن طريق البرهان

[1]- عبد الإله بلقزيز: **الدولة في الفكر الإسلامي المعاصر**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004، ص21.
[2]- نفس المرجع: ص22.

وهذا ما تخالفهم فيه الحركات الإسلامية المعاصرة، "فهم يجعلون من الإسلام نظاما شاملا لا يحتاج إلى العقل ولا إلى دليل منطقي، بالرغم من إصرارهم على وجود المبادئ الأخلاقية في الطبيعة الإنسانية".[1]

بالإضافة إلى هذه النقاط يشترك الإصلاحيون أيضا في عدم سعيهم وراء الحكم، بل كانت تسعى لإصلاحه بطرق مختلفة، ومن بين أهم الظروف التي نشأت فيها الإصلاحية الإسلامية والتي كانت أيضا بمثابة الأسباب لظهورها هي :

- ضعف الخلافة العثمانية واستبداد حكامها وابتعادهم عن الدين في العقود الأخيرة قبيل سقوطها.
- انتشار الجهل والبدع والخرافات ونقص المعرفة لمبادئ الدين الإسلامي في البلاد الإسلامية
- بداية الزحف الاحتلالي على الدول العربية وخاصة الإفريقية منها كحملة نابليون على مصر والاحتلال الانجليزي والإيطالي والفرنسي.

1-1- ابرز التيارات الإصلاحية الإسلامية:

سنحاول هنا أن نصنف التيارات الإصلاحية الإسلامية في صنفين وهما: الإصلاحية الدينية والإصلاحية التحررية، وهذا التصنيف لا نقصد به أن التحررية ليست دينية، لأنه وكما ذكرنا قبل فان كل التيارات الإصلاحية تنادي بالرجوع إلى الدين، وترى في الالتزام بتعاليمه قمة الإصلاح، بالإضافة إلى توظيف العقل في طلب العلم والمعرفة، إلا أنا صنفناها كذلك نسبةً إلى نزعتها وهدفها من الإصلاح الذي تمثل في مجابهة الاحتلال والاستبداد، وهذا ما تحكمت فيه الظروف السائدة التي نشأ في كنفها التيار الإصلاحي ورواده، وذلك لأنها جاءت في طابع محلي عرف ظروفا متجانسة، ولأن مواقف تلك التيارات جاءت مختلفة حتى في القضية الواحدة كأن يدعو الأفغاني إلىالثورة في وجه الاستبداد الداخلي والسيطرة الأجنبية ويختلف معه محمد عبده في دعوته لإصلاح المجتمع بالتعليم والتربية قبل الثورة،[2] مع أنهما تشتركان في فكرة واحدة هي الثورة في النهاية، هذا الاختلاف البين يحول دون إمكانية التطرق إلى أفكار التيارات الإصلاحية بصفة مشتركة أو بصيغة التعميم، لذلك سنتطرق إلى أفكار كل واحدة أوكل رائد على حدا.

---

[1]- احمد الموصللي: **موسوعة الحركات الإسلامية في الوطن العربي و إيران وتركيا**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص46.

[2]- محمد سليم العوا: **في النظام السياسي للدولة الإسلامية**، ط3، دار الشروق، القاهرة، 2008، ص ص 310-311.

أ- **الإصلاحية الدينية**يسعى روُ ّاد هته التيارات إلى الدعوة إلى الإسلام الصحيح ونشر تعاليمه النقية بمكافحة الخرافات والبدع المُدخلة على الإسلام ومن أبرز هذه التيارات:

- **الإصلاحية الوهابية**: يسمى هذا التيار بالوهابية نسبة إلى "محمد بن عبد الوهاب (1703-1792م) رائد هذا التيار الذي جاءت سماته كنتاج للظروف السائدة آنذاك في شبه الجزيرة العربية والصفات التي عرف بها ابن عبد الوهاب، فقد كان سليل أسرة من الشيوخ الفقهاء، اخذ عنهم فقه الإسلام الواضح والبسيط، ولد ونشأ في بيئة نجد العربية البدوية، التي ظلت بمعزل عن التأثيرات الحضرية والحضارية إلى حد كبير، والتي استمرت في الامتداد لبساطة الحياة العربية البدوية القديمة"[1]، ومن تلك البيئة البسيطة انتقل إلى العديد من المدن العربية، طالبا للمزيد من العلم فتقبل ما وافق بساطة البادية ورفض ما نحا نحو الفلسفة وجدل علماء الكلام، فلما ذهب إلى البصرة ومدن أخرى غيرها أنكر ما سمعه أو رآه فيها من بدع وخرافات ومن علوم لا تتفق مع النمط الفكري الذي استراحت إليه نفسه والذي كان الامتداد لإسلام العرب في بساطتهم الأولى قبل نشأة علم الكلام وترجمة الفلسفة اليونانية، وتأثُّر المسلمين بما لشعوب البلاد المفتوحة من عادات وقيم وعقائد وأنماط في السلوك، وهو الإسلام السلفي البسيط، ومن هنا كان التحدي الأساسي والأول الذي نهض لمواجهته ابن عبد الوهاب.[2]

حذت الدعوة الوهابية حذو ابن تيمية في العودة إلى الإسلام الصحيح النقي وفتح باب الاجتهاد الذي يشكل إغلاقه ويلا على أمة الإسلام، وتأثر مثله بأحمد بن حنبل في الفقه بالاعتماد على الأثر لايالرأالا انه فسر ّ الإسلام تفسيرا لم يكن لمعلمه عهد به، إذ لم تقتصر تعاليمه في ظروف زمانه، على الدعوة إلىالتوبة، بل غدت تحديا للقوى الاجتماعية السائدة من جهة والقوى المتجددة لدى القبائل العربية التي كانت لا تزال تعيش على جهل بالدين والشريعة.[3]

---

[1]- محمد عمارة: **تيارات الفكر الإسلامي**، ط3، دار الشروق، القاهرة، 2008، ص255.

[2]- محمد سليم العوا: مرجع سبق ذكره، ص205.

[3]- حسين سعد: **الأصولية الإسلامية العربية المعاصرة بين النص الثابت والواقع المتغير**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ص94.

ويقضي المنهج الوهابي إلى إعادة بعث الإسلام في موطنه الأصلي، وتفكير المسلم والمسلمة بالأصول الواجبة عليهما لجهة العقيدة شرعا إذ قال ابن عبد الوهاب في الرسالة الثامنة من مجموع رسائل التوحيد "الواجب على كل مسلم ومسلمة أن يتعلم ثلاثة أصول وهي معرفة ربه ودينه ونبيه ﷺ".[1]

وكانت الدعوة الوهابية تهدف للإصلاح الديني في الأساس لكن ذلك لم يمنع من اصطدامها بالسياسة بطريقة غير مباشرة لذلك مكن تقسيمها إلى جانبين:

- **الجانب الديني**: بدأ ابن عبد الوهاب ببلده **حريملا** التي غادرها إلى **العيينة**، ثم إلى "الدرعية" التي استجاب له ملكها **محمد بن سعود**، وبدا محمد بن عبد الوهاب بفكره وبجيش آل سعود محاربة البدع وهدم الوسائط كالقبور والرموز التي اتخذت للتوسل والتعظيم.[2]

لذا كانت الدعوة الوهابية حربا على كل من ابتدع بعد الإسلام الأول من عادات وتقاليد، فلا اجتماع لقراءة مولد احتفاء بزيارة قبور، ولا خروج للنساء وراء الجنائز، ولا إقامة أذكار يُغنى فيها ويرقص، ولا محل يتبرك به ويُتمسح...، فالشيخ ابن عبد الوهاب انطلق من الآيات الكريمة ودرس مسيرة النبي، وراح ينظر إلى واقع العالم الإسلامي من منظورهما، فتوصل إلى مقاربة ما كان قبل الإسلام الأول من جاهلية وطاغوت وشرك، لخصها في الأصول الستة التي ذكرها في كتابه.[3]

وترتب على هذه الأصول مواقف عملية من كل ما يخالف السنة، وكان سائدا آنذاك، فقد كافح الوهابيون الصوفية والدروشة وتلك الأشكال من العبادات الدينية التي كان يمارسها الأتراك والتي نشأت عبر القرون، ودعوا إلى الكفاح بلا هوادة ضد الفرس

[1]- محمد سليم العوا: مرجع سبق ذكره، ص262.
[2]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص 258.
[3]- حسين سعد: مرجع سبق ذكره، ص ص95-96.

الشيعة الذين كانت يعتبرونهم متمردين، والسلطان العثماني الخليفة الكاذب والباشاوات الأتراك[1].

وكان ابن عبد الوهاب أكثر من فقيه وأعظم من شيخ، فلقد كان محور النشاط إذ كان ينظم الجيوش وبعث البعوث والسرايا ويكاتب أهل البلاد الأخرى داعيا وواعظا ومنذرا، ويستقبل الوفود ويشرف على بيت المال والزكاة، وبهذه الإمارة الوهابية السعودية التي اتخذت من الدرعية عاصمة لها وجاورت مقدسات الإسلام، شرع ابن عبد الوهاب يتصل بعلماء المسلمين ووجهائهم في مواسم الحج ويعرض عليهم أفكاره في التوحيد ويجري معهم الحوار واستمرت الدعوة الوهابية على يد آل سعود بعد وفاته فتجاوزت نجدا وشبه الجزيرة العربية إلى اليمن والعراق ومصر وغيرها.[2]

- **الجانب السياسي:** حملت الدعوة الوهابية في طياتها أوجها سياسية توضحت في الموقف الذي اتخذته من الدولة العثمانية ورفض نفوذها، "فلقد كانت الدعوة الوهابية سياسية تمثل تحديا للسلطنة العثمانية التي كانت تدعم السنة الإسلامية لا كما يفهمها السلف، بل كما كانت قد تطورت إليه خلال العصور، كما كانت في الوقت نفسه حركة اعتراض على توسع محمد علي باشا باتجاه شبه الجزيرة العربية".[3]

بعد عشر سنوات من وفات ابن عبد الوهاب وضحت مخاطر دعوته عل السلطنة العثمانية وفكريته، فلقد زحف آل سعود على رأس جيش من أهل نجد وبواديها، إلى كربلاء بالعراق فقاتل أهلها واقتتل منهم قرابة الألفين، وهدم قبة قبر الإمام الحسين واستولوا على كل ما وصلت إليه أيديهم من كنوز، وبعد أربع سنوات دخل الجيش مكة وطرد كل من فيها من أتراك، وعند إذ وضحت للعيان أن الدعوة الوهابية وهي حركة فكرية سلفية ترى رأي الشيخ ابن حنبل في أن تكون الخلافة قرشية، أي في العرب، لا

[1]- حسين سعد: مرجع سبق ذكره، ص97.
[2]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص ص 258-259.
[3]- حسين سعد: نفس المرجع، ص94.

تمثل فقط تحديا لفكرية الدولة العثمانية، و إنما تمثل تحديا للخلافة العثمانية ذاتها وتعني تمردا عربيا على استئثار الأتراك بالسلطة والسلطان على العرب والمسلمين.[1]

ومما يمكن حصره أيضا في الجانب السياسي للدعوة الوهابية هو إبصار لدور الدولة والسلطة في وضع الدعوات موضع الممارسة والتطبيق، فهو أراد لدعوته أن تكون أكثر من مجرد مذهب أو دعوة، لذلك قصد رئيس العيينة "عثمان بن أحمد بن معمر" لينتقل إلى الدرعية وملكها **محمد بن سعود** الذي اتفق معه على تأسيس دولة جديدة على فكر توحيدي نقي وجديد.[2]

- **إصلاحية محمد عبده:** أخذ محمد عبده الأستاذ الإمام عن جمال الدين الأفغاني الذي سنتطرق إليه فيما بعد منهج الإصلاح الديني باعتباره السبيل إلى تجديد حياة الشرق والشرقيين، وقدم بهذا المنهج بناءً فكريا مكتمل القسمات، ولا غرابة في ذلك، فقد كان الأستاذ الإمام أنبه تلامذة جمال الدين وأعظمهم نبوغا، وأعلاهم همة.

قدّم محمد عبده النظرية الإصلاحية في مقابل الظرية الثورية التي كان يُروِّج لها جمال الدين الأفغاني، فكان يرى أن التدرج في الإصلاح هو الطريق الأقوم والأضمن في تحقيق الغاية المقصودة من العمل السياسي وهي نهضة الشرق وتحرره...، كان محمد عبده يدعو إلى التدرج في الإصلاح بدلا من القفز إليه بالثورة العسكرية، وكان مشروعه يتمثل في تكوين رجال يصلحون لتسيير دولة نيابية بالتربية والتعليم، إذ كان يستحسن النظام القائم في أمريكا لما فيه من حرية تعبير.[3]

ومن الناحية العقائدية كان محمد عبده يدعو إلى فهم الدين على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف والرجوع في كسب معارفه إلى ينابيعه الأولى، أي الانطلاق منها في تجديد الدين فكانت دعوة إلى السلفية الدينية الحقيقية.

---

[1]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص259.

[2]- نفس المرجع، ص258.

[3]- محمد سليم العوا: مرجع سبق ذكره، ص311.

وبنا محمد عبده إصلاحه الديني على أساسين، "فلقد شب الإمام فرأى تعاليم محمد بن عبد الوهاب الذي وصلت دعوته إلى مصر تملأ الجو فرجع إلى هذه التعاليم في أصولها من عهد الرسول ﷺ إلى عهد ابن تيمية إلى عهد ابن عبد الوهاب، وكان أكبر أمله أن يقوم في حياته للمسلمين بعمل صالح، فأداه اجتهاده وبحثه إلى هاذين الأساسين الذين بنا عليهما ابن عبد الوهاب تعاليمه، وهما محاربة البدع وما دخل على العقيدة الإسلامية من فساد بالإشراك بالأولياء والقبور والأضرحة من جهة وفتح باب الاجتهاد الذي أغلقه ضعاف العقول من المفكرين من جهة أخرى".[1]

ولتجديد الدين كان لابد من النظر في شأن المؤسسات التي تهيمن على تدريس الدين، ومن هنا جاءت محاولات الإمام محمد عبده ومعاركه من أجل إصلاح التعليم في الأزهر، فلقد كانت لـمحمد عبده بالذات اتجاهات فكرية تعلق الكثير من الآمال على التربية والتعليم، وكان يرى أن الأمة إذا امتلكت صفوةمستنير ة من أبناءها، ثم اتسع عدد هذه الصفوة ونطاقها ونفوذها حتى غلبت الجهل والجهلاء، ومن هنا كان تخليه عن العمل السياسي المباشر.[2]

لم ينجح محمد عبده في النهاية في إصلاح الأزهر بإضفاء العلوم الحديثة على منهجه من جبر وهندسة وفيزياء، بعد أن لقي من شيوخ الأزهر تصديا ورفضا كبيرين، وأثناء المدة التي أمضاها في المنفى في تنظيم سياسي هو -مجلة العروة الوثقى-، التي كونها الأفغاني في باريس وكان رئيسها، كان محمد عبده نائب الرئيس وكان اهتمام الجمعية الأكبر بفكرة الجامعة الإسلامية ولم يكن عمل محمد عبده تحت راية فكرة الجامعة الإسلامية يعني بأي صورة أن تقوم في مصر أو في بلد من البلدان الإسلامية حكومة دينية، فـمحمد عبده يرفض بشكل قاطع أن يكون الإسلام نصيرا لقيام سلطة دينية في المجتمع بأي و جه من الوجوه، فهو يرى أنه ليس في الإسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر، وهي

[1]- حسين سعد: مرجع سبق ذكره، ص98.

[2]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص ص298-299.

سلطة خولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم، كما خولها لأعلاهم ليتناولوا بها أدناهم[1].

وحين كان الشيخ محمد عبده يساجل ضد فكرة وجود سلطة دينية في الإسلام كان يتوجه بالخطاب إلى أولئك الذين تذرعوا بالمسألة ليؤسسوا عليها حكما سياسيا استبداديا، وعلى خلفية قولهم أن الإسلام لا يقيم فاصلا فيه بين الدنيوي والروحي، الزمني والديني، فإذ "ينكر محمد عبده جمع السلطتين في شخص واحد، لأنها تكرس العبودية للسلطان فتؤلِّه السلطة وتشرك بعقيدة التوحيد، والحال أن الإسلام الذي هدم بناء تلك السلطة الدينية ومحا أثرها، نحن إذن في صميم فكرة مدنية السلطة في الإسلام وهي فكرة ظل محمد عبده يرددها ويدافع عنها في معرض سعيه إلى فك العلاقة غير الشرعية بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية، لتجريد الحكم الاستبدادي من أية شرعية دينية يمكن أن يتحجج بها لإنقاذ أحكام سياسته القهرية".[2]

ب- التيارات الإصلاحية التحررية:

نقصد بهذه التيارات تلك التي مارست الإصلاح بغرض التحرر من الغزو والتدخل الأجنبي في البلاد العربية والإسلامية، في تلك الفترة التي بدأت تضعف فيها الدولة العثمانية، وبداية الحملات الأوروبية على المنطقة ابتداءً من حملة نابليون على مصر ثم الجزائر والمغرب، ....الخ، فلقد رأى رواد تلك التيارات أنّ إصلاح المجتمع هو أساس التحرر من العدو المستعمر، فكان الإصلاح بنزعة تحررية ثورية ومن أهمها:

- **إصلاحية جمال الدين الأفغاني (مصر):**

جمال الدين الأفغاني رجل عربي النسب و إن ولد ونشأ في بلاد الأفغان، فنسبه يعود إلى الحسين بن علي بن أبي طالب، وعربي العقل والفكر منذ نشأته الأولى، فقبل أن يبلغ الثامنة عشر من عمره كان قد درس علوم اللغة العربية والتاريخ وعلوم الشريعة من حديث وفقه وأصول، وكلام تصوف والعلوم العقلية

[1]- محمد سليم العوا: مرجع سبق ذكره، ص314.
[2]- عبد الإله بلقزيز: مرجع سبق ذكره، ص ص48-49.

من منطق وحكمة وسياسة والعلوم الرياضية والهندسة والجبر وهيئة الأفلاك ونظريات الطب والتشريح.[1]

وكان عَدُوًّا للاستعمار مبكرا ولم يكن بالعداء النظري فقط، فلقد انخرط منذ شبابه في التيار الوطني الأفغاني لمناوأة النفوذ الانجليزي الطامع في أفغانستان، ووصل به الأمر إلى أن يبلغ درجة الوزير الأول في البلاد فلما ضيق عليه الإنجليز الخناق فيها، بدأ رحلته إلى الوطن العربي.[2]

لم تكن مصر محطة جمال الدين الأفغاني الوحيدة، فلقد قصد العديد من البلدان مرغما منفيا او مخيرا، لكن مصر كانت أهم محطاته التي أرسى فيها فكره الثوري، "ودخلها مرتين الأولى لم تدم طويلا أما الثانية وكانت عام 1871م دامت ثمانية سنوات ولم يخرج منها إلا مكرها".[3]

ويقول أحمد أمين عن جمال الدين الأفغاني: "ولعل أخصب زمنه .... وانفع أيامه وأصلح غرسه ما كان في مصر مدته إقامته بها، كانت من خير السنين بركة على مصر وعلى الشرق لأنه كان فيها يدفن في الأرض بذورا تتهيأ في الخفاء للنماء".[4]

ويقوم المشروع الفكري والإصلاحي لجمال الدين الأفغاني على أربعة أركان، أولها الالتزام بمبادئ الإسلام والاقتداء بسلف الأمة، والثاني تحرير الأمة من الاستبداد الداخلي والخارجي، والثالث توحيدها في جامعة إسلامية والرابع الأخذ لها بأسباب القوة من العلوم والنظم الغربية".[5]

"لم يعرف هذا الرجل لنفسه حرفة سوى الثورة، والدعوة إلى اليقظة والتجديد، ولم يتخذ لنفسه أسرة سوى الأنصار والتلاميذ الذين كان يدفعهم إلى الصراع ضد الزحف الاستعماري الذي كان يبحث الخطى لالتهام بلاد العرب وأقطار المسلمين، ولذلك السبيل أنشئ تيار الصحافة غير الحكومية وكان ينشر فيها أفكاره، كما أسس الحزب الوطني الحر وهو الحزب الذي قاد الثورة العرابية.[6]

---

[1]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص298.
[2]- نفس المرجع، ص ص 292-293.
[3]- محمد سليم العوا:مرجع سبق ذكره، ص307.
[4]- نفس المرجع، ص ص 307-308.
[5]- نفس المرجع، ص308.
[6]- محمد عمارة: نفس المرجع، ص ص 293-294.

من أكثر ما عرف عن جمال الدين الأفغاني نزعته الثورية الراديكالية، فعلى غرار بقية المصلحين كان قلقا بشأن نظام الحكم الذي جسدته الدولة العثمانية (نظام السلطنة)، ووجه لها الكثير من النقد والنُصح في آن واحد، إلا ّ أنه لم يكن مندفعا اندفاعا أعمى إلى مهاجمتها بالرغم من رغبته الكبيرة في إرساء نظام نيابي يكرس الحريات ويسند الحكم للشعب ويتقيد بالدستور، وكل هذا كان بغرض الحفاظ على وحدة البلاد العربية والإسلامية.[1]

كان الأفغاني ناقدا لأوضاع السلطنة وناقما عليها اشد ما تكون النقمة، لكن نقمته لم تمنعه من أن يحاول مداركة ما يمكن إصلاحه في نظام السلطنة تلك، لأنه كان يضع ثقته في الشعب بعد أن فقدها في النخب الحاكمة، وهذا ما جعله يولي الأهمية لصنع التناقض الخارجي مع الاستعمار بدل التناقض الداخلي مع النخبة الحاكمة، مدركا أن كسب المعركة مع العدو الخارجي رهن بإنجاز إصلاحات داخلية جذرية، ولكنه لم يولي الأهمية الأولى لطبيعة نظام الحكم دستوري أم دولة وطنية بالقدر الذي أو لاه للوحدة التي رأى فيها الأساس.[2]

"لقد توفي جمال الدين الأفغاني سنة 1897م، بعد أن أرسي فكرة الإسلام المجاهد، الإسلام المقاوم للغزو الأجنبي، الذائد عن الحوزة الإسلامية في مواجهة الأطماع الأوروبية".[3]

- **إصلاحية عبد الحميد بن باديس (جمعية العلماء المسلمين):**

جاء هذا التيار الإصلاحي الجزائري حديثا نوعا ما عن تلك التي سبقته وفي ظروف مغايرة، تزعمه العلامة الجزائري عبد الحميد بن باديس مؤسس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، والمصلح القومي التحرري.

ولد بقسنطينة في الجزائر وفيها تعلم علوم التربية والإسلام من شيوخه في تلك الفترة الشيخ حمدان لونيسي الذي أخذ عنه عهدا أن يقاطع الحكومة الاستعمارية، فالتزم العهد وصار يأخذه على تلاميذه فيما بعد، وفي التاسعة عشر من عمره ذهب إلى الزيتونة ودرس فيها ما حرمه منه الاستعمار الفرنسي من

[1]- عبد الإله بلقزيز: مرجع سبق ذكره، ص44.
[2]- نفس المرجع، ص46.
[3]- محمد سليم العوا: مرجع سبق ذكره، ص304.

علم، لأنه كان يطارد السمات القومية للجزائريين، وفي 1912م سافر حاجا إلى مكة، وقبل عودته اتفق مع البشير الإبراهيمي على خطة لتنفيذ برنامجه الإصلاحي المتمثل في تكوين جيل من الرجال يواجهون محاولة السحق القومي ويعيدون العروبة والإسلام والقومية إلى الجزائر، ومن ثمة تسلم الأمانة إلى جيل ثاني يعلن الثورة ويستخلص الاستقلال من المستعمرين.[1]

مكث ابن باديس ثمانية عشر سنة يعد هذا الجيل من الرجال قائلا :-أنا لا أؤلف الكتب وإنما أريد صنع الرجال-، فكان يعظ في المساجد، ويجوب القرى والمداشر والمدن ويصعد الجبال فاجتمع له الكثير من أولئك الرجال الذين أرادهم، وعندما كانت فرنسا سنة 1930 تحتفل بمرور مائة عام عن الاحتلال، كان رده أن أعلن تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الخامس من ماي سنة 1931م.[2]

استلهمت هذه الحركة في عملها مسائل أخلاقية وثقافية ودينية وتراثيةوفقهية ترجع إلى السلفية التي نشأت في القرن التاسع عشر والتي كان من ابرز وجوهها رشيد رضا، الأفغاني ومحمد عبده، الذين سوف يبحثون عبر عودتهم إلى السلف عن زاد يستقون به ويكون مصدره النصوص المقدسة، يستمدون منها عناصر فكرهم بما يسمح بنقد الأوجه المعتبرة سلبية في الزمن الحاضر، من أجل نهضة العالم الإسلامي[3].

حارب ابن باديس بمعية أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، الطرق الصوفية التي كانت سندا للاستعمار، وتنشر البدع والخرافات، وتصدى لها هذا التيار "من خلال إعادة تنشيط الديانة الإسلامية المطهرة من شوائب المعتقدات الشعبية للأولياء والمستنكسين والفرق، المتهمين جميعا بخدمة المستعمر وتشكيل وسائط له في عملية امتصاص الجزائريين".[4]

---

[1]- محمد عمارة: مرجع سباق ذكره، ص296.

[2]- نفس المرجع، ص ص296-297.

[3]- زهرة بن عروس وآخرون: **الاسلاموية السياسية "المأساة الجزائرية"**، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2002، ص22.

[4]- نفس المرجع، ص20.

2-1- موقف التيارات الإصلاحية من أهم القضايا:

سنقوم في هذه النقطة بدراسة الفكر الإصلاحي من خلال توضيح أفكارهم تجاه قضايا ونقاط مهمة، تنتمي إلى حلقة الإصلاح وذلك بالتركيز على موقف الرواد الأربع الذين ذكرناهم في المطلب السابق وهم : ابن عبد الوهاب، جمال الدين الأفغاني، محمد عبده وعبد الحميد بن باديس.

أ- **نظام الحكم**: بالطبع لا يوجد إجماع كلي بين الإصلاحيين في هذه النقطة، أي في طبيعة نظام الحكم "فابن عبد الوهاب الذي يرى رؤى احمد بن حنبل في ضرورة أن تكون الخلافة قرشية"،[1] والذي أعطى لدعوته طابع الدولة بعد أن لجأ إلى أمير العيينة، ما يدل على انه كان يدعو لقيام نظام حكم إسلامي ودولة إسلامية تنشر الإسلام الصحيح، وأن يكون الحاكم عربيا تكون له سلطة دينية ودنيوية.

وبالمقابل يختلف الأمر بالنسبة لجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده فهما ينفيان السلطة الدينية، إذ يؤكد محمد عبده أنه لا توجد سلطة خارج سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير، وينكر جمع السلطتين الدينية والدنيوية في شخص واحد، أي السلطة الزمنية والدنيوية، ويقول عن ما يبدو من سلطة دينية أنه لا يعدو كونه جزء من الأخلاق والأمر بالمعروف، وهي مكرسة للجميع تجاه بعضهم أي الحاكم والمحكومين، ويرى في نظام الحكم الإسلامي مدني لذلك يدعو إلى حكم نيابي يكرسه دستور واحد وذلك لتجريد الحكم من الاستبداد.[2]

أما جمال الدين الأفغاني فيشارك عبده نفس الفكرة في مدنية الحكم لكنه "انشغل بإصلاح النفوس أولا والحكومة ثانيا"[3]

ب-**القوة**: يوجد اختلاف هنا بين الإصلاحيين من حيث ضرورة استعمال القوة أولا ومن حيث شروط ووقت استعمالها وطبيعة تلك القوة.

---

[1]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص259.

[2]- عبد الإله بلقزيز: مرجع سبق ذكره، ص ص48-50.

[3]- نفس المرجع،ص 46.

نبدأ مع التيار الوهابي باعتباره أقدم تيار إصلاحي، إذ كان واضحا مبدأ زعيمها من القوة منذ البداية فلقد اعتمد عليها في دعوته للتخلص من القبور والأضرحة والوسائط والمزارات التي اتخذتها القبائل آنذاك وسيطا في العبادة، إذ يقول محمد عمارة عن أمير العيينة أنه: "تخلى عن الأسلوب العنيف لابن عبد الوهاب في نصرة الدعوة، وطلب إليه أن يغادر العيينة، قبل أن يفتك به الغاضبون لهدم قبة زيد بن الخطاب".[1]

لكن ابن عبد الوهاب استعمل القوة في الحرب ضد البدع والخرافات، أما تجاه أنظمة الحكم فيرى العكس، ففي الأصول الستة التي وضعها ابن عبد الوهاب، ينص الأصل الثالث منها على أن:"من تمام الاجتماع السمع والطاعة لمن تأمر علينا ولو كان عبدا"،[2] وبهذا يبين ابن عبد الوهاب انه يدعو إلى وجوب طاعة الحاكم مادام لم يناقض الإسلام، فعدم الفرقة في الدين لا يكتمل إلى بالطاعة لأولي أمر المسلمين.

أما عن جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده فمنعهما الحفاظ على وحدة الأمة على عدم الثورة ضد الحكم العثماني الذي كانا ينتقدانه بشدة وذلك بهدف مجابهة العدو الخارجي والمتمثل في الاستعمار الأوروبي في المنطقة، فكلاهما يرى وجوب الثورة ضد العدو الخارجي ولكن اختلفا في شروط تلك الثورة، فالأفغاني كان يدعو للثورة مباشرة "ومن أكثر ما عرف عنه أن رجل ذو نزعة ثورية".[3]

أما محمد عبده فقد كان يشترط تكوين الرجال الذين يقومون على الحكومة بعد الثورة قبل القيام بها، وزادت قناعته بهذا بعد فشل الثورة العرابية، إذ قال لعدد من قادتها: "أول ما يجب البدء به هو التربية والتعليم بتكوين رجال يقومون بأعمال الحكومة النيابية على بصيرة مؤيدة بالعزيمة".[4]

[1]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص257.
[2]- حسين سعد: مرجع سبق ذكره، ص96.
[3]- عبد الإله بلقزيز: مرجع سبق ذكره، ص44.
[4]- محمد سليم العوا: مرجع سبق ذكره، ص312.

وجاء هذا الموقف مشابها إن لم نقل مطابقا لموقف عبد الحميد بن باديس من القوة (الثورة)، إذ كان يعمل كما ذكرنا سابقا على تكوين رجال ليربوا جيلا آخر ينطلق بالثورة لتحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي، لأنه أدرك وزملاءه في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ضرورة القوة، لأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلاّ بالقوة.

ج- **العدو الخارجي**: أدرك جميع المفكرين الإصلاحيين مدى خطورة العدو الأجنبي والدور الذي لعبه في تخلف المسلمين، لكن هذا العدو كان مختلفا في نظره حسب الظروف والمنطقة التي نشأ فيها كل تيار إصلاحي، حيث حدد ابن عبد الوهاب لدعوته عدوين هما: الخلافة العثمانية والفرق والطوائف من أهل البدع والشركيات، فوجهوا اهتماما كبيرا لمواجهة الصوفية والأشعرية والشيعة والفرق الأخرى.

كما أن نظرتهم للخلافة بأن تكون قرشية، والإسلام المشوه الذي جاءت به الخلافة العثمانية جعله يعتبرها عدوا لأنها "ملأت الفراغ الفكري الذي نشأ بعد ذهاب الدولة الفاطمية ومؤسساتها بالطرق الصوفية، التي اتخذت من التصوف سُنُكه وشكله وطقوسه وطرحت فلسفته وعقلانيته".[1]

واعتبر كل من محمد عبده والأفغاني أن الإمبراطورية العثمانية هي سبب الخلافات والتخلف ونستشهد في ذلك بقول محمد عبده:"جاء الأتراك إلى الإسلام بخشونة الجهل، يحملون أولوية الظلم، لبسوا الإسلام على أبدانهم ولم ينفذ منه شيء إلى وجدانهم، هناك استعجم الإسلام وانقلب أعجميا، كما رأو في الاستعمار عدوا أجنبيا يسعى إلى طمس هوية الأمة ونهب مقدراتها.

وعبد الحميد بن باديس كان يرى عدوا أجنبيا ويسعى إلى مكافحته بالعلم والقوة وهو الاستعمار الفرنسي في الجزائر، وعدو آخر هو الطرق الصوفية التي تشكل سندا له بنشر البدع المدخلة على الدين الإسلامي.

[1]- محمد عمارة : مرجع سبق ذكره، ص256.

2- الحركات الإسلامية المعاصرة:

نقصد بالحركات الإسلامية المعاصرة تلك الحركات التي بدأت تظهر مع مطلع القرن العشرين، بداية من حركة الإخوان المسلمين في مصر، وهي حركات ظهرت بشكل مغاير عن التيارات الإصلاحية التي سبقتها، لكن روادها استقوا من فكر الجيل الأخير من الإصلاحيين كأبو الأعلى المودودي في باكستان ورشيد رضا في مصر.

جاءت هذه الحركات أكثر تنظيما وشمولا ونشاطا، هذا بالإضافة إلى تطور الظروف المحلية والعالمية والتي نشأت في كنفها، واختلف المفكرون والباحثون في تسميتها فمنهم من يسميها بالأصولية الإسلامية ومنهم من يطلق عليها اسم الإسلام السياسي، لكننا اخترنا هنا أن نسميها بالحركات الإسلامية المعاصرة لأن مفهوم الأصولية لا يمكن إن يكون حصرا لها فقط، وكذلك التسمية الثانية أي الإسلام السياسي، لأن التيارات الإصلاحية المذكورة سلفا اصطدمت بالسياسة بالرغم من أنه ليس هدفها الأساسي، وبالتالي ستشملها المصطلحات المذكورة فلا تحقق المعنى المرجو من توظيفها، أما التسمية التي اخترناها فنراها مناسبة لأن هذه الحركات جاءت في فترة محددة تلت الفترة التي ظهرت فيها الإصلاحية، أي في العصر الحديث، وبهذا يزول اللبس ويصبح ما نقصده بالتسمية واضحا.

تميزت الحركات الإسلامية المعاصرة بتقديم الإسلام بنظام شامل للحياة كلها وعرضه كإيديولوجية اجتماعية واقتصادية وسياسية إلى جانب كونه عقيدة وعبادة وأخلاق، وعملت على إبراز الارتباط بين العقيدة والأخلاق من جهة، وبين الإيديولوجية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لتأكيد التكامل الموضوعي من جهة أخرى، لتأكيد التكامل الموضوعي، ولإقناع من يكونون قد اقتنعوا بالمفهوم الغربي للدين من المسلمين وكونه خطابا وتوجيها وتربية للفرد باعتبارها عقيدة وعبادة وأخلاق.[1]

2-1- خصائص الحركات الإسلامية المعاصرة:

بالرغم من الاختلافات الشديدة فيما بينهلا ّ أنها تشترك في عدة أصول أو مبادئ إيديولوجية تعد بمثابة خصائص مشتركة نذكر منها ما يلي:

[1]- محمد فتحي عثمان: **التجربة السياسية للحركة الإسلامية المعاصرة**، ط1، دار المستقبل، الجزائر، 1991، ص ص 21-22.

- ترى في الإسلامنهجا كاملا للحياة، ومُنظِّم لجميع جوانبها.
- ترى في التغرّب (التقليد الأعمى للغرب) السبب الكامن وراء تخلف المجتمعات الإسلامية.
- تقر الجهاد واجبا على المسلمين حتى الاستشهاد في طريق الحق الإلهي.
- إن المساجد والمراكز الدينية هي أفضل الأمكنة وأكثرها ملائمة لنشر الأفكار الإسلامية وتعميمها.
- وجود قائد يتمتع بالجاذبية (كاريزما)، قادر على حشد الأعضاء وتعبئة الجماهير.
- ظهورها بصورة عامة في أجواء مشحونة بالنزاعات المذهبية والدينية.
- تعتقد الحركات الإسلامية أنها وحدها على حق، لذلك لا تجيز مصالحة أعدائها السياسيين.
- أعمال العنف الصادرة عنها جاءت كردة فعل على سياسات القمع التي تمارسها السلطات الحاكمة.[1]
- "تحالف الحركات الإسلامية فيما بينها لمواجهة عدو خارجي أو داخلي، بالرغم من اختلاف وتباين مواقفها واحتياجاتها."[2]

2-2- أهم الحركات الإسلامية المعاصرة:

لقد عمدنا هنا إلى اختيار بعض الحركات الإسلامية ورصد تطورها ونشاطاتها، بعد أن رأينا أهميتها من خلال اتساع نشاطها على جميع الأصعدة، وأهمية الإحداث التي حصلت معها و إحكام تنظيمها وكثرة أتباعها وجمهورها أو باختصار ظهورها البين على أرض الواقع، وقمنا بتقسيمها على النحو التالي:

حركات شمولية، انقلابية جهادية، ودعوية تبليغية.

مع إعطاء سمات كل واحدة على حدا واهم أحداثها التي ساهمت في تشكيل صورتها الذهنية في العالم بأسره.

[1]- مسعود الأسد اللهي: ترجمة دلال عباس: **الإسلاميون في مجتمع تعددي- حزب الله نموذجا-**، ط1، مركز الاستشارات والبحوث، بيروت، 2004، ص ص 103-104.
[2]- محمد فتحي عثمان: مرجع سبق ذكره، ص67

أ- **الحركات الشمولية**: وهي الحركات التي شمل نشاطها جميع الجوانب من اجتماعية وسياسية واقتصادية...الخ، أي بطابع شمولي ولم تختص في شيء معين كالدعوة مثلا أو الجهاد، إذ تمارس كل شيء وترى في الإسلام نظاما شاملا للحياة له مقوماته وخصائصه، وأن كل نظام وضعي في الكثير من القصور والعيب، كذلك ترى أن الحل في الإسلام، "وقد شاع وذاع الاستشهاد من القرآن والسنة في هذا المجال ومن قبيل ذلك قوله تعالى: ﴿**ويوم نبعث في كل أمة شهيدا عليهم من أنفسهم وجئنا بك شهيدا على هؤلاء ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين**﴾[1]"[2]، ومن أهم هذه الحركات:

- **حركة الإخوان المسلمين:**
  - **النشأة والتطور:**

بدأ الشيخ **حسن ألبنّا** مؤسس الحركة دعوته في مساجد الإسماعيلية عام 1928م، وكانت محلا للنزاعات المذهبية فاتجه إلى المقاهي فكان يدعو الناس إلى العودة إلى الإسلام والحياة الإسلامية التي كان يرى فيها أنها تقوم على أربع ركائز، وهي الحكومة والأمة والأسرة والفرد.[3]

وكان الشيخ حسن البنّا (1906-1949م) قد أسس الحركة في الإسماعيلية عام 1928م، حيث تكونت الخلية الأولى من بعض المهنيين البسطاء وهم : حافظ عبد الحميد (نجار)، أحمد الحصري (حلاق)، فؤاد إبراهيم (كواء)، عبد الرحمن حسب الله (سائق)، إسماعيل عز (منسق حدائق)، زكي المغربي (مصلح دراجات هوائية)، حسن البنا (مدرس).[4]

اتفقت الجماعة السبع على نصرة الإسلام وقال لهم البنّا:" نحن إخوة في نصرة الإسلام إذا نحن - الإخوان المسلمون-، ومن هنا كانت تسمية الحركة التي بقية في الإسماعيلية إلى غاية 1932م، تحاول هضم عناصر انطلاقتها التي كانت مزيجا من السلفية الإسلامية والوطنية المصرية والطموحات السياسية الحزبية، ثم انتقلت إلى القاهرة فتوسعت عضويتها وقامت بعقد المؤتمرات وإصدار الكتب

[1]- سورة النحل: الآية: 89.

[2]- محمد فتحي عثمان: مرجع سبق ذكره، ص60.

[3]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: **الحركات الأصولية في العالم العربي**، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005، ص 127.

[4]- خليل علي حيدر: **الحركات الإسلامية في الدول العربية**، ط1مر كز الإمارات للدراسات والبحوث الإستراتيجية، أبو ضبي، 1998، ص7.

والمجلات، كما ساعدت أحداث فلسطين عام 1936م على انتشار الدعوة خارج مصر، وبخاصة في فلسطين وسوريا ولبنان".[1]

وانغمست الحركة في الحياة السياسية المصرية ... . واهتم الإخوان منذ أن قويت شوكتهم بعسكرة حركتهم، فأشاعوا في صفوفها الروح القتالية والجهاد، واهتموا بالتربية البدنية والرياضة، فكوّنوا فرقة الجوالة -كتائب أنصار الله- التي أصبحت فيما بعد فرقة حزبية عسكرية سنة 1940م، أسموها النظام الخاص وهي ما عرف فيما بعد بالتنظيم السري.[2]

أصبحت دعوة الإخوان المسلمين خلال سنوات قليلة تضم جميع أطياف الشعب المصري وخاصة العمال وتضم عدة جمعيات وشركات من بينها: شركة دار الإخوان للصحافة، شركة دار الإخوان للطباعة، وبعد قيام الجماعة بعدة نشاطات أقلقت الاحتلال البريطاني والملك، قامت الأخيرة باغتيال المرشد الحسن البنّا، ورغم شدة الضربة إلا أن الحركة بقيت متماسكة وتم اختيار حسن الهضيبي مرشدا لها خلفا للشيخ الحسن البنّا، تلا هذا مساندة الحركة ودعمها للضباط الذين قاموا بانقلاب 1952م، على الملك فاروق وتحالفوا معهم لمدة عامين سرا، بعدها تحولت العلاقة إلى مواجهة لمحاولة الإخوان قتل عبد الناصر الذي رد بقتل السيد قطب أحد اكبر مفكري الحركة سنة 1965م، وقبلها حلّ الجماعة سنة 1954م، وكانت لهذه المواجهة عدة أسباب سياسية منها مطالبة الحكومة بتطبيق الشريعة ومعارضة قرارات الحكومة ومساندة الرئيس نجيب ضد جمال عبد الناصر.[3]

اعدم سيد قطب بعد أن وجهت له تهمة التآمر من جديد، بإصداره كتاب -معالم في الطريق- الذي اعتبر الفيصل في التمييز بين الجاهلية والإسلام، ويعتبر الوثيقة الرئيسية التي تعتمد عليها تنظيمات العنف وحركات التكفير الإسلامية والمنظمات الشبابية وجماعات الجهاد حتى اليوم[4].

[1]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص08.
[2]- نفس المرجع، ص ص 08-09.
[3]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره ، ص ص 127-130.
[4]- خليل علي حيدر: نفس المرجع، ص ص 10-12.

ومع وفاته ومجيء السادات، بدأ السادات يتحول مع أفكاره وقناعاته ناحية الغرب والتخلص من السوفييت والقوى اليسارية التي مثلت تحديا له، ومن هنا ترك الحركة الإسلامية الجديدة في الجامعة تأخذ مداها، وكانت الجماعة الإسلامية هي الوعاء الذي ينشط فيه الطلاب داخل الجامعة ... وأقامت الجماعة الإسلامية المعسكرات وطبعت الكتب مثل سلسلة –صوت الحق- ... واكتسحت الاتحادات الطلابية، فشكلت الحركة الإسلاميةوعاءً مستقلا شكل عامل توازن وإضافة، لولا هجوم الإخوان المسلمين عليها والتفاوض مع قياداتها بشكل سري للانضمام إلى حركة الإخوان، واستجابة الطلبة للقيادة الإخوانية بحيث كانوا منبع حياة الجماعة، والذين لم يلبثوا أن دخلوا في صراع مع السلطة يتصل بالتواجد العلني مثل صلاة الأعياد وغيرها، وممارسة الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، ومنع الاختلاط في المحاضرات بالجامعة.[1]

وبعد قتل السادات فتحت السجون من جديد للإسلاميين واعدم خالد الإسلامبولي ورفقائه في عملية قتلالسادات، وبهذا انتهت فترة تأزم سياسي حادة في مصر وبدأ النظام الجديد يُرتِّب أوراقه، وبدأت معها محاولات الإخوان المسلمين للمشاركة في الحياة السياسية بخوض الانتخابات بالتحالف مع أحزاب مثل: حزب العمال عام 1987م، في هذه الفترة كان مرشدالإخوان بعد الهضيبي عام 1973م، هو عمر التلمساني، وفي فترته سمح الرئيس حسني مبارك بممارسة نشاطاتهم.[2]

"قاطع الإخوان المسلمين عام 1990م، الانتخابات بعد تصعيدهم الهجوم على السياسات الحكومية، في شتى المجالات، إلا أنهم رشحوا 150 مرشحا عام 1995م، ولكنهم فشلوا فشلاذريعا ردّوه إلى تزوير الانتخابات ومنع حملاتهم الانتخابية".[3]

شارك الإخوان مجددا في الانتخابات وذلك سنة 2000م، كما انتهت محاولة بعض شبابهم بتأسيس حزب سياسي إلىانشقاق مجموعة من جيل الشباب الإخواني، وأسسوا حزبا أطلقوا عليه اسم - حزب الوسط- ثم –حزب الوسط المصري-.[4]

---

[1]- كمال السعيد حبيب: **الحركة الإسلامية من المواجهة إلى المراجعة**، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002، ص ص 16-17.

[2]- نفس المرجع، ص19.

[3]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص 55.

[4]- كمال السعيد حبيب: نفس المرجع، ص22.

"لا تزال الحركة إلى الآن أسيرة تعاليم المرشد حسن البنّا رحمه الله، ولم تحد عنها بما تتميز به من مرونة"،[1] ويمكن القول عن هذه الجماعة باعتبارها أقدم واكبر الحركات الإسلامية، أنها ساهمت كثيرا في حركة الإحياء الإسلامي وقدمت الكثير من الجانب الثقافي والاجتماعي، وأبرزت عادات دينية كثيرة كانت في طريقها للاندثار وفي إعادة الهوية الإسلامية التي سعى الاستعمار إلى إلغائها.

- **الإخوان المسلمين وأحداث العنف:**

أوّل أحداث العنف الذي عرفته الجماعة كان ردها على القرار الذي اتخذه الملك فاروق وأصدره النقراشي رئيس الحكومة آنذاك، والذي يقضي بحل الجماعة ومصادرة ممتلكاتهم وإغلاق دورهم واعتقال أعضائهم، وفي 27 ديسمبر 1948، قام عبد المجيد أحمد حسن أحد أعضاء التنظيم الخاص بإطلاق الرصاص على النقراشي في بهو وزارة الداخلية، وجاء رد الحكومة على ذلك باغتيال المرشد العام للجماعة حسن البنا في 12 فبراير 1949.[2]

وثاني أحداث العنف كانت حينما اتهمت الحكومة المصرية الإخوان بمحاولة اغتيال عبد الناصر عام 1954م، وعلى أساس هذه التهمة قامت الحكومة بحل جماعة الإخوان، وخسر الإخوان هذه المرة عددا من كبار رجالهم بين السجن والتقتيل وتعرض السجناء منهم لمذبحة في سجن ليمان طرّة راح ضحيتها 21 قتيلا، ثم جاء عام 1965م، ليشهد موجة أخرى من القمع ضد الإخوان بلغ ذروته بإعدام سيد قطب أحد أكبر مفكري الجماعة، واستمر القمع ضدها بأشكال مختلفة حتى وفاة عبد الناصر عام 1970م.[3]

ومن أكبر أحداث العنف التي عرفت عن الإخوان المسلمين هي اغتيال الرئيس أنور السادات، كون أفراد التنظيم الذي قام بالعملية نشئوا في كنفها، وانجرت عنها مواجهات قاسية في أسيوط ومواجهات فردية في عدة مناطق وفُتحت السجون من جديد للإسلاميين، لكن هذه المرة بردة فعل من النظام لا

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص 144

[2]- كمال السعيد حبيب، مرجع سبق ذكره، ص12.

[3]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: نفس المرجع، ص 130.

بمبادأة منه كما جرت العادة، ثم اعدم الإسلامبولي منفذ العملية وأربعة من شركائه وحكم على آخرين بالسجن.

- **الجبهة الإسلامية للإنقاذ (الجزائر):**
  - **النشأة والتطور:**

عرفت الحركات الإسلامية في الجزائر تاريخ طويل والعديد من التنظيمات، منها ما هي محلية ومنها ما هي امتداد لحركات خارجية، كاتجاه الجزأرة والسلفية والهجرة والتكفير وحركة المجتمع الإسلامي والنهضة، والإخوان المسلمين في الجزائر، ولكل منها فكرها وطابعها الخاص إلى أن أهم هذه الحركات التي ذاع صيتها وارتبطتأيمَّا ارتباط بتاريخ الجزائر في السنوات القليلة الماضية هي -الجبهة الإسلامية للإنقاذ-.

تعود فكرة إنشاء هذا الحزب الديني إلى الشيخ الهاشمي سحنوني، وهو واعض ضرير يتمتع بشعبية كبيرة، ولكنه لم يصرح بهذه الفكرة لأحد إلى أن زاره علي بلحاج الذي عبر عن الفكرة نفسها التي تشغل باله، وهكذا التقى الشيخان بالشيخ عباسي مدني وهو أكاديمي من مواليد 1931م، درس بالجزائر وفرنسا ولندن وتحصل على الدكتوراه في العلوم التربوية، وبعد هذا اللقاء بدأت الاتصالات مع الوعاظ الجزائريين.[1]

"وفي السابع من مارس 1989م، تم الإعلان الرسمي لقيام الجبهة الإسلامية للإنقاذ، بحضور عدد كبير من المراسلين والصحفيين الأجانب".

وأسماء مؤسسي الجبهة تظهر عدم تجانس التركيبة القيادية لها، ويمكن القول أنها تمثل تحالفا سياسيا لتيارات إسلامية أهمها:

- ✓ تيار جهادي تاريخي ويمثله عباسي مدني ويرجع امتداده حتى الأمير عبد القادر.
- ✓ تيار سلفي وإخواني ويمثله علي بلحاج وهم جماعة الإخوان المسلمين، وتبلور وجودهم السياسي على أيدي المعلمين الوافدين من الأقطار العربية بعد الاستقلال.

[1]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص36.

- ✓ تيار متشدد ويمثله عبد القادر المفتي، ويرى هذا التيار أن الطريق الأمثل إلى تحقيق الدولة الإسلامية هو القوة.
- ✓ تيار ثقافي وسياسي ويمثله عبد القادر حشاني، وهم مثقفو المدن.[1]

"ولم يكن عباس مدني وعلي بلحاج يقومان سوى بإدارة حالة من الأزمة الكامنة، تتميز بالصراع الداخلي بين اتجاهات الجهاد الفوري وبين تلك الموالية للسيرورة الانتخابية كمرحلة أولى يليها العنف، تلك الأزمة التي دلت عليها بوضوح التجاوزات المتكررة على مستوى القاعدة والميول الطبيعية لاستخدام العنف وتشكيل شرطة".[2]

"شاركت الجبهة الإسلامية للإنقاذ في انتخابات 1990 البلدية والولائية وفازت فيها بقوة حيث أصبحت تسيطر على 853 بلدية من أصل 1551، وعلى 32 ولاية من 48 ولاية، كما حصلت على غالبية الأصوات في المدن الكبرى الجزائر، وهران، قسنطينة، وفي ديسمبر 1991 جرت الانتخابات البرلمانية، فحققت الجبهة انتصارا ثانيا كبيرا حيث فاز ت بـ: 188 مقعد من أصل 430، إلا أن الدولة تدخلت ومنعت إتمام الإجراءات الديمقراطية فدخلت الجزائر في مرحلة طويلة من الفوضى السياسية والإرهاب ما تزال مستمرة إلى يومنا هذا ولو أن وتيرتها نقصت بشكل كبير".[3]

وفي نظر الكاتبة زهرة بن عروس فإن الجبهة الإسلامية للإنقاذ المؤلفة من اتجاهات متناقضة ومتعارضة ومتصارعة باستمرار للسيطرة على قيادة الحزب، "لم تكن في الواقع سوى إطار شرعي للتحضير المادي والمعنوي لانطلاقة العمل المسلح، لأن الجهاديين مثل البويعليين والأفغان وعناصر الهجرة والتكفير لم يستخدموا الحزب فقط تمهيدا للجهاد، و إنما توصلوا إلى فرض رؤيتهم على الأشياء حتى على الجميع، وكانت أعمال العنف المسجلة والشرطة الإسلامية دليل على استعداد الجبهة للخيار المسلح"[4].

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره ، ص ص 152-153.
[2]- زهرة بن عروس وآخرون: مرجع سبق ذكره، ص87.
[3]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص ص 37-38.
[4]- زهرة بن عروس وآخرون: نفس المرجع، ص17..

- **الجبهة الإسلامية للإنقاذ وأعمال العنف:**

لم تخفي الجبهة يوما نيتها في اللجوء إلى الجهاد في حال أخفقت في الانتخابات، وقدمت منذ بداية تأسيسها إطارا شرعيا خدمت به اتجاهات الجهاد الفوري في تحضيراتها للعمل المسلح، وقد جرت عمليات قتل حتى قبل تعليق العملية الانتخابية، وعلى سبيل المثال الاعتداءات المدبرة في جانفي 1990م، ويفصل بينها بضعة أيام ، ضد مخفر للشرطة في الجزائر العاصمة وضد محكمة في البليدة، قضية مسجد الحنية في تلمسان أفريل 1991، حيث أطلقت مجموعة من الشبان إثنان منهم من ج.إ.إ النار على جمع من الناس، ما أدى إلى سقوط عدت جرحى وقد سمح التحقيق بتوقيف 15 فردا واكتشاف 350 كلغ من المتفجرات، وبالأخص الهجوم على ثكنة قمار في نوفمبر 1991م، الذي شنته مجموعة إرهابية مكونة من 60 فردا بقيادة عيسى مسعودي من قدامى أفغانستان ومناضل في الجبهة، وتمكن الإرهابيون من مصادرة 21 بندقية نصف أوتوماتيكية، و23 رشاش وبضعة آلاف طلقات[1].

وبعد وقف الانتخابات نشبت عمليات عنف أخرى بطابع إرهابي، من بينها أحداث بن طلحة التي راح ضحيتها الكثير من المواطنين في ليلة واحدة ومجازر في مناطق متفرقة.

"فمعظم الإسلاميين تقبلوا أطروحة الجهاد وانظموا إلى القوات المسلحة أهمها جيش الإنقاذ الذي كان ظهوره رد فعل مباشر لحل الجبهة، وبلغ عدد الضحايا من كلا الجانبين أكثر من 5500 قتيل من نوفمبر 1993م إلى جانفي 1995م"[2].

وقد ازداد معدل العنف الذي لجأ إلى ممارسته جميع الفرقاء فالدولة تمارس العنف عن طريق قوات الأمن والنينجا والجماعات المسلحة تمارس العنف عن طريق الهجوم على الأهداف العسكرية والحكومية والرعايا الأجانب وأصبح العنف لغة الحوار بين الأطراف كافة.

ب-الحركات الانقلابية الجهادية:

لقد شكلت فترة الستينات مرحلة التشكيل الجنيني لحركات إسلامية متطرفة ذات طابع جهادي انبثق معظمها عن حركة الإخوان المسلمين كون الغالبية الساحقة من أعضائها من أبناء الحركة وانشقوا

[1]- زهرة بن عروس وآخرون: مرجع سبق ذكره، ص111.
[2]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص156.

عليها، كذلك فإن الغالبية الساحقة تأثروا بكتابات الشهيد سيد قطب وخاصة كتابيه في ظلال القرآن ومعالم في الطريق، باعتباره صاحب الفضل في نشر بذور فكر التكفير والجاهلية والجهاد والمفاصلة ولكثرة هذه التنظيمات واختلافها سنحاول أن نرصد أهمها وأكثرها نشاطا وتأثيرا في الواقع:

- **جماعات الجهاد:**

لم تشهد أي جماعة من الجماعات الإسلامية اختلافا بين الباحثين من حيث تاريخ الظهور كالجماعات الجهادية فلم تكن واضحة هيكليا وتنظيميا، وسرعان ما تذوب الواحدة في الأخرى إذا تعرضت للانشقاقات الداخلية والملاحقات الأمنية، وهي تختلف فكريا فحركة الهجرة والتكفير تُكفر الجميع حكاما ومحكومين، أما الحركات الجهادية الأخرى فتكفر الحكام لا المجتمع، "ويعتبر المصدر الفكري الأساسي للهجرة والتكفير كتاب -الفريضة الغائبة- لمحمد عبد السلام فرج، الذي يدعوا فيه إلى فرض القتال على كل مسلم لقتال المجتمع الذي يعتبره كافرا والحكام الذين يحكمون بقوانين وضعية وهم بذلك في نظره كفرة"[1]،ومن أهم هذه الجماعات:

- **تنظيم الفنية العسكرية:**

"أسسه صالح عبد الله سرية، فلسطيني الأصل درس ببغداد وأقام في مصر وتأثر بأفكار حزب التحرير الإسلامي أحد الأحزاب الإسلامية التي نشأت في فلسطين، وكانت خطته الاستيلاء على السلطة بعد حشد الطلبة في كلية الفنية العسكرية و تلقينهم أفكار سيد قطب في الحاكمية والتكفير".[2]

- **تنظيم الجهاد:**

شكله أحمد صالح عامر الذي حكم ببراءته في قضية الفنية العسكرية فلم يكد يفرج عنه حتى قام بتشكيل التنظيم، كما أن جميع المتهمين المفرج عنهم في حادثة الفنية العسكرية أصبحوا أعضاء فيه، وكان الخيط الأول في كشف التنظيم هو محمد شريف إبراهيم أمير الإسكندرية بعد أن ابلغ عنه خاله.[3]

---

[1]- أحمد حسين **حسن الجماعات السياسية الإسلامية والمجتمع المدني**، ط1، الدار الثقافة للنشر، القاهرة، 2000، ص191.

[2]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص17.

[3]- نفس المرجع، ص17.

- **تنظيم الناجون من النار:**

وهي مجموعة تتبنى فكر التوقف المتأثر بأفكار القطبين والتكفير وبدأت هذه المجموعة بأعمال قتالية مثل محاولة اغتيال أبو باب ومكرم محمد أحمد والنبوي إسماعيل وخاصة بعد الحديث عن تعرض أعضاء الجهاد للتعذيب داخل السجون.[1]

- **جماعة المسلمين "التكفير والهجرة":**

بزعامة شكري مصطفى وكان هدف الحركة إقامة المجتمع الإسلامي السليم الذي نادى به سيد قطب في كتاب معالم في الطريق عن طريق الهجرة للاستعداد والتمكن ثم العودة لمقاتلة المجتمع الكافر والنظام الجاهلي والاستيلاء على السلطة، كو ّ ن تنظيمه بعد أن تأثر بفكرة محمد قطب في السجن والتي تقول كل من نطق بالشهادتين مسلم ويضيف لها وعمل بمقتضاها، عكس الإخوان الذين يكتفون بالأولى فقط.

وبعد أن أفرج عن شكري مصطفى من السجن سنة 1971م، قام بتكوين تنظيمه وطالب أنصاره بالهجرة إلى الجبال، لكن سرعان ما كشف أمر التنظيم وأعدم شكري مصطفى في نوفمبر 1977م، لكن التنظيم وفكره بقيا قائمين فيما بعد[2].

- **الجماعة الإسلامية:**

كان المشهد العام في مصر إبان الستينات يؤكد أن القوى الإسلامية قد تم القضاء عليها إلى غير رجعة، لكن مع بداية السبعينيات، بدأت بشائر الصحوة الإسلامية في الظهور، ففي الجامعة تأسست الجماعة الدينية ثم الجماعة الإسلامية وخرج الإخوان المسلمون والقطبيون من السجون وبدأ الشباب يتجه بقوة نحو الإسلام، وكانت الجامعة ابرز الأماكن التي ظهرت عليها ملامح هذه الصورة.

[1]- كمال السعيد حبيب، مرجع سبق ذكره، ص41.
[2]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص ص18-19.

وسيطرت الجماعة الإسلامية على الاتحادات الطلابية في مختلف الجامعات، وصارت تقدم للطلبة خدمات ملموسة، مثل طبع المحاضرات والكتب بأسعار رمزية، والزي الإسلامي، وأصبح من المعتاد أن يقف احد الطلبة في المحاضرة ليؤذن في الصلاة.[1]

هذه الظروف التي أفرزتها الجماعة الإسلامية التي كانت في البداية جزء من التيار الإسلامي في الجامعة، "وفي هذه الفترة سيطر التيار السلفي على نشاط الجماعة وعلى توجهاتها الفكرية، حتى منتصف السبعينيات إذ ركزت منشوراتها على الأخلاق والسلوكات ثم طورت هذه الجامعة من أساليبها وبدأت باستخدام العنف لتغيير ما تعتبره منكرا، فحدثت مصادمات في الجامعة، مع طلبة كانوا يقيمون حفلا وتلتها مصادمات أخرى خطيرة، ثم تطورت الجماعة إلى إثارة قضايا قادتها إلى التصادم مع النظام، وتعلق الأمر بالقضايا السياسية كالمصالحة مع إسرائيل، فردت الحكومة باعتقال ابرز قيادات الجماعة".[2]

ظلت الجماعة إلى غاية 1978م، مستقلة عن أي تنظيم خارج الجامعة، حتى بدأ الإخوان المسلمون بمحاولة احتواء الجماعة فنجحوا في الوجه البحري بيد أن الوجه القبلي رفض الانطواء تحت مضلة الإخوان بشكل لا هوادة فيه، وهنا صارت الجماعة في هذا الوجه تعبر عن تيار سلفي يريد إن يتمايز وينتج شكلا مختلفا للحركة، مع أنه ظهرت في الوجه القبلي الحركة الإسلامية الجهادية التي تمارس الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مستخدمة القوة وذلك لمنع الاختلاط وتنفيذ المؤتمرات[3].

تولد عن الجماعة الإسلامية تيارات جهادية، أفرزت التنظيم الذي قام بقتل السادات عام 1981م، وأبرزهم الاسلامبولي واستمرت المصادمات بين السلطة والجماعة الإسلامية بفصائلها في الثمانينات وتطورت إلى مواجهة مفتوحة في التسعينيات عرفة الكثير من العمليات المتبادلة، ووصل عدد ضحاياها إلى الألف قتيل، واكتظت السجون بالمعتقلين وازدادت عمليات التعذيب الوحشية، وعرفت هذه الفترة مبادرة وقف العنف في أفريل 1997م، والتي نالت تأييد القادة التاريخيين للجماعة الإسلامية.[4]

---

[1]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص21.

[2]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره ، ص ص 187-188.

[3]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص28.

[4]- نفس المرجع، ص ص 60-64.

ويتمحور فكر الجماعة الإسلامية في النقاط التالية:

- ✓ تكفير الحكام والنظم العربية لأنهم لا يحكمون بما أنزل الله.
- ✓ الدعوة إلى تطبيق الشريعة فورا ورفض التدرج في تطبيقها.
- ✓ رفض الديمقراطية باعتبارها فكرة غربية والدعوة إلى الشورى ورفض المشاركة السياسية في ظل هذا النظام.
- ✓ رفض السلام مع إسرائيل واعتبار القضية الفلسطينية قضية جميع المسلمين.
- ✓ الدعوة إلى قيام الخلافة الإسلامية.[1]

- **حزب الله (لبنان):**

هو ابرز تنظيم إسلامي شيعي في الوطن العربي وجاء نتيجة لبعض التطورات في المنطقة ولحاجة بعض الأطراف إلى ورقة رابحة لتحقيق أغراض سياسية و إيديولوجية وشهد خلال الثلاثة عقود الأخيرة التي تمثل حياته عدة تطورات من حيث التنظيم والمنهج والدور الإيديولوجي له.

"لقد كان للثورة الإيرانية 1979 دور بارز في تشكيل الحزب، فلقد أدى نجاح الثورة إلى تعاطف قطاعات واسعة من فقراء الشيعة بخاصة مع الأفكار والشعارات الإسلامية بعد تدهور أوضاعهم"،[2] بسبب الهجرة في مناطقهم وأثار الحرب الأهلية والتدخل الإسرائيلي وتفكك الدولة.

أشرفت مجموعة من رجال الدين الشيعة في منطقة واد البقاع على تنشيط تنظيم حزب الله وكان أبرز هؤلاء صبحي الطفيلي وعباس الموسوي و إبراهيم الأمين وحسن نصر الله –الزعيم الحالي-، حيث انطلقوا جميعا لإشعال الثورة الإسلامية في لبنان، بدعم أكثر من ألف من جنود حرس الثورة الإيراني ممن جرى نقلهم إلى لبنان للمساهمة في إطلاق شراراتها.[3]

ساعدت إيران بقوة ظهور الحزب بعد أن كانت تتبنى -حركة أمل- الشيعية في لبنان التي بدأت تصر على تبني مواقف من منطلقات محلية كانت تصطدم بوجهة النظر الإيرانية غالبا، والحزب يتبع

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص ص 193-193.
[2]- مسعود أسد أللهي: مرجع سبق ذكره، ص30.
[3]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص49.

المرجعية الدينية في إيران بتصريح من الزعيم الحالي للحزب حسن نصر الله، إلا أنه يرفض أن يقول أن إيران تتدخل في القرار السياسي للحزب.[1]

جاء بروز حزب الله مدويا في أوائل الثمانينيات عندما داهمت في 23 أكتوبر 1983م شاحنة مليئة بالمتفجرات المقر الرئيسي لقوات المارينز الأمريكية في بيروت حيث أدى الانفجار الانتحاري إلى مقتل 241 أمريكي و 57 فرنسي في عملية متزامنة[2].

ظهر البيان الأول لحزب الله في سبتمبر 1983م، وبدأت تظهر رموزه، وتبين أن زعيم حزب الله محمد حسين فضل الله لا يريد فقط تحسين أوضاع الشيعة في لبنان، بل تبنى فكرة إقامة جمهورية إسلامية في لبنان لتكون النموذج الأول للتجربة خارج إيران، كما اتخذت الحركة موقفا شديد العداء من و.م.أ و إسرائيل، وحركة أمل التي دخلت معها في صراع دموي من سنة 1984م.[3]

"وظل الحزب خلال فترته الأولى على عداء شديد مع الحكومة اللبنانية"[4]، لأن رئيس الجمهورية في لبنان مسيحي، وهذا ما لم يقبله الحزب، لأنه لا يجوز للمسلم مبايعة المسيحي، ما منع الشيعة في لبنان من المشاركة في الانتخابات.

ارتبط حزب الله ارتباطا وثيقا بإيران فقد أشارت صحيفة فرنسية إلى أن ميزانية حزي الله سنة 1988م وصلت إلى 144 مليون دولار سنويا، بحيث تدفع إيران المبلغ كاملا، لكن في السنوات الأخيرة تقلص دعم إيران ليصل إلى 25 مليون دولار سنويا حسب صحيفة لوموند الفرنسية في سنة 1995م، إذ أصبح للحزب مصادره الخاصة من الاستثمارات الاقتصادية، والمشاريع الاجتماعية ودعم الشيعة المقيمين في الخارج.[5]

"ومع مطلع التسعينيات وتغير الظروف الداخلية والخارجية على لبنان، أعلن حزب الله عن إعادة النظر في أفكاره وممارساته، وتحول إلى حزب مدني، وبدأت قياداته في إعداد برنامج سياسي يتعلق بلبنان

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص ص 202-203.
[2]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص49.
[3]- مسعود أسد اللّهي: مرجع سبق ذكره، ص ص58-60.
[4]- خليل علي حيدر: نفس المرجع، ص51.
[5]- نفس المرجع، ص52.

ككيان قائم متعدد الطوائف، وجاء البيان بعد مقتل زعيم الحزب –عباس الموسوي- من قبل إسرائيل، وخلفه حسن نصر الله".[1]

بدأ حزب الله مشاركته السياسية بالمشاركة في انتخابات 1992م، ثم انتخابات 1996م، وكانتا على درجة عالية من النجاح إذ اكتسح حزب الله المقاعد النيابية، وتخلى الحزب عن فكرة الجمهورية الإسلامية بدعوى أن الظروف الموضوعية وتعدد الطوائف لا يسمح بذلك[2].

مما سبق يتبين لنا أن حزب الله قتالي بالدرجة الأولى، فهو يقود حرب عصابات ضارية ضد إسرائيل على المستوى العربي، فهو يكاد يكون المقاومة المسجلة الوحيدة ضد إسرائيل، "وكانت مجلة التايم قد قدرت عدد المقاتلين في حزب الله عام 1991م، بنحو 8000 مقاتل يدفع لهم رواتب محترمة تصل إلى 400 دولار للمقاتل"[3].

وظهرت قوة حزب الله جلية في مواجهته الأخيرة للعدوان الاسرائلي على لبنان فيما يسمى بحرب تموز 2006م، إذ نكل جيش الحزب بالقوات الإسرائيلية وألحق بها خسائر فادحة أدت إلى انسحابها بعد شهر ونصف من المواجهة، ويمكن أن نقول عن حزب الله أنه جاء في شكل انقلابي ثم تغير إلى حزب نضالي يلعب دورا كبيرا في السياسة والمقاومة اللبنانيتين على حد سواء.

ج- الجماعات الدعوية:

- **السلفية:** هذه الجماعة هي امتداد لدعوة محمد بن عبد الوهاب الإصلاحية التي تدعو إلى العودة إلى الإسلام النقي، بعد أن أخذت عنه مبادئ العودة إلى الدين وهي:

✓ ضرورة الرجوع إلى الكتاب والسنة، وعدم قبول أي أمر في العقيدة ما لم يستند إلى دليل مباشر وواضح منها.

✓ تنقية مفهوم التوحيد ومطالبة المسلمين بالرجوع إلى ما كان عليه المسلمون في العصر الأول.

[1]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص53.
[2]- مسعود أسد اللهي: مرجع سبق ذكره، ص64.
[3]- خليل علي حيدر: نفس المرجع، ص54.

- ✓ تحقيق التوحيد إلى الربوبية والألوهية والأسماء والصفات.
- ✓ فتح باب الاجتهاد ومحاربة البدع والخرافات وشطحات الصوفية.[1]

يحرم أنصار السلفية الحزبية كما أن اهتمامهم بالجانب السياسي ضئيل جدا عدا من كان منهم ضمن تيار إسلامي عام كالسلفية في الكويت الذين اشتركوا في انتخابات مجلس الأمة وصاروا أعضاء فيه، كما لا ترى السلفية الخروج عن الحاكم ما لم يصدر عنه كفر بواح، وعليه لا ترى شرعية للانقلاب على الحاكم وهي لا تعرف تنظيما حركيا و إنما هي جماعات تعرف بشيوخها في كل بلد كجماعة الشيخ الألباني وجماعة الوداعي في اليمن.[2]

"لا يقصد بقول السلفية وجود فرقة أو جماعة، إنما القصد منها المنتهجة نهج سلف هذه الأمة الصالح، وقد انتشرت السلفية في بلدان كثيرة عن طريق تلاميذ شيوخها، كما ساهم الدعم السعودي لدراستها في انتشارها"[3].

تعرف السلفية في مصر باتجاهين أو مدرستين الأولى لا يذهب إلى الاجتهاد ويعتمد التقليد أداءه، وهؤلاء يمثلهم أسامة عبد العظيم، ومحمد الدبيسي وهم يهتمون بقضايا العقيدة والتمسك بظاهر النصوص ويركزون على تزكية النفوس وينشر هذا الاتجاه في القاهرة، أما الثاني فيدعو للاجتهاد وعدم التقليد ويمثلهم محمد إسماعيل بالإسكندرية،[4] كلا الاتجاهين لا يذهب للاصطدام مع السلطة.

- **جماعة التبليغ**: نشأت الجماعة على يد الشيخ محمد إلياس في الهند، وبدأ دعوته لمجابهة حركة اريا شماس التي كانت تدعو المسلمين للرجوع إلى الهندوسية ويعتبر الهدف الرئيسي للجماعة إصلاح المسلمين و إعادتهم إلى دينهم الذي جهلوه.[5]

"ووضعت لنفسها ستة مقاصد لتحقيق الهدف، ومن بينها الخروج في سبيل الله لأجل إحياء الدين ونشره في العالم كله، ويحي جهد النبي ﷺ في إحياء الدين ونشره و إشاعته".[6]

---

[1]- محمد عمارة: مرجع سبق ذكره، ص257.
[2]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص207.
[3]- نفس المرجع، ص208.
[4]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص34.
[5]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سابق ، ص209.
[6]- خليل علي حيدر: نفس المرجع، ص46.

رأى محمد إلياس أن أفضل الطرق لتحقيق الأهداف واستمرار الدعوة هي أن يقوم لها رجال متطوعون محتسبون بعيدا عن الاعتماد على جمع التبرعات والإعانات، وعليه اختارت أن تطالب المسلم بوقته وجهده بدلا من ماله، وأن تبتعد عن اللغو السياسي والشعارات الحزبية وعليه قررت الجماعة الابتعاد عن النشاط السياسي والحزبي لأنه يتعارض مع أحكام الدين، وكذا تقليد المذاهب ومنع الاجتهاد وعدم التعرض لإزالة المنكر باليد لأن الأوان لم يحن بعد، وأخيرا تعطيل الجهاد في الوقت الحالي لأنها تشبه الظروف الحالية بظروف المسلمين في مكة.[1]

ولا يوجد للجماعة تنظيم إداري بالمعنى المعروف لدى التنظيمات الحركية، إنما يعتبر أمير الجماعة هو القائد الواجب طاعته ويستمر في منصبه حتى وفاته، ووصلت دعوة جماعة التبليغ من الهند إلى العالمية وهناك أمراء للجماعة في كل بلد، وتعقد الجماعة مؤتمرين سنويين يمثلان نقطة الانطلاق التي يتوزع منها أفراد الجماعة.[2]

وخلاصة القول أن جماعة التبليغ جماعة دعوية أهدافها محدودة ومحصورة في العبادات والأخلاق وعليه يمكن اعتبارها من جماعات المساجد وهي رغم ذلك تغطي جانبا مهما من الجوانب التي يحتاجها المسلمون.

3- عولمة الحركات الإسلامية:

3-1- بداية تعولم الحركات الإسلامية والدور الأمريكي:

أثبتت أوراق وملفات الإدارات الأمريكية في الخمسينيات والستينيات أن أمريكا واجهت التيار القومي العربي الناصري والبعثي، بالدعوة الإسلامية من خلال تنظيمات أسلامية وأجهزة مخابرات تخلط بين الدعوة الدينية والتجسس الأمني وبعد انتصار الثورة الإسلامية في إيران أخذت سياسة الاعتماد على التنظيمات الإسلامية منحى آخر، اذ اتخذت الإدارة الأمريكية في عهد الرئيس جيمي

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص212.
[2]- نفس المرجع، ص214.

كارتر فرصة انغماس موسكو في المستنقع الأفغاني، وقامت بتوظيف الأموال والدعوات لتدمير الاتحاد السوفياتي وأطلقت على هذه الإستراتيجية الجديدة –مشروع الجهاز الإسلامي في افغنستان-.

وقد كشف برجنسكي مستشار الأمن القومي لكارتر تفاصيل هذا المشروع في حوار أجرته معه مجلة **Le Nouveau Observateur** الفرنسية، المشروع الذي تمثلت خطوته الأولى بقرار أمريكي بإزعاج السوفيات في جمهورياتهم الجنوبية من قواعد في أفغانستان، ثم الاستمرار في تصعيد هذا النشاط وتكثيفه إلى درجة يضطر فيها السوفيات إلى التدخل العسكري، وفي الأخير إعلان الجهاد الإسلامي بعدما يقع الدخول السوفياتي المأمول، وقد عملت المخابرات الأمريكية على بناء تنظيمات إرهابية من بينها حركة طالبان بمساعدة من المخابرات الباكستانية لتتولى هذه التنظيمات وبعناصر إسلامية مهمة ضرب واستنزاف الاتحاد السوفياتي، وقد خرجت بعد ذلك القوات السوفياتية مدحورة من أفغانستان، وانهار بعدها بقليل، ثم انقلبت حركة طالبان وغيرها من التنظيمات الإسلامية الإرهابية على وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، ونفذت عمليات إرهابية فائقة الدقة والفعالية في سفارتي أمريكا في تنزانيا وكينيا.[1]

ثم عمليات أخرى استهدفت مركز التجارة العالمية في نيويورك 1993م، في ميناء لندن بتفجير المدمرة الأمريكية كوول، ثم العملية الزلزالية الهائلة في 11 سبتمبر 2001م في نيويورك وواشنطن التي ذهب ضحيتها نحو 3000 شخص، والتي قررت أمريكا على إثرها شن حرب على الإرهابـبدءً من غزو أفغانستان، ثم حرب العراق وكذلك مؤازرة إسرائيل في استئصال منظمات حماس والجهاد الإسلامي وكتائب شهداء الأقصى وحزب الله في لبنان واعتبارها كلها منظمات إرهابية.[2]

وقد كانت أحداث 11 سبتمبر 2001م، خير دليل على تعولم الحركات الإسلامية ودخولها في النشاط العالمي العابر للقارات وغير المحدود بحدود جغرافية أو كما أصبح يسميه البعض بالإرهاب الدولي، وكذلك من منطلق أنها استطاعت أن تمس عصب اكبر دولة في العالم المعاصر، عسكريا واقتصاديا وهي الدولة التي تقود العالم، وتصنع الجزء الأكبر من أشكالها وآلياتها وأهدافها، ومما زاد من وجاهة

[1]- عصام نوبان: **العرب والعالم بعد أحداث 11 أيلول 2001**، (د.ط)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2002، ص207.
[2]- نفس المرجع، ص209.

هذا التصور وأعطى مصداقية لمسألة تعولم الحركات الإسلامية هو رد فعل الو.م.أ حيال الحدث المذكور اخذ صبغة عالمية من خلال سعي واشنطن إلى بناء تحالف دولي مناهض للإرهاب العالمي، ومن ناحية أخرى من خلال استغلال الإدارة الأمريكية للإرهاب في تحقيق أهداف إستراتيجية عميقة ترتبط بسعيها إلى قيادة العولمة.

2-3- ظاهرة هجرة الإسلاميين وأسبابها:

في بداية الثمانينات بدأت الحركات الإسلامية في النزوح من بلدانها، وكانت أفغانستان هي المحطة الأولى مرورا بالسعودية، وقد بلغ عدد النازحين المصريين لوحدهم 800 نازح سنة 1984م، وبعد انتهاء حرب أفغانستان نزح هؤلاء إلى بعض البلدان العربية كاليمن والسودان، كما حصل عدد كبير منهم على حق اللجوء السياسي، أو على إقامة دائمة في الدول الأوروبية والأمريكية والإفريقية، ويدعي قياديو هذه الحركات بأن دوافع هذه الهجرة هي البحث عن ديار أكثر أمنا في حالة اشتداد الظلم والاضطهاد ويستدلون بالقرآن الكريم كالآية التالية، في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنْتُمْ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا فَأُولَئِكَ مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَسَاءَتْ مَصِيرًا﴾[1]، لكن في حقيقة الأمر هي خطة تكتيكية لها عدة أهداف وأسباب، ومن أسباب هجرة الإسلاميين نذكر:

- ✓ معاناة الجمعيات الإسلامية من الاضطهاد في البلدان العربية، مثل المضايقات التي تعرضت لها الجماعة المصرية عقب اغتيال السادات.
- ✓ البحث عن التمويل، إذ كان هو الهدف الأول لخروج هذه الجماعات.
- ✓ تصاعد أعمال القتال في أفغانستان واعتبارها حربا ضد الشيوعيين وجهادا مشروعا بل واجبا مما أدى بالمئات من الإسلاميين العرب إلى الهجرة للاشتراك في الحرب ضد السوفيات في أفغانستان، وعقب انتهاء الحرب بدء الأفغان العرب ينتشرون في البلدان العربية والأجنبية،

[1]- سورة النساء: الآية 97.

كما هاجر عدد كبير منهم للمشاركة مع الحركة الإسلامية في آسيا الوسطى، كما انظم عدد آخر إلى الكتائب العربية التي تشارك في حرب البوسنة.[1]

"وتفيد المعلومات أن أسامة بن لادن -رحمه الله- قد لعب دورا مهما في تأسيس رحيل مجموعات من الأفغان العرب إلى دول أخرى، مستغلا علاقاته وأمواله ونفوذه في تلك الدول، كما قام بتوظيف مجموعات أخرى في شركات يملكها في بعض الدول الأسيوية والإفريقية، كاندونيسية والفلبين وتايلاند واليمن والصومال، وتواجد الأفغان العرب بقوة في عدة بلدان أوروبية كإيطاليا، بولندا، رومانيا، اسبانيا، بريطانيا، وألمانيا، وفي عدة ولايات أمريكية".[2]

3-3- تمويل الحركات الإسلامية:

لا يمكن حصر مصادر تمويل الحركات الإسلامية نظرا لعدة أسباب، كصعوبة تحديد حجم الأموال التي تجمع وصعوبة تحديد الأفراد المتبرعين، واستخدامهم لطرق مختلفة لنقل الأموال، وكذلك عدم وجود حسابات بنكية معلنة لهذه المنظمات، فأغلب المساهمات تكون بصورة سرية تنقل عن طريق الأفراد، أو بالمقايضة بالسلع أو عن طريق وسطاء سريين.

وكان التمويل يأتي عن طريق جمع التبرعات بدعوى الجهاد الأفغاني وعن طريق أسامة بن لادن وبعض مكاتب الاستيراد والتصدير التي تمتلكها قيادة التنظيم في باكستان، وبعض هيئات الإغاثة الإسلامية العالمية ، هذا إلى جانب نظام المقايضة حيث كانت تعتمد حركة طالبان على المافيا الروسية في صورة تبادل الأفيون بالسلاح، حيث كانت طالبان تسيطر على أكبر مزارع الأفيون في العالم.

"إضافة إلى ذلك كان يتم جمع الأموال من خلال التبرعات عبر المساجد، ومن الأثرياء في البلدان المختلفة، وقد استخدمت شبكات سرية من المهربين والجواسيس والسياسيين في نقل الأموال إلى العناصر المختبئة في باكستان وفي دول أخرى".[3]

---

[1]- جهاد عودة: **عولمة الحركة الإسلامية الراديكالية**، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، 2004، ص 56.

[2]- جهاد عودة: مرجع سبق ذكره، ص11.

[3]- نفس المرجع، ص208.

"كما كانت القاعدة تنقل أموالها عبر السفن حيث كانت تمتلك خمسين سفينة فتستخدم في نقل المقاتلين والأسلحة والأموال من منطقة إلى أخرى، ومن أبرز البلدان التي أثيرت حولها الشبهات بشأن تقديم دعم للحركات الإسلامية: السعودية، اندونيسيا، السودان والصومال، وقد قامت السلطات الأمريكية بعد أحداث 11 سبتمبر 2001م، بحملة واسعة لمحاربة تمويل الإرهاب الدولي خاصة تنظيم القاعدة بزعامة أسامة بن لادن وتم تجميد أرصدة يمتلكها 62 شخص تقيم في الو.م.أ، يعتقد أن لهم دور في تمويل الحركات الإسلامية كما جمدت حسابات لـ: 220 شخص ومائة منظمة في كل من باكستان ودول الخليج واليمن وروسيا"[1].

4- صورة الإسلاميين عند الغرب:

رغم أن المسلمين كيان ينطوي على تعددية لافتة تتجلى في تنوع لغاتهم وثقافتهم ومذاهبهم وتقاليدهم وأعرافهم وأنظمتهم السياسية إلاّ أن الغرب وأمريكا خاصة ينضرون نظرة أحادية للمسلمين، ولا سيما على الصعيد الديني- الثقافي.[2]

ومن منطلق وحدوية المسلمين تبرز في أمريكا نظرة أحادية إلى الإسلام بل نظرة عنصرية، ويقول صامويل هانتنغتون (Samuel Hantington) صاحب نظرية صدام الحضارات أن الفروق بين الحضارات ليست فروقا حقيقية فحسب بل هي فروق أساسية أيضا، فالحضارات تتمايز الواحدة عن الأخرى بالتاريخ واللغة والثقافة والتقاليد، والأهم بالدين، ولأن الإسلام والمسلمين يشكلون حضارة واحدة، فأن هانتنغتون يستشف من تاريخ صراعات المسلمين مع جيرانهم ومنافسيهم خطرا مقيما على الغرب، بل هو يذهب إلى أبعد من ذلك بقوله أنه ليس صحيحا أن الإسلام يشكل خطرا على الغرب، وإن الإسلاميين فقط هم الخطر، فتاريخ الإسلام خلال 14 قرنا من النزاعات مع الصرب في البلقان والهندوس في الهند واليهود في إسرائيل يؤكد في رأيه أنهم خطر على كل الحضارات خاصة المسيحية[3].

---

[1]- جهاد عودة: مرجع سبق ذكره، ص227.

[2]- عصام نعمان: **العرب والعالم "بعد 11 أيلول/سبتمبر**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004. ص300.

[3]- نفس المرجع، ص301.

وعلى الموجة نفسها يركب فرنسيس فوكوياما (Françis Fukuyama) حيث يرى أن المسلمين الأصوليين المتطرفين غير المتسامحين مع تعددية الرأي والمعارضة أصبحوا في رأيه فاشيي هذا العصر، وأعتى مناهضي الحداثة، غير أنه يرجع جذور هذه الظاهرة إلى الفقر والركود الاقتصادي والدكتاتورية التي تشكل مادة مفجرة للتطرف السياسي، ومع ذلك فهو لا يقر أن للسياسة الخارجية الأمريكية في فلسطين أو العراق أو إيران دور في تكوين هذه الجذور.[1]

ولهؤلاء المفكرين والكتاب دور في صناعة القرار السياسي الأمريكي حيث يستعان بهم كمستشارين وناصحين للوزراء وأعضاء في مجلس الكونغرس، كما يشكلون أحيانا لجانا خاصة يعينها الرئيس أو الكونغرس ليدرسوا بعض الحالات أو المشاريع أو المواضيع، ويضعوا في شأنها التقارير اللازمة.

"ولا يقتصر تأثير الأكاديميين وكبار المثقفين والكتاب والمعلقين على الجمهور الأمريكي فحسب، بل يمتد أيضا إلى الأوساط السياسية والثقافية خارج أمريكا، فقد وجد هؤلاء أنه من الضروري مخاطبة العالم الإسلامي لتبرير الحرب التي تشنها بلادهم على الإرهاب، ملتمسين لها أسباب أخلاقية، موضحين أن عدوهم ليس الإسلام بل الإسلاميين السياسيين المتطرفين".[2]

كما أن لوسائل الإعلام دور كبير وأساسي في رسم هذه الصورة، فالتغطية الإخبارية السلبية للمنطقة العربية من قبل وسائل الإعلام السائدة تأثر في تصورات الجمهور وصناع السياسة ومواقفهم حول المجتمعات الإسلامية.[3]

وينتقد روبرت بلنيترو (Robert Pelnetreau) تصوير وسائل الإعلام السلبي للعالم الإسلامي، حيث يشير إلى أن:"الأخبار في وسائل الإعلام لا تشير إلى الإسلام والأصولية الإسلامية إلا من خلال تقارير تركز على العنف السياسي، أو أعمال الإرهاب، أو النزاع العنصري، وهذا ما يجعل صورة الإسلام في ذهن القارئ العادي صورة حركة معادية للغرب لا تميز بين البلدان، وهي مستعدة إلى اللجوء

[1]- عصام نعمان: مرجع سبق ذكره، ص303.
[2]- نفس المرجع، ص304.
[3]- فواز جرجس: **السياسة الأمريكية تجاه العرب - كيف تصنع ومن يصنعها-**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص120.

إلى العنف والإرهاب من أجل تحقيق غاياتها، ويضيف أنه بذلك يصبح موضوع الإسلام في الحوار الأكاديمي كما في المناظرات العامة مساويا للأصولية الإسلامية وللتطرف على حد سواء".[1]

- **عوامل تشكيل الصورة :**

- **الدور الإيراني:**

لونت الثورة الإسلامية في إيران آراء الغرب ومواقفهم تجاه الإسلام السياسي، حيث وضحت إحدى استطلاعات الرأي سنة 1995م، أن احد العوامل التي تمنع الأمريكيين من تقدير الإسلام السياسي تقديرا ايجابيا هو ارتباطهم في أذهانهم بإيران، وعندما تم توجيه السؤال التالي إلى الذين شملهم الاستطلاع، وهو: ما الذي يتبادر إلى أذهانكم عند سماع كلمة مسلم أو كلمة إسلام؟، كانت الإجابة هي إيران التي تتردد عندهم بالنسبة نفسها التي تتردد فيها كلمة محمد، وهذا الارتباط الوثيق بين إيران والإسلام في عقول الأمريكيين قد تسبب بضرر كبير لصورة المسلمين في عيون الأمريكيين، خصوصا وأنهم يتحفظون بنظرة سلبية مسبقة من إيران، وفي هذا المجال فإنه غالبا ما يتم الخلط بين نشاطات الإسلام السياسي والسياسة الإيرانية، والنتيجة أن عنوان إيران النووي الإسلامي العريض، يلقي بظله على تحيز أمريكي كبير من الجدل الأمريكي القائم حاليا حول خطر الإسلام السياسي، حيث أكدت نتائج الاستطلاع المذكور أن أغلب الأمريكيين يجدون صعوبة في تصور إقامة علاقات مع بلدان إسلامية.[2]

- **دور الإرهاب وتنظيم القاعدة:**

يبرز الإرهاب كواحدة من أكثر القضايا أهمية في الو.م.أ ويميل المسؤولون ووسائل الإعلام في أمريكيا إلى ربطه بالظاهرة الإسلامية غالبا.

وقد تضاعف قلق الرأي العام الأمريكي من الإسلامالسياسي ابتداءً من تفجير مركز التجارة العالمي بنيويورك في فيفري 1993م، والذي أدين بسببه عشرة إسلاميين بتهمة خوض حرب مدنية ضد الو.م.أ

[1] فواز جرجس: مرجع سبق ذكره، ص188.

[2] - فواز جرجس: **الوطن العربي في السياسة الأمريكية**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004، ص176.

بهدف إجبارها على التخلي عن دعمها لإسرائيل، وكان لهذه التفجيرات أثر كبير في تعميق مخاوف الأمريكيين حيال التهديدات الأمنية المرتبطة بالإسلاميين.

وطبقا لريتشارد بوليت (Richard Bulliet) الأستاذ في جامعة كولومبيا، فإن الأمريكيين تقبلوا على الفور الملاحظة القائلة بان أعمال العنف التي قام بها عدد من المسلمين هي نماذج لحضارة إرهابية متعصبة لا يمكن تحملها أو التعامل معها بشكل عقلاني، وفي استطلاعين للرأي أجريا بعد التفجير مباشرة سئل مستفتون عن موقفهم من الإسلام، فأجابه أكثر من 50% منهم بأن المسلمين هم معادون للغرب ومعادون للأمريكيين، ومن بين مختلف المجموعات الدينية التي طلب من المستفتين ترتيبها على أساس الأكثر سلبية جاء المسلمون على رأس القائمة.[1]

وفي ظل هذا الجو المشحون أصبح المسلمون في أمريكا عرضة لانتهاكات متكررة خاصة بعد تفجير مكتب التحقيق الفدرالي في أوكلاهوما في أفريل 1995م.

وجاءت بعد ذلك أحداث 11 سبتمبر 2001م، التي تبناها إسلاميو تنظيم القاعدة صراحة فاعتبروها غزوة إسلامية، مما عرض الإسلام والإسلاميين أكثر من أي وقت مضى إلى كره وعداء الأمريكيين للغرب لهم، "حيث أكدت إحدى عمليات استطلاع الرأي التي جرت قبل الذكر ى العاشرة لأحداث 11 سبتمبر 2001م بأيام، أن 56% من الأمريكيين يكرهون الإسلام ويعتبرونه دين الإرهاب".[2]

علاوة على ذلك فإن هذه الأحداث كان لها نتائج بعيدة المدى على السياسة الخارجية الأمريكية، وكما قال مسؤول كبير في وزارة الخارجية الأمريكية، فإن هذه التفجيرات كانت نكسة لجهود الإدارة الأمريكية لوضع سياسة تعايش إيجابية مع الإسلام السياسي، وأضاف أن التفجير تم ربطه بحماس في فلسطين، وحزب الله في لبنان وحركات أخرى في الجزائر والسودان، حيث اعتبرت كلها تنظيمات إرهابية يجب محاربتها، وفي غمرة ذلك أصبح العرب عرضة لحوادث اعتداء عنصرية في المجتمع الأمريكي بسبب دينهم.[3]

---

[1]- فواز جرجس: **الوطن العربي في السياسة الأمريكية**،مرجع سبق ذكره، ص180.

[2]- قناة العربية: نشرة الأخبار، يوم 2011/09/09، الساعة 10:00صباحا بتوقيت الجزائر.

[3]- فواز جرجس: **السياسة الأمريكية تجاه العرب**، مرجع سبق ذكره، ص122.

III- اللغة السينمائية وأبعادها الإيديولوجية

1- تعريف اللغة السينمائية.

2- مقومات وخصائص الصورة السينمائية .

2-1- مقومات الصورة السينمائية.

2-2- خصائص الصورة السينمائية.

3- الشفرات في اللغة السينمائية .

3-1- الشفرات الخاصة .

3-2- الشفرات العامة.

4- مكونات ومميزات الخطاب السينمائي.

4-1- المونتاج.

4-2- السردية الفيلمية.

4-2-سيميائية الإضاءة و الإعتام.

4-3- سلم اللقطات، حركات الكاميرا وزوايا التصوير.

5- البعد الإيديولوجي للغة السينمائية.

5-1- قوة التأثير في السينما.

5-2- تجليات الإيديولوجية في السينما.

5-3- مستويات الدلالة الإيديولوجية في الفيلم السينمائي.

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، أمّا 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.[1]

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 بكتابة اللغة السينمائية وفيه عكس كل المظاهر التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأوّل .

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".[2]

أما أبل كانس الذي يضع السينما في مقابل اللغة اللفظية **(verbal)** البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فإنه يسمى السينما بلغة الصور التي و إن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد

[1] - قدور عبد الله ثاني: مرجع سبق ذكره، ص194.
[2] - محمود إبراقن، **هذه هي السينما الحقة**، ط1، بن غازي، 1995، ص63.

مفصلة ونحوا دوليا[1]، وهي أيضا بالنسبة لآبل كانس:"لغة الصور، التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها" .[2]

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"[3].

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".[4]

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(فيلم أو ّلا 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 مجرد 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"[5].

---

[1] - جورج سادول: ترجمة محمود إبراقن:**العناصر الدالة للغة السينمائية**، حوليات جامعة الجزائر العدد 10، 1997 ص205.

[2] - محمود إبراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، مرجع سبق ذكره، ص10.

[3] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص65.

[4] - نفس المرجع، ص66.

[5] - نسمة البطريق: **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص112 – 113 .

أما الدكتورة دليلة مرسلي في كتابها مدخل إلى السيميولوجيا تقول: "نقصد باللغة السينماطوغرافية مجموع النظم السينماطوغرافية الخالصة التي تنظم في خطاب من نمط خاص، عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى"،[1] فالسينما التي نعرفها هي فن تركيبي، بمعنى أنها تتكون من مجموعة من العناصر اللغوية المختلفة والمتجانسةفي نفس الوقت، وهي الفنون التشكيلية، النحت، الموسيقى، التمثيل، الأدب...إلخ .

ويعتبر المخرج العالمي الشهير سيرجي إيزنشتاين أوّل 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.[2]

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".[3]

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.[4]

[1] - دليلة مرسلي وآخرون: **مدخل إلى السيميولوجيا-نص، صورة-** ، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص87.
[2] - جورج سادول: ترجمة مصطفى صالح: تاريخ السينما، المكتبة العربية، بيروت، 1979، ص250.
[3] - من موقع مقاتل من الصحراء العنوان هو : www.moqaetel.com.
[4] - فايزة يخلق:**خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص96.

تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بين الدال والمدلول، فحسب النظرية السوسرية تكون العلاقة الموجودة بين الدال (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 و صوتي مرتبط بمدلوله (الواقع).[1]

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 السينميائية، ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها تشمل ضمنيا فكرة التمييز بين موديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة، وذلك الذي تصنعه وسائل السينما".[2]

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 .

[1] - Ivynmichel , **le cinema et ces techniques**, nouvelle édition technique européennes, paris, 1982, p 266.

[2] - لوتمان يوري: ترجمة محمد فتوح أحمد: **تحليل النص الشعري**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص111.

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 و إشعاعات الواقع على الشريط الحساس.[1]

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.

2-1- 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"[2]، أي أن الصورة السينمائية قادرة على التهام كل ما هو موجود في الواقع و إعادة 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.[3]

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما وهي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، إذ يقول كريستيان ماتز: "إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي تجعل الصورة جد مشابهة"[4]، ومن هنا يمكن القول أنه بفضل هذه العلاقة المتميزة بين الدال والمدلول التي يمكن أن نصفها بالتلازمية في حضور الدال والمدلول معا، تعتبر السينما أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال.

---

[1] - مراد بوشحيط: **هوليوود والحلم الأمريكي-تجليات الإيديولوجية في السينما الأمريكية-**، دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير في علوم الإلام والإتصال،الجزائر، 2005،ص69.

[2] - عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية-دراسة في جماليات السينما-**، ط1، دار الكتاب الجديدة، المتحدة، بنغازي، 2001، ص19.

[3] - عبد العزيز السيد: **الفيلم بين اللغة والنص،**(د.ط)، دار المعارف، القاهرة، 2003،ص75.

[4] - نفس المرجع، ص87.

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 بين الصورة 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.[1]

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 بين الفيلم والرواية، فالمقطع على سبيل المثال في السينما يواجهه الفصل في الرواية، والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج، والكلمة تواجهها الصورة ... إلخ[2]، لكن قد تفوق الواحدة الأخرى التي تواجهها في ما تحمله من دلالات، وعادة ما تفوق الصورة السينمائية الكلمة في التعبير عن الفكر وفي ما 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 الممثلين والصوت، كل هذه العناصر وغيرها، تشكل علامات إنتاج المعنى في حقل المعنى للصورة السينمائية"[3]، لذا تكون هاته الأخيرة محملة بالدلالات التي قد لا توافيها العديد من الكلمات .

[1] - عقيل مهدي يوسف: مرجع سبق ذكره، ص17.
[2] - مراد بوشحيط: مرجع سبق ذكره، ص42.
[3] - عبد العزيز السيد: مرجع سبق ذكره، ص83.

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

وفي هذه النقطة نشير إلى العلاقة التكاملية بين الصورة والصوت في السينما، فالعناصر الصوتية فاعلة ومؤثرة في توليد الدلالة من الصورة[1]، فالصورة السينمائية بشقيها السمعي و البصري 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 24صورة في الثانية، فالصورة المتتالية الممثلة لمكان واحد يدركها المتفرج على أنها صورة واحدة ووحيدة لذلك المكان .[2] فهي بهذا تأخذنا إلى الواقع الوهمي للفيلم بالصورة الفيلمية التي تضعها الكاميرا، وتترك انطباعاو تأثيرا يشبه الانطباع الحياتي على المتفرج، يقول جودار: "لا تصدق أن ما تراه أمامك هو الواقع، إن ما تراه هو السينما"[3]، 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 لم 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 و يفسر صعوبة إدراك المعنى الكلي للوحدة الفكرية، تمنح كثيري التلقي للأفلام السينمائية قدرة هائلة على الاستنتاج السريع و المنطقي في الترتيب.[4]

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، و إذا خرجت عنه فلن يكون لها معنى في ذاتها .

[1] - عبد العزيز السيد: مرجع سبق ذكره، ص79 .
[2] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص73.
[3] - عقيل مهدي يوسف: مرجع سبق ذكره، ص181
[4] - عبد العزيز السيد، مرجع سبق ذكره، ص259

"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 لمّا 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".[1]

2-2- خصائص الصورة السينمائية :

ومثلما لاحظ كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها "ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية، و إنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور"[2]، إذ من هذا المنطلق يمكن أن نحدد أربع خصائص للصورة السينمائية :

- **الأيقونية (Icanicitè)**: وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها .
- **النسخ الميكانيكي(Duplication mècanique)**: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع .
- **التعددية في الصورة(multiplicitè):**الصورة في السينما متعددة و مختلفة، حتى في الصورة الواحدة، التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والمعز 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،[3] لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة،فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها .

[1] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص74- 75 .

[2] - محمد إبراقن: **بحوث سيميولوجية نموذجية**، مرجع سبق ذكره، ص95 .

[3] - Rogerodin: **cinèma et production de sens** , èdition Armand colin ,1990, pp32 – 34.

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".[1]

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 مكّن 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.[2]

"السينما ليست إذن لغة بلا شرعة، بل بالعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات، من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن أن يكون سينمائيا محضا (الشرعات الخاصة) بينما العديد من الشرعات

[1] - دليلة مرسلي وآخرون: مرجع سبق ذكره، ص 86 .
[2] - نسمة البطريق: مرجع سبق ذكره، ص148.

الأخرى ليست خاصة بالسينما الشرعات العامة"،[1] والنص الفيلمي هو مكان لقاء الكثير من هته الشرعات .

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**) و شفرات أخرى مشتركة بين السينما واللغات الأخرى كالمسرح والرواية تسمى شفرات عامة (**codes non - spècifiques**) لا تقل أهمية عن الأولى".[2]

3-1- 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"[3].

وعلى مستوى الدراسة الأكاديمية بقيت الشفرات الخاصة بالسينما مجرد تخمينات، وبالإضافة إلى صعوبة تحديدها على المستوى النظري، خصوصا عندما نعلم أن السيميولوجي الإيطالي إيميلو كاروني يرفض تماما هذا المفهوم، مستندا إلى ملاحظات إيزنشتاين حول المونتاج بأنه ليس شفرة خاصة للسينما و إنما عودة إلى الوحدات الكتابية التمثيلية (**ecriture ideographique**) للغة اليابانية بعامة و إلى الكتابة الهيروغليفية المصرية بخاصة.[4]

وكأمثلة عن الشفرات الخاصة في السينما نذكر:

- شفرات التركيب (المونتاج): تختلف إيحاءات التركيب حسب نوعه، تركيب تناوبي (**Montage alterriè**)، تركيب متوازي (**montage parallèle**)
- شفرات حركات الكاميرا: وتتمثل في إيحاءات البانوراميك وتنقل الكاميرا (الترافلينغ) ...إلخ

[1] - محمود إبراقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، مرجع سبق ذكره، ص 17.

[2] - محمود إبراقن: **بحوث سيميولوجية نموذجية**، مرجع سبق ذكره، ص ص83 – 84 .

[3] - christian metz , **language et cinema** , (S,D), Albatros, coll. ça cinéma, Paris, 1977. P. 20.

[4] - محمود إبراقن: **بحوث سيميولوجية نموذجية**، نفس المرجع، ص ص95 -96.

- 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"[1].

2-3- الشفرات العامة :

لم 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 وشرعات تكوين المنظر التي لا تشترك فيها إلا مع التلفزيون".[2]

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، فبدلة 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

[1] - ChristianMetz , **langage et cinéma** , op cit. p. 100.

[2] - محمود إبراقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، مرجع سبق ذكره، ص18.

الآتية : الفاعل **(agent)** أي: البطل **(protagoniste)**، والمتقبل **(patient)** أي: الخصم **(antagoniste)**، والمعين **(adjuvant)** والمعارض **(apposant)**،...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 الممثلين أو طريقة تمثيلهم.[1]

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 و إن كان يتأسس من داخل حقل متميز هو السينما، فإنه يستعير من أدوات وآليات و مناهج خطابات أخرى وحقول بعيدة نوعا من 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 [2] وهي :

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

[1] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**،مرجع سبق ذكره،ص ص96 – 97 .
[2] - نفس المرجع، ص71.

- 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].

4-1- 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"،[2] 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 يمكن 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 .

[1] - قدور عبد الله ثاني: مرجع سبق ذكره، ص194.
[2] - عقيل مهدي يوسف: مرجع سبق ذكره، ص140.

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 لشخصين يتحاوران ثم ننتقل للقطة أخرى لشخص آخر في نفس المكان، فإن غياب الشخصين 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

[1] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره ، ص276 .
[2] - نسمة البطريق: مرجع سبق ذكره، ص270 .

الاستخدام المونتاجي للزمن في هذه الحالة سيكون معتمدا على الإطالة الزمنية لتلك اللحظة،"كما في مشهد سلالم الأوديسة بفيلم المدرسة بوتمكين إخراجسيرجي إيزنشتاين فكل الأحداث المتعلقة بفرار الجماهير المتجمعة على هذه السلالم لتحية بحارة بوتمكين لم تكن فعليا تتفرق 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"[1]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 يحبو، ثم نراه صبيا، ثم شابا، وهكذا بثلاث أو أربع لقطات لا تتجاوز مدتها بضعة ثواني 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 السينمائي 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).

[1] - عبد العزيز السيد: مرجع سبق ذكره، ص103.

- **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[1](راجع المونتاج و الزمن للحصول على مثال عن المونتاج السريع).

4-2- 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، وما يمنحها لها من مقومات و إمكانيات،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"،[2] لتقديم ذلك الخطاب السينمائي المعقد في بنائه والقابل للإدراك بسهولة رغم ما يحمله من خصوصيات تختلف عن الواقع و إدراكه البسيط .

لقد تطورت السينما عبر تاريخها،وبالتدرج،ظهرت جملة تقاليد أو اصطلاحات سردية خاصة بها،[3] وأصبحت الأفلام المعاصرة سردية إلى أبعد حد، وبسبب أهمية عملية السرد في إدراك واقعنا فقد بذل

[1] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص277- 278.
[2] - عقيل مهدي يوسف: مرجع سبق ذكره، ص 22.
[3] - جوناثان بيغنل: **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2001، ص253.

فيها الكثير من الجهد،و إحدى الصور المشتركة بين كل 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".[1]

ومن بين العمليات التي دفعت بعجلة السرد السينمائي إلى الأمام، عملية الاختزال،[2] التي تتم بحذف الأمكنة والأزمنة الضعيفة من السياق الفيلمي، بغرض الأخذ بالسينما للابتعاد عن العوائق الطبيعية الموجودة بالواقع .

يتميز السرد السينمائي 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 تاركوفسكي 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 السينمائي 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[3].

[1] - عبد العزيز السيد: مرجع سبق ذكره، ص103.
[2] - نفس المرجع،ص105.
[3] - قدور عبد الله ثاني: مرجع سبق ذكره، 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.[1]

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"،[2]"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 المظلة إلى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي محسوسا". [3]

"تعد الإضاءة عنصرا أساسيا في التعبير الفيلمي، وبخاصة لإبراز المواقف الدرامية وتكون الإضاءة إما اصطناعية تخفي التصوير الداخلي أو طبيعية تتعلق بالتصوير الخارجي".[4]

تلعب الإضاءة بتناغمها مع الإعتام دورا هاما في تشكيل الخطاب السينمائي، وليس بالقدر الذي قد يتخيله البعض كتحقيق التشابه مع الإضاءة الطبيعية، أو إبراز الوقت (ليل – نهار)، أو لإضاءة الأجسام المصورة كي 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 .

---

[1]- قدور عبد الله ثاني: مرجع سبق ذكره، ص204.

[2] - فائزة يخلف،**خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره،ص128 .

[3] - جمال شعبان شاوش: **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية- دراسة تحليلية سيميولوجية**-، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2008، ص98 .

[4] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص250.

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.[1]

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[2] مثلا التصرف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق قلقا ومخيفا، 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 يأتي:

- **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.

[1] - جوناثان بيغنل: مرجع سبق ذكره، ص247 .
[2] - نفس المرجع، ص204 .

- **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.[1]

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 أخر في السينوللقطات تجُمع معا لتكوّن مَشاهد.

وترى الباحثة (منى الحديدي) أن اللقطة: "هي وحدة بناء الفيلم، تماماً مثل الكلمة وهي وحدة بناء اللغـة".[2]

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 المشاهد 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 اللقطات.

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

واللغة السينمائية تتكون من عدة عناصر نذكر منها:

[1] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره ، ص250

[2] - منى الحديدي : **اللقطة**، مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، تونس، العدد 02، 2000، ص100.

- 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):

"وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكـامله وتعطي انطباعا عاماً على موضوع معين".[1]

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

وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جوّ 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 مشـاجرة مثلاً .

- لقطة متوسطة (plan moyen):

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

[1]- فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 95.

-لقطة أمريكية(plan Américain):

و هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعـاله.

- لقطة مقربة (plan rapproché):

وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورهـا 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 تبين 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 العنـاصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي".[1]

- لقطة قريبة جدا (très grand plan):

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

[1]- فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 96.

ومثلما تختلف اللقطات المنسوبة إلى الديكور أو الشخصية في جوانبها التقنية فهي تختلف أيضا في أبعادها الدرامية وكنتيجة لذالك صنفت اللقطات السابقة ضمن ثلاثة وهي: **أنواع وصفية، حكائيةوسيكولو جية .**

ويمكن القول أن سلم تصنيف اللقطات هذا لا ينطبق وفي كل الأحوال على أي نوع من اللقطات، وإنما هو يخص فقط اللقطات 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 إطار عنصر تعبيري آخر من السينما وهو:

ب- زوايا التصوير (زوايا التقاط الصور ودلالتها):

تستطيع الكاميرا نظراً لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة ومن بين أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائي 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 الوثائقية".[1]

- **الزاوية الغطسية(angle plongée):**

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

- الإيحاء بفكرة التبعية **(dépendance)** خضوع الشخصية لموقف درامي معين.

[1]- فايزة يخلف :**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره نص، ص97-100.

- 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 الكـاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة،...الخ".[1]

- **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 بالتقـاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى**(position extrême)** دون تعدي الجـانب الأخر للخط.

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

- **عمق المجال (profondeur de champ):**

هو إجراء يسمح للمصور بالحصول على صور واضحة تماماً في الواجهة وأقل وضوحا من الواجهـة الخلفية.

ت-حركات الكاميرا (les mouvements de camera):

- **البانوراما (panorama):**

"حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها".[2]

وهناك نوعين للبانوراما وهما:

[1]- فايزة يخلف :**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص100.

[2]- عقيل مهدي يوسف: مرجع سبق ذكره، ص145.

- **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 نسبة360° وبصفة عـامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط درجة 180 من اليمين إلى اليسار والعكس للأغراض التـالية:

- ✓ الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي.
- ✓ تقوية القلق لأن الكـاميرا 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.[1]

- **بانوراما عمودية (panorama vertical):**

"تقوم فيها الكـاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف و إبراز صفات القلق، الشك، التردّد، أو التشويق و إبراز الشخصية من خلال حركة مستمرة من الأرجل إلى الوجه".[2]

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.

- ✓ المسـاهمة في خلق القلق: لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكل قامته) تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل، الصدر، حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرّج الذي ينتج عنه الإحسـاس بالقلق[1].

[1]- جورج سادول: مرجع سبق ذكره، ص 199.

[2]-Marc Ferro : **Analyse de film, analyse de société** ,6éme éditionclassiqueshachette ,paris 1979 ,p122.

- **التنقل (travelling):**

فالكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة[2]، والتنقل يكون أماميا تقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا(**l'accompagnement**) أو دائرياً أو بصرياً (**optique**) أي الزوم (**zoom**)، فضلاً 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 الكاميرا وباختلاف اتجاه سيرها ومن أنواعه:

✓ **التنقل الخلفي (travelling arrière):**

تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركةً الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال المعنوي..الخ.

✓ **التنقل الأمامي (travelling avant):**

يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئاً من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

[1]- جورج سادول: مرجع سبق ذكره، ص 200.

[2]-Marc Ferro : Op ,Cit ;p122.

✓ **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 Grue ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج"[1].

✓ **التنقل البصري(-travelling optique-zoom) :**

التنقل البصري 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 ضّ من التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها :

- o الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج
- o 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".[2]

[1]- فايزة يخلف:**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص ص 102 -103.
[2]- نفس المرجع، ص103.

5- البعد الإيديولوجي للغة السينمائية :

5-1- 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 واستدماجها 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"[1]، فإن في مقدوره أن يستخدم الصورة والصوت والموسيقى واللون والمكان والزمان غير المحدودين وعدد لا نهائيا من الأشخاص ومخزونا لا ينفذ من أدوات التمثيل لتستشير 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، حين 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 .

هته 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"[2] .فالسينما منذ

[1] - عبد العزيز السيد:مرجع سبق ذكره، ص54.
[2] - نفس المرجع، ص57.

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.[1]

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 الدراسات النفس تحليلية 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)**."[2]

وأكثر هذه العمليات الثلاث التي ذكرها ماتز مساهمة في زيادة تأثير السينما، هي عملية التماهي، 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 و تأثير ذلك العالم الفيلمي الذي يسكن وجدانه.

5-2- 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.

[1] - محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص125.
[2] - جوناثان بيغنل: مرجع سبق ذكره، ص236.

"فمردود السينما السريع الأثر فيمن يشاهدها، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية، فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"،[1] 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"،[2] 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 شيللر 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،[3] فحتى الأفلام التي تعتمد مفهوم التسلية طريقا لها، ومنها أفلام المغامرات والخيال العلمي، تحمل داخلها وفي طياتها قيما إيديولوجية ذات معانٍ 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،[4] و بعد 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

[1]- فايزة يخلف :**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص11.
[2]- نسمة البطريق: مرجع سبق ذكره، ص51.
[3]- هربيرت شيللر: ترجمة عبد السلام رضوان:**المتلاعبون بالعقول**، عالم المعرفة، عدد 102، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص34.
[4]- دليلة مرسلي: مرجع سبق ذكره، ص93.

الاستحواذ على هذا الفن ووضعه في خدمة الدولة الاشتراكية،[1] ليست 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 الاستهلاكي الإمبريالي، الذي لا يرحم أحدا، بحيث يجعل الإنسان مجردا من عقله،.... وأصبح المتفرج السينمائي يسد الفراغ بالفرجة على الفضاء،[2] وذلك لأن السينما فن تجاري يعمد إلى جلب أكبر قدر ممكن من الجماهير لتحقيق الأرباح بتوظيف التسلية والإبهار.

وللعملية السينمائية أيضا بحسب ماتز ومنظرين سينمائيين آخرين، نتائج إيديولوجية تتمثل في جعل المتفرج في وضع الخاضع لهيمنة خيالية مسيطرة.[3]

وتتجلى الإيديولوجية في الفيلم السينمائي على مستويين:[4]

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.

---

[1]- عبد العزيز السيد: مرجع سبق ذكره، ص58.

[2]- محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، مرجع سبق ذكره، ص ص 130-131.

[3]- جوناثان بيغنل: مرجع سبق ذكره، ص237.

[4]- مراد بوشحيط: مرجع سبق ذكره، ص79.

وتجدر الإشارة إلى أن 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 اعتباطاأن 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 في 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"،[1]إذ أصبحت صورة النظارة لمن يمعن النظر في دلالة الفيلم ذات دلالة إيديولوجية مشفرة أو غير صريحة ضد البرجوازية أو الرأسمالية لتخدم الاشتراكية.

[1]- دليلة مرسلي: مرجع سبق ذكره، ص82.

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...[1].

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 المعطاةللواقع في الفيلم، بناءً على ذلك فالوظيفة الإيديولوجية للفيلم لا يمكن فصلها عن سيرورة الدلالة، عن فعاليتها الدالة التي تحدد النهاية للعلاقة بين المشاهد والفيلم".[2]

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"،[3] كما يؤكد هذا أغلب السيميولوجيين، بأن القراءة المعمقة للرسالة السينمائية واستكشاف دلالتها وقيمتها الرمزية تتم من خلال الدلالة التضمينية أي المدلولات.

---

[1]- دليلة مرسلي: مرجع سبق ذكره ، ص94.

[2]- Pierre solin, **Sociologie d cinéma,** aubier Montaigne, paris, 1970, P19.

[3]- محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**: مرجع سبق ذكره، ص107.

وعلى عكس من ذلك حاول غوتي أن يعارض هذا الإجماع قائلا:"إنالو صول إلى المعاني الإيديولوجية يتم عبر الدال وليس كما يعتقد المشاهد أنه يتوغل في معاني الصورة من خلال المدلول"،[1] 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".[2]

ومن جهته يقول كريستيان ميتز:"أن الدلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات أي فيلم بحيث نجد لحظة دال ولحظة مدلول".[3]

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-"[4] للتعبير عن تلك التلازمات الإيديولوجية، فهي الأساس في ذلك، فعلى سبيل المثال "أفلام الوسترن، التي تتمتع بالشفرات الآتية: البطل، البطلة، شخصية شريف كممثل

[1]- مراد بوشحيط: مرجع سبق ذكره، ص78.

[2]- فايزة يخلف :**خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره،ص ص10-11.

[3]-Christian Metz, OP. cit, P.120.

[4]- محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، ص84.

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-"[1] كل هذه الشفرات في الأخير تحمل خطابا أو معاني إيديولوجية، تخدم الأوروبيين الذين غزو أمريكا على حساب المواطنين الأصليين (الهنود الحمر).

[1]- محمود إبراقن: **هذه هي السينما الحقة**، ص93.

التحليل السيميولوجي لفيلمي:

1- مرجان أحمد مرجان.

2- عمارة يعقوبيان.

الفيلم الثاني: عمارة يعقوبيان

IV-2- التحليل السيميولوجي لفيلم عمارة يعقوبيان.

1- بطاقة فنية عن المخرج .

2- بطاقة فنية عن الفيلم.

3- ملخص الفيلم.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

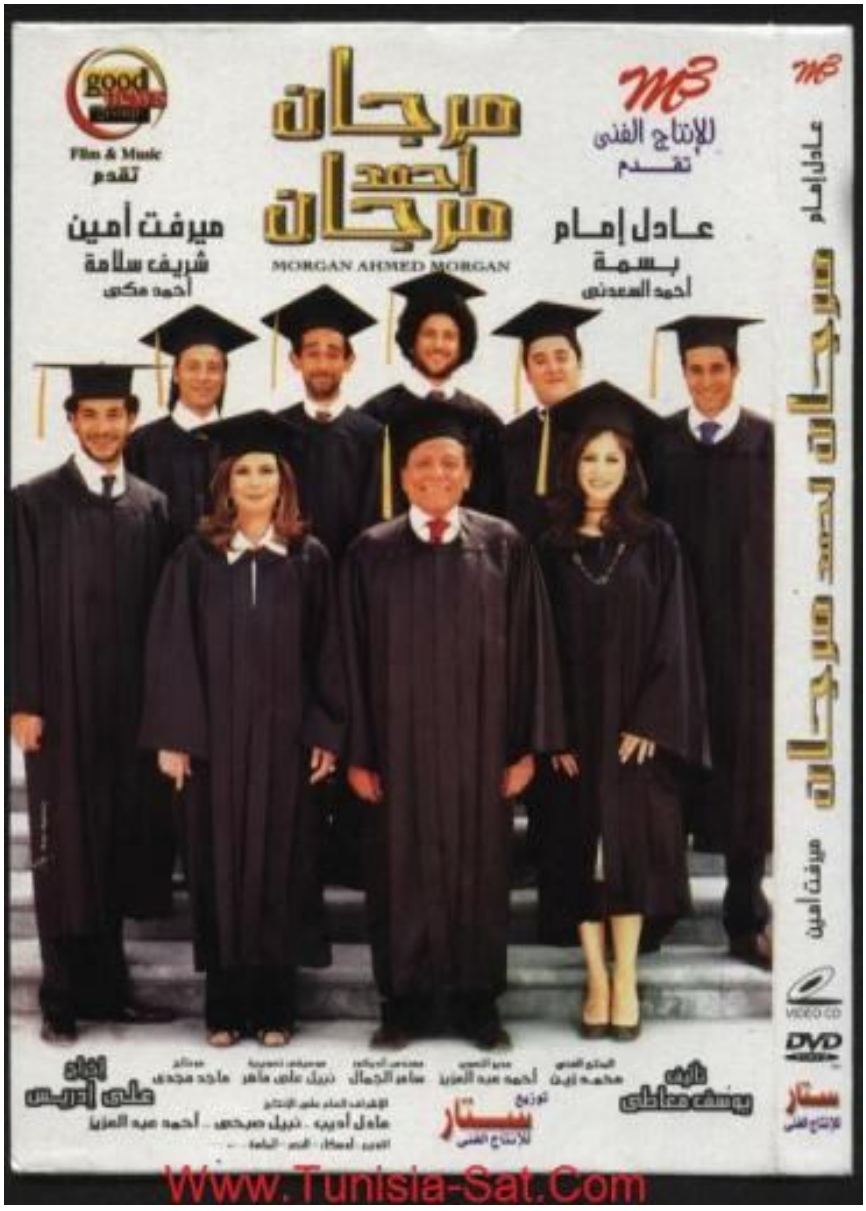
أ- التقطيع التقني.

ب-القراءة التعيينية.

5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.

6- نتائج التحليل.

الفيلم الأول: مرجان أحمد مرجان



IV-1- التحليل السيميولوجي لفيلم مرجان أحمد مرجان.

1- بطاقة فنية عن المخرج .

2- بطاقة فنية عن الفيلم.

3- ملخص الفيلم.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.

أ- التقطيع التقني.

ب-القراءة التعيينية.

5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.

6- نتائج التحليل.

IV-1- التحليل السيميولوجي لفيلم مرجان أحمد مرجان:

1- بطاقة فنية عن المخرج:

بدأ المخرج " على إدريس "مشواره مع السينما عقب تخرجه من المعهد العالي للسينما عام 1988 بالعمل كمساعد مخرج في العديد من الأفلام بداية من " شباب على كف عفريت" عام 1990 إلى " العقرب"،و" الصرخة"،و"كريستال"و"صعيدي في الجامعة الأمريكية"و"سوق المتعة" و" الناظر صلاح الدين"، ووصل عدد الافلام التي عمل بها كمساعد مخرج 23 فيلم، بخلاف عدد كبير من المسلسلات بدأها بمسلسل "البخيل وأنا" بطولة النجم الراحل "فريد شوقي"مما مكنه من العمل مع كبار المخرجين مثل "شريف عرفة"،و"على عبد الخالق"،و"رأفت الميهي"،و"سعيد حامد".

أول الأفلام التي قام بإخراجها "إدريس" فيلم "أصحاب ولا بيزنس" بطولة "مصطفي قمر"،و"هاني سلامة"ثم فيلم "رشة جريئة"،و"التجربة الدنمركية"،و"عريس من جهة أمنية"والذي حاز على جائزة الإخراج عنه،وتوالت الافلام بعد ذلك مثل "كلام في الحب"،و" حريم كريم"،و"مرجان احمد مرجان"،و"عصابة الدكتور عمر"،و"الدادة دودي"، و"الثلاثة يشتغلونها".

عليإدريس متزوج من المؤلفة والسيناريست "زينب عزيز"وقام بالتعاون معها في أكثر من فيلم مثل "كلام في الحب"،و"عصابة الدكتور عمر"، وهذا الجدول يبين المسيرة المهنية له كمخرج ثم كمساعدمخرج:

الفيلم	مهنته في الفيلم	السنة	الفيلم	مهنته في الفيلم	السنة
الثلاثةيشتغلونها	مخرج	2010	التجربة الدنمركية	مخرج	2003
الدادةدودي	مخرج	2008	أصحابولابزنس	مخرج	2001
بركاتوأمالسعد	مخرج	2007	ستالستات	مساعد مخرج	1998
عصابةالدكتورعمر	مخرج	2007	هيستريا	مساعد مخرج	1998
مرجانأحمدمرجان	مخرج	2007	تفاحة	مساعد مخرج	1997
كلام فى الحب	مخرج	2006	النوم فى العسل	مساعد مخرج	1996
حريمكريم	مخرج	2005	طيورالظلام	مساعد مخرج	1995
عريسمنجهةأمنية	مخرج	2004	حربالفراولة	مساعد مخرج	1993

2- بطاقة فنية عن الفيلم:

- ✓ **عنوان الفيلم**: مرجان أحمد مرجان.
- ✓ تأليف: يوسف معاطي.
- ✓ مدير التصوير: أحمد عبدالعزيز.
- ✓ المونتاج: ماجد مجدي.
- ✓ إنتاج: شركة غود نيوز فور فيلم اند ميوزك .
- ✓ مدير الإنتاج: إبراهيم زين وأحمد السعيد.
- ✓ مساعد المخرج: تغريد عبد المقصود.
- ✓ مكان التصوير: القاهرة.
- ✓ مدة الفيلم: 112 دقيقة.
- ✓ الممثلون: عادل إمامفي دور مرجان.

ميرفت أمين في دور الدكتور جهان.

بسمة في دور علياء.

شريف سلامة في دور عدي.

محمد شرمان.

أحمد السعداني.

يوسف داود.

أحمدمكي.

شريف صبحي.

عمرو عبد العزيز.

مصطفى هريدي.

3- ملخص الفيلم:

يتناول الفيلم في قالب كوميدي ساخر خليطا من مشاكل المجتمع المصري، مثل قضية التعليم ومشكلات شباب الجامعة ولعبة الانتخابات والإسلاميين والفساد ونفوذ أصحاب رؤوس الأموال والمتاجرة بأرزاق البسطاء.

الشخصية المحورية في هذا الفيلم هي مرجان أحمد مرجان (عادل إمام) وهو رجل أعمال ناجح جدا وصاحب العديد من الشركات التي بينها المخرج أثناء الجنيريك ونشاطه يتركز على المواد الغذائية، يتخذ مرجان من الرشوة والإغراء بالمال السبيل لحل كل مشاكله سواء في العمل أو في حياته الخاصة.

يحدث المنعرج الكبير في حياة مرجان عندما يأتي إلى الجامعة ليرد اعتبار ابنته علياء ويقابل الدكتورة جهان مراد ويعجب بها، وفجأة ينوي مرجان الترشح للانتخابات البرلمانية، ويبدأ حملته الانتخابية إلاْ أنه يتفاجأ بأن منافسه فيها هي الدكتورة جهان بمعاونة أولاده لها ضده، لكنه في النهاية يفوز في الانتخابات بطريقته المعتادة.

اعتاد مرجان على أن يشتري كل شيء بماله دون أن يبذل مجهودا، لكنه بقي يعاني من نقص داخلي بسبب عدم استكمال دراسته ومستواه البسيط الذي لا يليق بمقامه، غير أن أبنائه عدي وعلياء يقنعونه بضرورة الدراسة، فيسجل مرجان في الجامعة التي يدرس فيها أبناؤه وفي نفس القسم، ومن هنا تبدأ مرحلة أخرى محورية في الفيلم، فبدخوله للوهلة الأولى للجامعة يقيم علاقات مع الطلبة، ثم يكتشف أن لأبنيه علاقات غرامية في الجامعة، ولا يقبل الأمر ويلجأ إلى محمود رئيس أسرة نور الحق والتي تمثل التيار الإسلامي في تلك الجامعة لكنه يكتشف أنهم أيضا يسيرون على نفس النهج من خلال الزواج العرفي، ويستمر نشاط مرجان الواسع في الجامعة فنراه يرشي الأساتذة للحصول على العلامات الممتازة، ويقود الفريق الرياضي للجامعة ويرشي الحكام ويقيم مشروعات استثمارية مع إدارة الجامعة.

والغريم الأكبر لمرجان في الجامعة هي الدكتورة جهان التي تكتشف طرقه في الحصول على ما يريد بعد أن حاول أن يحصل على خدماتها هي أيضا، وفي نفس الوقت كان مصرا على الزواج بها، ثم يظهر

له عدو آخر هو محمود رئيس أسرة نور الحق بعدما خاض تجربة في التمثيل، ويقوم بحملة ضده في الجامعة لكن سرعان ما اشتراه مرجان كغيره بإهدائه سيارة، ليصبح من الداعمين له وفي النهاية يتأثر مرجان بمحاولات ابنيه والدكتورة جهان لإصلاحه فيصبح طالبا ناجحا يبذل مجهودا، وينتهي الفيلم بحفل التخرج لجميع القسم بما فيهم مرجان وأولاده وفي ذلك الحفل يطلب مرجان يد الدكتورة أمام الجميع ويقدم "الشبكة" والمشهد الأخير في الفيلم يصور حفل زواجهما.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

أ- التقطيع التقني:

المقطع الأول:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	امرأتان تسيران في حرم الجامعة بالزي الإسلامي (الجلباب الأسود).	موسيقى حماسية	/	/
2	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مرجان يدخل إلى الجامعة و يلتقي جأة بالطالبتين بالزي الإسلامي واللتان تظهران أيضا في اللقطة و يقوم بحركة توحي بفزعه أو خوفه منهما و يبتعد على إثرها عن طريقهما و يواصل سيره.	موسيقى حماسية	/	/

المقطع الثاني:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	1ثا	الجزء الكبير	غطسية	ثابتة	الطالب محمود يقوم بعد أن كان جالسا في مكانه في المدرج والكاميرا تصوره من الخلف.	/	محمود: ملابسك يا دكتورة.	/
2	2ثا	نصف مقربة	غطسية	ثابتة	تصور الكاميرا محمود من الأمام وهو يوجه إنتقادات للأستاذة.	/	محمود: ملابسك فاضحة .	/
3	2ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الدكتورة جهان مراد تقف حائرة وقلقة من كلام محمود.	/	محمود: لا تليق بأستاذة جامعية.	/

4	10ثا	نصف مقربة	عكس غطسية المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يواصل انتقاده الشديد للأستاذة جهان مراد بلهجة الغاضب والمستهتر في نفس الوقت.	/	محمود: بعدين أنا مطالب إني أغض بصري، وفي نفس الوقت أركز مع حضرتك، طب أعمل إيه، أفتح عين واغمض عين، تقدري تقوليلي إزاي تكوني قدوة للطالبات وانت نفسك متبرجة .	/
5	5ثا	نصف مقربة	غطسية المجال والمجال المقابل	ثابتة	الطالبة علياء تقف لترد على محمود بنوع من الاندفاع ونظرات حادة.	/	علياء: جرى إيه يا أخ محمود، الكلام اللي إنت بتقولوده عيب وما يصحش، دا إنت كده بتهين الدكتورة وبتهينا كلنا.	/
6	5ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل عكس غطسية	ثابتة	محمود يرد على علياء ويكلمها بقلق واندفاع.	/	محمود: لو سمحت يا أخت ،أولا أنا ما بتكلمش معاك، ثانيا الدكتورة فتحت باب المناقشة، وأنا من حقي.	/
7	1ثا	الجزء الكبير	غطسية	ثابتة	محمود يتكلم واقفا والكاميرا تصوره من الخلف ويظهر جزء كبير من المدرج والطلبة والأستاذة ينظرون إلى محمود.	/	محمود: إني أنا أقول رأيي يا خوانا.	/
8	2ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الطالب نادر يقوم ليرد على محمود بلهجة قلق.	/	نادر: دي قلة أدب مش مناقشة.	/
9	5ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يكلم نادر ويظل واقفا.	/	محمود: بقلك إيه يا أخ نادر يا مشخصاتي (ممثل) خليك إنت في فريق التمثيل والمسرح بتوعك، ربنا يغفرلك.	/
10	3ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	نادر يكلم محمود.	/	نادر: الفن مش حرام، الفن شيء عظيم.	/

11	6ثا	مقربة	عادية	ثابتة	**المقطع الثالث:** الطالب عدي يقف ليكلم محمود.	/	عدي: يا أخ محمود خليك موضوعي شويه، الدكتورة بتقول نتناقش مش نتخانق، بعدين إيه إلي دخل الحلال والحرام ديلوقتي.	/
12	2ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	عدي يواصل كلامه ويظهر معه جزء كبير من المدرج والطلبة وتظهر الأستاذة من الخلف وهي واقفة في مكتبها ثم يؤيده الطلبة ويردون على محمود بحركاتهم من خلال رفع الأيدي تجاهه وأصواتهم ومحمود يبادلهم نفس الحركات.	/	عدي: ولا إيه يا جماعة.	ضجيج الطلبة
13	2ثا	الجزء الكبير	غطسية	ثابتة	تظهر الصورة جزء كبير من المدرج ويظهر الطلبة في فوضى بأصواتهم العالية وينظرون إلى محمود - محمود يحمل كتابا ويقوم بحركات تدل على الغضب ويتكلم. -الأستاذة جهان مراد تقوم بإسكات الطلبة وتهدئتهم وتضرب المكتب بيدها.	/	الاستاذة جهان مراد: بس. بس. بس.	- صوت ضرب الطاولة - ضجيج الطلبة
14	1ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	- الدكتورة تسكت الطلبة وتضرب الطاولة بيدها. - الطلبة يهمون بالجلوس وقد بدأو بالسكوت ومحمود يضرب بكتابه الطاولة.	/	جهان مراد: بس	صوت ناجم عن ضرب الطاولة
15	5ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	الدكتورة جهان مراد تؤنب الطلبة ويظهر في الصورة أيضا رؤوس بعض الطلبة وهم يجلسون لتختفي وتبقى الدكتورة لوحدها في الصورة.	/	الدكتورة جهان مراد: كده ماينفعش، إحنا قلنا نتناقش، نسمع بعض.	/

المقطع الثالث

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	8ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مرجان أحمد مرجان الشخصية الرئيسية في الفيلم يجلس بالقرب من الطالبة ماهي شريف ويتبادلان أطراف الحديث بنظرات ساخنة ونوع من المزاح.	/	مرجان: سنتنا تبقى حلوة إنشاء الله. ماهي: مرسي يا أنكل. مرجان: أنكل إيه بقى، الحاجات دي ما تنفعش هنا يا طنت ماهي.	صوت ضحك مرجان و ماهي
2	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	محمود: ينظر إلى مرجان وماهي بنظرات حادة.	/	/	صوت ضحك ماهي
3	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مرجان تتغير ملامح وجهه من الضحك إلى النظرة الحادة تجاه محمود ويكلم ماهي الجالسة بجانبه وتظهر معه في الصورة.	/	مرجان: الواد ده ببصلي كده ليه.	/
4	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	محمود ينظر إلى مرجان وماهي بنظرة حادة ويتمتم.	/	- ماهي: دا محمود نور الدين. - محمود: أستغفر الله العظيم، أستغفر الله العظيم.	/
5	6ثا	مقربة	عادية	ثابتة	ماهي ومرجان يتبادلان الحديث حول محمود وتخبره بأنه رئيس أسرة نور الحق.	/	ماهي: ما لا كش دعوة بيه دا رئيس أسرة نور الحق ومحبكها أوي. مرجان: رئيس أسرة إيه.	/

المقطع الرابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	8ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	نرى في الصورة مرجان وهو يضرب الطالب سوسو على طاولة المدرج و يتكلم إلى الطلبة ثم إلى محمود والذين يظهرون على الصورة أيضا.	/	مرجان: إيه عايز ينى أشوف بنتي تتأنتم قدامي و اقعد ساكت عايزني اكبر الجي و اروق الدي ما تتكلم يا اخ محمود عاجبك المسخرة اللي بتحصل في الفصل دي،إنهم يدعون لدين جديد	/
2	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نرى في الصورة مرجان يواصل كلامه إلى محمود بنوع من الاستهتار البادي على وجهه.	/	مرجان: يحث على الفجر والرذيلة والفسق.	/
3	2ثا	مقربة	عادية	تنقل عمودي	محمود: يقف من مكانه و يقوم بحركة حماسية بيده.	/	محمود: حسبي الله ونعم الوكيل.	/
4	8ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	توضح الصورة مرجان وهو يواصل ضربه للطالب سوسو صديق ابنته في المدرج ويكلم محمود ويصيح.	/	مرجان: لا إله إلا الله ،إنها الفتنة يا أخ محمود إنها الفتنة، مهو لو كل حد ساب بنتو تتأنتم قدامو حنبقى كلنا قراين. سوسو: آه.	صوت اللطمة
5	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الدكتورة جهان مراد تقوم من مكتبها في المدرج.	/	محمود: من رأى منكم منكرا.	/
6	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	محمود يكلم مرجان و يبدو متحمسا.	/	محمود: فليغيره بيده.	/

7	8ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	تظهر الصورة جزء كبير من المدرج والطلبة و يظهر مرجان وهو يضرب الطالب سوسو على وجهه و يتبادل الكلام مع محمود ثم تدخل الإطار الدكتورة جهان وتنقذ الطالب سوسو بمعاونة الطلبة وتطرد مرجان من المحاضرة وهي توبخه.	/	مرجان: الله أكبر. سوسو: آه. محمود: إضرب يا مرجان،إضرب بيد من حديد. مرجان: سوف أضرب بيد من حديد. سوسو: آه. جهان: لا كده إنت زودتها أوي إطلع بره، إطلع بره بأه، ياساتر هيثم دبور: بي كول، بي كول.	صوت لطمة

المقطع الخامس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	34ثا	أمريكية	عادية	تنقل بانورامي	نرى في الصورة مرجان وهو يخرج من إدارة الجامعة و ينزل السلالم قلقا و يتكلم بغضب، ثم يلتقي بمحمود و يتبادلان الحديث بعدها يأتي هيثم دبور صديق مرجان، يحمل في يده سيجارة مخدرات و يحاول تقديمها إلى مرجان فيشتمه مرجان،و يغادر المكان برفقة	ريتمية خفيفة	مرجان: دي مش جامعة، دا كباريه يرضيك اللي بيحصل ده يا أخ محمود. محمود: لازم تعرف يا أخ مرجان إن الساكت على الحق شيطان أخرص، وأنت لن تسكت عن هذا الفجور، ونحن جميعا ورائك لنطهر الجامعة من الفساد والرذيلة. مرجان: العيال متصاحبين يا أخ محمود. محمود: متصاحبين إيه يا أخ مرجان. مرجان: مأنتمين. محمود: أعوذ بالله من غضب الله، يا أخ مرجان أنا أدعوك إلى أسرة نور الحق لنكون معا جبهة ضد الانحلال والتسيب. هيثم: أنا معاكم، ألخابور. مرجان: إخرس يا فاجر يا منحل يا سافل، يا عدو الله.	صوت زقزقة عصافير

			محمود.			هيثم: مورجن.		
2	8ثا	مقربة	عادية	تنقل خلفي	تظهر الصورة ملصقة حائطية مكتوب عليها، أسرة نور الحق ومن الأسفل لا إله إلا الله وعلى اليسار مصحف ثم بعد تنقل الكاميرا يظهر محمود ومرجان جالسان ومحمود يقدم مرجان.	ريتمية خفيفة	محمود: أحب أقدملكم الأخ مرجان أحمد مرجان عضو جديد في أسرة نور الحق. مرجان: السلام عليكم.	/
3	3ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مجموعة من الشباب جالسين وبعضهم ملتحون وبأزياء عادية.	ريتمية خفيفة	الشباب: وعليكم السلام ورحمة الله تعالى وبركاته.	/
4	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مجموعة نسوة بالزي الإسلامي بين الحجاب والنقاب وهن جالسات.	ريتمية خفيفة	/	زغاريد النسوة
5	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة مرجان يضرب بيده على صدره ومحمود يمسح بيده على كتف مرجان وتبدو عليهما السعادة.	/	/	صوت ناجم عن ضرب كتف مرجان.
6	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية ثم عمودية	إمرأة بالزي الإسلامي (الجلباب) تجلس.	/	محمود: دي الأخت باكينان	/
7	13ثا	مقربة	عادية	ثابتة	محمود ومرجان في وضعية الجلوس السابقة يتكلمان.	/	محمود: زميلة معانا في الكلية وعضوة هنا في الأسرة. مرجان: وعرفت الزاي إنها الأخت باكينان. محمود: الأخت باكينان بتدي دروس دينية لهداية الطالبات في الجامعة. مرجان: اللهم مرضي عليكي يا أخت باكينان.	/

8	14ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مرجان ومحمود في نفس الوضعية يتكلمان ومجموعة الشباب ينصتون والكاميرا تصورهم من الخلف.	/	مرجان: إنما يا أخ محمود إيه هي النشاطات إلي بتقوم بيها أسرة نور الحق بالضبط. محمود: النشاطات كثيرة والحمد لله يعني إحنا مثلا بنظم رحلات ترفيهية للطلبة. مرجان: حلوة أوي. محمود: لزيارة أضرحة أولياء الله الصالحين. مرجان: الله أكبر.	/
9	15ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تظهر الصورة محمود ومرجان في نفس المنظر السابق لكن أقرب قليلا ولا يظهر في الصورة سوى القليل من الطلبة.	/	محمود: وبنقيم مسابقات بين الطلبة. مرجان: جميل. محمود: في حفظ القرآن الكريم والحديث الشريف. مرجان: لا حول ولا قوة إلا بالله . محمود: وأخيرا يا أخ مرجان أصدرنا جريدة نور الحق بالجهود الذاتية. مرجان: طب والأخلاق يا أخ محمود.	/
10	6ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود في نفس المكان.	/	مرجان: الأخلاق وديك شايف منظر البنات في الجامعة عامل الزاي، البلوزات في الطالع والبنطلونات في النازل.	/
11	5ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يتكلم مع مرجان.	/	محمود: لا حل سوى الزواج يا أخ مرجان، فالزواج يصون الفتى والفتات من الوقوع في المعصية.	/
12	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود.	/	مرجان: الله يتجوزوا الزاي وأهاليهم لسه بتصرف عليهم.	/
13	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يكلم مرجان.	/	محمود: يا أخ مرجان إن زواج المسلم والمسلمة ليس من حاجة إلى حالات صاخبة.	/

14	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يتكلم مع محمود.	/	مرجان: يعني إيه، يتجوزا في السر.	/
15	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يكلم مرجان.	/	محمود: إن الزواج في السر أهون بكثير من الفضيحة في العلن.	/
16	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود.	/	مرجان: آه عرفي يعني.	/
17	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يكلم مرجان.	/	محمود: حلال حلال حلال.	/
18	7ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود.	/	مرجان: يعني إنتو بردو مأنتمين ودي بتفرق إيه، سلام عليكو.	/

المقطع السادس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	8ثا	الجزء الصغير	زاوية غطسية	تنقل خلفي	فريق كرة القدم بالزي الأحمر ملتحمون في شكل دائرة.	/	محمود: بسم الله الرحمن الرحيم اللهم انصرنا . الفريق: آمين. محمود: اللهم قوي من عزيمتنا. الفريق: آمين. محمود: اللهم هب لنا من لدنك كرنر وبلنتي وهجمة مرتدة. الفريق: آمين.	صوت الجماهير
2	19ثا	الجزء الصغير	زاوية غطسية	ثابتة	تظهر في الصورة وجوه اللاعبين في نفس الشكل السابق ومحمود يقوم بالدعاء.	/	محمود: اللهم أبعد عنا الإصابات. الفريق: آمين. محمود: الشد العضلي وبلع اللسان وتمزق الأربطة. الفريق: آمين. محمود: اللهم دمر الفريق الأسود ذو القلب الأسود تدميرا. الفريق: آمين. محمود:اللهم. مرجان: يا ابني الماتش إبتدى بقالو ربع ساعة والفرقة الثانية بتلعب لوحديها، يالا المعلق: بدأت المباراة.	- صوت الجماهير - صوت الطبل - صفير

المقطع السابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	15ثا	مقربة	عادية	تنقل عمودي	توضح الصورة مرجان وهو يبدو فرحان بالهدف الذي سجله سوسو وزملاؤه قادمون إليه ليحتفلوا بالهدف، وفجأة يضرب مرجان اللاعب سوسو صاحب الهدف بلكمة على وجهه فيسقط على الأرض.	/	المعلق: الله الله الله، ثلاثة ثلاثة بوكس يمين، إيه ده، بوكس شمال.	صوت الجماهير في الملعب
2	6ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة سوسو ساقطا على الأرض، من ضربات مرجان، فيرتمي فوقه محمود، ثم بقية الزملاء ويواصل مرجان ضربه على بطنه.	/	المعلق: يا نهار أبيض وقع ثامر عالأرض هي دي التحية، فبطتو يا نهار أبيض يا مرجان، إيه لي بيحصل ده.	- صوت الجماهير - صوت اللكمة - صراخ سوسو
3	8ثا	قريبة ثم الجزء الصغير	عادية	زوم خلفي ثم بانوراما أفقية	تظهر الصورة وجه سوسو ملطخ بالدماء بعد الضرب الذي تلقاه، ثم تتنقل الكاميرا لتظهر الفريق الأحمر كله يدعون الله مع محمود.	/	المعلق: ما تخفش تتهنى، ما تخفش تتهنى يا حبيبي. محمود: اللهم اغفر له وارحمه. الفريق: آمين. محمود: اللهم إجعل مثواه الجنة. الفريق: آمين.	صوت زقزقة عصافير

المقطع الثامن:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نرى في الصورة مرجان وهو يجلس في كباريه، إذ تظهر الخمور و يظهر معه هيثم دبور صديقه وفتاة خلف مرجان ترقص، و يبدو من ملامح وجهه كأنه يرى شيئا غريبا.	موسيقى صاخبة راقصة G	/	ضجيج
2	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	فتاة وترتدي خمارا واقفة في الكباريه وتكلم شابا.	موسيقى صاخبة راقصة d d	مرجان: الله ؟	ضجيج
3	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر مرجان وصديقه هيثم دبور في نفس اللقطة السابقة ومرجان يكلم هيثم.	نفس الموسيقى	مرجان: مش دي نورهان إلي مأنتمة مع عدي.	ضجيج
4	4ثا	مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	نرى في الصورة هيثم دبور يتكلم و ينظر إلى يساره و يوجد أمامه زميله نادر الممثل وهو يهز رأسه مع الموسيقى.	نفس الموسيقى	هيثم دبور: مهي نفضتلوا ودي لوقت مأنتمة مع محمود رئيس أسرة نور الحق.	ضجيج
5	2ثا				الصورة تبين مرجان يتكلم في نفس المكان أمام بار الكباريه وهيثم أمامه وفتاة ترقص خلفهم.	نفس الموسيقى	مرجان: هي من فوق.	ضجيج
6	4ثا	مقربة	عادية	تنقل عمودي	تظهر الفتاة السابقة التي هي نورهان بالخمار ثم تتنقل الكاميرا عموديا لنرى بقية جسمها بلباس فاضح.	نفس الموسيقى	مرجان: مأنتمة مع محمود من تحت بقى.	ضجيج
7	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مرجان في نفس المنظر السابق يكلم دبور.	نفس الموسيقى	مرجان: مأنتمة مع عمو دياب.	ضجيج

المقطع التاسع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	7ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة الطالب محمود وهو يتكلم في وضعية خطاب ويحمل في يده جريدة كما يظهر طالب ملتحي تصوره الكاميرا من الخلف وهو يصغي إلى محمود بمعية طلبة آخرين تظهر رؤوسهم.	/	محمود: إن مرجان أحمد مرجان رمز من رموز الفساد، التي يجب أن نقتصها من جذورها.	زقزقة عصافير
2	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	تبين الصورة طالبات محجبات يرتدين نظارات وبعض الطلبة والذي يبدو واضحا شاب يرتدي نظارة وسلسلة.	/	محمود: لقد صارت الجامعة.	زقزقة عصافير
3	8ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل بانورامي	محمود في نفس الوضعية السابقة يواصل خطابه لجمع الطلبة الذين تظهر رؤوسهم من الخلف في الإطار.	/	محمود: مكانا لعرض مسرحيات الكاتب الغربي الإنجليزي الفاسق الفاجر وليام شكسبير.	زقزقة عصافير
4	2ثا	قريبة	عادية	تنقل جانبي	وجوه بعض الطلبة الملتحين وطالبة محجبة.	/	محمود: إخواني.	زقزقة عصافير
5	6ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل بانورامي	تظهر الصورة هذه المرة تقريبا كل جمع الطلبة من الخلف ويظهر محمود وهو يخطب عليهم كما يظهر في آخر الصورة بناية الجامعة وبعض الطلبة المارين.	/	محمود: إنها حرب الأفكار وهجمة الغرب على عقولكم. الطلبة: الله أكبر.	- زقزقة عصافير - تصفيق الطلبة

المقطع العاشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	18ثا	متوسطة	عادية	تنقل بانورامي	تظهر الصورة مرجان وهو يدخل إلى مكتبه، فيجد سكرتيره وزميله محمود ينتظرانه فيتقدم مرجان إلى محمود ويقبله ثم يدعوه إلى الجلوس.	/	السكرتير: الأستاذ محمود مستني سعادتك من الصبح. مرجان: أهلا، أهلا بزميل الدراسة العزيز إزيك يا محمود، إتفضل أقعد هنا أصلي ما بحبش قعدة المكتب، إتفضل يا أستاذ محمود لإزيك يا حبيبي.	أصوات الكراسي
2	7ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة مرجان وهو يكلم محمود وهما جالسان على الطاولة.	/	مرجان: أهلا يا محمود، أهلا بيك يا حبيبي تشرب شاي بالياسمين.	صوت ناجم عن وضع النظارة على الطاولة
3	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر في الصورة محمود وهو يكلم مرجان.	/	محمود: أنا صايم يا أخ مرجان	/
4	3ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة مرجان وهو يكلم محمود.	/	مرجان: آه، دا أنا نسيت إحنا في رمضان. محمود: رمضان إيه يا أخ مرجان.	/
5	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة محمود وهو يكلم مرجان.	/	محمود: رمضان ول، أنا الحمد لله بصوم إثنين وخميس طول السنة.	/

6	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود.	/	مرجان: اللهم قوي إيمانك، أنا	/
7	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة محمود وهو ينظر إلى مرجان بنظرات حادة.	/	مرجان: أن بحب الشباب المؤمن.	/
8	9ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر في الصورة مرجان وهو يكلم محمود.	/	مرحان: آآ أنا عايز أشتكيلك مصاريف الجامعة بقت كثير أوي، والله الواحد بيدفع فلوس كثير أوي في الجامعة دي إنت عامل إيه في حكاية المصاريف دي.	/
9	3ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يواصل كلامه مع مرجان.	/	محمود: أنا الحمد لله داخل الجامعة بمنحة تفوق.	/
10	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر في الصورة مرجان وهو يكلم محمود.	/	مرجان: آه منحة تفوق آه آه، إنت ساكن فين يا محمود.	/
11	1ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهلر الصورة محمود يكلم مرجان.	/	محمود: في البصراوي.	/
12	1ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود.	/	مرجان: فين.	/

13	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يكلم مرجان.	/	محمود: في البصراوي.	/
14	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود.	/	مرجان: البصراوي، دي فين دي.	/
15	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يكلم مرجان.	/	محمود: ورى مصنع الكراسي.	/
16	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	مرجان يكلم محمود في نفس الوضعية.	/	مرجان: ورى مصنع الكراسي آه، والحتتين دول فين يعني.	/
17	1ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	محمود يرد على مرجان.	/	محمود: في نبابة.	/
18	5ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر في الصورة ملرجان يكلم محمود.	/	مرجان: في نبابة عند مصنع الكراسي في البصراوي، أهلا يا جودة.	/
19	2ثا	الجزء الكبير	عادية	بانوراما أفقية	تظهر الصورة سيارة حمراء تخرج من أمام مبنى كما نرى مجموعة من الشباب يسيرون في المكان.	موسيقى رسمية	/	ضجيج سيارات
20	4ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	تظهر الصورة السيارة تواصل سيرها ولكن هذه المرة يظهر من يقودها وهو محمود ثم يركن السيارة.	/	/	ضجيج سيارات

21	11ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل جانبي	في البداية تظهر الصورة ملصقة حائطية عليها عنوان أسرة نور الحق جريدة كل المسلمين وعنوان بالبند الكبير: مرجان أحمد مرجان ووسام الاحترام ،ثم بعد تنقل الكاميرا يظهر محمود وهو يخطب على مجموعة الطلبة الذي تظهر بعض رؤوسهم في الصورة.	/	محمود: إخواني لا يجب أن تحركنا الأحقاد على الناجحين والمتفوقين، لقد هاجمنا هنا ومن نفس.	- ضجيج - زقزقة عصافير
22	2ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	تظهر الصورة بعض الطلبة أعضاء أسرة نور الحق وهم ينصتون إلى محمود.	/	محمود: هذا المكان، الزميل.	- ضجيج - زقزقة
23	3ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	محمود يحمل جريدة و يشير إليها بيده وهو يواصل خطابه للطلبة.	/	محمود: والأخ الفاضل ذو الوجه البشوش.	- ضجيج - زقزقة
24	7ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل جانبي	تظهر الصورة محمود وهو يواصل خطابه للطلبة.	/	محمود: مرجان أحمد مرجان، ووصفناه بأسوأ الصفات، ولكن ما إن وضحت لنا الحقيقة.	- ضجيج - زقزقة
25	3ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	تظهر الصورة بعض الطلبة ينصتون إلى محمود، فتاتين بالحجاب وأخرى متبرجة وشابين في أزياء عادية.	/	محمود: حتى رجعنا عما كنا فيه.	- ضجيج - زقزقة
26	2ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل جانبي	يظهر في الصورة محمود يواصل خطابه وتظهر رؤوس بعض الطلبة من الخلف.	/	محمود: وندمنا عما فعلنا.	- ضجيج - زقزقة
27	4ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	محمود بالإضافة إلى الطلبة في نفس الوضعية.	/	محمود: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم.	- ضجيج - زقزقة
28	5ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	محمود يواصل خطابه للطلبة وتظهر رؤوس بعضهم من الخلف وهو يشير إلى نفسه.	/	محمود: إذا جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا.	- ضجيج - زقزقة

29	3ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما عمودية	تظهر الصورة بعض الطلبة ثم يظهر كل من عدي وعليا والدكتورة جهان الذين يقفون وراء جمع الطلبة ينظرون إليهم.	/	محمود: أن تصيبوا قوما بجهالة.	- ضجيج - زقزقة
30	4ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة محمود يواصل خطابه وهو لا يزال يحمل الجريدة ويظهر أيضا بعض الطلبة مارين.	/	محمود: فتصبحوا على ما فعلتم نادمين.	- ضجيج - زقزقة
31	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تظهر الصورة وجوه بعض الطلبة وفي آخر الصورة يظهر عدي وعلياء	/	/	- ضجيج - زقزقة

المقطع الحادي عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	1ثا	الجزء الكبير	عادية	زوم أمامي	مجموعة من الشباب يرقصون ويغنون بعضهم باللحي وخلفهم نساء محجبات في مكان فسيح تظهر فيه أعمدة ونخيل في الخلف.	موسيقى روك	الشباب يغنون: مجتمع.	/
2	1ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	تظهر الصورة شابين ملتحيين يرقصان ثم تتحرك الكاميرا ليظهر آخرين هما محمود وشاب آخر ملتحي وهما يرقصان أيضا ويشيران بأصابعهما إلى الأمام.	موسيقى روك	الشباب يغنون: منحل كافر.	/
3	4ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل أمامي	تظهر الصورة مجموعة من الشباب كلهم يرقصون ويغنون.	موسيقى روك	الشباب يغنون: يا مرجان انضم ظافر معنا بعون الله.	/

المقطع الثاني عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	2ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل خلفي	تظهر الصورة جمع كبير من الشباب يلتفون حول مرجان وآخرون ذاهبون وعلى يسار الصورة يظهر بعض النساء باللباس الإسلامي ذاهبات للالتفاف حوله و يبقى عدي وسوسو وعلياء وجهان مراد ونادر الممثل واقفين.	موسيقى روك	الشباب يغنون: ولست مزرعة في المرآة.	/
2	4ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	مجموعة كبيرة من الشباب ملتفين حول مرجان، و يرفعون أيديهم و يحركونها.	موسيقى روك	مرجان يغني: ودي ذقني إن نفسك حبدعان.	/
3	1ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	توضح الصورة عدي واقف وجهان وعلياء واقفتان تنظران إلى بعضهما البعض وطالب وطالبة يمران وهما يرقصان.	موسيقى روك	الشباب يغنون: حبدعان.	/
4	3ثا	الجزء الكبير	غطسية	تنقل عمودي	تظهر الصورة جهان وعدي وعلياء وسوسو ونادر من الخلف ومن الجانب الآخر يظهر جمع الطلبة الملتف حول مرجان وبينهم النساء بالزي الإسلامي في الجهة اليسرى ثم تنتقل الكاميرا ليبقى الجمع وحده في الإطار.	موسيقى روك	الشباب يغنون: لا لا مرجان لا لا آه آه.	/

المقطع الثالث عشر:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	18ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	تظهر الصورة محمود وهو يجلس مع الدكتورة جهان مراد في مكتبها ثم يتبادلان أطراف الحديث.	/	جهان: إيه لي غيرك يا أخ محمود، إيه لي غيرك. محمود: الرجوع للحق فضيلة يا دكتورة. جهان: بعت نفسك هو ده الإيمان إلي إنت تدعو ليه؛ ماكانش عاجبك لبسي مش كده والعربية إلي إنت راكبها دي جبتها منين.	/
2	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة محمود وهو يتكلم مع الدكتورة جهان.	/	محمود: الأخ مرجان أحمد مرجان، رجل محترم، ولو سمحت يا دكتورة بلاش التلميحات دي.	/
3	6ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة وجه الدكتورة جهان وهي تكلم محمود.	/	جهان: دي مش تلميحات، إنت قبضت رشوة، إشتراك زي مااشترى كل حاجة في البلد.	/
4	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة محمود وهو يتكلم مع الدكتورة جهان بغضب.	/	محمود: من فضلك يا دكتورة أنا مش مرتشي،ومن فضلك تتكلمي معايا كويس.	/
5	5ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تظهر الصورة جهان مراد وهي تتكلم مع محمود.	/	جهان: يا خسارة ، كنت فاكراك عندك مبدأ ،لكن طلعت ولا حاجة.	/

6	4ثا	أمريكية	عادية	تنقل عمودي	تظهر الصورة محمود وهو يقوم غاضبا ويصرخ في وجه الدكتورة جهان	/	محمود: إنت جاية تلوميني أنا، ما تروحوا تلوموا نفسكم. جهان: متحترم نفسك.	صوت ضرب على الطاولة
7	1ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	تظهر الصورة مرجان وهو يدخل إلى مكتب الدكتورة ويتكلم.	/	مرجان: إيه يا محمود.	/
8	1ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	تظهر الصورة محمود وجهان في وضعيتهما السابقة ينظران إلى المتكلم الذي هو مرجان.	/	مرجان: عيب كده يا جدع.	/
9	11ثا	أمريكية	عادية	بانوراما أفقية	يظهر في الصورة مرجان وهو يتقدم نحو محمود وجهان ويطلب من محمود الخروج ثم يجلس في مكانه ويكلم الدكتورة ويضع علبة على الطاولة بينما تبقى هي واقفة.	/	مرجان: إنت في الحرم الجامعي، يالا إمشي من قدامها الساعة دي إمشي إمشي، إمشي يالا يا حودة، الجيل الجديد ده مافيش حاجة عاجباه أبدا، أبدا.	صوت وضع العلبة على الطاولة

ب- القراءة التعيينية للمقاطع المختارة

المقطع الأول: يبدأ هذا المقطع بلقطة جزء كبير يظهر فيها مرجان وهو يسير في حرم الجامعة ويظهر من حوله مجموعات من الطلبة يحملون كتبا في أيديهم، ثم بلقطة أمريكية يظهر في الصورة فتاتين بلباس فاضح جدا وبقصات شعر غريبة ذات نمط غربي وهما تسيران وفي أيديهما كتب، تليها لقطة جزء صغير يظهر فيها مرجان وهو ينظر إلى الفتاتين نظرة استغراب وفي نفس الوقت استراق نظر، وفجأة وبلقطة أخرى نصف مقربة تظهر فتاتين أخرويين بالزي الإسلامي أو كما يسمى "الجلباب" ثم ينتقل المخرج إلى لقطة أخرى يظهر فيها مرجان وهو يلتقي في طريقه بالفتاتين، فيقوم بحركة توحي بفزعه منهما، ثم يبتعد عن طريقهما ويواصل سيره، كما تظهر اللقطات السابقة كلها أجزاء من بنايات الجامعة التي تبدو فخمة.

المقطع الثاني: تدور أحداث هذا المقطع في قاعة المحاضرات (المدرج) بالجامعة، حينما كانت الدكتورة جهان مراد شخصية رئيسية في الفيلم تطلب من الطلبة إعطائها رأيهم فيها، حيث يظهر في اللقطة الأولى محمود وهو يقوم من مكانه ويمطر الدكتورة بوابل من الانتقادات تتعلق بلباسها التبرجي الفاضح، وبأنه مطالب بغض بصره واستعملت في هذه اللقطة لقطة الجزء الصغير ليبرز من خلالها المخرج الفضاء الذي يجري به الحوار ويظهر فيها محمود من الخلف ثم لقطة نصف مقربة لإظهار صاحب الصوت الذي هو محمود ويظهر وجهه لأول مرة في الفيلم، ثم استعمل المخرج لقطة المجال والمجال المقابل في الحوار الذي دار بينه وبين علياء التي عبرت عن موقفها من كلام محمود وطلبت منه أن يتوقف، ثم الحوار الذي دار بينه وبين نادر الطالب الذي يمارس نشاطه في الجامعة كممثل مسرحي، ومن خلال كلام محمود يتبين موقفه من التمثيل على أنه حرام فيرد عليه نادر بأن الفن شيء عظيم ثم ينهض عدي من مكانه لينظم إلى سابقيه في معارضة محمود ويرفض طريقة كلامه وإدخاله للحلال والحرام في تدخله، وجاءت هذه اللقطات كلها في شكل لقطات حكائية ووصفية بين المقربة ونصف مقربة، وما إن يكمل عدي كلامه حتى تظهر لقطة الجزء الكبير التي تظهر فيها الصورة حالة فوضى

ناجمة عن معارضة كل الطلبة لرأي محمود وطريقة كلامه وقد استعمل المخرج في هذا المقطع المونتاج التناوبي وهو الأنسب في الحوار وزاوية المجال والمجال المقابل.

المقطع الثالث: تم تصوير هذا المقطع في نفس المكان السابق والذي هو المدرج، حيث تظهر في بداية المقطع لقطة مقربة لمرجان وهو يتعرف على إحدى الطالبات في الصف ويجلس ملتصقا بها، وبعدما تعالت أصوات ضحكهما يظهر محمود بلقطة أخرى مقربة وهو ينظر إلى مرجان والطالبة ماهي بنظرات سخط وغضب، وفي لقطة ثالثة بنفس سلم اللقطة السابقة يسأل مرجان ماهي عن محمود ولماذا ينظر إليه بتلك الطريقة، والإجابة على هذا السؤال من قبل ماهي هي التي تسمح للمشاهد باكتشاف هوية محمود، بعد أن قدمه المخرج في المقطع السابق على أنه ذو توجه إسلامي، فمن خلال إجابة ماهي نعرف أن محمود هو رئيس "أسرة نور الحق" كما تقول لمرجان: دا محبكها أوي بمعنى أنه منغلق ومتزمت، واستعمل المخرج في هذه اللقطات التي دارت في فضاء داخلي المونتاج التناوبي بين لقطتين مقربتين لمحمود من جهة ومرجان وماهي من جهة أخرى وأعيدت لمرتين وهذا ليفهم المتفرج العلاقة بين الصورة والصوت أي من هو المقصود بالكلام وفي نفس الوقت من هو المتكلم، وفي هذا المقطع قدم لنا المخرج أول احتكاك لمحمود ومرجان والذين ستدور بينهما أحداث مهمة في الفيلم.

المقطع الرابع: تدور أحداث هذا المقطع في نفس المكان الذي هو المدرج، لكن هذا المقطع يبين اختلاف مرجان الذي ينتمي لجيل آخر وثقافة مختلفة والطلبة الذين يدرس معهم في الصف، تتراوح لقطات هذا المقطع بين لقطة الجزء الصغير واللقطة المقربة أي بين الوصف والحكاء، ففي لقطة جزء صغير يظهر فيها مرجان وهو يضرب طالبا يدعى "سوسو" فوق طاولة المدرج، يظهر داخل الإطار جزء كبير من الطلبة يتفرجون على ما يحدث، ومن كلام مرجان نفهم أنه لم يتقبل ما رآه يحدث بين ابنته وسوسو صديقها في الصف الأمر الذي يعتبره بقية الطلبة أمرا عاديا ما عدا محمود ذو التوجه الإسلامي، ورئيس أسرة نور الحق التي يبدو من اسمها أنها جمعية أو تنظيم طلابي إسلامي، ثم يجري حوار بين مرجان في نفس الوضعية السابقة ومحمود، بعد ان طلب مرجان من محمود أن يتدخل ليساند موقفه بعد أن اكتشف توجه محمود مثلما يبين المقطع السابق، فيحث محمود مرجان على مواصلة

الضرب و يدعوه إلى تغيير المنكر بيده من خلال حديث نبوي حتى تأتي الدكتورة جهان مراد في اللقطة الأخيرة بسلم الجزء الصغير وتطرد مرجان من المحاضرة، واستعمل في هذا المقطع التركيب التناوبي.

المقطع الخامس: تم تصوير أحداث هذا المقطع في مكانين خارجي وداخلي، تصور الكاميرا في الفضاء الخارجي الذي هو ساحة الجامعة أمام بهو الإدارة، مرجان في لقطة متوسطة وهو يخرج من الإدارة قلقا و يسب الجامعة و يشبهها بالملهى وهو ينزل السلالم والكاميرا تصاحبه بحركة تنقل جانبي، إلى أن يكمل نزول السلالم ويلتقي بمحمود، وفي لقطة أمريكية يدور بينهما حوار إذ يشتكي مرجان لمحمود سوء الأخلاق في الجامعة وبالضبط العلاقات الغرامية بين الطلبة، فيدعوه محمود إلى تكوين جبهة لمواجهة الفساد في الجامعة ويبدو على كليهما القلق والتحمس من خلال طريقة كلامهما وحركاتهما كحركة محمود وهو يشمر على ساعديه، وفي ذات الوقت يأتي هيثم دبور صديق مرجان وهو يحمل في يديه سيجارة مخدرات ويقدمها لمرجان فينهمر عليه بوابل من الشتائم، وفي هذا الجزء من اللقطة يوظف المخرج موسيقى مناسبة تماما إذ شكلت ما يسمى بالعلاقة التركيبية الفضائية بين الصورة والصوت والموسيقى.

ثم تنتقل الكاميرا إلى فضاء داخلي وأول ما يظهر في اللقطة الأولى في هذا المكان ملصقة حائطية مكتوب عليها أسرة نور الحق بالبند العريض باللون الأزرق وعلى يمين الملصقة من الأسفل مكتوب لا إله إلا الله ثم تتحرك الكاميرا بتنقل خلفي وبانوراما أفقية فيظهر أثناء التنقل على يسار الملصقة صورة لمصحف يعطي صفة الإسلامية للمكان ثم بعد ذلك يظهر في الصورة مرجان وهو جالس مع محمود في لقطة نصف مقربة ،خلال هذه اللقطة يقدم محمود مرجان على أنه عضو جديد في أسرة نور الحق ويلقي مرجان التحية ثم بلقطتي الجزء الصغير يظهر في إحداها جمع من الشباب جالسين بعضهم ملتحي وآخرين يرتديان قبعات إسلامية يردون التحية وفي الثانية يظهر جمع من النسوة يرتدين الحجاب وبعضهن بالجلباب يزغردن وفي هذه الأثناء وظفت موسيقى ذات طابع إسلامي تخلق نوعا من - السكينة والجدية- لكثرة استعمالها في الأفلام الدينية ما يخلق انطباعا على أن المكان الذي تجري فيه الأحداث هو مسجد، ثم بلقطات تراوحت بين المقربة والجزء الصغير ركز المخرج على الحوار بين

محمود ومرجان وحالة الهدوء والإنصات من قبل الشباب، فأخذ محمود يعرف مرجان على نشاطات أسرة نور الحق، ثم يدور حوارهما حول مسألة الأخلاق في الجامعة واللباس الفاضح للبنات ويركز المخرج على هذا الحوار بلقطات مقربة لكل من محمود ومرجان وزاوية المجال والمجال والمقابل وهذا لجلب المشاهد للتفاعل والتركيز مع هذا الحوار، ومن خلال الحوار يكتشف مرجان أن محمود وأسرة نور الحق تحل الزواج العرفي الذي هو باطل كحل للمشكلة ما يثير غضبه ويخيب أمله فيغادر المكان، واستعمل المخرج في هذا المقطع المونتاج التناوبي.

المقطع السادس: تم تصوير هذا المقطع في ملعب كرة القدم حيث يجري فريق الجامعة مقابلة مع فريق جامعة أخرى، وبلقطة الجزء الصغير وزاوية غطسية وتنقل خلفي يظهر فريق الجامعة بالزي الأحمر ونسمع صوت محمود دون أن نراه وهو يدعو لفريقه بالفوز والفريق يرد "آمين" على كل دعاء، ثم بلقطة أخرى عكس السابقة أي بنفس السلم وزاوية عكسية، تظهر الصورة وجوه أعضاء الفريق في نفس الوضعية مشكلين دائرة وملتحمين ببعضهم إذ يظهر جليا محمود وهو يواصل دعائه ثم يطلب منه مرجان أن يكف لأن المقابلة قد بدأت وفي هذه اللقطتين تم توظيف صوت الجماهير وخلق علاقة تركيبية فضائية للمكان والصورة والصوت، و إعطاء الانطباع بوجود مقابلة وجماهير.

المقطع السابع: تدور أحداث هذا المقطع في نفس المكان السابق أي الملعب، ويبدأ بلقطة الجزء الصغير التي يظهر فيها مرجان وهو يضرب زميله سوسو بعد أن سجل هدفا ثم يلحق بقية أعضاء الفريق ويرتمون عليه وأول من يفعل ذلك هو محمود رئيس أسرة نور الحق بينما يواصل مرجان ضربه له، ويوظف المخرج في هذه اللقطات مؤثرات صوتية تمثلت في صوت لكمات وصوت الجماهير الذي استمر حتى نهاية المقطع، ثم بلقطة قريبة يظهر وجه سوسو الذي تعرض للضرب مخضبا بالدماء ثم تنتقل الكاميرا بزوم خلفي وبانوراما أفقية ليظهر كل لاعبي فريق الجامعة واقفين وخلفهم الحكام وهم يرددون كلمة "آمين" بعد دعاء محمود لسوسو بالمغفرة والرحمة والجنة ما يأخذ بذهن المشاهد أنه مات، بينما يظل في هاتين اللقطتين صوت ضجيج وزقزقة عصافير بينما اختفى صوت الجماهير.

المقطع الثامن: تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء داخلي آخر هو عبارة عن ملهى ليلي حيث يظهر في لقطة نصف مقربة مرجان جالس أمام بار الملهى حيث تظهر خلفه زجاجات الخمر، وهو ينظر نظرات استغراب ويكلم هيثم دبور الذي يجلس أمامه ويشرب من زجاجة خمر يحملها بيده، ثم يذهب بنا المخرج إلى لقطة أخرى نصف مقربة تظهر فيها فتاة محجبة وهي تكلم شابا ونسمع صوت مرجان يقول "الله" ومن خلال تركيب اللقطتين نعرف أن مرجان كان ينظر تلك النظرات إلى الفتاة المحجبة المتواجدة في الملهى، ثم يظهر مرجان وهيثم في نفس اللقطة السابقة ويسأله عما كانت هي نورهان صديقة عدي، فيظهر هيثم في لقطة أخرى مقربة وهو يخبره بأنها أصبحت صديقة محمود "رئيس أسرة نور الحق" ثم يرجع المخرج إلى نفس اللقطة النصف مقربة السابقة لمرجان وهيثم وهو ينظر إليها، حتى تظهر الفتاة في نفس اللقطة السابقة لها وبتنقل عمودي يظهر في الصورة خصر الفتاة وأرجلها فنكتشف التناقض في لباسها الفاضح من الأسفل والخمار من فوق، ثم يظهر مرة أخرى مرجان في نفس اللقطة السابقة وهو يواصل كلامه عن الفتاة حيث يقول له "من فوق مأنتمة مع محمود ومن تحت مأنتمة مع عمرو دياب"، واستعمل المخرج هنا المونتاج التعبيري ليبين لقطات الفتاة ولقطات مرجان وهيثم ليعرف المشاهد أن الكلام يدور حول تلك الفتاة واستعملت في هذا المقطع موسيقى دي جي راقصة لتدل على صخب المكان بالإضافة إلى توظيف الضجيج.

المقطع التاسع: تم تصوير هذا المقطع في فضاء خارجي وهو ساحة الجامعة حيث يظهر في اللقطة الأولى بلقطة نصف مقربة محمود يحمل في يده جريدة يظهر عليها صورة مرجان وبحركة تنقل جانبي تظهر في اللقطة رؤوس بعض الطلبة الذين يستمعون لمحمود وهو يحرضهم على مرجان إثر مشاركته في مسرحية، ثم بلقطة مقربة يظهر لنا المخرج بعض الطالبات المحجبات والطلبة الذين يصغون إلى محمود وهم طبعا أعضاء أسرة نور الحق من خلال تنقل جانبي، وفي لقطة نصف مقربة أخرى يظهر محمود ثانية وهو يواصل خطابه ضد مرجان وضد المسرح، ثم بلقطة أخرى قريبة وحركة تنقل يظهر في الصورة شابان ملتحيان وهما يستمعان لمحمود وقد اختار المخرج هنا اللقطة السيكولوجية ليبرز مدى اهتمامهما بالخطاب وتأثرهما وقد اختار المخرج في هذا المقطع اللقطات الحكائية والسيكولوجية

لإبراز أهمية الحوار أو لجلب المشاهد للتركيز مع الحوار، وفي الأخير بلقطة الجزء الصغير وتنقل جانبي يظهر محمود وخلفه جزء من مدخل إدارة الجامعة وجزء كبير من أعضاء أسرة نور الحق، وبعد أن يكمل محمود خطابه نسمع تكبيراتهم وتصفيقاتهم.

المقطع العاشر: تدور أحداث هذا المقطع في مكانين مختلفين حيث صور الجزء الأول من المقطع في إدارة شركة مرجان أحمد مرجان حيث يجري حوار بين محمود ومرجان، يبدأ المقطع بلقطة أمريكية يظهر من خلالها مرجان وهو يدخل إلى مكتبه، وبحركة كاميرا تنقل جانبي يظهر محمود مع سكرتير مرجان ثم مرجان وهو يرحب بمحمود بلقطة متوسطة ويدعوه للجلوس وخلال الحوار الذي يدور بينهما اختار المخرج اللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال والمقابل لتصوير هذا الحوار الذي يبدأ بدعوة مرجان لمحمود على شرب شاي بالياسمين التي عودنا عليها على أنها شفرة أو رمز للرشوة فيجيب محمود أنه صائم ثم يسأله مرجان عن مصاريف الجامعة وعنوانه فيفرح لاكتشافه أن محمود دخل الجامعة بمنحة تفوق ويسكن في حي فقير جدا، ثم تنتقل الكاميرا إلى فضاء آخر حيث يظهر في لقطة الجزء الكبير أو نصف جامعة جزء من مبنى كبير وطريق ونخيل ومن أمام المبنى تخرج سيارة حمراء من نوع مرسيدس لا يظهر من يقودها إلى أن يستعمل المخرج لقطة الجزء الصغير، إذ يتبين أن محمود من يقود السيارة ويقوم بركلها، وفي اللقطتين الأخيرتين وظف المخرج موسيقى ريتمية سريعة نوعا ما كما استعملت مؤثرات أخرى تمثلت في الضجيج، وبعدها بلقطة مقربة تظهر في الصورة ملصقة حائطية على إحدى أعمدة الجامعة مكتوب عليها "نور الحق" بالبند العريض وأسفلها بخط أقل سمكا "جريدة كل المسلمين" وتظهر كذلك صورة لمرجان وفوقها عنوان كبير "مرجان أحمد مرجان ووسام الاحترام" وفي الأسفل عنوان آخر **اقتناء الكلب وحرمانيته**، إذن هي جريدة أسرة نور الحق التي تكلم عنها محمود قبل قليل، ثم بتنقل جانبي يظهر محمود في لقطة نصف مقربة وتستمر حركة الكاميرا لتبرز رؤوس جمع من الطلبة من الخلف ينصتون إلى محمود وهو يحمل في يده الجريدة نفسها ويظهر في شكل جديد فهو يرتدي ملابس جديدة وأنيقة ويرتدي نظارات ويضع سلسلتان على رقبته وتبدو تسريحة شعره مختلفة، ويلقي على ذلك الجمع خطابا عكس الخطاب السابق، أي هذه المرة لصالح مرجان وينفي

الكلام الذي قاله فيه في المرة السابقة ويستدل بآية قرآنية واستعمل المخرج اللقطة المقربة مع حركة تنقل جانبي لإبراز جمع أعضاء أسرة نور الحق، كما استعملت أيضا أثناء الخطاب لقطة الجزء الصغير لإظهار محمود والطلبة معا مع تنقل جانبي دائما، وخلال اللقطتين الأخيرتين للطلبة يظهر في آخر الصورة الدكتورة جهان وعدي وعلياء ولدا مرجان وهم ينظرون نظرة حسرة وتعجب إلى محمود، ومن خلال هذا المقطع يبدو أن محمود قبض رشوة من عند مرجان ما جعله يغير شكله ورأيه في مرجان.

المقطع الحادي عشر: تدور مجريات هذا المقطع في ساحة الجامعة لكن من جهة أخرى تظهر لأول مرة في الفيلم وفي اللقطة الأولى من هذا المقطع يظهر أربعة شباب ملتحين ويتوسطهم محمود وخلفهم شباب آخرون وفي الأخير فتيات محجبات وأخريات متجلببات في لقطة الجزء الكبير وبزاوية عكس غطسية، يظهر الجميع وهم يغنون ويرقصون ثم الشابين الذين كانا على الجهة اليسرى في لقطة مقربة ثم ببانوراما أفقية يظهر أيضا في الصورة محمود مع شاب ملتحي، ثم يرجع المخرج إلى لقطة الجزء الكبير يظهر فيها الجميع بتنقل أمامي للكاميرا وزاوية عكس غطسية، وخلال هذه المقاطع صور أعضاء أسرة نور الحق بقيادة محمود في رقصة تعبيرية وهم يغنون على موسيقى روك ويرددون: مجتمع منحل كافر يا مرجان انضم ظافر، معنا بحول الله، والمقطع كله يبين من خلال الأغنية صراع الطلبة بمختلف أطيافهم على مرجان لضمه إلى صفهم.

المقطع الثاني عشر: تم تصوير هذا المقطع في نفس المكان السابق خلال الأغنية الراقصة التعبيرية التي أظهر من خلالها المخرج الصراع بين ثلاث تيارات للطلبة وهم فريق ضد مرجان يمثله كل من جهان وعدي وعلياء، وآخرين يريدون ضم مرجان لصفهم وممثلا في الإسلاميين أي أسرة نور الحق، وأصدقاء مرجان الذين يسهر معهم وهم عبارة عن طلبة منحرفين، وفي هذا المقطع من خلال لقطة الجزء الكبير وتنقل خلفي يظهر حشد كبير من الطلبة يلتفون حول مرجان وآخرون يلتحقون بالحشد ومن بينهم نساء بالجلباب يظهرن على يسار الصورة، أما في مقدمة الصورة يظهر كل من جهان وعدي وعلياء وسوسو ونادر واقفين ينظرون إلى ما يجري بغرابة، تلي هذه اللقطة، لقطة جزء صغير بزاوية غطسية يظهر من خلالها المخرج أن ذلك الحشد يلتف حول مرجان الذي يظهر جيدا في هذه اللقطة،

ثم يظهر في لقطة نصف مقربة كل من علياء وعدي والدكتورة جهان وهم مستاءين مما يحدث ويمر من أمامهم بضعة طلبة للانضمام إلى الحشد، ثم بلقطة جزء كبير أخرى يظهر فيها الفريق المضاد لمرجان بزاوية عادية وبعد التنقل العمودي للكاميرا يظهر الحشد الذي يلتف حول مرجان بزاوية غطسية وهم يغنون ويرفعون أيديهم ويظهر على يسار الصورة طالبة ترتدي الجلباب الأسود، وفي هذا المقطع وظفت نفس الموسيقى السابقة وصوت غناء الطلبة الذي له معانيه أيضا وهذا ما سنتطرق إليه في التحليل التضميني.

المقطع الثالث عشر: بدأت لقطات هذا المشهد بلقطة نصف مقربة يظهر فيها محمود وهو يجلس وبعد تنقل بانورامي تظهر الدكتورة جهان مراد جالسة مع محمود ويظهر المكان الذي صور فيه المقطع وهو مكتبها في لقطة متوسطة ويدور بينهما حوار حول موقف محمود من مرجان وعن الرشوة التي قبضها من مرجان أي السيارة، وعندما يشتد الحوار بينهما، يعتمد المخرج في بقيته على زاوية المجال والمجال المقابل واللقطة المقربة والقريبة لشد الانتباه إلى الحوار، وإظهار الانفعالات، ثم بلقطة أمريكية يظهر محمود وهو يقف من مكانه ويكلم الدكتورة بغضب بعد أن نعتته بالمرتشي فتنهض هي أيضا من مكانها وترد عليه بغضب، وبلقطة أمريكية أخرى وبانوراما أفقية يظهر مرجان وهو يدخل المكتب ويكلم محمود، ومن خلال نفس اللقطة السابقة لجهان مراد يلتفتان إلى مرجان، ليظهر مجددا مرجان في لقطة أمريكية وبانوراما أفقية ليقف أمامهما ويطلب من محمود الخروج ويعاتبه ثم يجلس مع الدكتورة ليكلمها، وخلال هذا المقطع يظهر محمود بملابس أخرى جديدة وشبابية تختلف عن تلك التي كان يرتديها دائما في اللقطات السابقة.

5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

قبل الانطلاق في التحليل التضميني للمقاطع نرى أنه إلزاما علينا أن نتطرق إلى الجنيريك الذي هو بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم.

الجنيريك:

للجنيريك أهمية بالغة في الأفلام السينمائية لما يقدمه من إشارات حول موضوع الفيلم، بالإضافة إلى المعلومات التي يقدمها عن الفيلم كالعنوان، أسماء الشخصيات المشاركة في الفيلم، الفرقة التقنية، المؤسسة المنتجة، ...إلخ، بذلك فالجنيريك له مهمة التعريف بالفيلم حيث يقوم بوظيفة إيضاحية بمعنى أن المعلومات التي يعرضها على المشاهد تمنحه احتمال معرفة ما سيحدث في المشهد الموالي فهو يعمل على خلق عملية انتقالية بين الفيلم ومشاهده فمع بداية السرد الفيلمي تنشأ علاقة نفوذ بين الاثنين.

ويعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجنيريك حيث قال عنه رولان بارت بأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم، ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله الفيلم.[1]

إن توظيف العناوين في الأفلام لا يأتي اعتباطيا بل يحمل في طياته معاني توحي بالرسالة الموجودة في الفيلم، ولكشف وظيفة العنوان الذي أعطي للفيلم وهو "مرجان أحمد مرجان" لابد من القيام بعملية تحليلية له عبر مستويين:

أ- **المستوى اللغوي**: لغويا كلمة "مرجان" تعني نوع من الحيوانات البحرية الذي يستعمل لصناعة الحلي، ويضاهي في ثمنه المعادن الثمينة كالذهب، والمرجان يرمز إلى الثراء والغنى، أما أحمد فهو اسم عربي شائع جدا، يمكن أن يرمز إلى العروبة كما يمكن أن يرمز كذلك للإسلام لأنه من أسماء الرسول ﷺ.

ب-**على مستوى الصورة**: جاء العنوان من حيث الصورة مكتوبا بالبند العريض من الأعلى إلى الأسفل وليس أفقيا، كما كتبت كلمتي مرجان بخط كبير مقارنة مع أحمد، وباللون الذهبي

[1]- عواطف زراري: مرجع سبق ذكره، ص114.

اللامع، ولكل هذه الصفات التي اتسم بها العنوان دلالتها الخاصة فكما قلنا على المستوى اللغوي كلمة مرجان تدل على الثراء وفي نفس الوقت هي اسم متداول في مصر، إذا العنوان هنا هو إسم شخص، واللون الذهبي يدل على ثراء هذا الشخص، أما من حيث الخط فجاءت كلمة أحمد صغيرة ووضعت بين كلمتي مرجان كبيرتين، ودلالة هذا أم كلمة مرجان أكثر من كلمة أحمد، إذن شخصية الفيلم "مرجان أحمد مرجان"مهمة كشخصية ثرية وليس كشخصية عربية، فثراء مرجان أحمد مرجان هو الذي يحرك أحداث الفيلم، وما زاد من وضوح الدلالة التضمينية للعنوان صورة الجنيريك، التي جاءت في البداية عبارة عن مجموعة من الصور لمنشآت صناعية وخلال عرضها يتم تقديم الشخصيات الرئيسية في الفيلم، وبعدها قدم العنوان، ويعد تقديم العنوان مباشرة جاءت صورة لعامل مكتوب على مئزره كلمة مرجان بالحروف اللاتينية، ثم تبعتها صورة لمنتوجات أثناء تصنيعها كلها باسم "مرجان" تلتها صورة لعامل يشحن السلع مكتوب على مئزره "مجموعة شركات مرجان" فمن خلال هذه الصور يزداد فهم المشاهد بدلالة العنوان، التي يقصد بها اسم مالك هاته المصانع، وهذا طبعا يؤكد القراءة الأولى للعنوان فوظيفة الجنيريك هنا هي وظيفة إيضاحية ومن خلال هذا التحليل نجد أن العنوان يحمل وظيفة مرجعية، فهو يعلن بطريقة إيحائية تعبر مباشرة عن اسم الشخصية الرئيسية في الفيلم، وعن سمات هاته الشخصية، فهو يتعلق بموضوع الفيلم.

إذا عنوان الفيلم لا يحمل أي دلالة سواء كانت صريحة أو رمزية عن الإسلاميين موضوع الدراسة، لكن جزء مهم من الفيلم يعالج هذا الموضوع، من خلال محور ثانوي في الفيلم، ففي هذه النقطة اعتمد فيلم مرجان أحمد مرجان على التسريب الأسطوري، أثناء معالجته لموضوع الإسلاميين، فالمتلقي أو المشاهد عند التعرض للجنيريك وعنوان الفيلم وخاصة بعد اكتشافه للمحور الرئيسي للفيلم، يركز مع الفكرة الرئيسية التي يدور حولها الفيلم، والتي هي هنا "مرجان" أما بقية الأحدث الثانوية فلا يحضر نفسه لقبولها أم لا، فيتلقاها دون أن يشعر بما تحمله من رسائل ضمنية تكون قد ترسخت في ذهنه، وشكلت انطباعات ما أو صورا ما،

وأثرت في رأيه بطريقة ما، فالمتلقي هنا ليس جاهزا لتلقي رسالة حول الإسلاميين وقد لا يتفطن أساسا أن الفيلم أعطاه فكرة معينة حول ذلك لكنه في النهاية تلقاها هذا الشخص، أما من حيث الخطأ فجاءت كلمة أحمد صغيرة ومكانها بين كلمتي مرجان كبيرتين، ودلالة هذا أن كلمة مرجان أكثر أهمية من كلمة أحمد، إذن شخصية الفيلم مرجان أحمد مرجان مهمة كشخصية ثرية وليست كشخصية عربية، فثراء مرجان أحمد مرجان هو الذي يحرك أحداث الفيلم، وزاد وضوح الدلالة التضمينية للعنوان.

تمَثَّل جنيريك الفيلم في مجموعة من الصور لمنشأة صناعية وخلال عرض الصورة تم تقديم الشخصيات الرئيسية في الفيلم وبعدها قدم العنوان، أما بعد تقديم العنوان جاءت صور أخرى تحمل وظيفة توضيحية تمثلت في عامل مكتوب على مئزره مرجان ثم عرض منتجات متنوعة من حليب وعصير ومياه معدنية باسم مرجان، ثم صورة لعامل يشخص المنتجات مكتوب على مئزره مجموعة شركات مرجان، فمن خلال هذه الصور يزداد فهم المشاهد لدلالة عنوان الفيلم بها اسم مالك هاته المعاني.

المقطع الأول: يبدأ هذا المقطع بلقطة الجزء الكبير التي تظهر مرجان وهو يدخل إلى الجامعة ويظهر في الصورة جزء كبير من مباني الجامعة، وعدد معتبر من الطلبة يحملون المحافظ والكتب، ومن خلالها أراد المخرج أن يخلق صورة أيقونية للجامعة، فما نراه في الصورة مطابق للأجواء التي نراها في الجامعات، وذلك لأن المخرج أراد أن يعرف المشاهد على هذا الفضاء الذي سيكون المكان الرئيسي لإحداث الفيلم، فبمجرد مشاهدة هذه اللقطة سيتفطن المشاهد أن المكان عبارة عن جامعة، ثم يظهر في لقطة متوسطة طالبتين بلباس فاضح على النمط الغربي وتسريحات شعر غريبة، ربما أراد المخرج من خلالها أن يبين حالة الاغتراب والتقليد للغرب، التي انتشرت في أوساط الشباب الجامعي في مصر من جهة، ومن جهة أخرى استعمل هذه الصورة كإشارة رمزية إلى أن هاته الجامعة هي جامعة خاصة يدرس فيها أبناء الأثرياء، بما أن مرجان رجل ثري وأبناءه يدرسون بهاته الجامعة، كما تبين من خلال اللقطة الثالثة وهي لقطة الجزء الكبير الدلالة الثالثة للصورة السابقة إذ يظهر خلالها مرجان وهو يمعن

النظر في الطالبتين لدرجة الالتفات إلى الخلف حينما مرتا من أمامه، وقد يفهم المشاهد من هذه النظرة معنيين مختلفين وهما الاستغراب أو الإعجاب، ثم تظهر في لقطة أخرى نصف مقربة طالبتين ترتديان الجلباب، واستعمل المخرج الكتب التي تحملانها في أيديهما كدلالة رمزية على أنهما طالبتان، ثم بلقطة الجزء الكبير يظهر مرجان في نفس الوضعية السابقة وما إن ينظر إلى الأمام حتى يفاجأ بالطالبتين بالزي الإسلامي في طريقه يقوم بحركة توحي بفزعه منهما ويبتعد بسرعة عن طريقهما ويواصل سيره، ومن خلال المونتاج المتوازي أظهر المخرج التباين في ردة فعل مرجان تجاه الطالبتين بالزي الغربي الفاضح في الأول ثم تجاه الطالبتين بالزي الإسلامي بعدها، ولهذا1ه الصورة دلالة تضمينية إيديولوجية تبرز إيديو لوجية المخرج تجاه الجلباب أو المرأة المتجلببة، واستطاع أن يرمز إليهما من خلال حركة مرجان، التي نقدمهما على أنهما ظاهرة غير مقبولة ومخيفة في المجتمع، ونستطيع من خلال قراءة أخرى أن نصل إلى دلالة إيديولوجية أخرى لهذا المقطع تتمثل في طرح فكرة نتواجد اتجاهين أساسيين في الجامعة وهما الإسلاميين والعلمانيين، إذا فالمقطع يحمل دلالة الصراع بينهما أيضا.

إن إشارة المخرج في هذا المقطع إلى وجود الإسلاميين في الجامعة المصرية، تأخذنا إلى الرجوع للجماعة الإسلامية التي نشأت في كنف الجامعة وجعلتها مركزا لنشاطاتها، وهذا ما أشار إليه الدكتور كمال السعيد حبيب في كتابه الحركة الإسلامية من المواجهة إلى المراجعة: "ففي الجامعة تأسست الجماعات الدينية ثم الجماعة الإسلامية... وظهر النقاب لأول مرة في الجامعة عام 1976م، واكتسح الحجاب فتيات الجامعة"[1]، إذن فالصورة المقدمة للطالبتين بالجلباب تحمل وظيفة مرجعية إلى خلفية سوسيوثقافية تمثلت في الجماعة الإسلامية في مصر.

وأما شريط الصوت فلقد تضمن موسيقى ريتمية مناسبة للعرض السريع الذي قدم حول الجامعة، وكذا لحالة مرجان وهو يدخل الجامعة في عجلة لرد اعتبار ابنته، بالإضافة إلى الضجيج الذي ساهم في خلق التشابه الأيقوني للصورة مع الجو الحقيقي للجامعة.

[1]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص27.

المقطع الثاني: تبدأ أحداث هذا المقطع بعد أن تطلب الدكتورة جهان مراد من الطلبة في المدرج، أن يبدوا رأيهم فيها، فيظهر في اللقطة الأولى الطالب من لقطة الجزء الكبير من الخلف وهو ينهض ويقوم بإبداء رأيه فيها، ثم بلقطة نصف مقربة يظهر لنا المخرج وجه الطالب الذي هو محمود وهو ينتقد الأستاذة بغضب واندفاع، ثم تظهر الأستاذة جهان في بقطة نصف مقربة وبزاوية المجال والمجال المقابل وهي مندهشة مما تسمعه وفي نفس اللقطة السابقة يظهر محمود ثانية وهو يواصل نقده لها حول لباسها وأنه مطالب بغض بصره، وكيف يمكن أن تكون قدوة للطالبات بذلك اللباس.

فيتبين من خلال كلام محمود خلفيته الفكرية الإسلامية، ومن خلال هذه اللقطات أراد المخرج أن يقدم لنا شخصية محمود وخلفيته الفكرية، ثم بلقطات نصف مقربة وزاوية المجال والمجال المقابل تقدم لنا المخرج حوارا دار بين علياء ومحمود، حينما ردت عنه للدفاع عن الدكتورة، ثم حوار آخر بين نادر ومحمود، وتبين من خلال كلام محمود أن نادر هو ممثل مسرحي وتبين كذلك موقفه من التمثيل من خلال قوله: "ربنا يغفر لك"، فيرد عليه نادر بقوله: "الفن مش حرام، الفن شيء عظيم"، استغل المخرج هذه اللقطات لبعث برسالة تحمل إيديولوجيته، إذ وضح موقف الإسلاميين من التمثيل وعلى لسان نادر رد على أصحاب هذا الرأي من الإسلاميين بالعبارة التي قالها، وفي لقطة أخرى مقربة يتدخل عدي لإيقاف الموقف وفي هذه القطة يظهر توجهه العلماني بقوله: إيه اللي دخل الحلال والحرام ديلوقتي، وقد ركز المخرج في هذا المقطع على استعمال اللقطات المقربة والنصف مقربة، وهي لقطات حكائية، لإعطاء أهمية للحوار، وجذب المشاهد للتركيز عليه، لان الحوار غي هذا المقطع كان أكثر دلالة من الصورة، فلقد عبر عن إيديولوجية كل من محمود ونادر وعلياء وعدي، من خلال الشريط الصوتي بالإضافة إلى شفرات أخرى تمثلت في طريقة التحاور إذ من خلال الحركات المرافقة للكلام قدم المخرج محمود ذو التوجه الإسلامي في صفة العنيف المندفع الرافض للمختلف معه، كما تضمن المقطع رموزا إيديولوجية تشير إلى الجماعة الإسلامية التي تكلمنا عنها في تحليلنا للمقطع الأول، والتي كانت تمارس "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" في الجامعة كمنع الاختلاط واللباس الفاضح وكانت تدخل في صراعات من أجل تحقيق هذا.

استعملت في هذا المقطع لقطات الجزء الكبير والجزء الصغير من أجل إبراز فضاء الأحداث و إبراز تفاعل طلبة الصف مع الحوار، كما ظهرت بعض اللقطات بزاوية غطسية وعكس غطسية وكان لها قيمة استكشافية فرضها شكل المدرج ولم يكن لها قيم تعبيرية.

المقطع الثالث: يبدأ هذا المقطع بتصوير مرجان في قاعة المحاضرات في الجامعة في أول حضور لها للمحاضرات بعد أن قرر التسجيل في الجامعة لمواصلة دراسته، إذ يظهر مرجان في اللقطة الأول وهي لقطة مقربة وهو يتعرف على طالبة أصبحت زميلة له تظهر معه في الصورة و يتبادلان الحديث وفي هذا المقطع يظهر مرجان بلباس شبابي وقبعة، وما إن يرتفع صوت مرجان والطالبة بالضحك حتى تظهر لنا لقطة مقربة أخرى محمود الذي كشفت لنا المقاطع السابقة توجهه الإسلامي، وهو يلتفت لينظر إليها بحدة وغضب، فمن خلال هذه اللقطة يتبين موقف محمود الدائم في الصراع مع الطلبة والأساتذة، في مسائل الأخلاق، مثلما رأيناه في المقطع الثاني، ثم بلقطة وهو يواصل نظراته الحادة ويستغفر الله، ضمت خلال شريط الصوت في هذه اللقطة التي احتوت استغفار محمود، وضح المخرج أن سبب غضب محمود هو أن ما يراه ليس أخلاقيا وينافي الشرع، وليس انزعاجه من ارتفاع الصوت وهو يدرس، أن موقفه ذو خلفية دينية، ثم بلقطة مقربة أخرى تظهر فيها ماهي وهي تكلم مرجان وتخبره بأن هذا الشخص هو محمود نور الدين وبأنه رئيس أسرة نور الحق، وتطلب منه أن يتقرب منه، فمن خلال كلام ماهي، استطعنا أن نتعرف أكثر على شخصية محمود حينما قالت أن رئيس أسرة نور الحق، وهذا الاسم يحمل دلالات واضحة على أنها جمعية أو منظمة إسلامية، كما يحمل دلالات إيديولوجية تتعلق بكيفية نشاط الإسلاميين في الجامعة الذي يعتمد على التنظيمات والجمعيات، مثلما بينه الدكتور كمال السعيد حبيب إذ قال: "وشارك الاتجاه الإسلامي في الجامعة في الانتخابات الطلابية وسيطر الإسلاميون على الاتحادات الطلابية، وبدأت أموال هاته الاتحادات توجه لخدمة جماهير الطلاب، وظهرت سلسلة كتب صوت الحق"[1]، فمن خلال هذه المعلومات التاريخية عن نشاط الجماعة الإسلامية في الجامعة، يتبين أن المقطع يحمل دلالات ومعاني ضمنية حول الجماعة، كما أن تسمية أسرة نور الحق

[1]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص27.

جاءت مشابهة لتسمية كتب سلسلة الحق، التي أصدرتها الجماعة الإسلامية في الجامعة ما يؤكد خلفية تلك المعاني.

لقد جاء الشريط الصوتي في هذا المقطع مهما جدا، فمن خلاله استطاع المخرج أن يبعث بدلالات كثيرة لا تقدمها الصورة لوحدها، لذلك استعملت اللقطة المقربة بغرض جذب المشاهد إلى التركيز مع الحوار وكذلك لتوضيح نظرات محمود الغاضبة.

المقطع الرابع: تدور أحداث هذا المقطع في نفس المكان السابق وهو قاعة المحاضرات، وتبدأ بعد أن يرى مرجان الطالب سوسو وهو يقوم بحركات غير عادية مع ابنته علياء، ففي اللقطة الأولى وهي لقطة الجزء الصغير أراد المخرج من خلالها أن يصف لنا تفاعل طلبة الصف مع الحدث الرئيسي في اللقطة والمتمثل في ضرب مرجان لسوسو، إذ يظهر في مركز الصور مرجان وهو يجثم فوق سوسو ويمسك برقبته ومن خلال كلامه يتبين موقفه الرافض لما يسمى في الفيلم "الأنتمة" ويقصد بها العلاقات بين الطلبة والطالبات، عندما اكتشف علاقة ابنته بالطالب سوسو، كما تظهر الصورة جميع الطلبة واقفين ليلقوا نظرة عما يحدث، وبعدها يلتفت مرجان إلى محمود ليطلب منه مساندته في موقفه بعدما يكتشف أن كل الطلبة ضده فيما يفعله لأنهم ينظرون لتلك العلاقات على أنها طبيعية وبعدها اكتشف أيضا من خلال المقاطع السابقة خلفية محمود الإسلامية ورفضه للتصرفات اللاأخلاقية، ثم بلقطة مقربة، يظهر مرجان وهو يقول العبارة التالية لمحمود: "إنهم يدعون لدين جديد يحث على الفجر والرذيلة والفسق"، بنوع من السخرية، تعبر عنها إيماءات وجهه وطريقة كلامه، فمضمون هاته اللقطة دلالتين، الأولى أن مرجان أراد أن يلعب لمحمود على وتر الدين لكي يكسبه في صفه لمساندته، أما الدلالة الثانية فهمي ذات أبعاد إيديولوجية تتمثل في الاستهتار بموقف الإسلاميين من المسائل الأخلاقية، وبالتالي الاستهتار بالإسلام ككل، لان حكم الدين في هذه القضية واضح لا جدال فيه، ومطابق لموقف محمود، كما أن المخرج تعمد توضيح ذلك باختيار اللقطة المقربة التي سمحت بتقصي ملامح وجه مرجان و إيحاءاته وحركاته الساخرة.

بعد هذا يظهر محمود في لقطة مقربة وبحركة تنقل عمودي تصاحب الكاميرا أثناء وقوفه والغضب

والانفعال باديان على وجهه وهو يقول: -حسبي الله ونعم الوكيل-، ثم يستمر الحديث بينه وبين مرجان الذي يواصل ضربه لسوسو، إذ بلقطة مقربة أخرى نرى محمود وهو يقول: "من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، اضرب يا مرجان اضرب بيد من حديد"، والجزء الأول من العبارة هو حديث نبوي شريف.

إذن فشريط الصوت المستعمل هنا لعب وظيفي مرجعية، فمن خلاله تمت الإشارة إلى خلفية محمود الإسلامية، كما تشير العبارة الثانية إلى أن محمود رئيس أسرة نور الحق هو شخص متشدد ويحرص على العنف، والإشارات التي يحملها هذا المقطع دلالاتها لها مرجعيتها الواقعية، من خلال ممارسات الإسلاميين في الجامعة المصرية ونشاطاتهم كما يبين ذلك الدكتور كمال السعيد حبيب بقوله: "إن الجماعة الإسلامية قد بدأت تمارس الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مستخدمة القوة، وذلك لمنع الاختلاط..."[1].

وبصفة عامة فلقد عبر المخرج عن ممارسات الجماعة الإسلامية في هذا المقطع من خلال محمود الذي يرمز لها، كما تظهر في هذا المقطع إيديولوجية المخرج العلمانية.

المقطع الخامس: مضمون هذا المقطع هو محاولة محمود ضم مرجان إلى صفه كعضو في أسرة نور الحق، بعدما رأى توافقا في موقفهما من العلاقات الغرامية بين الطلبة والطالبات.

يبدأ هذا المقطع بعد خروج مرجان من إدارة الجامعة التي استدعته بسبب ضربه للطالب سوسو، مثلما يبين المقطع السابق، إذ يظهر مرجان في لقطة أمريكية وهو غاضب ويشتم الجامعة وبتنقل مصاحب لسيره يظهر محمود ومن خلال هذه اللقطة تعرض المخرج إلى نقطة مهمة للإسلاميين تتمثل في كيفية حشدهم لأعضائهم والدعوة إلى حركاتهم، من خلال استغلال محمود لهذا الموقف لضم مرجان إلى أسرة نور الحق، بالرغم من عدم توفر الشروط فيه ليكون إسلاميا، ويتوضح ذلك جيدا من خلال ظهور هيثم دبور في نفس اللقطة وهو يقدم سيجارة مخدرات لمرجان، فينعته مرجان بالمنحل وعدو الله والفاجر، وهي ألفاظ يستعملها الإسلاميون، وهذا يبين أن مرجان في رمشت من عين انقلب إلى

[1]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص33.

إسلامي، فلقد استخدمت هذه اللقطة رموز إيديولوجية تعكس كيفية دعوة الجماعة الإسلامية لضم الطلبة إلى صفوفها دون مراعاة للمقاييس واستغلال مواقف الضعف فعزلة مرجان في موقفه استغلها محمود لضمه إلى أسرة نور الحق.

إن محمود لا يبدو إسلاميا من خلال مظهره فهو يرتدي ملابس عادية وليست له لحية، لذلك يعتمد المخرج على الشريط الصوتي لإظهار انتماءه، باستعمال الألفاظ ذات الدلالة على خلفيته الإسلامية، مثل الرذيلة، الفجور، أعوذ بالله من غضب الله، وعبارات أخرى مثل الأحاديث النبوية، كما يظهر دائما في صفة المتشدد المندفع من خلال حركاته وطريقة كلامه.

بعدها تأخذنا الكاميرا إلى فضاء داخلي آخر وهو عبارة عن مسجد الجامعة، ويتبين ذلك من خلال وجود منبر، والمصاحف وطرقة الفرش التي حققت تطابقا أيقونيا للمكان مع المساجد الحقيقية، ويظهر في اللقطة الأولى في هذا الفضاء ملصقة حائطية مكتوب عليها، أسرة نور الحق، وأسفلها كلمة: لا إله إلا الله، ولهذه البيانات وظيفة توضيحية نعرف منها أن المسجد مقر أسرة الحق، ثم بحركة انتقال عمودية وزوم خلفي تظهر الكاميرا مرجان ومحمود جالسان ويقوم بتقديمه لأعضاء الأسرة على أنه عضو جديد فيها، ثم يلقي مرجان التحية، فيظهر أعضاء الأسرة الذكور بعضهم ملتحي والبعض بقبعات إسلامية وهو يردون التحية، ثم يظهر النساء وهن يزغردن ، والزغرودة هي شفرة دالة على الفرحة والاعتزاز، وهي من بين التقاليد الإسلامية، وفي هذه اللقطات احتوى الشريط الصوتي كذلك على موسيقى خفيفة ذات دلالة دينية وتستعمل كثيرا في الأفلام الدينية، فالأصوات الثلاثة شكلت علاقة تركيبية فضائية، لتوحي بأجواء إسلامية، كما تحمل اللقطات رموز إيديولوجية لوصف التقاليد التي يمارسها الإسلاميين لاستقبال عنصر جديد في صفوفهم والإشارة إلى "توظيف الجماعة الإسلامية للمساجد كمركز لنشاطاتها واجتماعيا".[1]

وبعدها في لقطة نصف مقربة تظهر طالبة بالجلباب ولا يظهر منها سوى عينيها، وهي تنظم للنسوة الجالسات، ويقدمها محمود باسمها لمرجان، فيسألها مرجان كيف عرف اسمها فيتلعثم محمود ثم يجيبه

[1]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص105.

عن دورها في الأسرة بدل الإجابة عن سؤاله، فهاته اللقطات تحمل معاني ضمنية تتمثل في وجود علاقات مشبوهة بين أعضاء أسرة نور الحق، وبالضبط بين محمود والأخت باكينام، واستعمل المخرج هنا المونتاج التعبيري وأوضح جيدا صورة الطالبة بحيث لا يستطاع التعرف عليها وهي ترتدي الجلباب، لدعم تلك المعاني، وحتى اسم باكينام له دلالة رمزية، فهو لا يبدوا اسما عربيا ولا إسلاميا على قدر ما يبدوا اسما غربيا أعجميا، يحمل دلالات ضمنية تشير إلى أن أسرة نور الحق ليسوا أهلا للإسلام أن باطنهم شيء آخر، وهذا ما يؤكده الشريط الصوتي في بقية الحوار بين محمود ومرجان، الذي اختار له المخرج اللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل لإظهار العناصر المهمة في العملية السردية من خلال الشريط الصوتي، وبين لنا المخرج أن محمود يبيح الزواج العرفي كحل للمشاكل الأخلاقية في الجامعة، ومن الواضح والبديهي أن الزواج العرفي تحرمه الشريعة الإسلامية لأنه ناقص من ركن الولي وله نفس حكم الزنا، فتشير هذه اللقطات إلى أن أسرة نور الحق التي ترمز إلى الجماعة الإسلامية هي جماعة من المنافقين، يبيحون ما يناسبهم ويتلاعبون بالإسلام ويتخذونه غطاءً لقضاء مصالحهم الخاصة.

المقطع السادس: تنتقل الكاميرا بالمشاهد في هذا المقطع إلى فضاء مكاني جديد يتمثل في ملعب كرة القدم، ويصف لنا هذا المقطع أجواء ما قبل بداية المباراة ما بين فريق الجامعة التي يدرس بها مرجان مع جامعة أخرى.

وفي اللقطة الأولى يظهر فريق كرة قدم بزي أحمر وهو ملتفين بشكل دائري، وهي حركة عادة ما يقوم بها الرياضيون لتحميس اللاعبين، واختار المخرج فيها لقطة الجزء الصغير بزاوية غطسية بقيمة استكشافية وصفية، لإبراز عناصر اللقطة، إذ نسمع فيها صوت محمود وهو يقوم بالدعاء دون أن نراه، فمن الناحية السردية استعمل صوت محمود كدال على وجوده في الفريق، وهذا من خصائص السرد السينمائي، كما نسمع أعضاء الفريق وهم يردون "آمين"، وفي اللقطة الثانية من نفس السلم وبزاوية عكس غطسية تظهر وجود أعضاء الفريق ويظهر محمود جيدا وهو يواصل دعائه وتبدو على وجهه ملامح الانفعال والحقد، حتى يوقفه مرجان وينصرفوا لإجراء المقابلة، لقد جاء الشريط الصوتي على

قدر كبير من الأهمية، فلقد احتوى على المعاني الضمنية للمقطع، التي تجسدت في كلام محمود، الذي كانيلقي دعاءً يوحي بأن الفريق داخل على حرب أو جهاد من خلال قوله: "اللهم انصرنا، اللهم قوي من عزيمتنا، كما يوحي بالحقد والعنف من خلال قوله: "اللهم دمر الفريد الأسود تدميرا"، لفقد أراد المخرج من خلال هذه اللقطات أن يبعث بمعاني ضمنية حول الجماعة الإسلامية تشير إلى الإفراط في استعمال الخطاب الديني في غير محله حتى في الرياضة، ومعاداة كل من يختلف معهم حتى ولو كان خصما في مقابلة كرة قدم، كما احتوى الشريط الصوتي على مؤثرات صوتية تمثلت في ضجيج إنساني وهو عبارة عن صوت مناصرة جماهير، تخلق جو يوحي بوجود مباراة.

المقطع السابع: تدور أحداث هذا المقطع في نفس المكان الذي احتوى المقطع السابق، ويبدأ بلقطة نصف مقربة لمرجان وهو يختلف بالهدف الذي سجله زميله سوسو، وفجأة تنقلب الفرحة إلى شجار إذ يوجه له مرجان لكمات تسقطه أرضا، فهو لا يزال يكن له الحقد لأنه يقيم علاقة مع ابنته عليا، ثم بلقطة الجزء الصغير يظهر أعضاء الفريق وهو يلقون بأنفسهم فوق سوسو، وأولهم محمود الذي يرتمي فوق رأسه ويثبت يديه، ويوضح شريط الصورة أيضا لاعبا آخر في الفريق ملتحي ينضم إليهم ويوجه لكمات إلى سوسو، وفي اللقطة الموالية وظف المخرج اللقطة القريبة لإظهار تفاصيل وجه سوسو المخضب بالدماء، وآثار الضرب المبرح، لكن السؤال هنا لماذا كان محمود أول من ارتمى فوق سوس ولماذا قام الطالب الملتحي بضربه؟، في السينما لا وجود للعفوية والصدفة فكل ما نراه ونسمعه مدروس ليقدم دلالة معينة تساهم في تشكيل الخطاب الفيلمي، فلقد وظف المخرج هذه الحركات وتعمد إظهارها من خلال نوع اللقطات لترمز إلى دلالة ضمنية تتمثل في تقديم الإسلاميين على أنهم أشخاص عنيفين وغدارين، ويقتنصون الفرص لممارسة العنف دون أن يظهروا في المواجهة، وخلال هذه اللقطة تنتقل الكاميرا بزوم خلفي، وتنقل بانورامي فيظهر لنا أعضاء الفريق في لقطة أمريكية وهم يرددون كلمة "آمين" وراء كل دعاء يلقيه محمود، وتبدو على وجهه ملامح الحزن، ودعاء محمود يوحي بأن الطالب سوسو قد مات إثر ذلك الضرب، إذ يقول: -اللهم اغفر له ارحمه، اللهم اجعل مثواه الجنة-، فكيف يدعو محمود لسوسو وكان قد ساهم في ضربه، فهذه اللقطات تحمل معاني ضمنية تشير

إلى أن محمود الذي يرمز إلى الجماعة الإسلامية هو شخص منافق يظهر عكس ما يفعل.

استعمل المخرج في الشريط الصوتي ظواهر ومؤثرات صوتية أخرى تمثلت في الصراخ وأصوات اللكمات والمناصرين التي أضفت طابعا واقعيا على اللقطات.

المقطع الثامن: في هذا المقطع انتقلت الكاميرا إلى فضاء آخر هو عبارة عن ديسكو أو ملهى ليلي، فديكور المكان وظهور زجاجات الخمر والبار، والموسيقى الصاخبة التي يتضمنها الشريط الصوتي يدلان على ذلك، أين يظهر مرجان وهو ينظر بنظرات توحي بالحيرة والتعجب، ثم تظهر لنا لقطة أخرى نصف مقربة محط أنظار مرجان وهي فتاة ترتدي خمارا شرعيا، متواجدة في الديسكو وتتكلم مع شاب، وخلال الحوار الذي دار بين محمود تبين أنها كانت صديقة عدي ابن مرجان التي ظهرت في مشهد سابق في الفيلم، بدون خمار وترتدي تنورة قصيرة جدا، وخلال الحوار استعمل المخرج اللقطات الحكائية المقربة والنصف المقربة، لإعطاء أهمية للحوار وكذلك الإيماءات المصاحبة له أي الاتصال الغير اللفظي، لان الحوار جاء على قدر كبير من الأهمية للتعبير عن المعاني الضمنية الموظفة في هذا المقطع، كما استعمل في هذا المقطع المونتاج التعبيري ليبين أن الفتاة هي المقصودة من حوارها، ثم بلقطة نصف مقربة وحركة انتقال عمودي تنتقل الكاميرا التي كانت تظهر الجزء العلوي للفتاة إلى الأسفل لتظهر الجزء السفلي من جسدها فتظهر بلباس فاضح، إذ ترتدي سروال جينز ضيق وبطنها عاري، وترفق هذه الصورة كلمات مرجان الساخرة حيث يقول: "من فوق مأنتمة مع محمود، ومن تحت بقى مأنتمة مع عمرو دياب"، والمقطع ككل يحمل معاني ضمنية كبيرة جدا، فكيف لمحمود الذي يظهر بأنه ضد العلاقات الغرامية في الجامعة والذي يرمز على الجماعة ويرأس أسرة الجماعة الإسلامية، أن يقيم علاقة مع فتاة، أي فتاة فليست حتى من فئته، ثم بعد علاقتها بمحمود أصبحت ترتدي الخمار ربما لإرضاء لكنها ترتدي معه لباسا فاضحا يبرز كل جسمها وتسهر في الملاهي، على شاكلة حلال علينا حرام عليكم، فهو إذا لا يلتزم بمبادئ الدين التي يدعو إليها، فهو في داخله ليس إسلاميا و إنما يتخذ من الإسلام وسيلة للوصول إلى غاياته، وما ينطبق على محمود من معاني تنطبق على الجماعة الإسلامية، كما تشير إلى العنصر النسوي في الجماعة الإسلامية من خلال الفتاة التي ترمز لهن في هذا المقطع، فرمز

المخرج من خلال الخمار إلى مظهرهن، ثم من خلال مظهر الجزء السفلي من جسمها إلى حقيقتهن التي هي فجر وفسق بالنسبة له، يحمل هذا المقطع معاني إيديولوجية تتمثل في إيديولوجية المخرج إذ يظهر على أنه معادٍ وحاقد على الإسلاميين، وعلى أنه ضد تحجب المرأة إذ أظهر الخمار على أنه غطاء تكتسيه نساء منحلات تنافي أعمالهن الإسلام.

المقطع التاسع: صور هذا المقطع في ساحة الجامعة، ويتضمن لقطات يقوم فيها محمود بحملة ضد مرجان، وفي بداية المقطع يظهر محمود في لقطة نصف مقربة، وهو يلقي خطابا ويحمل في يده جريدة تحت عنوان: "نور الحق"، وهي الجريدة التي أصدرتها الأسرة مثلما عرفنا من محمود في مقطع قمنا بتحليله سابقا، ويظهر في الصفحة الأولى من الجريدة صورة كبيرة لمرجان مكتوب فوقها بالبند العريض عبارة: "من وراء مرجان"، ومن خلال الجريدة تطرق لإلى فكرة تتمثل في توظيف الجماعة الإسلامية للإعلام كوسيلة فعالة في نشاطها ونشر أفكارها والتواصل فيما بين أعضاءها، كما تعمد توضيح العبارات المكتوبة لتحمل وظيفة توضيحية لدعم المعنى والمساهمة في خلق الدلالة في المقطع، كما يظهر مع محمود في الصورة رؤوس الطلبة الذين يستمعون إلى خطابه، ووظف المخرج في هذه اللقطة حركة الكاميرا المتمثلة في الانتقال الجانبي بغرض وصف المشهد وربط خطاب محمود بالطلبة الحاضرين، كما وظف نفس الحركة في كل اللقطات المقربة التي يظهر فيها بعض الطالبات المحجبات وطالبين ملتحيين، ويبدو على وجوههم التأثر بكلام محمود وهو ينصتون إليه جيدا في حالة هدوء تام، وجاء خطاب محمود كالعادة خطابا إسلاميا يصف مرجان بأنه رمز من رموز الفساد بسبب اشتراكه في تمثيل مسرحية لكاتب إنجليزي وهذا حرام بالنسبة له، فكلام محمود يبين أن الجماعة الإسلامية ترفض الانفتاح على الأدب الغربي، ومن خلاله تطرق المخرج مجددا إلى فكرة تحريم التمثيل التي تطرق إليها من قبل في المقطع الأول.

وفي اللقطة الأخيرة تظهر لنا لقطة الجزء الصغير حالة تفاعل الطلبة مع خطاب محمود وهو يصفقون له ويكبرون، وهي تحمل معنى ضمني يشير إلى حماسة أولئك الشباب، وربما أريد لهذه اللقطة أن تشير أيضا إلى سهولة تعبئتهم وتحريفهم من قبل محمود وتأثيره عليهم.

المقطع العاشر: يحيل المشهد الأول من هذا المقطع المشاهد إلى نشاهد سابقة في الفيلم فخلاله يتقابل مرجان ومحمود في نفس الفضاء المكاني المتمثل في مكتب شركة مرجان، وقد تعودنا في المشاهد السابقة على أنه يستقبل في مكتبه وعلى الخصوص في طاولة موجودة في المكتب للناس الذين يريد إرشادهم، فلقد أصبحت الطاولة ترمز إلى هذا المعنى، ويبين المشهد في لقطته الأولى مرجان وهو يقبل محمود الذي كان ينتظره في المكتب بحفاوة، وذلك في لقطة متوسطة أراد المخرج من خلالها إبراز الجو الدرامي للشخصين، يسترسل المشهد في حوار صُور باللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل، ومن خلاله يتعرف مرجان على أن محمود هو شاب فقير دخل تلك الجامعة الخاصة والمكلفة بمنحة تفوق وليس من أبناء الأثرياء الذين يدرسون على حسابهم الخاص، وأنه يسكن في حي فقير جدا، ولقد قدم الحوار معلومات حول محمود لكنها بالإضافة إلى ذلكتحمل دلالات و معاني أخرى لأن مرجان أراد الوصول إلى تلك المعلومات لكي يعرف ما إن كان محمود سيقبل الرشوة أم لا، فلقد تعودنا في مشاهد سابقة بأن مرجان يستغل عوز الناس وفقرهم لشراء ذممهم وجعلهم في خدمته، وتجنب مشاكلهم، وهذا ما أراده مرجان بلقائه لمحمود، كما أن المخرج من خلال هذا الحوار تطرق إلى فكرة مهمة وأشار إليها من خلال محمود الذي يدرس مع أبناء الأثرياء في جامعة خاصة واختار التوجه الإسلامي، فالفكرة المعبر عنها هنا هي أن فقر محمود هو ما جعله يختار توجهه، بالإضافة إلى الإحساس بالنقص أمامهم وأمام بذخهم ونمط معيشتهم الذي لا يستطيع أن يبلغه، بالإضافة إلى تقاليد الأحياء الشعبية أين يقطن هو، والتي تجعله متميز عنهم وبالتالي ذلك الشعور بالعزلة والاختلاف، والنقمة على أبناء الطبقة البرجوازية، هو ما جعله يختار طريقه هذا، ولو كان منهم لما اختار هذا الطريق، وهذا ما أشير إليه في دراسات حول الإسلاميين توصلت إلى أن الأغلبية الكاسحة من المنخرطين في الحركات الإسلامية هم من الفقراء وأبناء الأحياء الشعبية.[1]

ينتهي المشهد دون أن نعرف ما إن كان مرجان قد عرض على محمود رشوة أم لا، لكنه سرعان ما تكون الإجابة في لقطة موالية، يظهر فيها محمود في لقطة الجزء الصغير وهو يقود سيارة مرسيدس

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص113.

فخمة، ومتأنق بملابس جميلة وجديدة، أي أن هناك مشهد سابق لم يتم عرضه على المشاهد وعليه هو اكتشافه من خلال الدوال الموجودة في الصورة، فمن الناحية السردية استعمل المخرج تقنية تدعى في السينما بالمقطع الناقص*، فالسيارة والملابس الجديدة هي دوال على أن محمود قبض رشوة من عند مرجان، والعلاقة بين المشهد واللقطة الموالية شفرة سردية على المشاهد حلها للوصول إلى المعنى الإجمالي.

تنتقل الكاميرا إلى فضاء مكاني آخر هو ساحة الجامعة حيث يظهر في اللقطة الأولى ملصق حائطي هو عبارة عن الصفحة الأولى من جريدة "نور الحق" التي رأيناها في مقطع سابق لكنها تتضمن بيانات مكتوبة أخرى، أراد المخرج توضيحا من خلال لقطة قريبة، وتتضمن عنوان كبير فوق صورة كبيرة لمرجان كالآتي: "مرجان أحمد مرجان" ووسام الاحترام، وعنوان آخر في الأسفل جاء فيه: "اقتناء الكلب وحرمانيته" ولكل من هاته البيانات المكتوبة معاني تضمينية خاصة، فالأولى تعمل معاني اللقطات السابقة في المقطع إذ تؤكد أن محمود فعلا تلقى رشوة من عند مرجان، فالعنوان يظهر موقفا مناقضا للموقف الأول لأسرة نور الحق المعادي لمرجان، وأصبحت العداوة محبة واحترام ودعاية لصالح مرجان، وتشير هذه المعاني إلى أن الجماعة الإسلامية هم أناس يتاجرون بمواقفهم، ويثيرون البلابل من أجل الضغط للوصول إلى مصالحهم الخاصة، إذا فتكريس الإسلام ليس قضيتهم ولا مبدأهم، او بمعنى آخر ليس هدفهم بل وسيلتهم للوصول إلى أهداف أخرى وهي المال في هذا المقطع.

في نفس اللقطة السابقة تتحرك الكاميرا بحركة انتقال جانبي فيظهر محمود وهو يلقي خطابا على جمع من الطلبة مثلما فعل في المرة السابقة، وفي هذه اللقطة يظهر جيدا مظهره الجديد، إذ يبدو من خلال ملابسه وتسريحة شعره والقلادات المعلقة في رقبته، أنه مغني وليس رئيسا لأسرة من أسر الجماعة الإسلامية، وهذا يعني أن محمود ما إن حصل على المال حتى انسلخ عن هويته السابقة من مبادئه إلى هندامه، ويظهر في يد محمود جريدة نور الحق، وهو يلقي خاطبه الذي يعتذر فيه عن ما أصدره حول مرجان في العدد السابق، وبرر موقفه بأنه اكتشف الحقيقة وهي أن مرجان رجل صالح وأخ فاضل

*- المقطع الناقص (Unellipse) والتي تعني أن المخرج لا يقدم على الشاشة المشهد الذي يهدف إليه ولكن يقوم بعرض الدوال التي تحيل مباشرة إلى المشهد السابق الذي لم يتم تصويره.

ويستند في كلامه إلى آية قرآنية: ﴿ [illegible] ﴾.[1]

وأثناء قراءته للآية يشير محمود بيده إلى نفسه عندما يتلفظ بكلمة "فاسق"، وكأنه يقول عن نفسه "أنا فاسق" وهو الذي يستعمل كلام الله لتبرير رشوته وبيع موقفه، وهذه الحركة هي إشارة تبرز إيديولوجية، فمن خلالها ينتج معنى تضميني يشير إلى الجماعة الإسلامية ويتعداه إلى الإسلاميين جميعا، بأنهم جماعة من المخادعين، يشوهون الإسلام ويستغلونه لقضاء مصالحهم، بالكذب والنفاق، ويتظاهرون بالدين ليسيطروا به على عقول المستضعفين من أعضاء الحركات الإسلامية، فالمستفيد من هاته الصفقة هو محمود رئيس الأسرة وليس أعضاء الأسرة، وفي النهاية إرادته هي التي يتبعها الآخرين ولقد عبر المخرج من خلال اللقطات الموالية التي أظهر فيها مجموعة الطلبة أعضاء أسرة نور الحق وهو يستمعون لمحمود باستعمال لقطات مقربة وحركة الانتقال الجانبي لإظهار انقيادهم وإنصاتهم، وفي اللقطة الأخير تظهر الدكتورة جيهان مع ابني مرجان وهم يبدون في حالة انبهار وأسف لما يحصل، ومن خلالهم نقل المخرج للشاهد إحساس الأسف والخيبة حور الصورة التي رسمها الفيلم عن الإسلاميين من خلال محمود.

المقطع الحادي عشر: يبرز هذا المقطع إيديولوجية المخرج من خلال توظيفه لأسرة "نور الحق" في أغنية راقصة تعبيرية، تعبر عن صراع بين كل أطياف الجامعة على مرجان لضمه إلى صفهم، وفي هذا المقطع تظهر لقطات مقربة ولقطات الجزء الصغير أعضاء أسرة "نور الحق" من شباب ملتحين يتوسطهم محمود وطالبات بالحجاب والجلباب يشاركون في هذا الصراع للحصول على خدمات مرجان وهو الرجل الثري المفيد، لكن هذا الصراع عبر عنه بالرقص والغناء والموسيقى، فتوظيف المخرج لأشخاص إسلاميين في مثل هذا الجو يبين تعامله مع الإسلاميين باستخفاف، أو ربما حتى بنوع من الاحتقار، إذ ليس من الطبيعي أو اللائق أن يوظف الإسلاميين في رقصة والجميع يعرف أنهم يحرمون

[1]- سورة الحجرات: الآية 06.

الرقص والغناء والموسيقى.

وجاء الشريط الصوتي في هذا المقطع على غاية من الأهمية، فالعبارات التي رددها أعضاء أسرة "نور الحق" التي ترمز للتيار الإسلامي في الفيلم تحمل معاني تضمينية بالانسجام مع الصورة، ففي البداية نسمع عبارة "مجتمع منحل كافر" وفي الصورة يظهرون وهو يشيرون بأصابعهم إلى بقية طلبة الجامعة، وبهذه العبارة تطرق المخرج إلى فكرة في غاية الخطورة وهي التكفير، أي أن الجماعة الإسلامية تكفر المجتمع كله، لان الطلبة هم عبارة عن مواطنين وهذا يختلف مع ما يروي الدكتور رضوان أحمد شمسان الشيباني، الذي يبين: "أن الجماعة الإسلامية تكفر الحكام وليس المحكومين"[1]، وقد أبرزت اللقطات المقربة لمحمود ورفقائه في تقديم ملامح وجوههم الغاضبة التي تحمل معنى تضميني يشير إلى عنفوانية الجماعة الإسلامية وكراهيتها لباقي شرائح المجتمع، ثم في العبارة الثانية نسمع: يا مرجان أنظم ظافر معنا بحول الله، السؤال المطروح هنا لماذا مر جان بالضبط، وهذه العبارة تعكس حالة أسرة "نور الحق" في سعيها لضم مرجان إلى صفها للاستفادة من أمواله، كما ترمز إلى الجماعة الإسلامية بأنها تعتمد على جلب أصحاب رؤوس الأموال إلى حركتها للحصول على الدعم المالي، وأن جوهر صراعها هو المال وليس تكريس الدين في المجتمع.

المقطع الثاني عشر: صور هذا المقطع في مكتب الدكتورة جيهان، ويظهر محمود والدكتورة جيهان يتحدثان، ومن خلال الحوار يتبين أنها توبخ محمود على الرشوة التي قبضها من مرجان، وتذكره بماضيه حينما كان ينتقد تبرجها، ولقد اختار المخرج لهذه اللقطات اللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل، لإعطاء أهمية للحوار وجلب المشاهد للتركيز مع الحوار الذي جاء على قدر كبير من الأهمية ليؤكد حصول محمود على رشوة، كما أظهرت اللقطة المتوسطة الأولى مظهر محمود وهو يرتدي ملابس جديدة أخرى لترمز إلى تحسن الوضع المالي لمحمود إثر حصوله على الرشوة، وهو الذي كان يرتدي ملابس قديمة واحدة ولم تتغير طوال المشهد الأول من الفيلم، ومن خلال الحوار يتضح أن جيهان أصبحت توبخ محمود بعد أن كان هو من يوبخها على لباسها، كما أن جيهان ظهرت في الفيلم بأنها

[1]- رضوان أحمد شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص236.

ترفض دائما هدايا مرجان وعروضه المغرية لكسبها، فساهم هذا الحوار في نقل فكرة ورسالة ضمنية تتمثل في أنه ليس المهم أن تكون إسلاميا أو علمانيا ا غير ذلك، والمهم هو أن تكون على مبدأ ويتضح ذلك حديث جيهان وهي تقول: -كنت فاكراك عندك مبدأ لكن طلعت ولا حاجة-.

فلقد ظهرت جيهان هنا وهي امرأة علمانية متحررة في موقف إيجابي على حساب محمود الذي يظهر في موقف سلبي، وعلى إثر ذلك الكلام يقف محمود غاضبا ويرد عليها بصوت عالٍ فأبرز رده مرة أخرى الفكرة التي ألح عليها الفيلم وهي العنف وعدم تقبل الحوار، وهذا يرمز إلى أن الجماعة الإسلامية تعتمد على العنف ولا تتقبل النقد وأنها أولى بإصلاح ذاتها قبل غيرها، لأن محمود الذي كان يدعو للالتزام بالدين، هو أخل بتعاليمه.

وأثناء هذه اللقطة يدخل مرجان إلى المكتب فيطرد محمود وتظهر طاعة محمود له إذ ينصرف دون أن يرد عليه، ما يؤكد أن مرجان قد سيطر عليه واشتراه بالمال.

6- نتائج فيلم "مرجان أحمد مرجان":

1. انطلق فيلم مرجان أحمد مرجان في تناوله للإسلاميين، من الواقع المصري من خلال تناول الجماعة الإسلامية، وقدم تضمينات رمزية تؤكد ذلك بالتطرق إلى أسرة نور الحق، وهذا من السمات المعروفة عن الجماعة الإسلامية التي تعتمد على نظام الأسرة في كل جامعة وتطلق على كل أسرة اسما محددا بالإضافة إلى أن أحداث الإسلاميين كانت تجري في الجامعة المكان الذي تنشط فيه الجماعة الإسلامية.
2. ارتبط وجود الإسلاميين في الفيلم بفضاء مكاني واحد وهو الجامعة، مما يبرز تناول المخرج من زاوية وحيدة وضيقة، وهي نشاط الجماعة الإسلامية في الجامعة، وإهماله لاحتكاك أعضائها ببقية أطياف المجتمع والنظام على وجه الخصوص.
3. قدم الفيلم صورة ذهنية سلبية عن الإسلاميين من خلال تطرقه للجماعة الإسلامية انطلاقا من شخصية محمود رئيس أسرة نور الحق، حيث تضم عدة معاني ضمنية تشير إلى أنه شخص منافق يسعى إلى كسب المال وقضاء مصالحه الشخصية باسم الدين الذي يدعو إليه ولا يلتزم بقواعده فيبيح الزواج العرفي ويقيم علاقات مع الفتيات ويأخذ رشوة من مرجان، لكن محمود هو شخصية قيادية في الجماعة الإسلامية، فهو رئيس أسرة الجماعة، ما يؤكد أن هذه الصورة تستهدف قيادات الجماعة الإسلامية على عكس بقية الأعضاء الذين قدمهم على أنهم سذج يتخذ منهم درعا وقاعدة شعبية.
4. اعتمد المخرج على التضمينات الرمزية للتعبير عن أفكار الجماعة، وهذه التضمينات جاءت بدرجة كبيرة في شريط الصوت، إذ عبر عن انتهاج الجماعة للعنف في تغيير المنكر من خلال كلام محمود وهو يقول: من رأى منكم منكرا فليغيره، اضرب بيد من حديد، كما تطرق إلى فكرة أخرى وهي مسألة التكفير عند الجماعة وذلك في قول أفراد الأسرة: "مجتمع منحل كافر"، وهذا ما لم يصب فيه المخرج لأن الجماعة الإسلامية على عكس الجماعات الجهادية كالهجرة والتكفير، لا تكفر المجتمع بل تكفر النظام والحكام، بالإضافة إلى فكرة أخرى تمثلت في

تحريم التمثيل والمسرح وهذا خلال الشريط الصوتي أيضا.

5. أشار المخرج إلى فكرة مهمة، مفادها استغلال الجماعة الإسلامية للإعلام ليلعب دورا أساسيا في نشاطها والاتصال بين أعضاءها ونشر أفكارها وهذا من خلال إصدار أسرة نور الحق لجريدة "نور الحق" والتي شنت من خلالها حملة ضد "مرجان" ثم حملة معاكسة بعد أن تلقى محمود رئيس الأسرة رشوة منه.
6. أشار المخرج بإشارات واستعارات ضمنية إلى الصراع القائم بين الإسلاميين والعلمانيين في الجامعة المصرية، وهو حسب المخرج صراع فكري و إيديولوجي وهذا ما سمح بالكشف عن الخلفية الإيديولوجية للمخرج الذي ينتمي للتيار العلماني الرافض للإسلاميين والساعي إلى تشويه صورتهم في المجتمع المصري والمجتمعات العربية.
7. تطرق المخرج من خلال بعض اللقطات وبمعاني ضمنية وغير صريحة إلى الحجاب والخمار على وجه الخصوص، وذلك بتقديم صورة سلبية عن الفتيات اللواتي أظهرهن به، كالفتاة التي تظهر بالخمار ولباسها الفاضح في ملهى ليلي، وذلك للتعبير على انه مجرد غطاء ترتديه فتيات منحلات للتظاهر بالتدين وفي المقابل قدم المرأة المتحررة المتبرجة على أنها على خلق واستقامة من خلال الدكتورة جيهان وعلياء ابنة مرجان، ففكرة المخرج مفادها أن الحجاب هو مجرد غلو وأن الأساس هو الجوهر وليس المظهر.
8. لم يشر المخرج في الفيلم إشارة صريحة إلى الفترة الزمنية للأحداث إلا أنه يمكن للمشاهد اكتشافها من خلال ملابس الشخصيات والديكور وأيضا من خلال شريط الصوت لكلام مرجان وهو يتكلم عن صدام حسين.
9. اعتمد المخرج علي إدريس على اللقطات الحكائية ووظفها كثيرا وذلك لإعطاء أهمية لعنصر الحوار الذي يحمل الكثير من المعاني التي يعبر عنها الفيلم، كما اعتمد كثيرا على الموسيقى في دعم تلك المعاني.

10. اعتمد فيلم مرجان أحمد مرجان في تناوله للإسلاميين من خلال الجماعة الإسلامية على أسلوب التسريب اللاشعوري فلقد سمح لنا تحليل الجنيريك والعنوان بالكشف عن غياب أي مؤشر أن يجعل المشاهد يكتشف بان الفيلم سيتطرق إلى هذا الموضوع وبالتالي ستمرر الأفكار المطروحة إلى ذهنية المشاهد لا شعوريا لأن تركيزه سيكون مع الفكرة الرئيسية للفيلم، أما موضوع الإسلاميين فتم التطرق إليه من خلال محور ثانوي.

IV-2- التحليل السيميولوجي لفيلم عمارة يعقوبيان:

1- بطاقة فنية عن المخرج:

مروان حامد هو المخرج المصري الشاب المعروف بتصويره الذي لا يتزعزع من الحياة الخاصة في مصر في العصر الحديث. بعد حصوله على شهادة من معهد القاهرة السينمائي في عام 1999 تدربمخرجا مساعدا لكثير من صناع السينما المصرية البارزة مثل شريف عرفة، سمير سيف، وبشارة خيري. توجه في البدايةللإعلانات التجارية، وفاز لأول مرة على الشاشة الكبيرة بفيلم ليلى، ونال عنه جوائز في قرطاج ومهرجانات أخرى. ويرى النقاد فيلمه الأهم حتى الآن هو فيلم عمارة يعقوبيان 2006، الذي تم اختياره واحدا من الأفلام المصرية المائة الأهم من قبل لجنة برئاسة الناقد المخضرم آمد شرم الحضري.

ولد حامد في القاهرة في عام 1977 لأسرة مصرية مسلمة،فوالده كاتب السيناريو وحيد حامد، والذي لا يزال شخصية بارزة في السينما المصرية، والمشتهر بالسيناريو المثير للجدل والتصدي للإرهاب والفساد والعجز ، والوحدة الوطنية.

بعد العمل الأول في الإعلانات التجارية ، توجه مروان حامد للعديد من الأفلام القصيرة مثل الاتحاد الإفريقي بوت دو موند (1998)،الشيخة (1999)، والزنبق (2001)، الذي فاز بجائزة الجمهور في مهرجانفيران للأفلام القصيرة في 2001، ويعتبر فيلمعمارة يعقوبيان لحامد الأهم حتى الآن وكان موضوعا للنقاش بين المصريين، بعد العرض الأول في مهرجان برلين السينمائي في فبراير 2006، وأفتتح عرضه في مصر في شهر يونيو من العام نفسه.

2- بطاقة فنية عن الفيلم:

- ✓ **عنوان الفيلم**: عمارة يعقوبيان.
- ✓ النص السينمائي: وحيد حامد.
- ✓ قصة: د.علاءالأسواني.

- ✓ مدير التصوير: سامح سليم
- ✓ المونتاج: خالد المرعي.
- ✓ إنتاج: شركة غود نيوز فور فيلماندميوزك
- ✓ المنتج المنفذ: كريم شاكر
- ✓ مساعد المخرج: صفي الدين محمود.
- ✓ الإضاءة: حسان زينة.
- ✓ مكان التصوير: القاهرة والصعيد المصري.
- ✓ مدة الفيلم: 160 دقيقة.
- ✓ الممثلون: عادل إمام

يسرا

نور الشريف

أحمد بدير

طلعت زكريا

محمد إمام

سمية الخشاب

هند صبري

خالد الصاوي

أحمد راتب

باسم السمرا

تامر عبد المنعم

عباسأبو الحسن

خالد صالح

إسعاد يونس

3- ملخص الفيلم:

فيلم عمارة يعقوبيان مأخوذ عن رواية عمارة يعقوبيان للأديب علاء الأسواني، وتدور أحداث الفيلم حول شخصيات تعيش في العمارة الموجودة بوسط القاهرة، وقد لخص الفيلم في البداية تاريخ العمارة في صور بالأبيض والأسود ويرفقها تعليق على طريقة الأفلام التسجيلية*، إذ كانت حينما بناها صاحبها الخواجا يعقوبيان سنة 1937، تضم سكانا من أعراق وديانات مختلفة وباشاوات مصريين، ثم تحولت الحياة فيها إلى فوضى بسبب اقتحام الضباط لها بعد الثورة،وتحول سطحها إلى حي للعشوائيات وتربية الطيور.

ومن خلال الشخصيات الرئيسية في الفيلم التي تسكن العمارة يتطرق الفيلم إلى التطورات الاقتصادية والسياسية خلال النصف قرن الماضي، ويهاجم الفساد الذي أفرزته تجربة الحكم الجمهوري، كما يسلط الضوء على ظاهرة الإسلاميين وتعامل النظام المصري معها.

ويعد الفيلم بانوراما لمصر في بداية القرن 21م، من خلال تتبع مصائر الشخصيات التي تقيم في العمارة، في مقدمتهم زكي باشا الدسوقي، وهو ابن باشا سكن العمارة منذ إنشائها وهمه الوحيد الخمر ومطاردة النساء، وهذا ما يدخله في صراعات متكررة مع أخته التي تتهمه بتلويث سمعة العائلة وهو يوجه إليها اتهامات أخلاقية مماثلة.

أما طه الشاذلي ابن بواب العمارة فهو يقيم في غرفة مع عائلته على سطح العمارة، حاله حال الكثيرين، ومن بينهم بثينة التي يعشقها كثيرا وكان على مشارف الزواج منها، لولا التحاقه بالجماعة الإسلامية الجهادية التي تعرف عليها من خلال طالب في جامعة القاهرة، بعد أن كان ينوي الالتحاق بكلية الشرطة، ولكنه حرم من ذلك لأنه ابن بواب رغم أن معدله في الثانوية العامة مرتفع جدا، وهذا ما جعل بثينة تبتعد عن طريقه وتأخذ طريقا آخر بسماحها لصاحب المحل الذي تعمل عنده بأن يمارس معها الرذيلة مقابل جنيهات.

وعقب إحدى المظاهرات الإسلامية في الجامعة يطارد طه ويقبض عليه من قبل الشرطة، كونه هو

* - الفيلم التسجيلي هو نتاج عملية انتقاء، يختار فيها صانع الفيلم صورا وأصواتا من واقع الحياة، ويلجأ في بعضها أحيانا إلى إعادة صياغة تجارية للواقعية لتدور في محيطها الحقيقي، بعدئذ يعيد صانع الفيلم ترتيب مادته ليجعل منها قالبا متماسكا بمساعدة رواية أو معلق لشرحها للمشاهد.

من قاد المظاهرة، ويتلقى تعذيبا مريبا أثناء اعتقاله وصل إلى حد اغتصابه من قبل رجال مباحث أمن الدولة، فتولدت لديهم رغبة في الانتقام بعد خروجه من السجن، فالتحق بجماعة جهادية متشددة و فرت له العون فيما يريده، إلا أنه قتل هو وزملاءه أثناء العملية التي أراد أن يقتل فيها ضابط الشرطة، الذي أعطى الأمرباغتصابه، ومات بعد أن تمكن من قتله، وسقط الاثنين جنبا إلى جنب واختلطت دمائهما فلا يعرف أيهما الضحية وأيهما الجلاد.

أما حاتم رشيد رئيس تحرير جريدة القاهرة (Le Caire) التي تصدر باللغة الفرنسية، فهو ناجح في عمله ولكنه رجل شاذ جنسيا، يستقطب الرجال إلى بيته ليمارس شذوذه، ويظهر على أنه ضحية والدين لم يكنا له المحبة الكافية، وفي الأخير يقتله شاب في بيته ويسرق ممتلكاته.

ويضم الفيلم نموذجا لرأس مال مجهول، ممثلا في الحاج عزام ماسح الأحذية الذي أصبح يمتلك مشاريع استثمارية ضخمة، ويصبح نائبا في البرلمان بعد تقديم رشوة إلى الوزير كمال الخولي، الذي يقدم نفسه على أنه مندوب عن الكبار، ثم تظهر حقيقة الحاج عزام ومصدر أمواله، حيث يفضحه الوزير بأنه تاجر مخدرات حينما رفض الرضوخ لابتزازه في اقتسام فوائد مشروع ساعده في الوصول إليه، وينتهي الفيلم بزواج بثينة من زكي باشا، وهي التي انتقلت من عملها في محل بيع الملابس إلى العمل عنده كخادمة في بيته.

4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

أ- التقطيع التقني:

المقطع الأول:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	6ثا	الجزء الصغير متوسطة	عادية	ترافلينغ عمودي	درج العمارة تنزل معه مياه ممزوجة بالصابون وبعد التنقل العمودي يظهر طه مع أبيه يقومان بغسل الدرج	/	/	- خرير المياه - صوت مسح الأرضية - صوت فتح باب حديدي
2	14ثا	متوسطة الجزء الصغير	غطسية عادية	تنقل بانورامي	طه يقوم بمسح أرضية الدرج وهذا التنقل البانورامي يظهر احد ساكني العمارة و هو يخرج من المصعد الكهربائي ويكلم طه و اسمه عوني	/	عوني:جرى إيه يا ولد يا طه،أنت طالع غبي زي أبوك	- خرير المياه - صوت المسح - صوت فتح باب المصعد
3	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	أب طه ينظر إلى عوني	/	عوني:في حد يمسح السلم في ساعة زي دي	- خرير المياه
4	10ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	عوني مع زوجته واقفان أمام المصعد ويتبادل الحديث مع طه بنوع من الازدراء	/	- طه: يا عوني بيه السلم ماينفعش يتغسل غير بالليل تبقى الحركة عليه خفيفة خالص،لاحد بيطلع ولاحد بينزل. - عوني: خلاص،خلاص أنت حتاخذ وتدي معانا في الكلام نشف لنا حتة خلينا نروح باب الشقة - طه: أوف.	/
5	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	أب طه يتقدم وهو ينظر بنظرات اندهاش و كأنه يعتزم القيام بشيء ما.	/	- طه: تحت أمرك يا سعادة الباشا.	- صوت ارتماءه على الأرض

6	7ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	طه يقوم بتنشيف الأرض لكي يمر عوني مع زوجته وبينما هما يمران تكلم زوجته طه	/	- عوني : أوعى،أوعى زوجة عوني: أنت خذت الثانوية العامة يا طه - طه: ايوه - زوجة عوني: وناوي على كلية إيه.	- صوت مشي - صوت مفاتيح
7	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يكلم زوجة عوني بينما يقوم بمسح الأرضية	/	- طه: الحمد لله مجموعي يدخلني كلية محترمة، بس أنا قدمت أوراقي في كلية الشرطة	- صوت مسح الأرضية - صوت ناجم عن فتح الباب
8	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	عوني يكلم طه أمام باب بيته	/	- طه: أنت عاوز تبق ضابط وضابط بوليس كمان .	- صوت مسح الأرضية
9	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يقوم بمسح الأرضية ينظر إلى عوني ثم يلتفت ليواصل عمله	/	/	- صوت مسح الأرضية
10	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	عوني يكلم طه باحتقار .	/	- عوني : طب ماتنساش ترجع الدواسة قدام باب الشقة بعد ما تخلص شغلك	- صوت مسح الأرضية
11	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يلتفت لينظر إلى باب شقة عوني بعد دخوله بنظرة غضب ثم يقوم وتظهر يده بها منشفة	/	/	- صوت غلق الباب
12	4ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه غاضب و يرمي المنشفة على الأرض وأبوه واقف أمامه ينظر إليه بحسرة	خفيفة وهادئة	/	- صوت ناجم عن رمي المنشفة على الأرض

المقطع الثاني:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت و الحوار	المؤثرات الصوتية
1	24ثا	الجزء الصغير	غطسية عادية	تنقل بانورامي ثابتة	أثناء التنقل البانورامي تظهر أجزاء من سطح العمارة وبعض الأشخاص من ساكني السطح ثم تتوقف ليظهر طه مع خطيبته بثينة يتبادلان الحديث وهما جالسان في مكان منعزل	/	- بثينة : مش فيفي لقتلي شغلانة جديدة في محل ملابس - طه: شغلانة فين بـق إنشاء الله - بثينة:عند واحد اسمه طلال الشامي . - طه : جرالك إيه يا بثينة هي الدنيا ضاقت ما فيش غير طلال الشامي تشتغلي عندو - بثينة: وطي حسك مالو طلال . - طه :سمعتو زي الزفت - بثينة:وأنت اش عرفك بيه ولا بسمعتو، كنت اشتغلت عندو. - طه :بقلك إيه المنطقة كلها عارفها شبر شبر	- صوت تلفاز او راديو - ضجيج
2	6ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	بثينة تكلم طه	/	وعارف ناسها نفر نفر،أنا مولود فيها. - بثينة:على العموم أنا ما شفتش منو حاجة وحشة. - طه:ما نت حتشوفي. - بثينة :والله لما شوف بقى يبقى يحلها ربنا ،لكن دول 250 جنيه في الشهر عشان نعيش أنا و خواتي عايزين قدهم ثلاثة أربع مرات	- ضجيج

3	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه ينظر إلى بثينة بنظرات غضب وهي تكلمه	/	- بثينة :أمي بتخدم في البيوت عشان تلم ثلثميت جنيه وبترجع مهدودة	/
4	6ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	بثينة تكلم خطيبها طه	/	- بثينة :وأبو يا مات وعليه ديون،الديانة بقى فيه اللي سامحو وفيه اللي لسه بيطالبو بحقهم و إحنا حندفع الدين لي عليه زي الشرع ما قال و إلا مش حيدخل الجنة	- ضجيج
5	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يستمع لبثينة و يبدو متأثرا بكلامها	/	- بثينة:وأنت جاي تقولي طلال سمعتو وحشة ومين عندك في البلد دي	- ضجيج
6	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	بثينة تكلم طه بغضب و تتقدم إليه	/	- بثينة:سمعتو مش وحشة واسمع لما قولك إذا كان عالدبلة الفضة اللي في صباعي ديه	- ضجيج - صوت تلفاز
7	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	بثينة تقترب من طه وتكلمه بغضب وتنزع خاتم الخطوبة من يدها	/	- بثينة: اتفضل أهي.	- صوت تلفاز - ضجيج
8	2ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	بثينة تقرب وجهها من وجه طه وتواصل كلامها بغضب ثم تنصرف	/	- بثينة: أنت مش حتعمل عليا ضابط بوليس من دلوقتي.	- ضجيج
9	1ثا	قريبة	عادية	ثابتة	تظهر يد طه وفيها الخاتم ثم يغلقها ويضغط على الخاتم	/	/	- ضجيج - صوت مشي
10	4ثا	ايطالية	عادية	ثابتة	طه ينظر إلى بثينة بحزن وهي تنصرف ويلعب بالخاتم الذي قدمته له ثم ينصرف	/	/	- ضجيج - صوت تلفاز

المقطع الثالث:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	12ثا	الجزء الصغير نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية تنقل جانبي	تظهر أجزاء من بيت طه ثم يظهر طه وهو يتوضآ من الحنفية	خفيفة وهادئة	/	- خرير المياه الحنفية
2	5ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	طه يصلي في السطح في مكان مظلم	خفيفة وهادئة	/	/
3	10ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه يرتدي بدلة و ربطة عنق و ينظر إلى نفسه في المرآة ثم يقوم بالتحية العسكرية و يبتسم	خفيفة وهادئة	/	/
4	42ثا	الجزء الصغير نصف مقربة	عكس غطسية عادية	تنقل بانورامي	بثينة تقف في شرفة العمارة بزاوية (عكس.....) ثم يأتي طه ببدلته الجديدة و يتبادل الحديث مع بثينة و يقدم لها الخاتم	خفيفة وهادئة	- طه: إيه لي موقفك برى بدري كده - بثينة:مستنياك،أنا غلطانة يا طه بس لازم تعذرني الدنيا عاملة حواليا زي الخيال،ساعات ماعرفش أنا بقول إيه،هات الدبلة - طه:لا - بثينة: هات الدبلة بقلك أنا عارفة أنها معاك،هات ما تعملش فيها عبد الحليم حافظ - طه:طب أعملك إيه وأنت شحنونة كده،طب أنا لازم اصبر عليك،بس هات	/

5	16ثا	متوسطة نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية ثابتة	طه وبثينة يسيران فوق سطح العمارة ويتبادلان الحديث	خفيفة وهادئة	- بثينة:شفت نفسك في المراية - طه:يعني - بثينة:ما شاء الله - طه:ادعي لي ربنا يوفقني النهار ده. - بثينة:متوفق إن شاء الله أنت شكلك ضابط من دي لوقتي،وعزة الله أحلى من الضباط. - طه:يا دوب بقى،أنا أصلي نازل بدري عشان الحق الأوتوبيسات وهي فاضية،لحسن الزحمة تبهدل البدلة	- صوت المشي - ضجيج السيارات
6	13ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	بثينة تسير خلف طه وتكلمه ثم ينزل الدرج ويذهب	خفيفة	- بثينة: أنت تاخذ تاكسي وتقعد ملك عشان اعصابك تبقى مستريحة،وادعي دعاء اللي حقلك عليه قدام لجنة الامتحان ،قول الله ما اجعل كلمتي هي العليا وكلمتهم هي السفلى،و ما تنساش المعوذتين ، ماشي ربنا يوفقك سلام - طه: مع السلامة.	- ضجيج السيارات - صوت المشي

المقطع الرابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	7ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	يظهر طه من الخلف واقف أمام مجموعة من ضباط الشرطة وهم عبارة عن لجنة الامتحان يجلسون في مكاتب و يكتبون واحدهم يسال طه كما يظهر في الخلف علم مصر وضابطين واقفين يبحثون في الملفات	/	- الضابط:أنت مجموعك كبير يا طه، أنت ليه فضلت كلية الشرطة،عن بقية كليات القمة	- صوت قلب أوراق - ضجيج
2	8ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل بانورامي	تظهر في الصورة راسي ضابطين ويظهر طه واقف في وضعية استعداد ويرد على الضابط	/	- طه: عشان اخدم بلدي يا فندم - الضابط: مهو خربج الهندسة بردو ممكن يخدم بلدو يا طه . - طه:طبعا يا فندم ،بس لو كل واحد يخدم بلده في المكان اللي بيحبو تكون خدمتو افضل.	- صوت قلب أوراق - ضجيج
3	6ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	يظهر طه واقف في نفس الوضعية من الخلف،كما يظهر الضباط في نفس الجلسة السابقة،واحدهم يحمل ملف في يده ويكلم طه	/	-الضابط:عظيم!طب تفتكر ايه هي العناصر اللي لازم تتوفر في ضابط شرطة - طه:الانضباط.	- صوت قلب أوراق - ضجيج
4	5ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل بانورامي	طه في وضعية الاستعداد يرد على سؤال ضابط الشرطة ويظهر رأس الضابط من الخلف	/	- طه:التشبع بروح العدل الحزم،الشرف وأولا و أخيرا، لازم يكون إنساني في كل تصرفاتو.	- ضجيج

5	5ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر الضابط وهو ينظر إلى ملف طه ثم يكلمه ويظهر خلفه ضابطين يعملان	/	- الضابط: أنت والدك يشتغل إيه يا طه؟	- ضجيج - صوت قلب أوراق
6	2ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يرد سؤال الضابط بعد تردد	/	- طه: موظف يا فندم	- ضجيج - صوت قلب أوراق
7	4ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الضابط ينظر إلى ملف طه ثم ينظر إليه ويسأله	/	- الضابط: موظف ولا حارس عقار - طه:يا فندم	- ضجيج - صوت قلب أوراق
8	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	طه يبدو مرتبكا وهو يكلم ضابط الشرطة الذي يجري له الامتحان	/	- طه:مهو حارس عقار بردو موظف	- ضجيج
9	2ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الشرطي يقوم بالكتابة على دفتر و يتكلم	هادئة وخفيفة	- الضابط:انصراف	- ضجيج
10	3ثا	قريبة	عادية	ثابتة	طه يبدو حزينا في وجهه ينظر إلى الضابط ثم يهم بالانصراف	هادئة وخفيفة	/	- صوت أوراق - صوت ضرب سيال على الطاولة
11	3ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه وهو يغادر القاعة وتظهر علامات اليأس و الحزن على وجهه و يظهر الضباط في الخلف بصورة غير واضحة بينما يظهر هو بوضوح	هادئة وخفيفة	/	/
12	2ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	طه يظهر من الخلف وهو يسير نحو الباب لمغادرة القاعة بخطى متثاقلة	هادئة وخفيفة	/	/

المقطع الخامس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	10ثا	الجزء الكبير	عكس غطسية عادية	بانوراما أفقية ثابتة	تظهر الصورة على الجانب الأيمن بناية من النمط الأوروبي وعلى اليسار قبة كبيرة تبدو قبة مسجد ونخيل يحيط بها وبعد تحرك الكاميرا يظهر طه يسير ويحمل في يده كتاب كمل يظهر بعض الطلبة يحملون كتب ومحافظ.	خفيفة وهادئة	/	/
2	6ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل أمامي	مدرج في الجامعة مليء بالطلبة بعضهم جالسون ويتبادلون الحديث وبعضهم يسير في رواق المدرج ويظهر في الخلف طه جالس وحده وليس بعيدا عنه شاب آخر يجلس وحده	خفيفة وهادئة	/	/
3	25ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل أمامي	طالب في المدرج جالس لوحده يقوم من مكانه ويتقدم قليلا ليجلس أمام طه الذي هو جالس لوحده أيضا ثم يتبادلان الحديث	خفيفة وهادئة	- الطالب: أنت قاعد بعيد كده ليه - طه: حالي من حالك،فقري بيفضحني الواحد يخليه في حالو من أولها أحسن. - الطالب: لا أنا عن نفسي كنت قاعد وياهم بس كلامهم ما عجبنيش،عشان كده بعدت نفسي. - طه: كانوا يتكلموا في إيه الناس ديه. - الطالب: كانوا يتكلموا في البابا و الماما،اللي يقولي أبوه وكيل وزارة ولي مستشار ولي مهندس ولي أمو خبيرة في المم المتحدة. بيني وبينك خفت يسألوني أبوك يشتغل إيه،عشان كده جيت قعدت وياك ،إلا أنت أبوك بيشتغل إيه.	- ضجيج الطلبة

							- طه:حارس عقار ،بواب وأنت - الطالب:سراماتي عندنا محل جزم صغير . - طه:هم لو كانوا عارفين إن مكتب التنسيق رايح يلم ابن البواب و السراماتي مع ولاد الأمم المتحدة، كانو نسفوا مكتب التنسيق ده والله الواحد مهو عارف رايح يكمل مع الناس دي الزاي. - الطالب:سيبك،بردو راح نلاقي لي زينا.	
4	23ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	يظهر طه وهو جالس في مسجد وتصوره الكاميرا من الخلف بينما في المقابل يظهر شخص ملتح و يضع قبعة إسلامية وهو يحمل مصحفا و يرتل القران و يظهر شخصين أيضا احدهما جالس و الأخر يصلي، كما يظهر منبر المسجد.	/	- خالد عبد الرحيم: يرتل آيات من سورة الرحمن من الاية01الى الآية	/
5	46ثا	الجزء الكبير الجزء الصغير	عكس غطسية عادية	بانوراما عمودية ثابتة بانوراما أفقية	تظهر السماء ثم بحركة الكاميرا تظهر شجرة ثم المسجد من الخارج و يظهر إمام المسجد خالد عبد الرحيم يرتدي حذاءه ثم يخرج طه ليرتدي حذاءه أيضا و يكلم خالد و بعدها يقوما و يتقدما معا وهما يتبادلان الحديث. كما يظهر الكثير من الطلبة في المكان وتظهر لائحة مكتوب عليها:قطاع خدمة المجتمع مركز جامعة القاهرة،للطباعة والنشر	/	- خالد:اللهم اغفر لي وافتح لي أبواب جنتك - طه:حتما يا أستاذ . - خالد:جمعا إن شاء الله. - طه:ربنا أعطاك نعمة حلاوة الصوت و طلاو ة الخشوع - خالد:الحمد لله رب العالمين ، الخشوع للمولى عز وجل هو أفضل النعم قولي أنت دائم التواجد في المسجد. - خالد:الحمد لله الاسم الكريم إيه. - طه:طه شاذلي - خالد:سنة أولى يا طه. - طه:ايوه. - خالد:ام، أخوك خالد عبد الرحيم سنة ثالثة زي ما أنت شايف كده صعيدي لكن واضح عليك من أهل المدن.	- ضجيج - زقزقة عصافير

							- طه:أنا من سكان القاهرة هنا - خالد:ساكن فين يا أخ طه - طه:في وسط البلد - خالد:دا أنت تبقى من علية القوم. - طه:بالضبط كده ،إلا إذا كنت تقصد السطوح طبعا يا أخ إذا كان سطوح وسط البلد. - خالد:على العموم سطوح وسط البلد بردك افضل من سطوح العشوائيات.	
6	50ثا	الجزء الصغير مقربة	عادية	بانوراما أفقية تنقل مصاحب	طه يسير مع خالد في ساحة الجامعة ويتبادلان الحديث، كما يظهر بعض الطلبة جالسين والبعض يتمشون وفي الأخير يبتسما مع بعض ويضرب خالد بيده كتف طه.	/	- خالد:احمد ربنا على ما أنت فيه - طه:الحمد والشكر للمولى عز وجل موجودين جوى القلب والروح وفي كل الأوقات والله يا أخ خالد سواء في وقت الفرج أو الشدة. - خالد:أنت تقي وارع يا أخ طه،قولي أنت تصلي الجمعة فين. - طه: في زاوية قرب العمارة اللي أنا ساكن فيها - خالد:لا لا يا راجل الجمعة لا تجوز في الزوايا غير إن الصلاة في المساجد حتى ولو كانت بعيدة عن البيت،فالسعي إليها بردك فيه ثواب كبير - طه:قولي عالجامع اللي أنت تصلي فيه إن شاء الله يكون في أخر الدنيا ولنا اجي أصلي معاك جمعة وعشاء وفجر كمان. - خالد:شوف يا أخ طه حماسك الشديد على أداء الفريضة إن دل إنما يدل على عمق صلاحك وإيمانك عشان كده،أنا هكسب فيك ثواب وأخذك من ايدك للخير بإذن المولى عز وجل. - طه:ايدي على كتفك.	- ضجيج سيارات - زقزقة عصافير

المقطع السادس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	6ثا	الجزء الصغير عامة	عادية غطسية	تنقل بانورامي	يظهر شرطي جالس أمام مقود السياقة في شاحنة الشرطة ومن خلال الزجاج يظهر بعض الشرطة واقفين ثم ترتفع الكاميرا ليظهر حشد كبير من الناس بالأقمصة البيضاء أمام مسجد يظهر وسط مجموعة من العمارات ويحيط بالحشد مجموعة كبيرة من الشرطة	/	/	- ضجيج مركبات
2	19ثا	الجزء الكبير الجزء الصغير	عكس غطسية غطسية	تنقل بانورامي	مسجد مليء بالمصلين وفي الأمام يظهر محراب ومنبر يوجد فيه إمام يبدو انه يلقي خطاب الجمعة وتظهر أجزاء من ديكور المسجد.	/	- الإمام:إن حكامنا يزعمون أنهم يحكموننا بالشريعة الإسلامية و يطبقون الديمقراطية و يعلم الله أنهم كاذبون في هذا أو ذاك فالشريعة الإسلامية معطلة	/
3	10ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	يظهر مجموعة من المصلين بعضهم ملتح وبعضهم لا،ويتوسطهم خالد وطه،يلقي خالد نظرة إلى طه ثم ينظر إلى الأمام.	/	- الإمام:في بلادنا المنكوبة والدولة تتكسب من القمار وبيع الخمور والسياحة الوافدة الفاجر ة.	/
4	7ثا	أمريكية	عكس غطسية	تنقل جانبي	الإمام يخطب على المصلين في المنبر،وتظهر رؤوس بعض المصلين من الخلف	/	- الإمام:والأدهى من ذلك أن الدولة تحول هذه الأموال	/
5	9ثا	مقربة	عادية	تنقل أمامي	خالد وطه جالسين في المسجد يستمعان إلى خطبة الجمعة بتركيز متناه.	/	- الإمام: إلى مرتبات للموظفين فتطعم شعبها من حرام وتكسب من حرام وتحل علينا	/
6	2ثا	قريبة			شخص في المسجد يرتدي لباس عادي ويلتفت لينظر إلى شيء ما	/	- الإمام:لعنة حرام،إنني هنا	/

7	20ثا	أمريكية مقربة	عكس غطسية	تنقل أمامي	الإمام يخطب فوق المنبر بغضب و اندفاع وحماسة وبنظرات حادة.	/	- الإمام: أقولها واضحة جلية صريحة لا لبس فيها لا نريد امتنا ديمقراطية ولا علمانية ولا اشتراكية بل نريدها إسلامية إسلامية	/
8	7ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل بانورامي	جموع المصلين الموجودون في المسجد يقومون ليرددوا كلمات الإمام بحماسة وبعد تنقل الكاميرا يظهر خالد وطه واضحين معهم	/	- المصلين:إسلامية إسلامية .....إسلامية إسلامية	/
9	17ثا	الجزء الكبير	غطسية	تنقل بانورامي	يظهر في الصورة عمارات وشوارع مزدحمة ثم بتنقل الكاميرا يظهر سطح العمارة التي يسكن فيها طه و مجموعة من النساء يقومون بالغسيل ونشر الملابس ثم تظهر بثينة تنشر الملابس و يأتي إليها طه	/	- طه: السلام عليكم..... ازيك يا بثينة.	- ضجيج السيارات - صوت نفض الملابس
10	4ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	بثينة تنشر الملابس وتنظر إلى طه وتكلمه وهو مطأطئ الرأس	/	- بثينة: زي ما أنت شايف بنشر الغسيل	- ضجيج السيارات
11	9ثا	مقربة	عادية	ثابتة	بثينة وطه يتكلمان ثم تنخفض بثينة لتمر من تحت الملابس	/	- بثينة: كنت فين؟ - طه: كنت بصلي الجمعة	- ضجيج السيارات
12	19ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	بثينة تواصل نشر الغسيل وتتبادل الحديث مع طه الموجود خلفها ويظهر خلفهم رجلين احدهما يصلح الهوائية المقعرة والآخر يقوم بعمل آخر	/	- بثينة:صلاة الجمعة خالصة بقالها ساعتين ويمكن أكثر - طه:أنا أصلي في جامع بعيد شوية وبحب امشي،دا غير الإمام الخطبة بتاعتو طويلة - بثينة:الدين يسر،شوفلك جامع قريب تصلي فيه و إيه الكتب اللي معاك ديه. - طه:فيها كتاب ليكي. - بثينة:هدية يعني. - طه:ان شاء الله.	- ضجيج السيارات - صوت ضرب مطرقة - صوت نفض الملابس

13	6ثا	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	طه يجلس ليفتح رزمة الكتب التي كان يحملها بيده وبثينة تنشر و تنظر إليه ويتحدثان في نفس الوقت ثم تظهر طفلة صغيرة تمر من خلفهما .	/	- بثينة: أنت ناوي تسيب ذقنك كده - طه:إن شاء الله مش حيشوف موس حلاقة بعد النهار ده	- ضجيج السيارات - صوت نفض الملابس
14	2ثا	قريبة	غطسية	ثابتة	تظهر رزمة من الكتب وأيادي طه تقلب الكتب وتظهر عليها عناوين: كيف تسلك طريق الجنة،أسس في التصور الإسلامي ،هلم نخرج من ظلمات(...)	/	/	- ضجيج السيارات - صوت قلب الكتب
15	2ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه يقدم كتابا لبثينة التي تظهر جزء من جسمها أمامه،وتظهر خلفه سلات مهملات وتظهر أرجل امرأة تقوم بالغسيل	/	- طه: كتابك اهو.	- ضجيج السيارات
16	5ثا	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	بثينة تقوم بعصر الغسيل وتكلم طه الذي بقي جالسا و ينظر اليها وهو يرفع الكتاب بيده ليقدمه إليها.	/	- بثينة: خليه معا كانا ايدي مبلولة،ولا اقولك اقراه أنت أنا مش بقلي عالقراية.	- ضجيج السيارات - صوت عصر الملابس وسقوط المياه الأرض
17	8ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه وبثينة يتكلمان بغضب ثم يمسك بيدها ويديرها بقوة ثم يواصلان الكلام وتظهر خلفهم امرأة تحمل طفل صغير وتمر	/	- طه:بثينة،أحوالك مش عجباني. - بثينة:أنت مش ولي أمري عشان أحوالي تعجبك ولا ما تعجبكش. - طه:أعقلي يا بثينة. - بثينة:سيب ايدي بدل ما لمر عليك السطح كله - طه:للدرجة دي	- ضجيج السيارات
18	4ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر وجه بثينة وهي تكلم طه الذي يظهر جزء من وجهه ويظهر على ملامح وجهها الغضب.	/	- بثينة:بس بقى يا طه،أنا حاجيبلك ملآخر، قصتنا انتهت	- ضجيج السيارات

19	2ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه ينظر إلى بثينة بغضب ويظهر رأسها من الخلف	/	- بثينة: بالانجليزيthe end زي ما يكتبوها في الأفلام.	- ضجيج السيارات
20	5ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	بثينة تتكلم مع طه بغضب واندفاع ويظهر جزء من وجه طه	/	- بثينة: كل واحد منا في سكة ،انت بتربي ذقنك وداخل على سكة مشيخة وأنا بلبس قصير،ومبسوطة كده.	- ضجيج السيارات
21	4ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يستمع لبثينة و ينظر إليها بغضب ثم يخفض عينيه ثم ينظر إليها نظرة أخرى وينصرف غاضبا وتظهر بثينة من الخلف.	/	- بثينة:يعني شكلنا كده محدش لايق عالثاني.	- ضجيج السيارات
22	5ثا	قريبة	عادية	ثابتة	تظهر بثينة تنظر إلى طه نظرات حادة وطه ينخفض ليحمل كتبه ثم يظهر ثانية عندما يقوم وينصرف.	/	/	- ضجيج السيارات - صوت مشي
23	7ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	بثينة تقوم بنشر الغسيل وتلتفت التفاتة سريعة إلى طه الذي يمشي مغادرا المكان وتتكلم لوحدها بغضب	/	- بثينة:قال ايه جايبلي هدية الحجاب قبل الحساب .	- ضجيج السيارات - صوت ناجم عن نشر الملابس

المقطع السابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
1	3ثا	مقربة	عادية	تنقل مصاحب	امرأة ترتدي الجلباب وتحمل صينية شاي وتمشي داخل الغرفة	/	/	- صوت نباح كلاب
2	28ثا	الجزء الصغير مقربة	عادية	ثابتة تنقل أمامي	تظهر الصورة طه جالسا مع الإمام على طاولة توجد فوقها كتب كثيرة كما يظهر جزء من ديكور الغرفة وتأتي المرأة المتجلببة تضع الشاي وتنصرف وتتركهما يتكلمان وطه يبدو حزينا	/	- الإمام:جازاك الله الف خير.... شوف يا طه يا ابني،الحب ما هواش عيب ولا حرام الحب الحقيقي الحب الحلال الصالح الرسول عليه الصلاة والسلام احب السيدة عائشة رضي الله عنها وانت لتقول انك بتحب البنت دي حب حقيقي - طه:يا مولانا انا اعرفها وهي لسه عيلة صغيرة تلعب فوق السطوح،دحنا كبرنا سوى وحلمنا سوى وفرحنا وزعلنا بردو سوى وجلال الله يا مولانا انا فكل الستات اللي خلقها ربنا ما شفتش غيرها،ولا عمري تمنيت حد غيرها	- صوت وضع الصنية - صوت نباح كلاب - صوت صب الشاي
3	13ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يكلم طه بهدوء	/	- الإمام:الله يعلم يا طه ايه اللي جوايا من ناحيتك،ما حبش اشوفك في ضيقة ابدا وحب اقولك ان عقيدة المؤمن بتخليه دائما متفائل وان الضيق بعدو فرج باذن الله	- صوت نباح كلاب
4	3ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يكلم الإمام	/	- طه:يا مولانا دي افلت الباب بكل الترابيس و المفاتيح	- صوت نباح

5	25ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يكلم طه وهو يبتسم	/	- الإمام: قد يكون الفرج من غيرها يا ولدي،هذه البنت ليست نساء كل الدنيا انس امرها تماما ما تزعلش نفسك ،وبعدين عشق امراة ام عشق الجهاد حب الله ام حب امراة.	- صوت نباح
6	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يكلم الإمام بابتسامة	/	- طه:ربنا يبارك فيك يا مولانا،انت طمنت بالي وريحت قلبي	/
7	5ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يكلم طه	/	- الإمام:خلينا بقى في المهم الجامعة بكرى مش حتكون زي كل يوم	/
8	6ثا	مقربة قريبة	عادية	تنقل أمامي	طه ينظر إلى الإمام ويبدو كأنه يفكر	/	-الإمام:وانا عايزك يكون لك دور قيادي يا طه	/
9	9ثا	الجزء الكبير	عكس غطسية عادية	بانوراما عمودية ثابتة	تظهر طيور تحلق في السماء ثم بعد البانوراما يظهر شارع كبير وطريق به سيارات وأشجار على الأطراف و تظهر بناية كبيرة بقبة ضخمة يبدو أنها مسجد	موسيقى هادئة وخفيفة	/	- زقزقة عصافير - ضجيج سيارات
10	2ثا	الجزء الكبير	عكس غطسية	ثابتة	تظهر القبة الكبيرة وحدها	خفيفة وهادئة	/	- ضجيج سيارات
11	2ثا	لقطة عامة	عادية	تنقل جانبي	البناية التي تحمل القبة تظهر كلها	خفيفة وهادئة	/	- ضجيج سيارات
12	5ثا	الجزء الصغير	غطسية عادية	تنقل بانورامي	طه جالس فوق الدرج أمام مدخل البناية و هو يقرا مصحفا صغيرا ثم يلتفت إلى يمينه	خفيفة وهادئة	/	- صوت مشي

13	3ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل أمامي	يظهر جمع كبير من الشباب يتجهون نحو البناية التي يجلس أمامها طه وتظهر بنايات أخرى،كما يظهر طه جالسا في مكانه ينظر إلى الجهة الأخرى ثم يبتسم.	خفيفة وهادئة	/	- صوت مشي
14	3ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل بانورامي	يظهر جمع آخر من الطلبة قادمين() الشباب قادمين من الجهة الأخرى نحو طه ويتقدمهم خالد صديق طه	خفيفة وهادئة	/	- صوت مشي
15	3ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل أمامي	يظهر جمع الشباب الأول وهو يستمر في التقدم نحو مكان جلوس طه،بينما هو جالس يعيد فتح المصحف لوقت قصير ثم يغلقه وينظر إلى جهة قدوم خالد ورفقائه ويبتسم	خفيفة وهادئة	/	- صوت مشي
16	4ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	صورة مضببة تبدأ بالوضوح تدريجيا فتظهر شاحنات عسكرية خضراء تسير على الطريق	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات
17	4ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل عمودي	تظهر البناية ذات القبة الكبيرة في أخر الصورة كما تظهر الشاحنات تسير في الطريق نحوها.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات
18	3ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الشاحنات العسكرية تسير في الطريق وراء بعضها البعض متوزعة بنحو أدى إلى غلقها للطريق	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات
19	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تظهر الشاحنات من الجانب الطولي لها وهي تمر ويظهر في داخلها شرطة كما يظهر في الخلف تمثال فرعون.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات

20	2ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	تظهر أجزاء صغيرة من الشاحنات من المقدمة (العجلات وجزء أخر) وهي تتقدم	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات
21	2ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	بعض الشاحنات العسكرية وهي تواصل تقدمها ببطء	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات
22	1ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تظهر سبع شاحنات عسكرية تسير خلف بعضها البعض ومتوزعة بشكل عرضي وتبدو إشارة الالتفاف مشغلة في الشاحنة الأولى	موسيقى إثارة	/	- ضجيج الشاحنات
23	2ثا	مقربة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية ثابتة	يظهر شرطي واقف ويحمل جهاز اتصال لاسلكي ثم تدور الكاميرا ليظهر مجموعة من قوات مكافحة الشغب ينزلون من الشاحنات بمعداتهم	موسيقى إثارة	/	- صوت جرس الشرطة
24	1ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	ثابتة	تظهر ثلاث شاحنات عسكرية مركونة وراء بعضها البعض وينزل بعض أفراد قوات مكافحة الشغب من الشاحنة الأولى من الباب الخلفي بقفزات استعراضية.	موسيقى إثارة	/	- صوت جرس الشرطة
25	1ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	عناصر قوات مكافحة الشغب يقفزون من الشاحنات ويتقدمون بحركات استعراضية	موسيقى إثارة	/	- صوت جرس الشرطة
26	1ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	قوات مكافحة الشغب مصطفون ويقومون بحركات استعراضية بضرب الأرجل على الأرض	موسيقى إثارة	/	- صوت ضرب الأرجل على الأرض - صوت صادر عن رجال مكافحة الشغب مرافق للحركة

27	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	قوات مكافحة الشغب يقومون بحركات استعراضية في شكل صفوف منظمة ويحملون عتادهم	موسيقى إثارة	/	- صوت ضرب الأرجل - صوت صادر عن رجال مكافحة الشغب
28	3ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	يظهر مجموعة من قوة مكافحة الشغب من الجانب الأيسر اذ تتبين وضعيتهم جيدا وطريقة استعراضهم	موسيقى إثارة	/	- صوت ضرب الأرجل وصوت مرافق
29	4ثا	الجزء الكبير الجزء الصغير	غطسية عادية	تنقل عمودي	يظهر ست شاحنات متوقفة على جانب الطريق وأمامها عدة مجموعات من قوات مكافحة الشغب في شكل صفوف وتقوم بحركات تدريبية استعراضية،وتظهر مجموعات أخرى لا تزال تنزل من الشاحنة الخلفية لتلتحق	موسيقى إثارة	/	- صوت الاستعراض
30	14ثا	الجزء الصغير الجزء الكبير	غطسية عادية غطسية	تنقل عمودي تنقل بانورامي	مجموعة من خمسة أشخاص كبار في السن يرتدون بدلات وربطات عنق يكلمون جمعا من الشباب أمامهم واحدهم يحمل مكبر صوت،ثم بعد التنقل العمودي يظهر عدد كبير من جمع الشباب وبعضهم يرتدي قبعات وملابس إسلامية وبعضهم ملتحي ويظهر طه فوق كتفي احد الشباب وهو يحمل مكبر صوت ويردد عبارات بحماسة شديدة ثم يردد معه الجميع مع حركات الأيدي التي عادة ما تستعمل في المظاهرات.	موسيقى إثارة	- طه:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية الشباب المتظاهرون:إسلامية لا شرقية ولا غربية - الجميع معا:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية	- صوت قوات مكافحة الشغب - صوت خافت لشخص يتكلم في مكبر صوت

31	3ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل بانورامي	طه مرفوع فوق كتفي شاب ويحمل مكبر صوت ويردد عبارات بحماسة ويظهر وجوه بعض الشباب وهم يقومون بنفس الشيء ويحملون لائحات وشعارات إحداها مكتوب عليها:الله اكبر	موسيقى إثارة	طه:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية المتظاهرون:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية	- صوت قوات مكافحة الشغب
32	5ثا	الجزء الكبير	غطسية	ثابتة	جمع كبير من المتظاهرين في ساحة كبيرة وبعضهم يحمل لائحات تبدو منها ما كتب عليها:الله اكبر وأخرى مكتوب عليها:انتم يا مسلمون.	موسيقى إثارة	المتظاهرون:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية	/
33	2ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	عشوائية	رجلان يقفان في شرفة وينظران إلى الأسفل أي إلى المتظاهرين	موسيقى إثارة	المتظاهرون:إسلامية إسلامية	/
34	3ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل بانورامي	يظهر بعض المتظاهرون يرددون عباراتهم بحركة حماسية وبينهم واحد فقط يرتدي قميصا ويطلق لحيته ثم يظهر طه محمول فوق الأكتاف وهو يردد عبارات في مكبر الصوت	موسيقى إثارة	المتظاهرون:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية	/
35	2ثا	الجزء الصغير مقربة	عكس غطسية	تنقل أمامي	تظهر مجموعات مكافحة الشغب مصطفين ويظهر خلفهم مباني كبيرة ويتقدمهم ضابطين احدهما يتكلم في مكبر الصوت والأخر في يده اللاسلكي كما يظهر على يسار الصورة مصور يحمل كاميرا تلفزيونية .	موسيقى إثارة	المتظاهرون:إسلامية إسلامية لا شرقية ولا غربية	- صوت الضابط يتكلم في مكبر الصوت

36	3ثا	نصف مقربة	عادية	عشوائية	طه محمول فوق الأكتاف وينظر إلى المتظاهرين ويحمسهم بحركات يده ويردد عبارات في مكبر الصوت	موسيقى إثارة	طه:تكبير المتظاهرون:الله اكبر طه:تكبير	/
37	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر رؤوس بعض المتظاهرين كما يظهر طه من الخلف وهو يحمل المكبر ويحمس المتظاهرين بحركة يديه.	موسيقى إثارة	المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير	/
38	3ثا	الجزء الصغير	غطسية	بانوراما أفقية	تظهر مقدمة المتظاهرين يتقدمهم مجموعة من الفتيات المحجبات أكثرهن يرتدين خمارات مع سراويل كما يظهر لدى المتظاهرين في الخلف لائحات عليها صور القدس الشريف ولائحة أخرى عليها علم فلسطين وصورتين للقدس الشريف والجميع يتقدم ويردد عبارات بحركات الأيدي	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	/
39	3ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	تظهر ثلاث فتيات من المتظاهرين وهن يرددن العبارات ثم بحركة الكاميرا يظهر طه خلفهم وهو لا يزال يحمل مكبر الصوت ويقود المظاهرة.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	/
40	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	جزء من جمع المتظاهرين يحملون طه ويواصلون سيرهم إلى الأمام بينما طه يواصل قيادتهم عبر مكبر الصوت.	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير	/

41	2ثا	مقربة الجزء الصغير	عادية عكس غطسية	عشوائية	ضابط شرطة يتكلم في جهاز اللاسلكي ثم يظهر عدد من أفراد مكافحة الشغب وخلفهم مصور تلفزيوني	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	- جرس الشرطة
42	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	تظهر في الصورة امرأة تنظر إلى شاحنة إطفاء قادمة وأمامها توجد سيارة شرطة	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	- جرس الشرطة
43	1ثا	مقربة	عادية	تنقل أمامي	احد عناصر قوات مكافحة الشغب يقف مستعدا	موسيقى إثارة	- طه:تكبير	- جرس الشرطة
44	3ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	ثابتة	جمع من المتظاهرين وطه يحمله احدهم فوق كتفه،والكل يسير ويرددون عبارات وراء طه الذي يحمل مكبر الصوت	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	/
45	3ثا	الجزء الكبير	غطسية	بانوراما أفقية	يظهر في الأمام صفوف طويلة لقوات مكافحة الشغب تشكل جدارا ويتوسطهم الضابط وفي الخلف تظهر ساحة كبيرة في الطريق وسيارات تمر وخلف القوات يوجد صحفي ومصور كما تظهر شاحنات الشرطة مركونة خلف بعضها.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير	- صوت قوات مكافحة الشغب
46	1ثا	نصف مقربة	عكس غطسية	عشوائية	ضابط سامي من ضباط الشرطة يتكلم في مكبر الصوت لتهدئة المتظاهرين	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	- صوت كلام من مكبر الصوت

47	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	مقدمة المتظاهرين من شبان ملتحين وشابات متحجبات ويظهر طه من فوق وهو يواصل تحميسهم عبر مكبر الصوت.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	- صوت كلام من مكبر الصوت
48	1ثا	مقربة	عادية	عشوائية	ضابط سامي في الشرطة يتوجه بالكلام إلى القوات الموجودة خلفه.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير	/
49	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	مجموعة من الضباط واحدهم يأمر القوات من خلال حركة يده بالتقدم	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	/
50	1ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل خلفي	عدد كبير من المتظاهرين الموجودين في المقدمة ويحملون طه وهو يواصل قيادتهم.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير	/
51	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	تظهر أرجل بعض عناصر مكافحة الشغب وبعد التنقل يظهر الجزء العلوي من أجسامهم وهم يضربون أرجلهم على الأرض.	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر الله اكبر	- صوت ضرب الأرجل على الأرض
53	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	تظهر أيادي بعض المتظاهرين المرتفعة ومعظمها مغلقة في شكل لكمات واحدها بإصبعين مرفوعين على شكل حرف(V) كما تظهر لائحة مكتوب عليها الله اكبر وصورة بها جندي إسرائيلي وفلسطينيين خلفه.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	/
54	1ثا	نصف مقربة	عكس غطسية	عشوائية	رجل يقف فوق سطح بناية وينظر إلى اليمين بشغف.	موسيقى إثارة	- طه:تكبير	/
55	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	مقدمة المتظاهرين واغلبها من النساء وهم يهتفون بحماسة شديدة.	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر - طه:تكبير	/

56	1ثا	مقربة	عادية	عشوائية	طه وهو يعتلي جمع المتظاهرين وخلفه صورتين إحداها لياسر عرفات وأمه القدس الشريف،والأخرى لضـــحايـــــا الاعتداءات الإسرائيلية.	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	/
57	2ثا	الجزء الصغير	غطسية	عشوائية	جمع من المتظاهرين يهتفون بقوة واحدهم يحمل لائحة عليها صورتان للقدس فوقهما علم فلسطين ومكتوب عليها:يا عرب أعيدوا القدس .	موسيقى إثارة	- طه:تكبير - المتظاهرون:الله اكبر	/
58	2ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل جانبي	مجموعة من قوات مكافحة الشغب في شكل عرضي وهم يقومون بحركات استعراضية.	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	/
59	3ثا	الجزء الكبير	غطسية	تنقل بانورامي	تظهر مجموعة كبيرة من المتظاهرين يجرون نحو مجموعة أخرى تظهر وهي ملتفة أمام بوابة كبيرة،ويظهر فوق العمود الجانبي للبوابة شخص يقوم بحرق علم إسرائيل كما تقوم مجموعة بتسلق البوابة واحدهم يسقط أثناء ذلك فوق المتظاهرين.	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	/
60	1ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	عشوائية	علم إسرائيل وهو يحترق	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	/

61	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	جمع المتظاهرين ملتفين حول الباب الكبير بعضهم يحاولون فتحها بينما يوجد في الداخل عناصر مكافحة الشغب ويحمل احدهم لافتة زرقاء مكتوب عليها:الله اكبر	موسيقى إثارة	- المتظاهرون:الله اكبر	/
62	1ثا	نصف مقربة	عادية	عشوائية	يفتح المتظاهرون الباب وطه أول من يدخل عبره ليقتحم المكان أين توجد قوات مكافحة الشغب.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
63	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	مجموعة من الشباب المتظاهرين يدخلون بسرعة وتدافع عبر البوابة.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
64	2ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل بانورامي	مجموعة من عناصر مكافحة الشغب يقفون في مقابل المتظاهرين الذين يتدفقون عبر البوابة وخلفهم الضباط يتكلمون عبر اللاسلكي.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
65	1ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل مصاحب	طه يجري إلى الأمام ويصطدم بقوات مكافحة الشغب التي تشكل حاجزا ويظهر رجلين ببدلتين ينظران إليه.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
66	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	طه يتلقى ضربة بعصا احد عناصر قوات مكافحة الشغب ويسقط على إثرها فيظهر المتظاهرون وهم يواصلون تدفقهم إلى الخارج.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
67	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	طه ملقى على الأرض ويحاول الفرار وعناصر مكافحة الشغب يوجهون له ضربات بالأرجل والعصي.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج

68	1ثا	الجزء الصغير	غطسية	عشوائية	المتظاهرون يتقدمون ويصطدمون برجال مكافحة الشغب كما يظهر ضابط وهو يتصل باللاسلكي.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
69	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	طه يحاول الفرار من قوات مكافحة الشغب وهو يتلقى ضربات عصيهم.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
70	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	مشادة بين المتظاهرين وقوات مكافحة الشغب وهم ينهالون عليهم ضربا بالعصي	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
71	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	مجموعة من المتظاهرين يتقدمون نحو عناصر مكافحة الشغب الذين ينهالون ضربا على طه الملقى على الأرض كما تظهر حجارة مرمية على الأرض.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
72	3ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	المتظاهرين مشتبكون مع عناصر مكافحة الشغب وآخرون يفرون من ضربات العصي.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
73	3ثا	الجزء الصغير	غطسية	عشوائية	طه ملقى على الأرض ويتلقى ضربات من أرجل عناصر مكافحة الشغب على فمه وه يحاول الإفلات منهم.	موسيقى إثارة	/	- صوت ضرب طه بالرجل - صوت تألم طه
74	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	فوضى اشتباك المتظاهرين مع قوات مكافحة الشغب وطه ملقيا على الأرض يتلقى ضربة أخرى على وجهه ويسقط منه مكبر الصوت	موسيقى إثارة	/	- صوت الضربة - صوت تألم
75	2ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	طه يسقط احد عناصر مكافحة الشغب الذي كان يقوم بضربه ويفر من بينهم راكضا.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج

76	1ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	شرطي بالزي المدني يقف بعيدا أمام سيارة شرطة ويترقب ما يحدث.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
77	4ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية عادية	بانوراما أفقية تنقل أمامي	تظهر القبة التي شاهدناها من قبل ثم بحركة الكاميرا نحو الأسفل يظهر طه وهو يركض ويطارده بعض عناصر الشرطة ومن بينهم الشرطي بالزي المدني.	موسيقى إثارة	/	- ضجيج
78	2ثا	أمريكية مقربة	عادية	عشوائية	الشرطي باللباس المدني يلاحق طه بمعية عناصر من الشرطة.	موسيقى إثارة	/	- صوت أقدام أثناء الجري
79	2ثا	أمريكية متوسطة	عادية	عشوائية	طه يركض ليفر من عناصر الشرطة والدماء تسيل من فمه.	موسيقى إثارة	/	- صوت أقدام أثناء الجري
80	1ثا	متوسطة	عادية	عشوائية	الشرطي بالزي المدني وهو يركض بسرعة وراء طه وبجانبه شرطي آخر بالزي الرسمي.	موسيقى إثارة	/	/
81	1ثا	قريبة	غطسية	عشوائية	تظهر أرجل الشرطيين وهما يركضان.	موسيقى إثارة	/	/
82	1ثا	أمريكية	عادية	عشوائية	ثلاثة شرطيين بالزي المدني يركضون وراء طه في الطريق ويمر خلفهم شخص يركض ليبتعد عنهم.	موسيقى إثارة	/	/
83	1ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل مصاحب	طه وهو يواصل الركض في الطريق أمام حاجز حديدي.	موسيقى إثارة	/	/
84	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	طه يهم بتسلق الحاجز الحديدي ويظهر خلفه عناصر الشرطة الذين يلاحقونه.	موسيقى إثارة	/	/
85	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل مصاحب	طه يتسلق الحاجز ليدخل إلى إحدى الحدائق.	موسيقى إثارة	/	/
86	1ثا	متوسطة	عادية	عشوائية	الشرطي باللباس المدني يطارد طه ويتجه نحو الحاجز الحديدي.	موسيقى إثارة	/	/

87	2ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية عادية	بانوراما عمودية	طه يقفز من فوق الحاجز الحديدي إلى داخل الحديقة.	موسيقى إثارة	/	/
88	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل مصاحب	الشرطي باللباس المدني يركض باتجاه الحاجز الحديدي و يقوم بتسلقه.	موسيقى إثارة	/	/
89	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل مصاحب	طه يقوم من على الأرض و يواصل الركض هربا من الشرطة.	موسيقى إثارة	/	/
90	1ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية عادية	بانوراما عمودية	الشرطي بالزي المدني يقفز من فوق الحاجز إلى داخل الحديقة.	موسيقى إثارة	/	/
91	2ثا	متوسطة	عادية	تنقل مصاحب	طه يركض داخل الحديقة و يضع يده على صدره.	موسيقى إثارة	/	/
92	2ثا	متوسطة	عادية	تنقل مصاحب	الشرطي بالزي المدني يركض خلف طه الحديقة.	موسيقى إثارة	/	/
93	2ثا	أمريكية	عادية	تنقل مصاحب	طه يركض وقد بدا التعب يبدو عليه.	موسيقى إثارة	/	/
94	1ثا	أمريكية	عادية	تنقل مصاحب	الشرطي يركض خلف طه داخل الحديقة.	موسيقى إثارة	/	/
95	1ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل بانورامي	طه يركض داخل الحديقة بين الأشجار و يضع يده على صدره متأثرا بضربات الشرطة.	موسيقى إثارة	/	/
96	2ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل بانورامي	الشرطي يركض خلف طه.	موسيقى إثارة	/	/
97	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	طه يركض وخلفه مباشرة الشرطي ويمران عن الكاميرا فيظهر أناس داخل الحديقة.	موسيقى إثارة	/	/
98	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل خلفي	طه يركض في رواق داخل الحديقة والشرطي يلاحقه ويمسك طه بصدره و يبدو أنه بدا يتعب من الإصابة.	موسيقى إثارة	/	/

99	1ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل مصاحب	الشرطي يركض خلف طه	موسيقى إثارة	/	/
100	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	طه يواصل الركض والشرطي يلاحقه في احد أروقة الحديقة كما يظهر أناس في الحديقة.	موسيقى إثارة	/	/
101	1ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل مصاحب	الشرطي يركض.	موسيقى إثارة	/	/
102	2ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل خلفي	طه يركض ويمسك بصدره والشرطي خلفه يركض للحاق به.	موسيقى إثارة	/	/
103	5ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية تنقل خلفي	تمر سيارة وبعد مرروها يظهر طه يركض حتى يقترب من باب الحديقة والشرطي خلفه يكاد يلحق به،وما إن يخرج من باب الحديقة حتى تعترض طريقه سيارة أخرى فيقبض عليه الشرطي.	موسيقى إثارة	/	/
104	5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور الكاميرا من داخل السيارة التي اعترضت طريق طه شرطيين بالزي المدني وشرطي آخر بالزي الرسمي ليقبضوا على طه بمساعدة الشرطي الذي كان يركض خلفه ثم يصعدونه إلى السيارة بالقوة وهو يحاول الإفلات منهم.	موسيقى إثارة	/	- أصوات الأقدام على الأرض

المطع الثامن:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	9ثا	الجزء الصغير	عادية عكس غطسية	بانوراما عمودية	على يمين الصورة مجموعة من الشباب معصبوا الأعين بشرائط سوداء وتبدو على وجوههم أثار الضرب،وهم في غرفة متكئون على جدار ويظهر رجل ببدلة سوداء وربطة عنق وهو يصعد الدرج ليدخل إليهم فيلتقي بشخص أخر خارج يتقدم إليه بالتحية العسكرية ويبدو المكان مظلما ولا توجد به سوى إنارة خفيفة.	/	/	- صوت مشي بحذاء ذو كعب
02	4ثا	مقربة	عادية	تنقل عمودي	أرجل الرجل وهو يمشي ثم تتنقل الكاميرا عموديا مع جسمه حتى يظهر وجهه وهو الشخص الذي دخل إلى المكان المظلم.	/	/	- صوت مشي
03	6ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل أمامي	يظهر الرجل وهو يجلس في مكتب يشعل سيجارة ويأتي الشرطي الذي ألقى القبض على طه ويكلمه كما تظهر على المكتب مجموعة كتب.	/	- الشرطي:اسمه طه محمد الشاذلي	- صوت ناجم عن تقديم الكرسي - صوت الولاعة - صوت تدلي شيء في حبل
04	5ثا	أمريكية	عادية عكس غطسية	تنقل بانورامي	طه معصب العينين و معلق بحبل من يديه ويتدلى ويبدو وجهه مخضب بالدماء كما يقف بجانبه شخص ويظهر الضابط من الخلف جالسا في المكتب.	/	- الشرطي:دا الملف بتاعو والكتب لقيناها عندو	- صوت حبال مشدودة - صوت قلب ورقة

05	16ثا	نصف مقربة مقربة	عادية	تنقل أمامي	الضابط ينظر إلى الكتب ويتصفح بعضها ثم يرمي كتابا على الطاولة وينظر إلى طه ويتكلم كما تظهر في يده سيجارة.	/	- الضابط: نزلوه	- صوت قلب صفحات كتاب - صوت رمي كتاب على الطاولة
06	1ثا	متوسطة	عادية عكس غطسية	تنقل بانورامي	تفتح الحبال التي كان معلقا بها طه من قبل أشخاصا آخرين فيسقط على الأرض ويظهر بعد سقوطه شباب آخرون جالسون أمام جدار في الغرفة وهم معصبوا الأعين.	/	/	- صوت ارتطام بالأرض
07	1ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما عمودية	طه مكبل الأيدي ويسحب من قبل ثلاثة رجال على الأرض ليوضع أمام مجموعة الشباب المحتجزين.	/	/	- صوت ناجم عن جر طه على الأرض
08	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	طه مكبل الأيدي ومعصب العينين يجلس في ركن مظلم في الغرفة وليس بعيدا عنه شاب أخر في نفس الحالة ويظهر الشرطي وهو يضع كرسيا أمام طه ليجلس.	/	/	- صوت تحريك الكرسي
09	11ثا	نصف مقربة مقربة	عادية	ثابتة	الضابط يجلس مقابل طه ويكلمه كما يظهر بقية الشباب متكئين على الجدار وهم معصبوا الأعين.	/	- الضابط:طه،أوعدك ما حدش يلمسك ثاني،وانك تخرج من هنا وفورا،بس لازم تتكلم..... أنت تابع لأي تنظيم	/
10	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يكلم الضابط في نفس الوضعية السابقة وتظهر جيدا على وجهه أثار الضرب كما تظهر الصورة جزء من جسم الشرطي	/	- طه:انا...انا ماليش تنظيم	/
11	4ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	الضابط جالس ويكلم طه وفي يده سيجارة	/	- الضابط:احنا لقينا عندك كل الكتب التي تاسست عليها كل التنظيمات	/

12	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يتكلم مع الضابط ويظهر جزء من جسم الضابط.	/	- طه:هذه الكتب مش ممنوعة	/
13	10ثا	قريبة مقربة	عادية	بانوراما أفقية ثابتة	تظهر في الصورة ولاعة الضابط ثم يشعلها ليشعل سيجارته حيث يظهر أثناء ذلك وجهه والسيجارة في فمه،ثم يغلق الولاعة ويكلم طه.	/	- طه:وبعدين دي ثقافة. - الضابط:عيب أوي تكذب على واحد ناوي يساعدك و بعدين دا استخفاف بيا أنا ما حبوش لنفسي.	- صوت إشعال الولاعة - صوت غلق الولاعة
14	4ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	طه يتكلم مع الضابط ثم يتلقى صفعة على خده من الضابط	/	- طه:يا باشا انا كنت ماشي في المظاهرة وبس.	- صوت صفعة
15	3ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما عمودية	الضابط يوجه صفعة إلى طه يسقط على إثرها على جنبه كما يظهر في الصورة بعض الشباب المحتجزين مع طه.	/	/	- صوت صفعة
16	4ثا	قريبة	عادية	تنقل بانورامي	طه ينهض ويرجع إلى وضعية الجلوس السابقة وتظهر يد الضابط وبها سيجارة .	/	- الضابط:العمارة اللي أبوك بوابها	/
17	27ثا	نصف مقربة مقربة	عادية	ثابتة	الضابط جالس فوق الكرسي يتبادل الكلام مع طه،ويظهر خلفه الشرطي الذي ألقى عليه القبض بالإضافة إلى الشباب.	/	- الضابط: ساكن فيها ناس أكابر أوي تعرف مين فيهم - طه:اعرفهم كلهم يا باشا - الضابط:اكيد بقى تعرف الأستاذ حاتم رشيد - طه:طبعا يا باشا. - الضابط: تعرف إيه عنو - طه:صحفي محترم رئيس تحرير جورنال لوكير - الضابط:و إيه ثاني.	/
18	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	يظهر وجه طه والدماء تنزف من فمه وانفه ومليء بالكدمات والجراح وهو يتكلم مع الضابط	/	- طه:وبس يا باشا	/

19	11ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الضابط يدخن ويكلم طه كما يظهر خلفه الشرطي الذي قبض على طه واقف.	/	-الضابط:شفت الزاي انك كذاب يا طه احنا نعرف كل حاجة عن كل الناس نعرف اللي ما تعرفوش عن امك ولاعن أبوك،طب أنت تعرف.	/
20	11ثا	قريبة	عادية	بانوراما أفقية ثابتة	وجه طه مخضب بالدماء وعيناه معصبتان ويكلم الضابط.	/	- الضابط: كانت متزوجة واحد قبل ابوك - طه:أنا أول مرة اسمع الموضوع ده يا باشا - الضابط:بقى اسالها لما تخرج	/
21	4ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه الضابط وهو يكلم طه	/	- الضابط: وشوف بتقلك إيه خلينا بقى في حاتم رشيد	/
22	5ثا	قريبة	عادية	بانوراما أفقية	وجه طه وهو يتكلم بتردد	/	- طه:هولا مآخذة يعني ... هو لا مآخذة شاذ	/
23	5ثا	قريبة جدا	عادية	بانوراما أفقية	تظهر أجزاء من وجه الضابط وهو يتحرك في الإطار ويكلم طه	/	- الضابط:حلو،يعني ايه شاذ يا طه.	/
24	5ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة الجزء السفلي من وجه طه وهو يتكلم مع الضابط بخوف وتردد	/	- طه:يا باشا،أنت ما انت... ما نت لسه قايل احنى نعرف كل حاجة	/
25	7ثا	مقربة	عكس غطسية	ثابتة	الضابط يدخن ويكلم طه ويضرب يديه على فخذيه وخلفه يوجد الشرطي الذي ألقى القبض على طه.	/	- الضابط:خلاص يا طه حنعمل فيك زي ما يتعمل في حاتم رشيد	- صوت ناجم عن ضرب اليدين على الأرجل
26	3ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة جزء من وجه طه وفمه يرتعش	/	- الضابط:واحنا عندنا ناس بتعمل الحاجات دي كويس اوي.	/
27					الضابط ينظر إلى طه ويكلمه وخلفه شرطيان آخران.	/	- الضابط:قلت ايه.	/
28				تنقل أمامي	طه جالس في مكانه دون حراك أو كلام	/	/	/
29	2ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	يظهر الجزء العلوي من الولاعة وإصبع الضابط يدير المحك ليشعلها	خفيفة وهادئة	/	- صوت اشتعال الولاعة

30	2ثا	مقربة	عكس غطسية	تنقل أمامي	الضابط جالس في مكانه ويقوم بإشعال سيجارة وينظر إلى طه ثم يغلق الولاعة،ويظهر معه الشرطي الأخر.	خفيفة وهادئة	/	- صوت اشتعال السيجارة - صوت غلق الولاعة
31	2ثا	مقربة	عادية	تنقل أمامي	طه جالس في مكانه في حالة سكون	خفيفة وهادئة	/	/
32	4ثا	مقربة	عكس غطسية	تنقل بانورامي	الضابط يدخن سيجارته وينظر إلى طه ثم يلتفت للشرطي الذي قبض على طه ويكلمه	خفيفة وهادئة	- الضابط:قلعوه هدومو	/
33	4ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه طه وهو يرتطم بجدار وهو معصب العينين ويصرخ ويقاوم	خفيفة وهادئة	- طه:أوعى...أوعى..أوعى	- صوت الارتطام بالجدار
34	5ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل خلفي	أربعة أشخاص يمسكون بطه ويلصقونه مع الجدار ويحاولون نزع ملابسه عنه ويظهر في الصورة بعض الشباب المحتجزين معصبو الأعين ثم تبدأ الصورة بالسواد تدريجيا حتى تصبح سوداء تماما.	خفيفة وهادئة	- طه:اوعو...اوعو...	/
35	31ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية تنقل أمامي	تتنقل الكاميرا من السواد الناجم عن ظلمة المكان إلى مكان صغير مضاء بإنارة خفيفة ويظهر فيه طه جالس على فرشة وهو عار تماما أمام جدار متسخ ويبكي ويتمتم ويتوجه بأنظاره إلى السماء ليدعو الله،ثم يواصل بكاءه بشدة،ويصرخ ويضرب رأسه على الجدار.	خفيفة وهادئة	/	-أصوات تمتمة وصراخ وبكاء طه

المقطع التاسع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	3ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة واجهة مطعم فاخر جدا واسمه قروين مكتوبة بالعربية والفرنسية كما يظهر أناس يمرون من أمامه وأناس داخله.	خفيفة وهادئة	/	/
02	28ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور الكاميرا من خارج المحل ومن خلف الزجاج الإمام جالس في طاولة داخل المطعم كما يظهر أناس آخرون جالسون وعمال المطعم يتجولون،ثم يأتي طه ويجلس مع الإمام ويتبادلان الحديث كما يمر من أمام الكاميرا سيارات وأشخاص في بعض الأحيان.	خفيفة وهادئة	- الإمام:حمد له عالسلامة يا بني - طه:الله يسلمك يا مولانا. - الإمام:شغلتنا عليك أنت خارج بقالك مدة. - طه:من ساعة ما خرجت دخلت الأوضة ما خرجتش منها إلا عشان أقابلك. - الإمام:الحمد لله ان الرسالة وصلتك عرفو منك ايه يا طه يا ابني.	- ضجيج سيارات
03	5ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه وهو يكلم الإمام ويبدو حزينا من طريقة كلامه وملامح وجهه	/	- طه:لو كانو عرفو حاجة ما كنتش خرجت كنتو انتو كمان حصلتوني	- ضجيج سيارات
04	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يكلم طه	/	-الإمام:بارك الله فيك يا ابني	- ضجيج سيارات
05	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يكلم الإمام وهو يبدو مكتئبا.	/	- طه:ايوه،بس أنت حضرتك ما بتعرفش ايه اللي حصلي.	- ضجيج سيارات
06	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يكلم طه	/	-الإمام:من غير ما تحكي انا متخيل كل حاجة.	- ضجيج سيارات

07	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يكلم الإمام بحسرة	/	- طه:أنا اللي حصل معايا فوق كل خيال.	- ضجيج سيارات
08	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام وهو يكلم طه في نفس المكان	/	-الإمام:الكفار يا ابني يعملو أي حاجة	- ضجيج سيارات
09	11ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه والإمام جالسان في المطعم و يتبادلان الحديث والكاميرا تصورهم من خارج المطعم عبر الزجاج،ثم يأتي النادل و يسألهم عن طلبهم و ينصرف ثم يقترب الإمام من طه و يمسك بيديه	/	- طه:بردو الكفار ما يعملوش اللي اتعمل فيا - الإمام:اهدى يا بني،اهدى بس ،اهدى - النادل:مساء الخير يا فندم - الإمام:تشرب ايه. - طه:شاي هات شاي - الإمام:اثنين شاي - النادل:تحت أمر حضرتك	- ضجيج سيارات
10	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يقترب من طه أكثر و يكلمه بهدوء	/	-الإمام:انا عايزك تمسك نفسك كده وترجع كليتك وتهتم بدراستك	- ضجيج
11	14ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يكلم الإمام بهدوء وهو حزين ومكتئب.	/	- طه: كلية ايه ودراسة ايه الكلام دا كلو خلاص انتهى أنا زي ما كنت أمين ومخلص معاكو عايزكم تعاملوني بالمثل وزي ما كان ليكم طلبات نفذتها ،انا ليا طلبات عايزكم تساعدوني فيها	- ضجيج زبائن المطعم - ضجيج السيارات
12	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يكلم طه و يبدو مهتما ومتأثرا بكلام طه الذي كان يسمعه.	/	-الإمام:لو كان في استطاعتنا يا بني	- ضجيج الزبائن
13	8ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه ينظر إلى يمينه مطولا والدموع تنهمر من عينيه ثم ينظر إلى الإمام و يكلمه بهدوء.	/	- طه:عايز انتقم	- ضجيج الزبائن والسيارات
14	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام ينظر بشغف إلى طه و يكلمه وتبدو نظراته حادة.	/	-الإمام:للدرجة دي عذبوك	- ضجيج الزبائن والسيارات

15	6ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه ينظر إلى اليمين ويبدو مترددا في قول شيء كما انه يحاول التحكم في بكائه ثم يلتفت بسرعة إلى الإمام.	/	/	- ضجيج الزبائن والسيارات
16	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يقترب من الإمام ويكلمه وهو يكاد يجهش بالبكاء.	/	- طه:هتكوا عرضي يا مولانا.	- ضجيج الزبائن والسيارات
17	5ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام وهو يكلم طه بنوع من الاندفاع.	/	-الإمام:وطي صوتك اسكت اهدى مال،أوعى تقول الكلام دا لحد غيري امسك نفسك	- ضجيج الزبائن والسيارات
18	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه يبدو متأثرا جدا وينظر يمينا وشمالا ثم ينظر للإمام.	/	-الإمام:الناس باصة علينا	- ضجيج سيارات و الزبائن

المقطع العاشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	4ثا	لقطة عامة	غطسية	بانوراما أفقية	واحة نخيل بين جبال صحراوية وبها منازل يظهر أمامها أشخاص صغار وكبار معظمهم بالقمصان البيضاء وفي مقدمة الصورة تظهر شاحنة تنزل من المرتفع الذي تصور منه الكاميرا متجهة نحو الواحة.	هادئة وخفيفة	/	- صوت طير - ضجيج شاحنة
02	6ثا	الجزء الكبير	غطسية	بانوراما أفقية	تظهر الصورة جيدا المنازل الموجودة في الواحة وهي منازل تقليدية كما يظهر جيدا الأشخاص الموجودين هناك وهم بضع رجال ملتحين ويرتدون قمصان وعمامات ونساء بالجلباب وأطفال يلعبون بالقرب من بعض الماعز والشاحنة تتقدم منهم كثيرا وتتوقف في المكان.	هادئة وخفيفة	/	- ضجيج شاحنة
03	11ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	نرى في الصورة رجال بالزي الإسلامي ونساء بالجلباب يتمشون كما تظهر بعض النخيل وأمامها أطفال يلعبون أمام قطيع من الماشية ثم تظهر الشاحنة وهي تغادر المكان ويوجد أمامها الإمام وطه يرتديان العباءات والعمامات يحمل في يده عصا يشير بها ويتكلم مع طه	هادئة وخفيفة	- الإمام:المنطقة دي غير مرصودة وغير معروفة شياطين جهنم ما يعرفوش عليها ولا حاجة	- ضجيج شاحنة

04	7ثا	أمريكية نصف مقربة	عادية	تنقل أمامي	نرى في الصورة رجلا ذو لحية طويلة يرتدي قميصا وعمامة أبيضين وشابك ذراعيه ينظر إلى الإمام وطه وهما قادمين ووجهه يعطي انطباعا بأنه شخص شرير بالإضافة إلى نظراته ويمر من خلفه أشخاص بلحى طويلة ولباس إسلامي.	هادئة وخفيفة	- الشيخ بلال:اتاخرت علينا كثير أوي يا شيخ شاكر.	/
05	7ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	بانوراما أفقية ثابتة	الامام وطه يدخلان إلى المكان ويقتربا من المكان الذي يوجد به الشيخ بلال ويكلمه الإمام ويقدم له طه.	هادئة وخفيفة	-الإمام:اكون عندكم لما يبقى فيه ضرورة ملحة..... ابننا طه الشاذلي اللي كلمتك عنو.	/
06	3ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر الشيخ بلال وهو ينظر إلى طه ويكلم الإمام.	هادئة وخفيفة	-الشيخ بلال:إنشاء الله حيرتاح معانا.	/
07	8ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يقدم الشيخ بلال إلى طه الذي يظهر بجانبه ويقوم بحركات برأسه،ثم يضع الإمام يده على كتف طه وينظر إليه ويكلمه	هادئة وخفيفة	-الإمام:الشيخ بلال،أمير المعسكر والمسؤول عن الإعداد والتنفيذ	/
08	2ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الشيخ بلال وهو ينظر إلى طه والإمام ويصغي لما يقوله الإمام	هادئة وخفيفة	/	/
09	3ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الإمام يسلم على طه ويعانقه ويظهر خلفهم أشخاص يمرون	هادئة وخفيفة	/	/
10	4ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية تنقل بانورامي	يظهر شخص بالزي الإسلامي ويحمل سلاح كلاشينكوف يراقب المكان ثم بعد حركة الكاميرا يظهر شابين آخرين بملابس بيضاء ولحى طويلة ينظران إلى طه مع شاب أخر يدربه على التزحلق على الحبل ،كما يظهر في الصورة عمود كهرباء كبير.	موسيقى إثارة	/	/

11	2ثا	الجزء الكبير	عكس غطسية	ثابتة	يظهر طه وهو يتزحلق على الحبل المشدود وهي نوع من التدريبات العسكرية كما يظهر المرتفع الذي قفز منه وفوقه يوجد ثمانية شباب كما يظهر في الجانب الأخر منزل من الطوب.	موسيقى إثارة	/	/
12	2ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل خلفي	طه يواصل التزحلق بيديه على الحبل وتبدو ملامح الحزم على وجهه.	موسيقى إثارة	/	/
13	2ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	بانوراما أفقية	يظهر طه من الجانب الأيسر له وهو يواصل التزحلق على الحبل المرتفع.	موسيقى إثارة	/	/
14	1ثا	نصف مقربة	عكس غطسية	ثابتة	يظهر طه وهو ينهي التزحلق على الحبل،ويلقي بنفسه في الجهة الأخرى له.	موسيقى إثارة	/	/
15	3ثا	الجزء الكبير	غطسية	تنقل أمامي	تصور الكاميرا من فوق مرتفع مجموعة كبيرة من الشبان بالزى الإسلامي في الأسفل يتدربون،إذ يشكلون صفا ليسيروا في وضعية انبطاح داخل نفق صغير من الأسلاك الشائكة ومحفوف بالنار.	موسيقى إثارة	/	/
16	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	طه وهو يزحف على يديه في وضعية انبطاح داخل نفق الأسلاك الشائكة المحفوف بالنار ويبدو عليه الحزم في التدريب.	موسيقى إثارة	/	- صوت احتراق الحطب (الطقطقة)
17	2ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل مصاحب	الجزء العلوي لجسم طه أثناء عملية التدريب على الزحف وذلك من الجهة اليمنى كما تظهر النار المضرمة حول النفق.	موسيقى إثارة	/	- طقطقة احتراق الحطب
18	5ثا	الجزء الصغير	عادية عكس غطسية	بانوراما عمودية	تظهر الصورة الشباب الإسلاميين وهم يتدربون حيث يقومون بالجري في شكل صف ليقفزوا الواحد تلو الأخر على حاجز ناري فيقفز شابين ويواصلان تقدمهم قبل أن يظهر طه وهو يستعد للقفز.	موسيقى إثارة	/	- صوت احتراق - صوت الارتطام بالارض

19	2ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	ثابتة	طه يقوم بوثبة عالية جدا فوق الحاجز الناري حيث تظهرها الصورة ببطء.	موسيقى إثارة	/	- صوت احتراق
20	8ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	بظهر الشيخ بلال جالس يكلم طه وبالتفاف الكاميرا يتبين أنها حلقة بها أشخاص آخرون يستمعون لدرس الشيخ بلال.	موسيقى إثارة	/	- كلام غير واضح للشيخ بلال
21	3ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	مجموعة من الشباب الإسلاميين يركضون في شكل صف ويحملون أسلحة كلاشينكوف في أيديهم.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية
22	1ثا	قريبة	عادية	ثابتة	يظهر وجه طه وأمامه سلاح كلاشينكوف يمسكه بيده وينظر الإشارة التي سيطلق عليها النار بغلق العين اليسرى وفتح العين اليمنى.	موسيقى إثارة	/	/
23	1ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	تنقل بانورامي	مجموعة من الشباب في وضعية الانبطاح فوق مرتفع ويتدربون على إطلاق النار وإصابة الشارة ثم بحركة الكاميرا يظهر طه وهو يطلق النار.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق النار.
24	1ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر طه وشاب آخر من الخلف وهما في وضعية انبطاح ويطلقون النار على الأهداف المتمثلة في أواني طينية معلقة على عارضة خشبية	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية - صوت تكسير الأواني الطينية
25	1ثا	قريبة	عادية	ثابتة	طه في وضعية سابقة لا يظهر في الصورة سوى وجهه وجزء من السلاح ويده وهو يقوم بإطلاق ثلاثة رصاصات كما تظهر الصورة تطاير عبوات الرصاص الفارغة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق النار.
26	2ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تظهر في الصورة أواني طينية مملوءة بالماء وهي عبارة عن أهداف تنفجر جراء إصابتها بالرصاص فتتطاير شظاياها والماء الذي بداخلها.	موسيقى إثارة	/	- صوت انفجار الأواني الطينية

27	11ثا	الجزء الكبير	عكس غطسية غطسية عادية	تنقل بانورامي	تظهر في الصورة نخلة من الأعلى وجذوع نخيل أخرى ثم تظهر أعداد كبيرة من الأضواء الملونة التي تستعمل في الأعراس معلقة ثم يظهر فوج كبير من الإسلاميين يسيرون في موكب زفاف حيث يظهر العريس طه والعروس بجانبه وأمامه أشخاص يضربون الدف ويغنون ويصفقون.	موسيقى إثارة	/	/
28	2ثا	أمريكية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	شخص يرتدي قميصا ابيضا وعمامة بيضاء وهو يقوم بإغلاق باب كما يظهر جزء من كتف و رأس شخص يرتدي لباسا ابيضا من الخلف.	موسيقى إثارة	/	/
29	2ثا	مقربة	عادية	تنقل خلفي	تظهر العروس بلباس ابيض يغطي كل أجزاء جسمها و وجهها وهي تمشي في موكب الزفاف وخلفها يوجد الشيخ بلال وآخرون من الشباب الإسلاميين.	موسيقى إثارة	/	/
30	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	العروس وهي ترفع الستار عن وجهها.	موسيقى إثارة	/	/
31	2ثا	أمريكية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	طه واقف أمام الباب ينظر باستحياء إلى العروس وهي تواصل رفع الستار عن وجهها.	موسيقى إثارة	/	/
32	2ثا	قريبة	عادية	تنقل خلفي	طه يسير في موكب الزفاف و يبتسم ثم يلتفت إلى الشمال.	موسيقى إثارة	/	/
33	1ثا	مقربة	عادية	تنقل خلفي	العروس تسير بجانب طه في موكب الزفاف وهي ترتدي جلبابا ابيض وعيناها مغطاة بستار شفاف.	موسيقى إثارة	/	/
34	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	العروس وهي كاشفة عن وجهها في غرفة نومها وتنظر إلى طه بخجل	موسيقى إثارة	/	/
35	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه واقف أمام باب الغرفة ينظر إلى عروسه بخجل ويبتسم.	موسيقى إثارة	/	/
36	8ثا	مقربة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة طه يقبل عاريا يقبل زوجته أثناء الجماع.	موسيقى إثارة	/	/

المقطع الحادي عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	18ثا	نصف مقربة الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي بانوراما أفقية	يظهر في الصورة رجلين يرتديان بدلات ويتبادلان الحديث احدهما يحمل سلاح كلاشينكوف والثاني يحمل جهاز اتصال لاسلكي ويقفان أمام بوابة مبنى ثم تستدير الكاميرا فتظهر شاحنة حمراء قادمة من شارع خلف المبنى وتستدير لتتوقف أمام المبنى مكتوب عليها:صحافة العالم اليوم الجديدة اليومية العربية الاقتصادية الأولى . كما يظهر المكان آهلا بالمارة فهو في مدينة.	هادئة وخفيفة	/	- صوت كلام غير مفهوم - ضجيج سيارات - ضجيج الشاحنة
02	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر ثلاث شبان راكبين في مقدمة شاحنة الصحافة ثم يكلم السائق طه والشاب الثالث.	هادئة وخفيفة	- السائق:الجو هادي وما فيش قلق.	- ضجيج سيارات
03	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر طه ورفقائه داخل الشاحنة ينظران إلى اليمين أي في اتجاه المبنى كما أن طه قد حلق لحيته.	هادئة وخفيفة	/	- ضجيج سيارات
04	14ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه ورفيقيه داخل الشاحنة ينظرون إلى المبنى ويتكلمون مع بعضهم.	هادئة وخفيفة	-السائق:مكانك حيبقى جنب اللي برى عالرصيف الثاني حتلاقي الحرس أول ما يطلع حتبعد عشان يبقى في مرمى النار بتاعي أنا وعبد الشافي. - طه:وأنا حعرفو الزاي -الشاب الثالث:أول ما يخرج من باب العمارة حديك كلاكس اتكل على الله.	- ضجيج سيارات

05	1ثا	قريبة جدا	غطسية	بانوراما أفقية	يد طه اليمنى وبها مسدس ثم تظهر اليد اليسرى وهي تضع المسدس في حالة تأهب.	هادئة وخفيفة	/	- صوت المسدس
06	5ثا	قريبة	عادية	بانوراما أفقية تنقل خلفي	طه ينزل من الشاحنة ويمشي باتجاه المبنى.	هادئة وخفيفة	/	- صوت فتح باب الشاحنة وغلقه
07	1ثا	أمريكية	عادية	تنقل بانورامي	سائق الشاحنة ينزل منها ويتجه نحو مؤخرة الشاحنة وهو يلتفت إلى الخلف.	هادئة وخفيفة	/	- صوت فتح باب الشاحنة وغلقه
08	1ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	تنقل أمامي	تظهر بوابة المبنى ولا يزال الشرطيان بالبدلة المدنية يقفان أمامها ويظهر جسم طه وهو يتوجه نحوهما.	هادئة وخفيفة	/	- صوت مشي - ضجيج سيارات
09	2ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	سائق الشاحنة يتوجه إلى مقطورة الشاحنة ويقوم بفتحها	هادئة وخفيفة	/	- ضجيج سيارات - صوت فتح المقطورة
10	4ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	تصور الكاميرا من داخل المقطورة السائق وهو يفتح المقطورة وتظهر مليئة بالجرائد ويقوم بنزع جريدة ليأخذ سلاح كلاشينكوف مخبأ تحتها.	هادئة وخفيفة	/	- صوت حمل سلاح
11	6ثا	نصف مقربة أمريكية	عادية	تنقل بانورامي	تصور الكاميرا من خلف طه الشرطيان بالبدلة المدنية واقفان أمام باب البناية وينظران إليه وهو يظهر من الخلف متقدما نحوهم ثم يتوقف بالقرب منهما ويكلمها.	هادئة وخفيفة	- طه:مساء الخير - الشرطيان:مساء الخير - طه:هو شارع الديوان فين - الشرطي:قالك فين حضرتك - طه:في جاردن سيتي هنا - الشرطي:ايوه فين في جاردن سيتي	- ضجيج سيارات
12	3ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه طه وهو يكلم الشرطيان ويبتسم وفجأة تغيب الابتسامة عن وجهه وهو يحدق بشيء ما.	هادئة وخفيفة	- طه:هما قالولي جنب معمل السكر.	- ضجيج سيارات

13	3ثا	نصف مقربة	عكس غطسية	بانوراما عمودية	يظهر الضابط الذي كان يحقق مع طه وأعطى الأمر باغتصابه،وهو ينزل الدرج خارجا من المبنى الذي يتواجد أمامه طه ويحمل في يده علبة سجائر من نوع "Marlboro"	موسيقى إثارة	-الشرطي:طب بص معمل السكر في شمال .	/
14	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة وجه طه وهو يحدق في الضابط بنظرات حادة	موسيقى إثارة	/	/
15	3ثا	قريبة	عكس غطسية	بانوراما عمودية	وجه الضابط وهو يسير للخروج من المبنى ويضع في فمه سيجارة غير مشتعلة	موسيقى إثارة	/	/
16	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه طه وهو لا يزال يحدق بنظره في الضابط وثابت في مكانه.	موسيقى إثارة	/	/
17	3ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الضابط يصل إلى بوابة المبنى أين يقف الشرطيان بعد أن تقدما له بالتحية العسكرية فور رؤيتهما له كما يظهر طه واقفا في مقابله وينظر اليه.	موسيقى إثارة	-الشرطي:تمام يا فندم العربية جاية حالا يا فندم -الضابط:شايفها.	- صوت جرس الشاحنة
18	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	طه يتقدم بخطوة ويكلم الضابط الشرطة بابتسامة.	موسيقى إثارة	- طه: هو حضرتك	/
19	2ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	وجه الضابط وهو يضع في فمه سيجارة وينظر إلى الأسفل ويظهر جزء من رأس طه وهو يكلم الضابط ثم يكلمه الضابط دون أن يلتفت إليه.	موسيقى إثارة	- طه:ما بتعرفش شارع الديوان. - الضابط:ما عرفش.	/
20	1ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	تظهر السيجارة في فم الضابط وجزء من جسمه بصورة غير واضحة ثم ترتفع يد الضابط لتظهر وبها ولاعة ويقوم بإشعالها	موسيقى إثارة	/	- صوت فتح الولاعة

21	3ثا	قريبة جدا	عادية	بانوراما أفقية	الجزء العلوي من ولاعة الضابط وهو يشعلها وتظهر خلفها عين طه اليمنى في صورة غير واضحة وهو ينظر إليها ثم تبدأ الصورة بالوضوح تدريجيا فتظهر عيني طه معا وهما تنظران بنظرات حادة.	موسيقى إثارة	/	- صوت اشتعال الولاعة
22	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه أثناء اعتقاله من قبل الشرطة و يظهر معلقا من يديه في حبل ويجلد على ظهره وهو يصرخ.	موسيقى إثارة	/	- صوت صراخ طه - صوت السوط
23	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الشرطي الذي ألقى القبض على طه بعد المظاهرة يقوم بجلده بسوط.	موسيقى إثارة	/	- صوت السوط
24	0.5ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	الضابط أثناء صفعه لطه عندما كان يحقق معه وهي صورة سبق أن رأيناها.	موسيقى إثارة	/	- صوت صفعة
25	2ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	نرى في الصورة عيني طه وهما لا تزالان تحدقان في الضابط.	موسيقى إثارة	/	/
26	1ثا	مقربة نصف مقربة	عادية	ثابتة	الضابط أثناء تحقيقه مع طه كما رأينا في اللقطات السابقة وهو يقوم بإشعال سيجارة و يقف خلفه الشرطي الذي قبض على طه.	موسيقى إثارة	/	/
27	0.5ثا	الجزء الصغير	عكس غطسية	ثابتة	الشرطي الذي قبض على طه وشرطيان آخران وهما يقومان بجلد طه الذي يظهر معلقا بحبل وعيناه معصبتان و يظهر خلفهم شباب آخرون معتقلون وهم معصبو الأعين.	موسيقى إثارة	/	- صوت ضربات سوط
28	1ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه طه وهو لا يزال ساكنا ويحدق النظر في الضابط.	موسيقى إثارة	/	/
29	0.5ثا	قريبة	عكس غطسية	ثابتة	يظهر وجه طه وهو مخضب بالدماء أثناء تعذيبه عندما كان معلقا بالحبل.	موسيقى إثارة	/	/

30	2ثا	قريبة	عادية	بانوراما عمودية	وجه الشرطي أثناء إشعاله لسيجارة كما تظهر يده بها ولاعة.	موسيقى إثارة	/	/	
31	0.5ثا	قريبة	عادية	ثابتة	سقوط طه بعد فك الحبل الذي كان معلقا به أثناء اعتقاله وتعذيبه.	موسيقى إثارة	/	/	
32	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	أربعة أشخاص يقومون بنزع ملابس طه ليغتصبوه كما رأينا من قبل وذلك أثناء اعتقاله وتعذيبه .	موسيقى إثارة	/	- مؤثرات صوتية توحي بسرعة الحركة	
33	0.5ثا	قريبة	عادية	ثابتة	صورة رأيناها من قبل لوجه طه مثبت على الحائط أثناء اغتصابه من قبل رجال الشرطة وهو معصب العينين ووجهه مليء بالكدمات.	موسيقى إثارة	/	- صوت الارتطام بالحائط	
34	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الضابط وهو يقوم بغلق ولاعته بعد أن أشعل سيجارة أثناء التحقيق مع طه.	موسيقى إثارة	/	- صوت غلق الولاعة	
35	3ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه طه وهو ينظر إلى الضابط ويهم بالانصراف.	موسيقى إثارة	/	/	
36	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	الضابط يدخن سيجارة ويبدو من نظراته بأنه يفكر في شيء ما.	موسيقى إثارة	/	/	
37	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه من الخلف وهو يمشي نحو الشاحنة ببطء.	موسيقى إثارة	/	- صوت صراخ طه	
38	4ثا	قريبة	عادية	ثابتة	وجه الضابط وهو يفكر أو يحاول تذكر شيء ما حسب ما يبدو من خلال ملامحه.	موسيقى إثارة	/	/	
39	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر طه من الخلف وهو يسير ببطء نحو الشاحنة التي قدم فيها إلى المكان .	موسيقى إثارة	/	/	
40	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يتقدم ببطء في اتجاه الشاحنة وملامح الغضب بادية على وجهه وخلفه الضابط في صورة غير واضحة.	موسيقى إثارة	/	/	

41	1ثا	مقربة	عكس غطسية	ثابتة	الضابط بنظر في اتجاه طه بغضب ويحمل في يده سيجارته.	موسيقى إثارة	/	/
42	1ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة الضابط واقف أمام الباب والشرطيان بالقرب منه وسيارة تتوقف أمامهم كما يظهر طه وهو يتقدم ثم يأخذ سلاحه ويستدير إليهم ليطلق النار على الضابط	موسيقى إثارة	/	/
43	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	طه يستدير ليصوب مسدسه نحو الضابط ويظهر كل شيء خلفه بصورة غير واضحة.	موسيقى إثارة	/	/
44	1ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه وهو يصوب مسدسه نحو الضابط ويهم بإطلاق النار عليه وملامح الغضب على وجهه.	موسيقى إثارة	/	/
45	0.5ثا	قريبة	عادية	ثابتة	تظهر ذراع طه والمسدس بيده حيث نرى كيف يضغط على الزناد وتخرج الرصاصة من المسدس وخروج عبوة الرصاصة الفارغة.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقة نارية
46	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما عمودية بانوراما أفقية	تظهر الصورة طه يطلق النار على الضابط الذي يظهر وهي تصيبه و الشرطي الذي كان ينتظره يلتفت إلى طه مفزوعا.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
47	0.5ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	طه يواصل إطلاق النار على الضابط وعلامات الحقد بادية على وجهه ويظهر شخص كان مارا خلفه وهو ينخفض عند سماع صوت الرصاص.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
48	1ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية	الضابط وهو يتلقى رصاصات في ظهره.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت صراخ الضابط والمارة

49	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	طه يواصل إطلاق النار على الضابط الذي نراه يسقط و يظهر احد الشرطيان الذي معه وهو يطلق النار على طه والأخر يختبئ وراء السيارة كما يظهر شخص في دراجة وهو يهرب من المكان بالإضافة إلى أشخاص آخرين.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية - صوت صراخ المارة
50	0.5ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية بانوراما عمودية	الضابط وهو يترنح ثم يسقط على الأرض بعدما إصابته عدة طلقات.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية - صوت صراخ المارة
51	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة طه و احد الشرطيين يصوبان مسدساتهما نحو بعضهما البعض و يسبق الشرطي طه في إطلاق النار.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية - صوت صراخ المارة
52	2ثا	امريكية	عادية	بانوراما عمودية	طه يصاب بطلقتين في بطنه من قبل الشرطي و يئيل إلى السقوط كما تظهر خلفه فوضى المارة وهم يهربون من المكان.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية - صوت صراخ المارة
53	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	رفيق طه الذي كان يقود الشاحنة يظهر من خلفهما ليطلق النار من سلاح الكلاشينكوف على الشرطيين.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت صراخ المارة
54	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	يظهر في الصورة الشرطي يطلق النار على طه و الشرطي الأخر يقوم بسحب الضابط المصاب إلى خلف السيارة كما يظهر رفيق طه بجزء من يده وهو يطلق النار على الشرطة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت صراخ المارة
55	1ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما عمودية	يظهر الشرطي الذي أطلق النار على طه وهو يتلقى طلقات من سلاح رفيق طه في صدره يسقط على إثرها.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت المارة يصرخون

56	2ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما عمودية	طه يمسك بالأماكن التي أصيب فيها،يتألم و يسقط على ركبتيه.	موسيقى إثارة	/	- صوت اطلاق نار - صوت صراخ المارة
57	1ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	الشرطي الذي لم يصب يقوم بسحب الضابط إلى خلف السيارة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
58	0.5ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	رفيق طه يقوم بإطلاق النار من خلف الشاحنة على الشرطي.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
59	1ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	الشرطي يقوم بسحب الضابط المصاب خلف السيارة فيدفعه و يقوم ليجلس وهو متأثرا بالإصابة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
60	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	يظهر في الصورة السيارة التي يختبئ خلفها الضابط و بها سائق ينظر إلى ما يحدث ثم تصيب رصاصة زجاج السيارة الذي بجانبه وتصيبه هو أيضا.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت تحطم الزجاج
61	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سائق الشاحنة يطلق النار على الشرطي المختبئ خلف السيارة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق الرصاص
62	0.5ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	الشرطي مختبئ وراء السيارة يقوم من مكانه و يطلق النار على سائق الشاحنة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
63	1ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تظهر الصورة مقطورة الشاحنة ورصاص الشرطي يخترقها مخلفا ثقوبا أمام بعضها قريبة من مكان السائق رفيق طه.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
64	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سائق الشاحنة يطلق النار على الشرطي وهو يختبئ خلفها.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
65	0.5ثا	مقربة	عادية	تنقل عمودي	الشرطي ينخفض ليختبئ وراء السيارة من رصاص سائق الشاحنة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار

66	2ثا	الجزء الصغير مقربة	غطسية	تنقل بانورامي	يظهر في الصورة رفيق طه يطلق النار من خلف باب الشاحنة المفتوح كما يظهر طه ساقط على الأرض هو والشرطي المقتول وتظهر السيارة التي يختبئ ورائها الشرطي والرصاص يصيبها ثم ينخفض رفيق طه ويختبئ خلف الشاحنة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
67	1ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	تظهر في الصورة الشاحنة ورفيقي طه يختبئان خلفها.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
68	2ثا	مقربة	عادية	عشوائية	سائق الشاحنة يظهر مشهرا سلاحه وينادي طه	موسيقى إثارة	- رفيق طه: طه	/
69	1ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	طه ساقط على الأرض والدماء تسيل منه ويحاول النهوض كما يظهر مسدس مرمي بالقرب منه و الشرطي المقتول.	موسيقى إثارة	/	/
70	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	الشرطي يقوم من خلف السيارة ويطلق النار باتجاه الشاحنة ويظهر طه على الأرض يحاول النهوض.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
71	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زجاج باب الشاحنة المفتوح أين يختبئ رفيق طه يتكسر برصاص الشرطي.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت تحطم الزجاج
72	0.5ثا	مقربة	عادية	عشوائية	رفيق طه مختبئ وراء باب الشاحنة وهو يمسح العرق المتصبب منه	موسيقى إثارة	/	/
73	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الضابط مختبئ وراء السيارة والدماء تنزف من صدره ويقوم بفتح ربطة عنقه كما يبدو بأنه يتنفس بصعوبة والعرق يتصبب منه.	موسيقى إثارة	/	/
74	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	رفيق طه السائق يسترق النظر من خلف الشاحنة.	موسيقى إثارة	/	/

75	1ثا	الجزء الصغير	عادية	عشوائية	سائق الشاحنة يظهر من خلفها في الجهة التي يوجد بها رفيقه و يكلمه ثم يرجع إلى مكانه.	موسيقى إثارة	- السائق:فوت اجري اروح اجيب طه.	/
76	2ثا	مقربة الجزء الصغير	غطسية عادية	تنقل بانورامي	رفيق طه يختبئ وراء مقصورة قيادة الشاحنة ثم يقوم ليطلق النار على الشرطي المتواجد خلف السيارة التي تظهر و رصاصه يصيبها.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
77	1ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية ثابتة	تظهر الشاحنة ثم تستدير الكاميرا ليظهر طه ساقطا على الأرض كما تظهر سيارات مركونة في الخلف.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
78	1ثا	متوسطة	عادية	تنقل خلفي	يظهر في الصورة سائق الشاحنة يتقدم بحذر نحو طه بعد أن كان مختبئا وراء الشاحنة.	موسيقى إثارة	/	/
79	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	رفيق طه يظهر من زجاج باب الشاحنة و يطلق النار باتجاه الشرطي.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
80	0.5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	السيارة والشرطي يختبئ خلفها ثم يتحطم الزجاج الخلفي للسيارة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت تحطم الزجاج
81	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	نرى في الصورة سائق الشاحنة يتوجه نحو طه الذي نراه مرميا على الأرض بالإضافة إلى الشرطي المقتول كما تظهر السيارة وخلفها الشرطي وهو يقوم من مكانه ليطلق النار على السائق.	موسيقى إثارة	- السائق: طه	- صوت إطلاق نار
82	0.5ثا	مقربة	عادية	تنقل مصاحب	الشرطي يقوم من مكانه و يطلق النار في اتجاه السائق.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
83	0.5ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما عمودية	السائق تصيبه رصاصة الشرطي في صدره و يسقط على الأرض.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار

84	4ثا	مقربة متوسطة	عادية غطسية	بانوراما أفقية	يظهر في الصورة الضابط مختبئ خلف السيارة وهو يتحرك ثم يظهر طه ساقطا على الأرض والدماء تسيل منه و يلتقط سلاحه من الارض.	موسيقى إثارة	/	/
85	0.5ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	رفيق طه يقوم ليطلق النار على الشرطي.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
86	0.5ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما عمودية	الشرطي يقوم من مكانه خلف السيارة ليطلق النار على رفيق طه الموجود خلف الشاحنة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
87	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	تظهر مقدمة الشاحنة وزجاج الضوء يتحطم برصاص الشرطي.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت تحطم الزجاج
88	5ثا	متوسطة أمريكية	عادية عكس غطسية	بانوراما عمودية	طه يقوم من على الأرض وهو يتألم من إصابته ويحمل مسدسا بيده ثم يتقدم نحو السيارة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت تألم طه
89	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما عمودية	الضابط يلتقط سلاحه ويمسك بجرحه و يتألم.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
90	1ثا	الجزء الصغير	غطسية	بانوراما افقية	رفيق طه يطلق النار و يظهر طه وهو يتقدم نحو الضابط الموجود خلف السيارة ثم تظهر السيارة كاملة والشرطي موجود خلفها.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار
91	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما عمودية	الضابط يقوم بتحضير سلاحه في حالة الإطلاق وهو مختبئ خلف السيارة التي يتحطم زجاجها خلفه.	موسيقى إثارة	/	- صوت رصاص - صوت تحطم الزجاج - صوت تحضير مسدس
92	2ثا	ايطالية	عادية	عشوائية	طه يمشي نحو الضابط وهو يحمل مسدسا وتظهر خلفه الشاحنة والسائق ميت.	موسيقى إثارة	/	/
93	1ثا	نصف مقربة	عادية	تنقل خلفي	طه يصوب سلاحه نحو الضابط و يتقدم إليه.	موسيقى إثارة	/	/

94	1ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	يظهر جزء من طه وهو يشهر مسدسه كما يظهر الضابط خلف السيارة وهو يقوم ليصوب سلاحه نحو طه.	موسيقى إثارة	/	/	
95	0.5ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	طه يطلق النار على ضابط الشرطة.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقة نارية	
96	0.5ثا	قريبة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة وجه ضابط الشرطة والرصاصة تصيبه في جبينه.	موسيقى إثارة	/	- صوت اختراق الرصاصة	
97	0.5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	ضابط الشرطة يترنح و يسقط على الأرض قتيلا وسلاحه يسقط من يده.	موسيقى إثارة	/	/	
98	3ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة جزء من جسم الضابط كما يظهر طه وهو يتألم ولا يزال يصوب سلاحه في اتجاه الضابط ثم يخفضه.	موسيقى إثارة	/	- صوت سقوط الضابط على الأرض	
99	5ثا	أمريكية	عادية	تنقل بانورامي	يظهر طه من الخلف وهو يتقدم نحو الضابط الذي يظهر ساقطا على الأرض أمام السيارة.	موسيقى إثارة	/	/	
100	2ثا	مقربة	عكس غطسية	عشوائية	طه يطلق النار إلى الأسفل نحو الضابط الملقى على الأرض وتظهر عليه ملامح الغضب.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية	
101	2ثا	الجزء الصغير نصف مقربة	عادية غطسية	بانوراما عمودية	يظهر طه خلف السيارة يطلق النار على الضابط ثم يظهر الشرطي مختبئ خلف السيارة من الجهة الأخرى و يقوم بتحضير سلاحه.	موسيقى إثارة	/	- صوت طلقات نارية	
102	1ثا	مقربة	غطسية عادية	بانوراما عمودية	الشرطي يقف و يستدير ليطلق النار على طه بعد أن كان مختبئا خلف السيارة.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار	
103	2ثا	نصف مقربة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة طه وهو يتلقى رصاصات الشرطي في صدره و بطنه حيث تظهر الدماء وهي تتطاير من أماكن الرصاص الذي يخترق جسده.	موسيقى إثارة	/	- صوت رصاص -صوت اختراق الرصاص لجسم طه - صراخ طه	

104	1ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	يظهر جزء من جسم طه من كتفيه إلى خصره مخضبا بالدماء وتظهر الرصاصات وهي تخترق جسده وتخرج من الجهة الأخرى.	موسيقى إثارة	/	- صوت إطلاق نار - صوت الرصاص يخترق جسم طه
105	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	يظهر في الصورة طه وهو يتألم و يترنح ووجهه يتصبب عرقا.	حزينة	/	/
106	2ثا	نصف مقربة	عكس غطسية	ثابتة	تظهر الصورة جسم طه مخضب بالدماء و يترنح ثم يأخذ في السقوط.	حزينة	/	/
107	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر في الصورة طه وهو يسقط وأثناء ذلك يستدير جسده نحو السقوط على ظهره	حزينة	/	/
108	8ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل عمودي	يظهر طه وضابط الشرطة ملقيين على الأرض وكليهما ميت،فلقد سقط طه أمام الضابط بحيث التصقا ببعضهما البعض وكليهما على ظهره، كما يظهر حولهم الكثير من الدماء على الأرض.	حزينة	/	- صوت بكاء بثينة

ب- القراءة التعيينية للمقاطع المختارة:

المقطع الأول: تم تصوير هذا المقطع في فضاء داخلي تمثل في سلم العمارة، حيث وظفت في اللقطة الأولى منه لقطة الجزء الصغير، التي أظهرت في البداية أسفل السلم والمياه الممزوجة بالصابون تنزل معه، كما يحتوي شريط الصوت في هذه الأثناء على صوت مسح الأرض بمنشفة بالإضافة إلى خرير المياه، دون أن يظهر مصدر الصوت الأول، وبعد التنقل العمودي من أسفل السلم إلى أعلاه نعرف أن طه ووالده هم مصدر ذلك الصوت، إذ يقومون بتنظيف سلم العمارة، ثم تليها لقطة متوسطة يظهر فيها طه وهو يقوم بتنظيف الأرضية، وبتنقل بانورامي للكاميرا يظهر أحد سكان العمارة واسمه عوني يخرج من المصعد الكهربائي مع زوجته، ويدور حوار بينهما وبين طه، تتبين من خلاله المعاملة القاسية لطه ووالده الذي يعمل بوابا للعمارة من قبل سكانها، وتتنوع اللقطات خلال هذا الحوار بين الوصفية والحكائية، فتظهر طريقة الاستعلاء التي يستعملها عوني الرجل الذي يبدو عليه الثراء من مظهره ومظهر زوجته مع طه الذي كشفت لنا اللقطة الأولى انه شاب فقير، كما يوضح الحوار الذي دار بينه وبين الزوجة انه متحصل على شهادة الثانوية العامة بمجموع جيد، وينتوي دخول كلية الشرطة، الأمر الذي لم يرق لعوني، فتظهر لقطات مقربة غضب طه ووالده من اهانة عوني، ولكنهما لا يستطيعان إظهار ذلك أمامه، لكنه يبدو واضحا في اللقطتين الأخيرتين بعد دخول عوني إلى بيته حينما يرمي طه بالمنشفة على الأرض، كما وظفت في المقطع لقطتين نصف مقربتين لأب طه أثناء الحوار، لتبين ردة فعله من كلام عوني، ويحتوي الشريط الصوتي لهاتين اللقطتين على موسيقى هادئة وخفيفة.

المقطع الثاني: تدور أحداث هذا المقطع في فضاء مكاني آخر وهو سطح العمارة الذي أبرزه المخرج في اللقطة الأولى وهي لقطة الجزء الكبير، واستعرضه بتنقل بانورامي للكاميرا سمح بوصف أرجاء المكان على أنه عبارة عن غرف فوق سطح العمارة تسكنها عائلات بأكملها كما يظهر، وأثناء هذا الاستعراض نسمع صوت حوار مجهول المصدر إلى أن تتوقف الكاميرا لتظهر لنا مصدر ذلك الحوار، ونكتشف أنه يدور بين بثينة وطه اللذان يظهران جالسين في ركن معزول، ومن الحوار الذي دار بينهما

يتبين أن طه يرفض الوظيفة الجديدة لبثينة، وهذا ما يوقع خلافا بينهما، ثم يكتمل بقية الحوار باللقطات المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل، وتظهر بثينة غاضبة من طه ثم تقدم له خاتم الخطوبة الذي كان في إصبعها، فنكتشف من خلال هذه اللقطة أن بثينة خطيبة طه، ثم تظهر الكاميرا يد طه وهو يضغط على الخاتم في لقطة قريبة جدا، تليها لقطة إيطالية لها وهو ينظر إلى بثينة أثناء انصرافها، ثم يغادر المكان حزينا.

يستخدم المخرج في هذا المقطع المو نتاج التناوبي، أما الشريط الصوتي فلقد تضمن ضجيجا وصوت تلفاز.

المقطع الثالث: تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء مكاني آخر وهو الغرفة التي يسكنها طه وعائلته فوق سطح العمارة وهي غرفة صغيرة مكتظة بالأثاث.

وأول لقطة في هذا المقطع جاءت في شكل منظر جزئي لتلك الغرفة، ثم تتحرك الكاميرا بحركة بانوراما أفقية لتبرز المكان أكثر ثم بتنقل بانورامي في نفس اللقطة تظهر طه في لقطة نصف مقربة وهو يتوضأ من الحنفية في جو مظلم،و تتنقل الكاميرا بعد ذلك إلى خارج الغرفة فتظهر لنا لقطة متوسطة طه وهو يصلي في ساحة السطح في مكان مظلم نوعا ما، ثم ترجع الكاميرا إلى الداخل وبلقطة مقربة تبرز لنا طه وهو يرتدي بدلة جديدة وربطة عنق وينظر إلى نفسه في المرآة، ويبدوا معجبا بمنظره من ابتسامته التي رافقتها تحية عسكرية قام بها مع نفسه.

تنتقل الكاميرا مجددا إلى ساحة السطح إذ تظهر بثينة في شرفة السطح بزاوية عكسغطسية، ومع انتقال الكاميرا تبين الصورة طه وهو يلتحق ببثينة في هذا المكان بلباسه الجديد، ويدور حوار بينهما نكتشف من خلاله سر مظهر طه الجديد في أنه ذاهب ليجري امتحان الالتحاق بكلية الشرطة التي يتمنى الدخول إليها، كما أن بثينة كانت تنتظره لمصالحته والاعتذار عما بدر منها، وتنوعت اللقطات فيما بعد بين اللقطة النصف مقربة والمتوسطة والجزء الصغير، ثم يغادر طه في اللقطة الأخيرة المكان.

أما عن الظواهر السمعية التي تضمنها الشريط الصوتي فلقد تمثلت في موسيقى هادئة وخفيفة بالإضافة إلى ضجيج السيارات وزقزقة العصافير وفي الأخير صوت مشي على السلالم.

المقطع الرابع: تدور أحداث هذا المقطع في فضاء مكاني آخر ويتمثل في مكتب كلية الشرطة لتبرز طه وهو يجري الامتحان الشفوي ليدخل الكلية.

ركز المخرج في اللقطة الأولى على ديكور المكان ومجموعة الضباط أيضا من الخلف، ووظف المخرج في هذه اللقطة تنقل بانورامي على المستوى الأفقي لوصف المكان وهذا ما سمح بظهور الضابط الذي كنا نسمع صوته، ثم يدور خلال المقطع حوار بين الضابط وطه وتراوحت اللقطات بين النصف مقربة والجزء الصغير كما وظفت زاوية المجال والمجال المقابل أثناء لقطات تحمل حوارا بين الضابط وطه الذي يبدو منضبطا أمام اللجنة، وأثناء الحوار يطرح الضابط عدة أسئلة على طه ثم يسأله عن عمل والده فتظهر اللقطة النصف مقربة الموالية تردد طه في الإجابة، ثم استعملت اللقطة القريبة لإظهار ملامح الأسىعلى و جه طه، وفي هذه الأثناء جاء في الشريط الصوتي موسيقى حزينة لتساهم في خلق الدلالة في اللقطات الأخيرة، كما جاء في المقطع ظواهر سمعية أخرى تمثلت في صوت الأوراق وضجيج ناجم عن كلام بعض الموجودين في القاعة.

المقطع الخامس: تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى مكان جديد من خلال إظهار فضائه الداخلي والخارجي هذا المكان هو جامعة القاهرة، فالفضاء الخارجي أبرزه المخرج في لقطة بدأت بزاوية غطسيةوتظهر بناية كبيرة عليها قبة كبيرة، أيضا بحركة بانوراما عمودية تظهر بناية أخرى من الجامعة وأمامها طلبة كثر في لقطة الجزء الصغير التي يظهر فيها طه ببدلته الجديدة يحمل كتابا ويمشي.

أما الفضاء الداخلي فتمثل في مدرج في الجامعة، وقد استعمل المخرج لقطة الجزء الكبير لوصف أجوائه فيظهر الطلبة في مجموعات يتبادلون الحديث وبينهم طالبين ملتحيين مع بعضهما البعض، ثم تنتقل الكاميرا بتنقل أمامي ليظهر طه جالسا وحده في الأخير، وحاله حال طالب يجلس أمامه، ثم بلقطة مقربة يظهر الطالب وهو ينهض من مكانه ويجلس بالقرب من طه ويدور بينهما كلام حول سبب عزلتهما عن بقية الطلبة، واستعمل المخرج المونتاج التعبيري في إظهار لقطة تنقلت فيها الكاميرا بين بعض مجموعات الطلبة، وذلك حينما كانا يتكلمان عنهم، بينما يحمل الشريط الصوتي كلام طه

وزميله وتضمن أيضا ضجيج الطلبة وموسيقى هادئة قبل بداية الحوار.

تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى فضاء جديد، وهو مسجد الجامعة لنقل صورة لطه داخله يستمع إلى الطالب خالد أثناء تلاوته لآيات من القرآن الكريم، ثم تنتقل الكاميرا إلى خارج المسجد لتبرز الحوار الذي دار بين طه وخالد في ساحة الجامعة، إذ يتعرفان خلاله على بعضهما ويتفقا على ان يصليا مع بعضهما في المسجد الذي يصلي به خالد، واستعمل المخرج في هذه اللقطات لقطة الجزء الصغير واللقطة المتوسطة بالإضافة إلى حركات الكاميرا من بانوراما والتنقل لمرافقة حركة خالد وطه، ورافق هذه اللقطات صوت ضجيج الطلبة وزقزقة عصافير بالإضافة إلى الحوار.

المقطع السادس: تدور أحداث هذا المقطع في فضائين مكانيين مختلفين، المكان الأول هو عبارة عن مسجد، واستخدم المخرج في بداية هذا المقطع لقطة عامة لإبراز الأجواء خارج المسجد، والتي تتميز بوجود عسكري مكثف يطوق المسجد والمصلين الموجودون خارج المسجد، وقد ساعدت اللقطة العامة على إبراز الجميع في لقطة واحدة، أي المسجد والمصلين والعساكر، ثم وظف المخرج الزاوية الغطسية خلال هذه اللقطة.

تنتقل الكاميرا إلى داخل المسجد لتصور لنا بعض اللقطات لخطبة الجمعة، وفي أول لقطة قام المخرج بوصف المسجد كبناء، بالإضافة إلى المصلين والإمام الموجود في المنبر في لقطة الجزء الصغير التي كان يظهر فيها الإمام في البداية بزاوية عكس غطسية، تحولت بعد تنقل بانورامي في نفس اللقطة إلى زاوية غطسية، تليها لقطات ركزت على طه وخالد وهما ينصتان بشغف إلى الخطبة، حيث وظف المخرج في اللقطة الأولى لهما التنقل الأمامي، وهي نفس الحركة التي وظفت للإمام في اللقطة الأخيرة له وهو يدعو إلى أمة إسلامية، فلقد أظهر شريط الصوت الذي يتضمن الخطبة، أنها خطبة تحريضية ضد النظام تدعوا إلى التغيير والوصول إلى دولة إسلامية، وما إن انتهى خطاب الإمام حتى ينهض المصلون داخل المسجد ويهتفون بدولة إسلامية مع حركات الأيدي التي تدل على الحماس والقوة، ويحمل الشريط الصوتي في هذه اللقطات بالإضافة إلى صوت الخطبة هتاف المصلين وضجيج السيارات خارج المسجد.

تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى فضاء آخر خارجي سبق للمشاهد وأن تعرف عليه، وهو سطح العمارة أين يسكن طه وبثينة، وسمحت اللقطة الأولى وهي لقطة الجزء الكبير أن تظهر وتصف جزء من الحي الذي تقع به العمارةفي وسط القاهرة، وذلك بزاوية غطسية من فوق سطح العمارة، ثم بتنقل بانورامي تظهر الصورة سطح العمارة وسكانه يقومون بأعمالهم، كظهور بعض النسوة اللواتي يقمن بغسل الملابس، ويظهر طه وهو يتوجه نحو بثينة التي تقوم بنشر الغسيل، وهذه المرة منظره مختلف إذ أصبح يرتدي قميصا ولحيته طويلة، بعد هذا تبرز اللقطات الموالية حوارا لطه وبثينة استعمل فيه المخرج اللقطات المقربة والنصف مقربة، كما وظف زاوية المجال والمجال المقابل، ثم تظهر لقطة الجزء الصغير طه يقدم لها كتابا لكنها ترفض قبوله، ما يؤدي إلى مناوشات كلامية بينهما، وفي آخر الحوار وظف المخرج اللقطة القريبة لنقل ملامح غضب بثينة وهي تطلب من طه إنهاء علاقتهما، الأمر الذي أغضبه كثيرا، والسبب أنه قدّم لها كتابا عنوانه: الحجاب قبل الحساب، كما يوضح ذلك كلام بثينة التي ترفض التحجب، كما أن طه كان يحمل كتبا دينية أخرى بالإضافة إلى ذلك الكتاب.

تضمن الشريط الصوتي مع الحوار ظواهر صوتية أخرى وهي ضجيج سكان السطح وضجيج السيارات في الشارع.

المقطع السابع: تم تصوير هذا المقطع في ثلاث أماكن مختلفة، حيث صور المقطع الأول في منزل الإمام، ويبدأ المخرج باستخدام لقطة مقربة لامرأة بالجلباب تحمل صينية شاي وتتقدم ببطء داخل الغرفة، ثم يظهر في لقطة الجزء الصغير طه برفقة الإمام، لتظهر الإمرأة وهي تضع صينية الشاي على الطاولة التي يجلسون حولها، ويوجد فوقها كتب مبعثرة، وفي هذه الأثناء يخفض طه رأسه استحياءً منها، وعندما تغادر يدور حوار بينهما ويستعمل المخرج هنا حركة التنقل الأمامي بريتم بطيء، ثم يصور بقية الحوار باللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل التي تساعد على الربط بين المتكلم ومن يستمع إليه، ويدور الحوار في البداية حول بثينة حيث يبدو طه متأثرا وهو يحكي للإمام ما حصل له معها، والإمام بدوره يصبره، ثم يغير الموضوع إلى المظاهرات التي ستجري في الجامعة، ويطلب منه أن يكون له دور قيادي فيها، كما يحمسه على الجهاد في قوله: حب الجهاد أم حب امرأة...؟ !.

تنتقل الكاميرا بعدها إلى فضاء مكاني خارجي وهو عبارة عن شارع أمام جامعة القاهرة ابن يدرس طه وأين ستجري المظاهرات الإسلامية، حيث يبدأ المقطع بلقطة عكس غطسية تظهر طيورا تحلق في السماء الصافية، وبانوراما عمودية يظهر شارع كبير وفي نهايته مبنى جامعة القاهرة بقبتها الضخمة، ثم تتوالى لقطات أخرى أكر قربا لوصف المكان واستعراض الهدوء السابق لعاصفة المظاهرة، ويحمل الشريط الصوتي في هذه اللقطات ظواهر صوتية تمثلت في زقزقة العصافير وضجيج السيارات بالإضافة إلى موسيقى هادئة وخفيفة، ثم تظهر لقطة غطسية طه وهو يجلس أمام مدخل الجامعة ويقرأ مصحفا يحمله في يده، ثم تتنقل الكاميرا لتظهره بزاوية عادية، وتتوالى بعدها لقطات الجزء الكبير التي تظهر طه ينظر بفرح إلى مجموعات من الشباب الإسلامي قادمة نحوه، وتم تركيب هاته اللقطات بمونتاج تعبيري، أما من الناحية الصوتية فلقد احتوى الشريط الصوتي على الظواهر الصوتية الثلاثة السابقة بالإضافة إلى صوت الأقدام أثناء مشي الشباب.

تنتقل الكاميرا مجددا إلى الشارع الذي أظهرته اللقطات الأولى، فتظهر اللقطة الأولى صورة معتمة وغير واضحة تأخذ في الوضوح تدريجيا لتظهر شاحنات قوات مكافحة الشغب تتقدم في شكل استعراضي، ووظف المخرج عدة لقطات لاستعراضها، وبمونتاج إيقاعي تجلى من خلال تتابع اللقطات بالشكل الذي يسمح للمشاهد بالاستمرار في المشاهدة، ويستمر المونتاج الإيقاعي في اللقطات الموالية والتي تعرض نزول قوات مكافحة الشغب من الشاحنات واصطفافها مع حركات استعراضية ترهيبية عادة ما تقوم بها مثل هذه القوات بضرب الأرجل على الأرض وغيرها، وتظهر القيادات وهي تنظم القوات، ويحتوي الشريط الصوتي هنا على ظواهر صوتية تمثلت في موسيقى بطابع الإثارة وصوت الشاحنات وأصوات صادرة عن عناصر مكافحة الشغبوأصوات أجراس الشرطة، وخلال هذا الاستعراض تنوعت اللقطات والزوايا التصويرية وحركات الكاميرا بشكل سريع، ثم تظهر اللقطات الموالية جمع المتظاهرين وهم يرددون شعارات تنادي بدولة إسلامية بعدما يرددها طه المحمول فوق كتفي أحد المتظاهرين في مكبر الصوت، كما يقوم بعض الرجال الذين يبدون من لباسهم مسؤولين في الدولة بتهدئتهم عبر مكبرات الصوت، ثم تستعرض لقطات عديدة المتظاهرين بزوايا غطسية في

معظمها، حيث تبين بأن عددا كبيرا منهم بالزي الإسلامي واللحية بالإضافة إلى عدد كبير من النساء يشاركن في المظاهرة، وتظهر العديد من اللافتات التي تعبر عن مطالب إسلامية بالإضافة إلى نصرة القضية الفلسطينية تعبر عنها الشعارات الموجودة في اللافتات مع صور للقدس الشريف والانتفاضة، واستعمل المخرج المونتاج المتوازي باستعراضه المتظاهرين من جهة ورجال الأمن من جهة أخرى بالتناوب، وبعد هذا تبين لقطات أخرى محاولة المتظاهرين الخروج من الجامعة لنقل المظاهرة إلى الخارج بمحاولة كسر الباب الكبير، كما تظهر لقطة أخرى قوات مكافحة الشغب وهي تشكل حاجزا لمنعهم من الخروج، ثم يظهر أحد المتظاهرين وهو يقوم بحرق العلم الإسرائيلي بزاوية عكس غطسية، تليها لقطة أخرى لطه وهو أول من يقتحم الباب ويخرج مسرعا في اتجاه الشرطة، فيتلقى ضربات من عصيهم يسقط على إثرها، ثم بمونتاج إيقاعي تتوالى لقطات كثيرة تظهر اشتباك المتظاهرين مع الشرطة، ولطه النصيب الأكبر منها إذ يظهر وهو يقاوم الضربات القاسية من قبلهم إلى أن يتمكن من الفرار من بينهم، فتبدأ عملية المطاردة من قبل شرطي بالزي المدني كان يترصد له، برفقة عناصر آخرين من الشرطة، ووظف المخرج في هذه المطاردة لقطات الجزء الصغير واللقطة المقربة، واستعمل المونتاج **التقبي** لتصوير الملاحِق ثم الملاحَق وهكذا دواليك، وجرت هذه المطاردة في فضاء مكاني خارجي جديد وهو عبارة عن حديقة أمام الجامعة.

اعتمد المخرج في هذه اللقطات على اللقطة القصيرة والريتم السريع والحركة العشوائية للكاميرا التي تبدو ارتجاجا، أما من ناحية الصوت فلقد احتوى الشريط الصوتي على ظواهر صوتية متعددة تمثلت في موسيقى حماسية وضجيج المتظاهرين والأصوات الناجمة عن الضرب وأجراس الشرطة وتكبير المتظاهرين وضجيج السيارات وصوت قوات مكافحة الشغب.

المقطع الثامن: تدور أحداث هذا المقطع في فضاء داخلي تميز بإضاءة خفيفة، وهو مكان تستخدمه مباحث أمن الدولة لتعذيب واستنطاق المعتقلين، حيث تظهر في اللقطة الأولى مجموعة من المعتقلين في حالة مزرية، معصبو الأعين في ركن من أركان المكان، بينما يظهر ضابط يرتدي بدلة وهو يدخل إلى المكان، وأبرزه المخرج جيدا بلقطات أخرى وتنقل عمودي، ثم يجلس في مكتب موجود في المكان

ويظهر معه الشرطي الذي قبض على طه، إذ يقدم له معلومات عن طه، ووظف المخرج في هذه اللقطة التنقل الأمامي، ثم يظهر في اللقطة الموالية طه وهو معلق بحبل من يديه وعيناه معصبتان وآثار الضرب بادية على وجهه وذلك في لقطة نصف مقربة وبزاوية عكس غطسية ويظهر بها جزء من رأس الضابط من الخلف، بعد ذلك يأمر الضابط بإنزال طه وتبرز اللقطة الموالية فضاعة تعامل رجال المباحث مع المعتقلين، حيث فكت حباله ليسقط على الأرض ثم سحب من يديه إلى ركن بجانب المعتقلين الآخرين، فتبرز اللقطات الموالية حوارا بين طه والضابط وهو يقوم بالتحقيق معه حول التنظيم الذي ينتمي إليه، إلا أنّ طه رفض أن يبوح بذلك فيأمر الضابط باغتصابه من قبل رجال موجودين في المكان وتصور لقطات موالية لقطة مقربة ولقطة الجزء الصغير رجال المباحث وهم يقومون باغتصاب طه، وخلال الحوار ركز المخرج على اللقطات القريبة كما ركز على ولا ّ عة الضابط بلقطات قريبة جدا أثناء إشعال السيجارة في أكثر من مرة، وسمحت اللقطات القريبة بإظهار وجه طه جيدا وهو مليء بالجروح والدماء، كما بينت إحدى اللقطات وهي لقطة الجزء الصغير الضابط وهو يصفع طه بعدما أنكر انتماءه إلى تنظيم إسلامي، واللقطة الأخيرة في المقطع أظهرت طه في مكان مظلم ظلمة عاتمة، يبدوا أنه زنزانة، ولا توجد إضاءة إلا حيث يوجد طه وهو يجلس عاريا تماما، يبكي ويصرخ وتظهر على جسمه كدمات ضرب، ووظف المخرج في هذه اللقطة التي جاءت طويلة، الزاوية الغطسية والتنقل الأمامي بالإضافة إلى موسيقى حزينة.

أما الشريط الصوتي فقد تضمن العديد من الظواهر الصوتية وهي: موسيقى هادئة وخفيفة، صوت مشي الضابط بحذاء ذو كعب، صوت الضرب، صوت الولا ّ عة، صوت تدلي الحبل، صوت سقوط طه على الأرض، صوت صراخ طه عند اغتصابهوالحوار.

المقطع التاسع: صور هذا المقطع في فضاء داخلي آخر، وهو عبارة عن مطعم فاخر، أبرزه المخرج في لقطة الجزء الكبير الأولى بحيث تظهر واجهته الزجاجية وديكوره الفاخر، ثم بلقطة جزء صغير يظهر الإمام جالسا في إحدى الطاولات بداخله ويلتحق به طه، وتم تصوير هذه اللقطة من خارج المطعم، وتظهر اللقطات الأخرى الحوار الذي يدور بينهما باللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل،

والتي استخدم فيها المخرج المونتاج التناوبي، ويتبين من خلال الحوار أن طه لم يخرج من المنزل بعد إطلاق صراحه إلىليقابل الإمام بناءً على رسالة طلب منه فيها ذلك، ويبدو طه خلال هذه اللقطات حزينا ثم يخبر الإمام بما حصل له في السجن ويطلب منه باكيا المساعدة في الانتقام، ويقوم الإمام بتهدئته وتخلل اللقطات المقربة للحوار لقطات الجزء الصغير، تظهرهما معا من خارج المحل، كما تظهر الأجواء داخل المحل وبعض الزبائن.

احتوى الشريط الصوتي خلال المقطع على عدة ظواهر صوتية وهي موسيقى هادئة وخفيفة قبل بداية الحوار، ضجيج السيارات والمارة، ضجيج الزبائن والحوار.

المقطع العاشر: تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء خارجي في الصحراء -صعيد مصر- لتبرز الكاميرا بلقطة الجزء الكبير وزاوية غطسية واحة نخيل بها منازل وأشخاص بالزي الإسلامي من رجال وأطفال ونساء، كما تظهر شاحنة تنزل المرتفع الذي تصور من فوقه الكاميرا بإتجاه الواحة التي يتبين أنها تقع في منخفض بين الجبال، كما تبين اللقطات الأخرى أن الشاحنة كانت تقل طه والإمام وهما يرتديان اللباس الصعيدي،ويظهر نمط حياة سكان هذه الواحة للأغنام الموجودة فيه ومجموعات من الأطفال يلعبون وشباب ونسوة بالزي الإسلامي، ويدور أيضا حوار بين طه والإمام الذي يخبره بأن هذا المكان سري ولا أحد يعرفه، وهما يتقدمان نحو شخص آخر يقف في انتظارهما في لقطة نصف مقربة، وتبدو على وجهه ملاحم الحزن والذكاء والشر يدعى الشيخ بلال، ويوظف المخرج خلال هذه اللقطة التقدم الأمامي، ثم تصور لقطات أخرى حوار بين الإمام وطه والشيخ بلال، ويغادر بعد ذلك الإمام المكان تار كا طه هناك.

تتنقل الكاميرا بعد ذلك إلى مكان آخر في الصحراء لا توجد به آثار الحياة، أين تبرز تدريبات عسكرية يقوم بها مجموعة كبيرة من الشباب ومعهم طه بتركيز واضح من الكاميرا عليه.

تنوعت اللقطات وتعددت لتبرز قساوة التدريبات التي يقومون بها بقيادة الشيخ بلال، وهي تشبهإلى حد بعيد تدريبات القوات الخاصة، وأظهرت اللقطات حزم طه وإصراره في التدريبات في تلك البيئة القاسية، وجاءت هذه التدريبات على جزأين يظهر طه في الأول بدون لحية، أما في الثانية فبلحية

طويلة، ثم يظهر الشباب في حلقة درس يقدمه الشيخ بلال يستعرضها المخرج بتنقل بانورامي، بالإضافة إلى صوت كلام غير مفهوم للشيخ بلال ومن الملاحظ أن هذه اللقطات جاءت قصيرة وبريتم سريع ومو نتاج تعبيري.

تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى داخل الواحة، لتبرز حفل زفاف طه، حيث تظهر لقطة الجزء الكبير الأولى بحركة تنقل بانورامي طه وعروسه بالجلباب الأبيض يسيران في موكب يظهر فيه الشيخ بلال ومجموعة من الشباب يتقدمهم شابين يضربان الدف ويغنيان، كما تظهر الواحة مزينة بالأضواء الملونة التي تستعمل في الأفراح المصرية، كما وظف المخرج تقنية سينمائية تجسدت بإظهاره لأجواء الفرح ثم طه وعروسته داخل غرفة الزوجية بالتناوب، وتبرز اللقطات التي تبين طه وعروسته داخل بيتهما وهي تكشف له عن وجهها، فيبدو مسرورا لرؤية وجهها وأنه يراه لأول مرة، كما تبين اللقطة القريبة لوجهه أثناء الموكب لهجته وفرحته أيضا من خلال الابتسامة والالتفات إلى العروس، وينتهي المقطع بلقطة مقربة تظهره يتبادل القبلات مع زوجته أثناء الجماع.

أما الشريط الصوتي فلقد تضمن موسيقى سريعة تحمل نوعا من الإثارة، وأصوات التدريبات كالقفز والإطلاق الرصاص وضجيج الشاحنات بالإضافة إلى الحوار.

المقطع الحادي عشر:تدور أحداث هذا المقطع في فضاء مكان خارجي وهو الشارع الذي يقع فيه مركز المباحث اين تم تعذيب طه، فتظهر اللقطة الأولى شرطيين باللباس المدني أمام مدخل المركز يتبدلان الحديث بلقطة نصف مقربة، ثم تتحرك الكاميرا ببانوراماأفقية لتظهر شاحنة توزيع جرائد حمراء مكتوب عليها: صحافة عالم اليوم، كما يظهر الشارع آهلا بالمارة والسيارات، وتتوقف الشاحنة في مقابل المبنى، ثم تظهر لقطات مقربة حوارا بين طه الذي يظهر باللحية في هذا المقطع وشابين معه في الشاحنة، وبلقطة قريبة جدا تظهر يد طه وبها مسدس يقوم بإعداده ثم ينزل بعد أن يتفقوا على الخطة التي ستتم بها عملية قتل الضابط الذي قام بتعذيبه، ويتوجه طه نحو الشرطيين أما زميله الذي كان يقود الشاحنة فتظهره لقطات أخرى وهو ينزل ويتوجه نحو قاطرة الشاحنة ويفتحها، ثم تصوره الكاميرا من داخل القاطرة أثناء قيامه بالتقاط سلاح كلاشنكوف مخبئ بين الجرائد الموجودة داخلها،

ثم تنتقل الكاميرا إلى طه وهو يكلم الشرطيين، وفجأة نسمع صوتهما وترتكز نظرات طه الذي يظهر في لقطة قريبة إلى الضابط الذي لم يظهر بعد، وتكشف اللقطة الموالية خروجه من المبنى ثم يسأله طه عن مكان شارع، فيجيبه في لقطة قريبة دون أن ينظر إليه، بعد ذلك تظهر لقطة قريبة أخرى ولا ّ عة الضابط أثناء إشعاله لسيجارة، ولقطة أخرى قريبة جدا تظهر الولاعة وعيني طه تحدقان فيها، ثم استخدم المخرج في لقطات موالية المونتاج العكسي بالعودة إلى الوراء (Flash back)، حيث تنقل لنا الكاميرا لقطات عن تعذيب طه وتحقيق الضابط معه وصور اغتصابه بأمر من الضابط نفسه، وصور للضابط وهو يشعل سجائره بنفس الولاعة، وهذه الصور قد شاهدنا بعضها في مقطع سابق ما عدا صور التعذيب، أما الشريط الصوتي فلقد تضمن عدة ظواهر صوتية تمثلت في موسيقى هادئة وخفيفة قبل خروج الضابط، تلتها موسيقى إثارة بعد خروجه، بالإضافة إلى صوت سلاح طه أثناء إعداده وضجيج الشاحنة والسيارات والمار ّة في الشارع وحوار طه مع زملاءه والضابط والشرطيين وصوت إشعال الولاعة، ثم أثناء العودة إلى الوراء احتوى على أصوات صراخ طه، الجلد الذي تعرض له، صوت الولاعة وصوت صفعة.

بعد ذلك تظهر لقطة قريبة وجه الضابط الذي يبدو بأنه يفكر بشيء ما وينظر باتجاه طه الذي تظهره لقطة مقربة وهو يبتعد عن المكان، ثم يستدير ليطلق النار على الضابط ويصيبه في ظهره، ويتعرض هو بدوره إلى طلقات من احد الشرطيين ليسقط على إثرها، فتنفتح المواجهة بين الشرطيين وزميلي طه.

جاءت هذه اللقطات بريتم سريع ومونتاج تعبيري على طريقة أفلام الحركة، وتنوعت اللقطات القصيرة حيث ركز المخرج على اللقطات الحكائية أثناء تبادل إطلاق النار، فتظهر اللقطات كيف يخترق الرصاص الشاحنة وسيارة الضابط التي يختبئ ورائها شرطي تمكن من قتل أحد زميلي طه بعد أن كشف عن نفسه وتقدم لينقذ طه، كما يظهر في بعض اللقطات فزع المارة وهروبهم أثناء الاشتباك، ويظهر طه في لقطات أخرى وهو ملقي على الأرض يحاول النهوض، ويظهر أيضا الضابط مخضبا بالدماء ويختبئ وراء السيارة، وبعدها يتمكن طه من حمل سلاحه والنهوض ويتوجه نحو الضابط في

لقطة نصف مقربة، وتبين لقطة أخرى الضابط يقوم بإعداد سلاحه، ثم يتواجه الاثنين لكن طه هو من يطلق النار أولا ويصيب الضابط في مركز جبينه ويرديه قتيلا، وجاءت هذه اللقطات أيضا بريتم سريع ومونتاج تعبيري، حيث تبرز لقطة أخرى الشرطي وهو يترصد لطه أثناء تقدمه نحو الضابط بصعوبة متأثرا بالإصابة، فيطلق عدة رصاصات على الضابط الساقط على الأرض وبعدها ينهض الشرطي من خلف السيارة ويطلق رصاصا كثيفا على طه، كما تبرز عدة لقطات الرصاص وهو يخترق جسم طه إلى أن يسقط على الأرض، ثم تظهر اللقطة الأخيرة طه والضابط جثتين هامدتين في بركة من الدماء بجانب بعضهما البعض بزاوية غطسية وتنقل خلفي، ورافقت هذه اللقطة ظواهر صوتية تمثلت في موسيقى خفيفة وحزينة، وصوت بكاء امرأة.

أما خلال تبادل إطلاق النار فلقد تضمن الشريط الصوتي عدة ظواهر صوتية تمثلت في صوت إطلاق النار، صوت اختراق الرصاص للشاحنة والسيارة والأجساد، صوت تحطم الزجاج وهذا مع موسيقى ذات طابع إثارة.

5- التحليلالتضميني للمقاطع المختارة:

المقطع الأول: يبدأ هذا المقطع بصورة لسلم العمارة تنزل معه المياه الممزوجة بالصابون مع سماع صوت مسح أرضية دون أن يظهر مصدره، لتكشف لنا الكاميرا عن شخصين يظهران لأول مرة في الفيلم وهما طه ووالده، حيث تعبر هذه اللقطة عن الحالة الاجتماعية لهما، إذ نراه يساعد والده الذي يعمل بوابا في العمارة (عمارة يعقوبيان)ثم تظهر لقطة مقربة بزاوية غطسية طه وهو يكِ د في مسح الأرضية، حيث وظف المخرج هذه الزاوية التي تحمل دلالات إنسانية تعبر عن الشفقة على حاله ومركزه الاجتماعي الهابط، ثم يظهر التنقل البانورامي في نفس اللقطة السيد عوني أحد ساكني العمارة يخرج مع زو جته من المصعد، ويقوم بتوبيخ طه بألفاظ قبيحة، فينعته هو وأبوه بالأغبياء ويدور بينهما حوار، يبين أيضا طريقة معاملة ساكني العمارة الأغنياء لطه ووالده والتي ترمز إلى الفروقات الاجتماعية في مصر وحالة الفقراء بالمجتمع المصري والإهانة التي يتلقونها، كما يبين الحوار الذي دار بين زوجة عوني وطه أنه متحصل على الثانوية العامة بمجموع مرتفع وينتوي الالتحاق بكلية ضباط الشرطة، فيرد عليه عوني بلهجة ساخرة في قوله: "إنتعايز تبقى ضابط... وضابط شرطة كمان يا طه..؟ !"، وهذه العبارة تحمل معاني تضمينية تشير إلى أن ضباط الشرطة في مصر لا يكونون من أبناء الطبقة الفقيرة التي ينتمي إليها طه، ثم يغادر عوني المكان إلى بيته، فتظهر اللقطة الموالية غضب طه من كلام عوني من خلال ملامح وجهه وضربه للمنشفة على الأرض، فلقد عبر المخرج في هذا المقطع عن معاناة الطبقة الفقيرة وبالضبط معاناة طه بسبب فقره، وجاءت معظم لقطات هذا المقطع حكائية لإعطاء أهمية للحوار الذي يحمل الكثير من الدلالات والمعاني الضمنية المعبرة عن الفكرة، كما وظف المخرج خلال المقطع المونتاج التعبيري لإظهار والد طه عندما نعته عوني بالغبي، والمونتاج التناوبي أثناء الحوار، وساهم اللباس في دعم معاني المقطع، فلقد ظهر طه ووالده بملابس بالية، أما عوني وزوجته فبملابس راقية، وفي اللقطة الأخيرة لطه ووالده وظف المخرج موسيقى هادئة وخفيفة لتعبر عن حالة الغيظ والاحتقان التي يعيشانها بسبب الاهانة، لكن حالتهما تحول بينهما وبين رد اعتبارهما والدفاع عن نفسيهما.

المقطع الثاني: تتنقل الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء مكاني جديد يتمثل في في سطح العمارة أين تعيش الكثير من العائلات في غرف صغيره فوق السطح، وللتعرف أكثر على المكان قام المخرج باستخدام لقطة الجزء الصغير، والتي صورت لنا بزاوية غطسية وتنقل بانورامي صعوبة العيش حيث تظهر إحدى الغرف وهي مكتظة بساكنيها، وجماعات من الرجال خارج الغرف، كما تكشف الصورة عن فضاعت واهتراء المكان.

أدت الصورة وظيفة تعبيرية إذ سمحت للمشاهد بالتعرف على معاناة سكان سطح العمارة، ووظف المخرج خلالها زاوية تصوير غطسية، لتساعد على تفعيل المعاني التي يريد نقلها عن حالة البؤس والشفقة على حال هؤلاء الناس الذين ترمز حالتهم لحال الكثير من المصريين، كما احتوى الشريط الصوتي على ظواهر صوتية كضجيج السكان بالإضافة إلى صوت مرتفع لتلفاز، وبذلك عبر الشريط الصوتي بدوره على حالة الفوضى الناجمة عن كثرة السكان فوق السطح، كما نسمع في هذه الأثناء حوار لشخصين دون رؤيتهما وبعد توقف الكاميرا يظهران في لقطة الجزء الصغير الثابتة، ونكتشف بأنهما – طه وبثينة- التي نراها لأول مرة ويكشف لنا الحوار أنها خطيبته.

تظهر الصورة –طه وبثينة- يجلسان في ركن معزول ومظلم نوعا ما، ما يوحي بأنه لقاء غرامي، إلا ّ أن بقية اللقطات تبرز لنا صراع بثينة وطه من خلال شريط الصورة وشريط الصوت، وسبب الصراع يكمن في رفضه للعمل الذي تقدمت إليه في محل بيع ملابس، بحجة أن صاحب المحل ذو سمعة سيئة الأمر الذي يثير غضب بثينة، واعتمد المخرج في بقية الحوار على اللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل لتسمح للمشاهد بالتركيز مع الحوار الذي يأتي على قدر كبير من الأهمية في تبليغ المعاني الضمنية التي تشير إلى معاناتهما على حد سواء من الفقر، فهي مضطرة للعمل عند الرجل الذي يرفضه خطيبها في حين يبقى هو عاجز عن إعطائها البديل، فلقد بين الشريط الصوتي من خلال كلام بثينة أنها تعمل من أجل أن تعيل إخوتها وتدفع ديون والدها الميت، وتظهر اللقطة المقربة بثينة تنزع خاتم الخطوبة من يدها وتقدمه لطه، ويبين شريط الصوت المرافق للصورة بأنه خاتم فضة، ووظف المخرج بعد ذلك لقطة قريبة جدا تبرز يد طه وبها الخاتم ثم يطبق يده ضاغطا عليه، حيث أدت الصورة

وظيفة توضيحية، إذ يتبين من خلالها أن الخاتم من الفضة فتؤكد بذلك كلام بثينة، وفي نفس الوقت أدت وظيفة تعبيرية عن نفسية طه المحطمة بتصوير الحركة التي قام بها بيده.

وظف المخرج في هذا المقطع المونتاج التعبيري بالإضافة إلى المونتاج التناوبي وهو الأنسب في الحوار باستخدام زاوية المجال والمجال المقابل، كما أن الشريط الصوتي جاء على قدر كبير من الأهمية في إعطاء معاني الصور التي تعجز لوحدها عن إبلاغها واستعادة قيمتها الواقعية، حيث يذكر مارسيل مارتين (Marcel Martin) بهذا الشأن: "الصوت هو المكون والمشكل الحاسم للصورة، وهذا نظرا للبعد الحسي الذي يضيفه على الشخصيات والأشياء، وهذا بإعادة إحياءها كما هي موجودة في الواقع".[1]

المقطع الثالث: انتقلت الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء مكاني داخلي آخر يتمثل في الغرفة التي يعيش بها طه مع عائلته فوق سطع العمارة، وأبرزها المخرج من خلال لقطة الجزء الصغير وبانوراما أفقية ساعدت على وصف المكان الذي يظهر ضيقا ومحتوياته على قدر كبير من البساطة، ثم تظهر حركة الكاميرا في نفس اللقطة طه وهو يتوضأ من الحنفية في جو مظلم، وبلقطة أخرى يظهر طه وهو يصلي الفجر خارج الغرفة أي في ساحة السطح، وبهذه اللقطات استطاع المخرج أن يصف أكثر حالة طه وشخصيته بالانتقال إلى داخل منزله وعرض جزء من حياته، إذ يتبين أنه شاب محافظ على صلاته، وفي صورة أخرى نرى طه ينظر إلى نفسه في المرآة ويرتدي بدلة جميلة وربطة عنق لكن الصورة التي تكونت حول طه في اللقطات السابقة تجعلنا نطرح السؤال التالي: لماذا يرتدي طه هذه البدلة وفي هذا الوقت المبكر؟، إلا إن الإجابة سرعان ما تكون من خلال التحية العسكرية التي قام بها وهو ينظر إلى نفسه في المرآة، وهي حركة وظفت كرمز لتشير إلى رغبت طه في الالتحاق بصفوف الشرطة وتؤكد ذلك ابتسامته، فبهذا الاتصال غير اللفظي يجد المشاهد الإجابة عن الأسئلة المطروحة، لكنها غير واضحة فقد يتبادر إلى الذهن أن حلم طه قد تحقق، إلا أن اللقطات الموالية تكشف من خلال الشريط الصوتي الذي يحمل حوارا بين بثينة وطه أنه ذاهب ليجري امتحان القبول في كلية الشرطة، وهذا هو سر نهوض

[1]- Marcel Martin: OP.cit, p126.

طه باكرا وارتداءه البدلة، التي تحمل دلالة رمزية أيضا لتشير إلى أن طه يسعى ليكون ضابط من أجل التخلص من فقره، وتحسين حالته الاجتماعية والمعيشية، إذ قرن ذلك بالبدلة حينما قام بالتحية ولم يقم بها بملابسه العادية.

تنتقل الكاميرا بعد ذلك لتصور بثينة بزاوية عكس غطسية وهي تقف على شرفة السطح وتبدو مهمومة، ثم يتبين من حوارها مع طه بعد قدومه أنها واقفة في انتظاره ونادمة على تصرفها معه كما بين المقطع السابق، مما يؤكد المعاني التي وظف لأجلها المخرج اللقطة العكس غطسية لبثينة وهي تنتظر طه وتشير إلى تعظيمها لوفائها لخطيبها، واستدراكها للموقف بالندم على تصرفها، وهذا ما يؤكده الشريط الصوتي للحوار بينهما والذي يبرز تعلقهما ببعضهما البعض، ويحمل معاني ضمنية تشير إلى أنهما يضعان أملاكبيرا في الخطوة التي سيخطو ها طه في أن يكون ضابطا.

تضمن الشريط الصوتي بالإضافة إلى الحوار العديد من الظواهر الصوتية كصوت مياه الحنفية وضجيج السيارات، والتي أضفت نوعا من الواقعية على المشاهد، كما احتوى المقطع كله على موسيقى هادئة وخفيفة جاءت مناسبة تماما لدعم المعاني التضمينية المتمثلة في الأمل والمحبة بين طه وبثينة.

المقطع الرابع: تبرز اللقطة الأولى: من هذا المقطع طه أثناء إجراء الامتحان الشفهي لدخول كلية الشرطة، فيظهر طه واقفا في وضعية استعداد عسكرية أمام لجنة من كبار ضباط الشرطة، واستعرض المخرج هذه اللجنة باستخدام تنقل بانورامي على المستوى الأفقي والذي سمح بوصف المكان و إظهار الضباط كلهم، وجاءت لقطات هذا المقطع على درجة عالية من الأيقونية مع الواقع وقد ساهم الديكور والملابس بشكل كبير في خلق التشابه.

استخدم المخرج في بقية اللقطات التي تحمل حوارا بين طه وضابط الشرطة زاوية المجال والمجال المقابل وهي مناسبة في مثل هذا الحوار حيث كان طه يجيب على الأسئلة المطروحة من قبل الضابط، كما استخدم في اللقطات التي يظهر فيها طه اللقطة النصف مقربة لإعطاء أهمية لكلامه، إذ يظهر وهو يجيب بكل ثقة وانضباط، إلى أن يطرح عليه الضابط السؤال الأخير عن مهنة والده، فيجيب طه بتردد "...موظف..."، ثم يخبره الضابط بأن والده حارس عقار، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو

لماذا سأل الضابط ذاك السؤال وهو يعرف الإجابة من الملف الموجود بين يده، وما فائدة ذلك السؤال في امتحان الشرطة؟، إذا فالضابط تعمد السخرية من طه و إحراجه، وهذه الصور بالإضافة إلى الحوار الذي يتضمنه الشريط الصوتي تحمل معاني ضمنية تشير إلى الطبقية في المجتمع المصري والتهميش الذي تعانيه الطبقة الفقيرة أو الكادحة في مصر، والتي يرمز لها طه في هذا الفيلم، كما تحمل معاني إيديولوجية تشير إلى أن ضباط الشرطة في مصر لا يكونون من أبناء تلك الطبقة، وان المستوى الاجتماعي في هذه المسابقة يراعى أكثر من الشروط الحقيقية والواجب مراعاتها، كمعدل الثانوية العامة، فمعدل طه مرتفع جدا بمجموع 89% كما ذكر الضابط نفسه، والشروط الأخرى كالانضباط والصحة الجيدة التي يتمتع بها طه إلا انه رُفض، وأشار المخرج إلى ذلك الرفض من خلال طلب الضابط من طه الانصراف دون أن يكمل كلامه، بالإضافة إلى اللقطة القريبة لوجه طه وهي لقطة سيكولوجية استخدمها المخرج لإبراز نفسية طه ومشاعره في تلك اللحظة من حزن ويأس وخجل من مستواه الاجتماعي الذي حال بينه وبين حلمه وطموحه، وخلال هذه اللقطة واللقطات التي تلتها لطه أثناء انصرافه، تضمن الشريط الصوتي موسيقى حزينة ساعدت في التعبير عن حزن طه وخلق أحاسيس الشفقة لدى المشاهد.

أكد هذا المقطع المعاني الضمنية المشار إليها في المقطع الأول، حينما سخر عوني أحد ساكني العمارة ميسوري الحال، من رغبة طه في أن يصبح ضابط شرطة.

المقطع الخامس: يبدأ هذا المقطع عندما تنتقل الكاميرا إلى فضاء مكاني خارجي، ويبدأ بلقطة عكس غطسية تظهر بناية جامعة القاهرة بقبتها الضخمة، وبحركة بانوراما عمودية يظهر طه وهو يحمل كتابا، وتظهر الصورة الكثير من الطلبة فنعرف أن المكان هو عبارة عن جامعة، إذا فطه سيتوجه إلى الجامعة بدلا من كلية الشرطة بعد رفضه، دون أن يظهر مشهد آخر انه لم يقبل في كلية، فالمخرج اعتمد تقنية المقطع الناقص ووظف إشارات أخرى كخروج طه حزينا من الامتحان، والربط بين المقطع السابق وهذا المقطع يسمح للمشاهد باكتشاف ذلك.

تنتقلالكاميرا بعد ذلك إلى فضاء داخلي وهو مدرج في الجامعة، لتصف لنا أجواء المدرج المليء

بالطلبة، وذلك بلقطة الجزء الكبير وتنقل أمامي، ومن خلال هذه اللقطة تعمد المخرج إظهار شابين ملحتيين للتعبير عن دلالة ضمنية تشير إلى تواجد الإسلاميين بالجامعة، لكن عددهم في الصورة ضئيل بالمقارنة مع العدد الكبير لبقية الطلبة، وهذا ما يسمح باكتشاف الحقبة الزمنية لأحداث الفيلم وهي العقدين الأخيرين، لأن الجامعة في الفترة التي سبقتها أي من ستينات إلى ثمانينات القرن الماضي قد شهدت اكتساحا كبيرا للإسلاميين من خلال حركة الجماعة الإسلامية، ثم بدأت تضعف بسبب "حملة الاعتقالات والمواجهة التي انطلقت في أيلول 1981م، من قبل النظام المصري باعتقال 1536 إسلاميا".[1]

وأبرزت اللقطة نفسها طه على عكس بقية الطلبة يجلس لوحده في عزلة عنهم، وليس ببعيد عنه طالب آخر في نفس الحالة، ثم يبين الحوار الذي دار بينهما سبب ابتعادهما عن البقية، بأنه الخجل من حالتهما الاجتماعية، ليؤكد المخرج المعاني الضمنية المعبر عنها في المقاطع السابقة، والتي تشير إلى حالة الضغط والإهانة التي تعيشها الطبقة الفقيرة في المجتمع المصري، وأنه مجتمع يتعامل على أساس الفروقات الاجتماعية.

احتوى الشريط الصوتي في بداية المقطع على موسيقى هادئة ساهمت في التعبير على الحالة النفسية المحبطة لطه عند لجوءه للجامعة مرغما بعدما حرم من حلمه بسبب وظيفة والده، وعزلته عن بقية الطلبة لنفس السبب، بالإضافة إلى ظواهر صوتية أخرى كضجيج الطلبة في المدرج ليساهم في إضفاء طابع الواقعية على المشهد.

تنتقل الكاميرا مرة أخرى إلى فضاء داخلي أخر وهو عبارة عن مسجد، إذ يظهر بداخله في لقطة الجزء الصغير الأولى شاب يضع طاقية ويتلو القرآن، وطه يجلس في مقابله يستمع إليه، ووظف المخرج في هذه اللقطة التنقل الأمامي للتعبير عن تركيزه مع التلاوة وبالتالي التعبير عن البعد الديني لشخصية طه، وبعد هذه اللقطة تصور الكاميرا من خارج المسجد الشاب الذي يتبين أن إسمه خالد وهو يتبادل الحديث مع طه في لقطات وصفية سمحت لنا أن نعرف بأن ذلك المسجد هو مسجد الجامعة، من خلال بضعةلافتات تحمل بيانات مكتوبة أدّت وظيفة توضيحية بأن المكان عبارة عن جامعة، ومن خلال

[1]- خليل علي حيدر: مرجع سبق ذكره، ص23.

الحوار الذي دار بينهما عبر المخرج عن معاني إيديولوجية تتمثل في طرق استقطاب الشباب من طرف الحركات الإسلامية داخل الجامعة، إذ تتم بالتعارف داخل المساجد، فالمسجد يعتبر فضاءً مناسبا لجذب الأعضاء واستقطابهم".[1]

المقطع السادس: لقد ساهم هذا المقطع في تأكيد وتوضيح المعاني التي أشار إليها المقطع السابق، بانتقال الكاميرا إلى فضاء مكاني جديد وهو عبارة عن مسجد، إذ أبرزت من خارجه بلقطة الجزء الكبير وزاوية غطسية جمعا كبيرا من المصلين يجلسون للاستماع إلى خطبة الجمعة في ساحة خارج المسجد وجميعهم بالزي الإسلامي "الأقمصة البيضاء والطاقيات" وتحيط بهم صفوف كبيرة من الأمن، ودلالة هذه الصورة تشير إلى معاني إيديولوجيةتتمثل في الرقابة التي يمارسها النظام المصري على المساجد كونها خلية نشاط رئيسية للتيارات الإسلاميةفي مصر، كما تحمل معاني ضمنية تطر حها شدة الرقابة على هذا المسجد توحي بأن هذا المسجد يشكل خطرا كبيرا، إذا فالمعاني الضمنية تشير إلى أن هذا المسجد يستقطب إسلاميين متشددين أو تسيطر عليه حركة إسلامية متشددة، أما الزاوية الغطسية فلقد وظفت بقيمة استكشافية لأنها تسمح بوصف تفاصيل المكان أكثر من الزاوية العادية.

تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى داخل المسجد لتكشفبلقطات مقربة عن وجود طه داخل هذا المسجد برفقة خالد،و تبرز أن طه قد أطلق لحيته ويرتدي زيا إسلاميا نراه لأول مرة، كما نلاحظ تركيزه الشديد مع خطبة الإمام، وهذا ما يؤكد المعاني الإيديولوجية السابقة بأن طه قد تم استقطابه إلى تنظيم إسلامي بالطريقة المعروفة أي عبر المسجد، وتعمد المخرج خلال لقطة جزء صغير إظهار الإمام بزاوية غطسية وهذا ما يعبر عن إيديولوجية المخرج باختياره لهذه الزاوية التي تعزز معاني التقزيم وتقليل الشأن، ما يكشف عن أن المخرج ضد الإسلاميين أو بالأحرى هذا النوع من الإسلاميين الذين أشارت بعض الرموز إلى تشددهم أو تطرفهم.

تضمن الشريط الصوتي خلال هذه اللقطات صوت خطبة الجمعة كما يظهر الإمام وهو يتكلم بلهجة الغاضب والساخط ويقول في الأخير: "لا نريد دولتنا ديمقراطية ولا علمانية ولا اشتراكية، بل

[1]- أحمد حسين حسن، مرجع سبق ذكره، ص200.

نريدها أمة إسلامية"، وهذه العبارة تحمل تضمينات رمزية على غاية من الأهمية تسمح بالكشف عن الخلفية التنظيمية للإمام والمسجد وحتى طه الوافد الجديد لهذا التنظيم، فكلام الإمام يعني أن موقفه ضد الديمقراطية، وهذا موقف كل من جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية، إذ يذكر رضوان الشمسان الشيباني: "إن من بين أفكار الجماعة رفض الديمقراطية باعتبارها فكرة غربية والدعوى إلى الشورى، ورفض المشاركة السياسية في ظل هذا النظام".[1]

لكن هذه الجماعة تمارس دعوتها في الجامعة كما يتبين من خلال طه وخالد، والمعروف أن الجامعة المصرية تسيطر عليها الجماعة الإسلامية -راجع الفصل الثالث-، كما يبين شريط الصورة أن الخطبة جاءت بطريقة تحريضية، وهذا ما توضحه ملامح وجه الإمام وحركاته التحميسية للمصلين، وكذلك ردة فعلهم في اللقطة الأخيرة وهم يهتفون لقيام دولة إسلامية.

ومن خلال معاني المقطع التي تشير إلى انضمام طه إلى جماعة إسلامية متشددة وبالربط مع دلالات المقطع السابق حول وضعية طه الاجتماعية وفقر عائلته، قدّم المخرج معاني ضمنية أخرى تشير إلى أن فقر طه وحرمانه من حقوقه في المجتمع كان عاملا أساسيا في لجوءه أو انتماءه لهاته الجماعة الإسلامية، وهذا ما يوافق عدة دراسات حول أعضاء وأتباع الحركات الإسلامية والتي كشف أن النسبة الساحقة منها هي من الطبقات الفقيرة.

تنتقل الكاميرا مجددا إلى سطح عمارة يعقوبيان أين يظهر طه باللحية والقميص وهو يكلم بثينة، ويتبين من اللقطات أنه يقدم لها كتابا يوضح شريط الصوت الذي يتضمن كلام بثينة أن عنوانه "الحجاب قبل الحساب" لكنها ترفض استلامه وتنهي علاقتها مع طه لأنها ترفض اختياره للتدين وإطلاقه للحية، إذ يبرز هذا المقطع درجة تأثر طه بالتنظيم الذي ينتمي إليه بإظهار بداية دعوته للالتزام بالدين انطلاقا من خطيبته التي ليست محجبة وهذا الأمر لم يكن يضايقه من قبل، كما يظهر خسارته لخطيبته التي يحبها بسبب اختياره الذي أخذه إليه فقره كما تشير دلالات المقاطع السابقة.

[1]- رضوان شمسان الشيباني: مرجع سبق ذكره، ص194.

المقطع السابع: يبدأ هذا المقطع في فضاء داخلي جديد وهو بيت الإمام أين تظهر في الصورة الأولى امرأة بالجلباب تقدم الشاي للإمام وطه الذين يظهران بعد ذلك جالسان على طاولة، ولقد عبر المخرج في هذه اللقطات من خلال الإضاءة الخفيفة وديكور المكان وصوت النباح الذي يحتويه الشريط الصوتي عن معنى ضمني يشير إلى وحشة المكان و إلى أنه مصدر شر، فالإضاءة الخفيفة وصوت النباح كلاهما شفرات تساهم في خلق أجواء درامية تعبر عن الخوف والقلقو تنقلهما للمشاهد، ثم تستمر لقطات هذا المقطع لتحمل حوارا بين الإمام وطه استخدم خلاله المخرج اللقطة المقربة وزاوية المجال والمجال المقابل لإعطاء أهمية للحوار الذي يعبر عن معاني ضمنية جديدة، ووظف كذلك المونتاج التناوبي وهو الأنسب للحوار بزاوية المجال والمجال المقابل، ومن شريط الصوت نعرف أن طه يشتكي للإمام عما حصل له مع بثينة وهذا يحمل معنى ضمني حول أن طه أصبح مقربا جدا من الإمام، وبالتالي من التنظيم الإسلامي المتشدد،الأمر الذي يؤكده لنا الشريط الصوتي في كلام الإمام حينما قال: " عشق امرأة أم عشق الجهاد ؟" بأنالتنظيم جهادي متشدد، فلقد احتوى شريط الصوت هنا على تضمينات رمزية لأن الحركات الجهادية هي التي تدعو إلى الجهاد، ولكن الدلالات السابقة جعلتنا نقف على أن التنظيم هو الجماعة الإسلامية وبالتالي هاته الدلائل تأخذنا إلى ما ذكره الدكتور رضوان شمسان بأن أحد الكوادر التاريخية لجماعة الجهاد ذكر أن الجماعة الإسلامية وجماعة الجهاد اتحدتا عام 1980.[1]

إذا فالتضمينات الرمزية في الشريط الصوتي تشير إلى أن طه أصبح ينتمي إلى الجماعة الإسلامية والجهاد كما سميت في تلك الفترة، وهي الفترة الأكثر خطورة بسبب كثرة أعمال العنف التي شهدتها.

استخدم المخرج رموز إيديولوجية والتي عبرت عن فكرة قيادة الجماعة الإسلامية، فقد أشار من خلال الشريط الصوتي (كلام الإمام عندما قال: الجامعة بكرى ميش حتكون زي كل يوم وأناعايزيكون لك دور قيادي) إلى معنى تضميني يبرز إيديولوجية الجماعة الإسلامية التي تنشط في الجامعة بأن لها قيادة سرية خارج الجامعة، مسؤولة عن التنظيم، فلقد أشار كلام الإمام إلى أحداث ستجري في الجامعة كما عين طه قائدا لها، وهذا يعني أنه هو من يقوم بتنظيم وقيادة نشاط الجماعة

[1]- رضوان شمسان: مرجع سبق ذكره، ص188.

وهو بعيد كل البعد عن الجماعة، وهذه الفكرة متداولة كثيرا حيث يذكر الدكتور كمال السعيد حبيب بأن: "قيادات الجماعة الإسلامية كانت سرية ومجهولة ومن خارج الجامعة".[1]

تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى فضاء مكاني خارجي ويتمثل في الشوارع المحيطة بجامعة القاهرة لتصوير المظاهرات التي تجري في الجامعة بقيادة طه، ويبدأ المخرج بلقطات عكس غطسية لقبّة جامعة القاهر،ومضمون هذه الصورة يحمل تضمينات رمزية أراد المخرج أن يعبر من خلالها عن الجامعة من جهة لأن الجامعة معروفة بتلك القبة، وعن الدين لأن القبة في الثقافة العربية الإسلامية ترمز إلى الدين الإسلامي والنتيجة هي الإسلام في الجامعة أي الجماعة الإسلامية في مصر، كما توحي تلك اللقطات من خلال الحركة الخفيفة للناس ولون السماء بأن الوقت مبكر جدا لتظهر لقطة غطسية طه يقرأ مصحفا، فتعبر تلك اللقطات عن معنى تضميني يشير إلى تلهف طه لحضور المظاهرة ودرجة تدينه، أما الزاوية الغطسية فلقد وظفت للتعبير عن مشاعر الشفقة لحال طه الذي صور في الفيلم على أنه ضحية الفساد الاجتماعي، وكذلك لتشير إلى ما سيتعرض إليه بعد المظاهرات، وساعد في التعبير عن تلك المشاعر الموسيقى الهادئة التي تضمنها شريط الصوت.

تصور لقطات أخرى التحاق الشباب للقيام بالمظاهرة في لقطات الجزء الكبير، ثم تنتقل الكاميرا لتصور التحاق قوات مكافحة الشغب بشكل استعراضي، وتبين سرعة ردة فعل السلطة تجاه مظاهرات الإسلاميين في الجامعة وبالتالي التخوف من عواقبها، ثم تظهر اللقطات الموالية انطلاق المظاهرات، واستخدم المخرج خلالها المونتاج المتوازي لإظهار المتظاهرين من جهة وقوات مكافحة الشغب من جهة أخرى، كما تظهر صور المظاهرات مشاركة العنصر النسوي في المظاهرات وبالتالي عبر المخرج عن معنى ضمني يشير إلى الدور الذي تلعبه المرأة في الجماعة الإسلامية، وأن نشاطها لا يقتصر فقط

على الرجل، ويكشف شريط الصورة مع شريط الصوت عن مطالب تلك المظاهرات وبالتالي مطالب الجماعة الاسلامية والمتمثلة في قيام دولة إسلامية ونصرة القضية الفلسطينية التي هجرها النظام المصري، وذلك بهتاف المتظاهرين بدولة إسلامية واللافتات التي تحمل صورا للقدس ورسائل السنية

[1]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص28.

تعبر عن معاداة الصهيونية والجهاد لتحرير فلسطين والقدس الشريف، تنقل لقطات أخرى محاولة المتظاهرين اقتحام باب الجامعة المغلق وجدار قوات مكافحة الشغب لنقل المظاهرة إلى خارج أسوار الجامعة، حيث تبرز طه وهو أول من يقتحم الباب لتنطلق مشاداةتبين قسوة الأمن مع المتظاهرين وضربهم بالعصي والأرجل، فخلال لقطات المواجهة وظف المخرج الحركة العشوائية للكاميرا بارتجاجها لنقل حالة الفوضى للمشاهد، ونرى طه يتلقى ضربات موجعة من قوات الأمن لكنه يقاوم إلى أن يفر، بعد ذلك تبين لنا لقطة الجزء الصغير شر طي باللباس المدني يراقب الأحداث، لتبين لقطات أخرى مطاردته لطه، واستخدم المخرج في لقطات المطاردة المونتاج التعاقبي وهو الأنسب لتصوير الملاحـِق والملاحَق وتنوعت اللقطات وأبرزت تأثر طه بالإصابات الناجمة عن ضربات الشرطة إلى أن يتم القبض عليه بنصب كمين، وبهذه اللقطات عبر المخرج عن معاني ضمنية تشير إلى الإيديولوجية المتبعة في مواجهة الإسلاميين من قبل النظام المصري، باعتقال القيادات والتحقيق معهم للوصول إلى أعلى الهرم التنظيمي لها.

تضمَن شريط الصوت عدة ظواهر صوتية ساهمت في خلق درجة التشابه مع الواقع بالإضافة إلى موسيقى بطابع إثارة ساهمت في إثراء ديناميكية الأحداث التي تم تصويرها على طريقة أفلام الحركة.

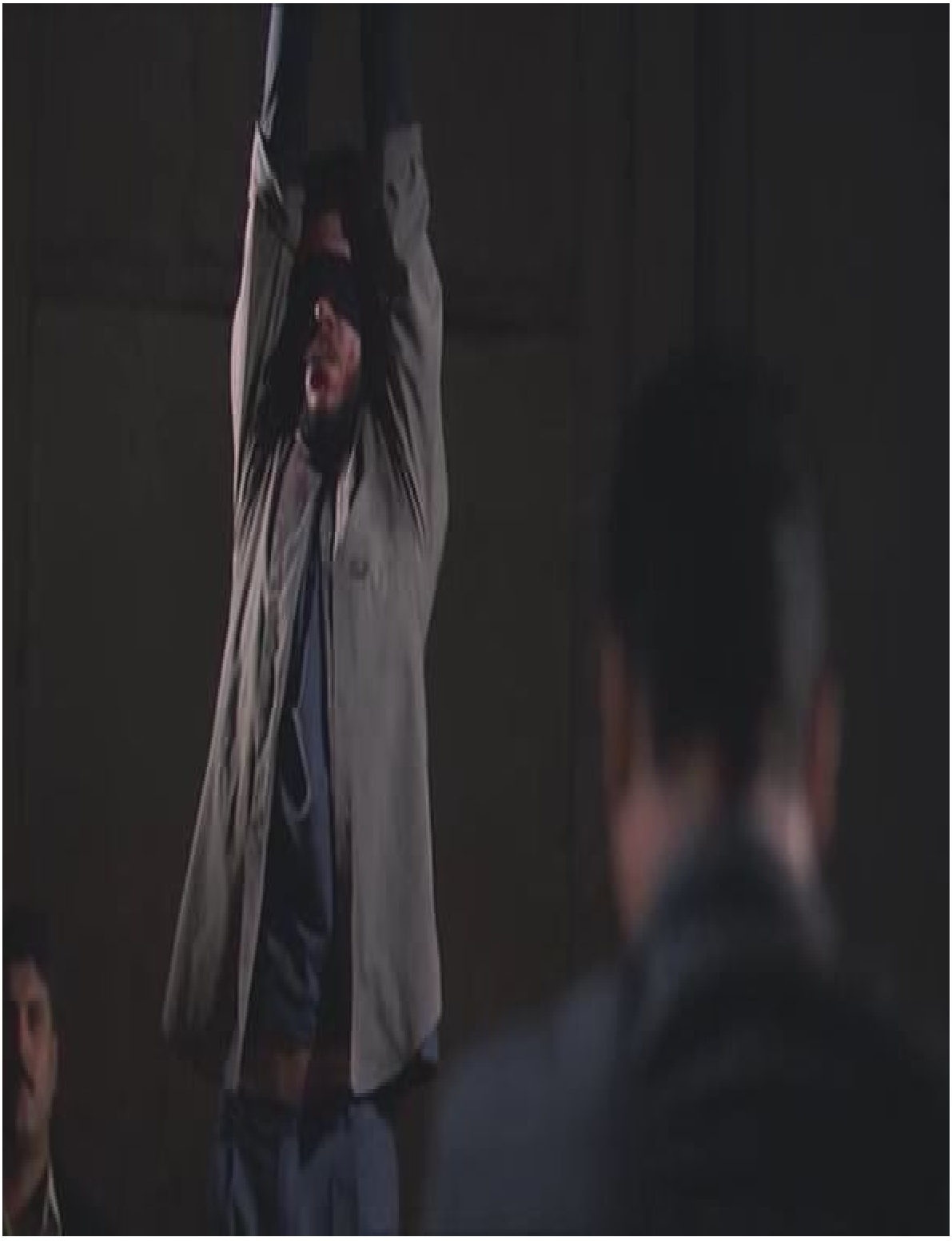
المقطع الثامن: عبر المخرج في هذا المقطع عن فكرة مهمة مستمدة من الواقع المصري، تشير إلى تعذيب الإسلاميين في السجون، أي أثناء الاعتقال من قبل المباحث المصرية للحصول على المعلومات التنظيمية، لقد صورت لقطات هذا المقطع في مكان ساهم ديكوره وإعتام الإضاءة فيه في خلق جو درامي يوحي بالخوف والوحشية، حيث تظهر اللقطة الأولى دخول الضابط الذي يقوم بالتحقيقات إلى المكان بالإضافة إلى مجموعة من الشباب معصبو الأعين ومكبلو الأيدي جالسين في ركن من أركان الغرفة الموحشة، واستخدم المخرج اللقطة المتوسطة وهي المناسبة لعرض الشخصية في الوسط الدرامي، ثم تبين لقطات أخرى الضابط وهو يتفقد الكتب التي عثر عليها في منزل طه، ويظهر طه معلقا بحبل من يديه وتظهر على وجهه كدمات ودماء هي آثار للتعذيب الذي فضل المخرج عدم إظهاره وترك دلائل تدل عليه وهذا ما يسمى بتقنية المقطع الناقص، وأبرزت لقطة موالية لرجال الأمن

وهم ينزلون طه بعدما كان معلقا فظاعة وقسوة التعامل مع المعتقلين الإسلاميين الذين يرمز لهم طه في هذا المقطع، ثم بلقطات أخرى أغلبها مقربة يبدأ الضابط تحقيقه مع طه وملامح وجهه تنم عن سرعة البديهة والدهاء والشر في نفس الوقت، ومن بين الأسئلة التي طرحها الضابط لطه والمتضمنة في الشريط الصوتي هو سؤال عن التنظيم الذي يتبعه طه والكتب التي وجدت عنده حيث يذكر بأنها شملت كل الكتب التي تأسست عليها كل التنظيمات، وهذه الرسالة اللفظية تعبر عن معاني إيديولوجية تشير إلى اعتماد التنظيمات الإسلامية على كتب لعلمائها كميثاق لمبادئها وأفكارها ونشاطاتها حيث يتبع كل تنظيم كتب محددة، وفي هذا الصدد نذكر على سبيل المثال ما ذكره الدكتور كمال السعيد حبيب عن حركة الإخوان المسلمين بأنها: "اعتبرت كتاب –دعاة لا قضاة- هو ميثاق الجماعة الجديد من الناحية الفكرية والاعتيادية"[1]، بعد مرحلة المرشد حسن البنا.

وظف المخرج خلال هذا المقطع لقطات قريبة وأخرى قريبة جدا ركز من خلالها على وجه طه لإبراز حجم العذاب الذي لقيه من قبل رجال مباحث الأمن، وأظهر فيها ولاَّعة الضابط وهو يشعل سيجارة، كما جاء في الشريط الصوتي العديد من الظواهر الصوتية، كصوت كعب الضابط على الأرض وهو يدخل المكان، صوت الولاعة، وموسيقى مؤثرة في اللقطات الأخيرة حينما يأمر الضابط رجاله باغتصاب طه واللقطات الموالية لبداية الاغتصاب،حيث وظفها المخرج للتعبير عن القهر الذي يعاني منه وهو يصرخ ويحاول الدفاع عن نفسه.

في اللقطة الأخيرة من هذا المقطع يظهر طه عاريا تماما وهو جالس بجانب جدار بالٍ يبكي وينتحب ويصرخ ويتوجه بنظره إلى السماء وكأنه يدعو الله، ووظف المخرج هذه اللقطة ليؤكد ما أشارت إليه اللقطات السابقة في أن طه قد أغتصب حقا، من خلال تقنية المقطع الناقص التي تطرقنا

[1]- كمال السعيد حبيب: مرجع سبق ذكره، ص15.



- صورة مستخرجة من المقطع.

إليها سلفا، بالإضافة إلى التعبير عن حجم الأضرار النفسية والقهر الذي تعرض له طه من الممارسة التي تجاوزت حدود التعذيب - الجسدي- إلى ما هو أبشع من ذلك –النفسي-، ودعم المخرج هاته المعاني بتوظيف تقنيات الإضاءة حيث يظهر جسم طه مضاء لوحده في وسط ظلمة حالكة ما يساهم في التعبير عن نفسية طه جراء انتهاك شرفه، بالإضافة إلى الزاوية الغطسية التي تحمل دلالات الشفقة والبؤس وتنقلها إلى المشاهد.عبرت هذه اللقطات عن معاني إيديولوجية تبرز إيديولوجية المخرج بأنه ضد الممارسات اللاإنسانية المتمثلة في التعذيب النفسي الذي انتهجته السلطات المصرية لمجابهة الظاهرة الإسلامية التي تمثل المنافس الأكبر لها على السلطة، لما لها من قواعد شعبية تلتف حولها انطلاقا من دافع قوي يتمثل في الوازع الديني، وهذه الممارسات منقولة حقا عن الواقع المصري فلقد تعرض الاسلاميون في السجون المصرية إلى أبشع أنواع التعذيب الوحشي، وأصبح التعذيب بقصد غسيل المخ وهز الثقة في العقيدة والنفس والحياة، وهذا يتم بطرق متعددة كبتر العضو التناسلي والاغتصاب كما بين المقطع.

تجلى الصوت في هذه اللقطة في موسيقى هادئة وحزينة بالإضافة إلى صوت صراخ وبكاء طه، فهناك علاقة تركيبية فضائية بين هذه المصادر الصوتية و الفضاء المكانيالتي تجمعها وظيفة واحدة والمتمثلةفي إضفاء مشاعر الحزن والشفقة على اللقطة.

المقطع التاسع: تدور أحداث هذا المقطع في فضاء مكاني داخلي جديد يتمثل في مطعم فاخر التقى فيه الإمام الشيخ شاكر بطه أين يدور بينهما حوار، وصورت اللقطات الأولى من المقطع من خارج المطعم أي من خلف الزجاج وهذا النوع من التصوير يوحي بالتجسس واستخدمه المخرج للتعبير عن معنى ضمني يشير إلى سرية لقاءات قيادات الحركات الإسلامية في مصر بالإضافة إلى الرقابة المفروضة عليهم خصوصا وأن طه كان معتقلا وهو شخص مشبوه، وهذه المعاني يؤكدها الشريط الصوتي من خلال كلام الإمام حينما يقول: "الحمد لله أن الرسالة وصلتك" يعني أن لقاءهما جاء بناءً على رسالة بعث بها الإمام إلى طه، بالإضافة إلى اختيار مكان اللقاء حيث التقيا في مطعم فاخر يدخله ميسوروا الحال وذلك للتمويه وتجنب الرقابة، وصور بقية الحوار باللقطات المقربة وزاوية المجال والمجال

المقابل حيث تظهر اللقطات حزن طه الظاهر على وجهه، حيث يبدو أنه منهار نفسيا ولا يزال متأثرا كثيرا بما تعرض له أثناء الاعتقال من تعذيب واغتصاب، ومن خلال كلام طه عبر المخرج عن معاني ضمنية وذلك عندما أخبر الإمام برغبته في الانتقام وطلب منه المساعدة في ذلك، فالمعاني التي يحملها المقطع تشير إلى نتيجة العنف الممارس ضد الإسلاميين،وتعطي تفسيرات لعمليات العنف التي يقومون به بأنها عبارة عن ردة فعل مشروعة نتيجة الاضطهاد وسياسة القمع التي يمارسها النظام المصري ضد شريحة يفرض تواجدها الواقع المصري ومقوماته الثقافية والاجتماعية، وعبر المخرج عن رسالةإيديولوجية موجهة إلى النظام المصري وتشير إلى أن سياسة العنف لا تأتي إلا بالعنف وليست هي الحل والطريقة المثلى في التعامل مع الإسلاميين، وأنها تزيد من خطورة المواجهة، إذافهذا المقطع عبر أيضا عن إيديولوجية المخرج الرافض لمثل تلك الممارسات البشعة واللاأخلاقية ويؤكدذلك أسلوب المعالجة الانتقادي الواضح في هذه اللقطات.

المقطع العاشر:تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى فضاء مكاني يتمثل في معسكر تدريبي سري خاص بتدريب الإسلاميين عسكريا، وتظهر اللقطة الأولى وهي لقطة الجزء الكبير المعسكر بزاوية غطسية وظفت لوصف المكان ولتبين بأنه مختفي بين الجبال في الصحراء –صعيد مصر-، وأيضا للتعبير عن معاناة العائلات والشباب الإسلامي الموجودون في تلك البيئة القاسية وهي واحة في قلب الصحراء، وتظهر في الصورة شاحنة يتبين في اللقطة الموالية أنها تقل الإمام وطه إلى المكان ويظهران بلباس صعيدي، وشريط الصورة هنا عبر عن معاني ضمنية تبرز سرية تنقل الإسلاميين ولجوءهم إلى التمويه لتفادي الرقابة الأمنية المفروضة عليهم، وكذلك السرية التامة التي تتميز بها هذه الحركة، كما تظهر الصورة نساء متجلببات وأطفال وأغنام في المكان ثم يتبين من خلال الشريط الصوتي لكلام الإمام شاكر بأن المكان هو عبارة عن معسكر تدريبي سري للغاية، فيبرز شريط الصورة مع شريط الصوت فكرة أخرى تتمثل في أن الإسلاميين يأخذون معهم عائلاتهم إلى المعسكرات التدريبية السرية، وظف المخرج بعد ذلك لقطة أمريكية بحركة تنقل أمامي تظهر رجلا باللحية والزي الإسلامي يظهر على وجهه ملامح الجدية والصرامة والذكاء، كما توحي نظراته بأنه شخص شرير، إذا فلقد اعتمد المخرج

على الرمزية للتعبير عن شخصية الشيخ بلال الذي يبرز الشريط الصوتي لكلام الإمام بأنه أمير المعسكر والمسؤول عن الإعداد والتنفيذ وهذا الكلام يحمل معاني ضمنية تشير إلى القدرة التنظيمية لهذه الحركة الإسلامية بالإضافة إلى أن هذه الحركة هي حركة جهادية تعمل بالتنسيق مع الجماعة الإسلامية التي ينتمي إليها طه، وذلك لان هاته الميزة، أي المعسكرات السرية هي من ميزات الحركات الجهادية وتقيمها لإعداد وتنفيذ العمليات المسلحة.

تظهر اللقطات الموالية شباب المعسكر يجرون تدريبات عسكرية في غاية القسوة والاحتراف، كما تبرز صرامة طه وجديته في التدريبات وعبرت هذه الصور عن معاني ضمنية تشير إلى التحاق طه بالمعسكر لكي يتلقى تدريبات تؤهله إلى تحقيق الانتقام الذي يصبوا إليه، بعدما كان دوره في الجماعة يقتصر على النشاط المدني -في الجامعة-، إذا فلقد تحول طه من الطريقة السلمية التي تتمثل في المظاهرات كما بين المقطع السابق إلى انتهاج العنف الذي اختاره قهرا ليثأر من ضابط الأمن الذي يرمز إلى النظام المصري فهو يعتبر ممثلا للنظام ويده في التعامل مع الإسلاميين، والمعنى الآخر يشير إلى التدريبات العالية والاحترافية والتأهيل العسكري الذي يخضع له عناصر الجماعة الإسلامية والجهادية ما يجعلهم عدوا خطيرا وفعالا للنظام المصري قادر على تشكيل الخطر، كما تشير اللقطات إلى معنى إيديولوجي آخر يتمثل في أن الجماعة الإسلامية لا تقدم لعناصرها القتالية تدريبا عسكريا فقط، بل تدعم هذا بتدريبفكري حيث تظهر اللقطة حلقة للشيخ بلال وهو يعلم الشباب دون أن يحمل شريط الصوت مضمون كلام الشيخ بلال.

و من خلال لقطات أخرى تعرض المخرج إلى فكرة أخرى تتمثل في تزويج الشباب من قبل الجماعة الإسلامية والجهاد وهذه الفكرة لها خلفيتها الواقعية، فلقد عرف عن الإسلاميين في مصر مصاهرة بعضهم البعض بمعنى أن أعضاء الجماعة يقومون بتزويج بناتهم لشبابهاو تتكفل الحركة بذلك الزواج دونما أية شروط، فطه قد قدم إلى المعسكر وهو لا يملك شيئا ثم تظهر اللقطات حفل زفافه بالطقوس الإسلامية المتمثلة في ضرب الدف، وهو الآلة المشروعة في الإسلام للاحتفال، ووظف المخرج في هذه اللقطات المونتاج المتوازي بإظهار طه في غرفة الزوجية مع زوجته، و إظهاره معها في موكب الزفاف،

وأظهرتاللقطة التي تكشف فيها العروس عن وجهها لطه بأنه يرى وجهها لأول مرة، واللقطة الموالية أظهرت سروره بجمالها، ثم عمد المخرج في اللقطة الأخيرة نقل صورة عن جماع طه مع زوجته دونما أن يكون لها مبرر حيث يظهر عاريا فوق زوجته ويقوم بتقبيلها، وهذه اللقطة عبرت عن إيديولوجية المخرج في التعامل مع الإسلاميين بجرأة إن لم نقل بوقاحة دون مراعاة أو تقدير لالتزامهم واحترام لمشاعرهم.

لقد تضمن الشريط الصوتي على العديد من الظواهر الصوتية التي دعمت معاني الصورة وزادت من واقعيتها وإيحاءها، فلقد استهل المقطع بصوت صقر، والصقر هو طير جارح يعيش في المناطق الصحراوية ورمز من خلاله المخرج إلى وحشية وقساوة المكان الصحراوي أين يتواجد المعسكر بالإضافة إلى قوة وعنفوان الإسلاميين الموجودين به، كما تضمن خلال التدريبات مظاهر صوتية تمثلت في صوت الرصاص، صوت تحطم الشارات وهي عبارة عن أواني فخارية، مع موسيقى حماسية ذات طابع إثارة شكلت فيما بينها علاقة تركيبية فضائية.

المقطع الحادي عشر: تنتقل الكاميرا في هذا المقطع الأخير إلى فضاء مكاني خارجي، وهو الشارع الذي يقع فيه مركز مباحث الأمن، أين تم تعذيب طه، لتنقل أحداث عملية الانتقام التي يقوم بها طه بمعية زميلين له في التنظيم الجهادي من ضابط الأمن الذي أمر باغتصابه.

تظهر القطة الأولى وهي لقطة الجزء الصغير شرطيين بالزي المدني يقفان أمام مدخل المبنى يحمل أحدهما سلاح كلاشنكوف، ثم تتحرك الكاميرا ببانوراما أفقية لتظهر شاحنة صحافة لتوزيع الجرائد يتبين في اللقطة الموالية أن بها طه وزميليه فمن خلال هذه اللقطة تطرق المخرج إلى فكرة سابقة تتمثل في استخدام الإسلاميين لأساليب التمويه للتملص من الرقابة الأمنية، فلا أحد سيخطر على باله بأن شاحنة الصحافة بها إسلاميين سيقومون بعملية مسلحة، ويتبين من خلال شريط الصوت حديث لطه وزميليه بأنه لا يعرف الضابط فلقد بينت لقطات التعذيب بأن طه كان معصب العينين فأخبره زميله بأنه سيعطيه إشارة بجرس الشاحنة عندما يخرج، ووظف المخرج تضمينات رمزية ليبعثبمعاني إيديولوجية تشير إلى تناول الإعلام للتنظيمات الإسلامية بالانحياز إلى النظام ومعالجة القضايامن

نتائج الدراسة:

1- قدم كلا الفيلمين صورة نمطية سلبية جدا عن قيادات الإسلاميين، شكلت ملامحها المظاهر الآتية: العنف، التطرف، التشدد والغلو، النفاق، حشد الأعضاء من المستضعفين واستغلالهم، وهي نمطية لكونها نفس الصورة التي يسوقها الإعلام الغربي حول الإسلاميين.

2- انطلق المخرجين في تناولهما للإسلاميين من الواقع المحلي المصري،من خلال حركة إسلامية هي الجماعة الإسلامية وقدما تضمينات رمزية تشير إلى ذلك، لكن تلك التضمينات لا يستطيع فهمها إلاّ من لديه رصيد ثقافي حول الجماعة، هذا ما يسمح باكتشاف الجمهور المستهدف المتمثل في المجتمع المصري الذي يعايش هذا التنظيم ويعرف سماته بالإضافة إلى بعض الجمهور العربي الذي يملك معلومات حولها.

3- فيلم عمارة يعقوبيان قدم صورة أكثر وضوحا وأكثر موضوعية لان المخرج قد تحليلات شرح خلالها أسباب انتشار الجماعة الإسلامية، والمتمثلة حسبه في الفقر والحر مان والظلم الاجتماعي وغياب العدالة بالنسبة للطبقة الفقيرة، ثم شرح أسباب العنف الذي يمارسه الإسلاميونو قدمه على أنه عنف مضاد ونتيجة للاضطهاد وسياسة العنف التي لا تعرف ضوابط إنسانية أو أخلاقية ضد فئة الإسلاميين من قبل النظام المصري، بينما اكتفى فيلم مرجان أحمد مرجان بتقديم نظرة سطحية انتقد فيها ممارسات الجماعة الإسلامية بما يخدم النظام.

4- تم تصوير الإسلاميين في كلا الفيلمين على أنهم الأقلية بالمقارنة مع الفئات الأخرى في المجتمع، مما يكشف عن إيديولوجية المخرجين المتمثلة في إنكار أو طمس وجود هذه الفئة التي تشكل جزءا هاما و كبيرا في المجتمع المصري، و هي كذلك في الجامعة المصرية من خلال التواجد الكثيف للجماعة الإسلامية.

5- إن ظاهرة الإسلاميين هي ظاهرة متعددة الأبعاد و التجليات و معقدة نظريا، وهي كذلك كثيرة التنظيمات المتداخلة في ما بينها، وهذا ما حال دون أن يتمكن أحد من المخرجين من أن يقدم نظرة شاملة و مفصلة يمكن أن تمس جميع الحركات الإسلامية ككيان واحد،لذلك لجأ كل منهما

إلى معالجة عينة عنها و بشكل جزئي، و تمثلت في الجماعة الإسلامية الجهادية في فيلم عمارة يعقوبيان، أما في فيلم مرجان احمد مرجان فتمثلت في الجماعة الإسلامية التي لا يتعدى نشاطها نطاق الجامعة.

6- أشار كلا المخرجين إلى إحدى السمات التي أثبتتها دراسات نظرية في الحركات الإسلامية، ومفادها أن النسبة الساحقة من أتباع الحركات الإسلامية هي من الطبقات الفقيرة في المجتمع المصري، وذلك من خلال محمود رئيس أسرة نور الحق في فيلم مرجان وطه في فيلم عمارة يعقوبيان.

7- لم يقدم كلا المخرجين إشارات صريحة تبرز ألحركات المتناولة في الفيلمين بشكل واضح، لذلك ستنطبق تلك المعالجة أو الصورة المقدمة عن الجماعة الإسلامية على الإسلاميين ككل، ما يؤدي في النهاية إلى صورة مغلوطة تضلل المشاهدو تكون لديه أفكارا وصورا خاطئة عن الإسلاميين.

8- لم تختلف الصورة التي قدمها الفيلمان عن الإسلاميين كثيرا عن تلك التي تروج لها السينما الغربية، وهي صورة لا تخلو من العنف والتطرف والإرهاب ...الخ، ما يعكس تأثر السينما المصرية بقريناتها في الغرب، ولو أن الانطلاق في المعالجة لم يكن مماثلا، فالأفلام المتناولة في الدراسة انطلقت من واقع مصري أما السينما الغربية فغالبا ما تنطلق من نقطة أوسع وهي تعولم الحركة الإسلامية و العنف العابر للقارات.

9- تم تقديم الإسلاميين في الفيلمين إلى المشاهد من خلال رموز تتمثل في الأزياء الإسلامية، مع أنها ألبسة لها أبعاد ثقافية في المجتمعات العربية والإسلامية ككل وليست حكرا على الإسلاميين فقط، فهي تنتشر في مجتمعاتنا بشكل كبير وخاصة في أوساط المتدينين، وهذا ما سيؤدي إلى ان تأخذ الصورة ألمقدمة عن الإسلاميين أبعادا أخرى، لتشمل المسلمين بصفة عامة و الثقافة الإسلامية وفي النهاية الإسلام ككل.

10- لقد اعتمد كلا المخرجين على سلم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا لتقديم دلالات تدعم المعاني الضمنية المقصودة، كما اعتمدا كثيرا على الشريط الصوتي من خلال المؤثرات

الصوتية وخاصة الموسيقى لنفس الغرض، فلقد وظف مروان حامد الزاوية الغطسيةبكثرة للتعبير عن دلالات متعددة يمكن أن تؤديها هذه الزاوية كالشفقة والاحتقار والتقزيم، ووظف أيضا اللقطة القريبة والقريبة جدا وأخذنا من خلالها إلى نفسية طه وخياله، أما علي إدريس فلقد ركز كثيرا على اللقطات الحكائية كالمقربة والنصف مقربة لإعطاء أهمية للحوار الذي يحمل غالبية المعاني المقدمة في الفيلم.

11-اعتمد كلا الفيلمين على أسلوب التسريب اللاشعوري لتمرير الأفكار والمعاني المقدمة حول الإسلاميين إلى ذهنية المشاهد، حيث لم يشيرا لا من خلال الجنيريك ولا من خلال العناوين أو الملصق الإشهاري للفيلمين إلى أنهما سيتطرقان إلى الموضوع، كما أن تناولهما للإسلاميين جاء من خلال محور ثانوي في الفيلم ما يجعل المشاهد يركز مع الفكرة الرئيسية للفيلم ويهمل بقية المحاور، فيتلقى الأفكار المقدمة حول الإسلاميين لا شعوريا ودون غربلة.

12-إن نجاح وقوة الممثلين يزيد من قوة أفكار الفيلم، ويجعله أكثر قدرة على الإقناع والتأثير وقد ركز المخرجين في فيلميهما على هاته النقطة بمنح الأدوار إلى ممثلين من الطراز العالي، وحتى الوجه الجديد في فيلم عمارة يعقوبيان "محمد إمام" استطاع أن يقدم دورا كبيرا، وتمكن من تقمص شخصية طه إلى أبعد حد.

13-تضمن كلا الفيلمين معاني إيديولوجية، تتحكم بها الخلفية الإيديولوجية للمخرجين وتوجههما العلماني المضاد طبعا للإسلاميين، فعلي إدريس مخرج فيلم مرجان أحمد مرجان معروف عنه إخراجه لبعض الأفلام التي تناولت الإسلاميين وبصورة سلبية أيضا، ومشاركته في أفلام أخرى كمساعد مخرج،أمّا مروان حامد فهو مخرج جديد وفيلم عمارة يعقوبيان هو التجربة الأولى له في الإخراج،إلاّ أنه ظهر متأثرا بفكر والده وحيد حامد كاتب سيناريو الفيلم، والمسؤول الأول عنمعانيه الإيديولوجية، كما عرف عنه معاداته للإسلاميين بتقديمه للعديد من السيناريوهات المنتقدة للإسلاميين بشكل لاذع وشكلت صورة سيئة عنهم، ومن بين الأفلام التي كتبها وحيد حامد: طيور الظلام، دم الغزال، الإرهابي والكباب.

الخاتمة:

إن القدرة الفائقة للسينما على التأثير في الجمهور الواسع الذي تحظى به في توجيه آراءه وأفكاره، جعل منها أداة إيديولوجية فعالة تستغل استغلالا كبيرا في الصراعات الفكرية والإيديولوجية، وذلك لما تملكه من إمكانيات تسمح لها بإعادة إنتاج الواقع، والتهام كل شيء فيه وإعادة تقديمه بالشكل الذي يرغب فيه القائمون عليها، لنقل الأفكار والقيم والمعاني والإيديولوجيات المعبر عنها والمحددة سلفا، وتملك السينمأيضا قدرة مذهلة على التعبير، إلا ّ أن مجال تعبيرها يبقى محصورا في فكر القائمين عليها، ومحدودا في الزمن الفيلمي الذي لا يسمح لها بتقديم أفكار شاملة، كما أنها تخضع دائما لميولاتهم وانتماءاتهم وخلفياتهم الإيديولوجية، ما يجعلها تتسم باللاموضوعية، إذ لا يمكن للفيلم أن يتعارض مع أفكار المخرج أو كاتب النص، الذين هم بدورهم محاصرون بفكر وواقع مجتمعاتهم وثقافاتهم والجو الفكري السائد، لذا فإن هته العوائق والمحدودية التي بقيت تعاني منها السينما شكلت حاجزا لا يمكن تخطيها للوصول إلى معالجات موضوعية وشاملة يمكن أن تنور عقل المشاهد وأن تقدم له الإجابات الكافية عن التساؤلات التي يطرحها الواقع، وهذا ما نجده في السينما المصرية خاصة وأنها تعيش في كنف أنظمة شمولية مغلقة، لا تمنح لها الحرية للازمة لتقديم أفكار مغايرة يمكن أن تمس بها.

لقد تناولنا في هذه الدراسة ظاهرة تعرف تطورا هائلا في الواقع زادها تعقدا و تداخلا وهي ظاهرة الإسلاميين من خلال تناول السينما المصرية لها، خصوصا بعد ذلك البعد العالمي الذي أخذته ما جعلها مادة مستهلكة بشكل واسع في السينما العالمية، والتي قدمت لها صورا نمطية لها جذورها في الصورة النمطية المكونة في السينما نفسها حول المسلمين، وهي دائما تحمل نكهة أحداث 11 سبتمبر وما ألقت به من إفرازات عن الإسلاميين، وهذا على الصعيد العالمي أما على الصعيد المحلي وهو الإسلاميين في مصر والذي انطلقت منه الأفلام محل الدراسة،فلقد عرفوا صراعا دائما مع الأنظمة التي

توالت في مصر، وشكلوا شبحا يقف في وجه جميع الإيديولوجيات الموجودة في المجتمع المصري، وفي مقدمتها العلمانية، التيار الإيديو لوجي الذي ينتمي إليه غالبية صناع السينما في مصر، لذلك ساهم هذا

العامل في تشكيل صورة منحازة حول الإسلاميين في السينما المصرية، وبالرغم مما تعرضه من أحداث مشابهة لأخرى واقعية، إلا أنها تختار السلبية منها وتترك الإيجابية كالأعمال الخيرية التي عرفت عنهم، كما ساهم تأثر السينما المصرية بالسينما العالمية في تكرار الصور النمطية التي تصنعها، وفي مقدمتها سينما هوليوود، فلقد عرف ذلك عن السينما المصرية من خلال كثرة الاقتباس عنها وتقليد مواضيعها، إذا فالصورة التي تسوقها عن الإسلاميين هي نفسها الصورة المسوقة من قبل السينما الغربية والاختلافبينهما يكمن في الواقع الذي تنطلق منه لا أكثر.

وبالرغم من السلبيات الحقيقية لبعض الحركات الإسلامية وخاصة المتطرفة التي تنتهج العنف الأعمى الذي لا يميز بين البريء والمذنب، إلا أن لها أدوار إيجابية لعبتها في المجتمع، فلقد تحملت على عاتقها إعادة إحياء أهم مقومات الأمة الإسلامية المتمثل في الدين الإسلامي الذي غابت ملامحه عن المجتمع المصري في مرحلة ما، وساهمت في بعث الصفات الحميدة وزرع الأخلاق الطيبة في الشباب، وخلق التوازن الذي لابد منه.

والأسئلة التي تبقى مطروحة، ولم تجد لنفسها إجابات في نتائج الدراسة هي:

- لماذا دائما تهاجم السينما المصرية الإسلاميين بنفس الأشخاص، هل هذا ينبع من أحقادهم الشخصية وقناعاتهم، أم هي حملة منظمة يوجد فيها من هم خلف هؤلاء الناس؟
- مامدى ضلوع النظام المصري البائد خلال فترة الرئيس حسني مبارك في هذه الحملة المسيئة إلى أقوى منافس ومعارض لذلك النظام؟

هذه الأسئلة ربما ستكتشف عنها الأيام، خاصة بعد سقوط نظام حسني مبارك الذي أنتجت فيه هذه الأفلام السينمائية.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- باللغة العربية:

- **القرآن الكريم.**

1. سورة الأعراف، الآية 11.
2. سورة الحجرات، الآية 06.
3. سورة الحشر، الآية 24.

- **الكتب:**

4. إبراقن (محمود): **هذه هي السينما الحقة**، ط1، بن غازي، 1995.
5. إبراقن (محمود): **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، ط1، بنغازي، ماي 1995.
6. إبراقن (محمود): ترجمة أحمد بن مرسلي: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006.
7. أحمد شمسان الشيباني (رضوان): **الحركات الأصولية في العالم العربي**، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005.
8. الأسد اللهي (مسعود): ترجمة دلال عباس: **الإسلاميون في مجتمع تعددي - حزب الله نموذجا-**، ط1، مركز الاستشارات والبحوث، بيروت، 2004.
9. البطريق (نسمة): **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
10. الحيحي (بوبكر): **مادة التعبير الفيلمي**، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2003.
11. الخالدي (زهير): **خطوات على طريق السينما**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1989.
12. السعيد حبيب (كمال): **الحركة الإسلامية من المواجهة إلى المراجعة**، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002.
13. السميحي (مؤمن): **في السينما العربية**، ط1، سليكي إخوان، طنجة، 2005.
14. السميحي (مؤمن):**حديثة السينما**، ط1، ج1، سليكي إخوان، طنجة، 2005.
15. السيد (عبد العزيز): **الفيلم بين اللغة والنص**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، 2003.
16. الطيار (رضا): **المدينة في السينما العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

17. القرش (سعد): **مفهوم الهوية في السينما العربية**، ط1، دار الجامعية الجديدة للنشر، الإسكندرية، 2003.
18. الكسان (جان): **السينما في الوطن العربي**، (د.ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
19. الموصللي (احمد): **موسوعة الحركات الإسلامية في الوطن العربي وإيران وتركيا**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005.
20. بلقزيز (عبد الإله): **الدولة في الفكر الإسلامي المعاصر**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004.
21. بن عروس (زهرة) وآخرون: **الاسلاموية السياسية "المأساة الجزائرية"**، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2002.
22. بيغنل (جوناثان): **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2001.
23. جرجس (فواز): **السياسة الأمريكية تجاه العرب - كيف تصنع ومن يصنعها-**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000.
24. جرجس (فواز): **الوطن العربي في السياسة الأمريكية**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004.
25. حسين حسن (أحمد): **الجماعات السياسية الإسلامية والمجتمع المدني**، ط1، الدار الثقافة للنشر، القاهرة، 2000.
26. خضر (محمد): **الكيانات السينمائية الكبرى في مصر بعد الخصخصة**، (د.ط)، دار شركة الحريري للطباعة، بيروت، 2005.
27. سادول (جورج) ، ترجمة مصطفى صالح: **تاريخ السينما**، المكتبة العربية،بيروت، 1979.
28. سعد (حسين): **الأصولية الإسلامية العربية المعاصرة بين النص الثابت والواقع المتغير**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006.
29. سليم العوا (محمد): **في النظام السياسي للدولة الإسلامية**، ط3، دار الشروق، القاهرة، 2008.
30. سيف (وليد): **عالم نجيب محفوظ السينمائي -من الرواية إلى الفيلم-**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999.
31. شطيق (محمد): **البحث العلمي**، ط04، المكتبة الجامعية، الإسكندرية،2000.

32. عبد الفتاح (علي): **السياسة والسينما في مصر**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1992.
33. عبد الله ثاني (قدور): **سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، (د.ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
34. علي حيدر (خليل): **الحركات الإسلامية في الدول العربية**، ط1، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الإستراتيجية، أبو ضبي، 1998.
35. عمارة (محمد): **تيارات الفكر الإسلامي**، ط3، دار الشروق، القاهرة، 2008.
36. عودة (جهاد): **عولمة الحركة الإسلامية الراديكالية**، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، 2004.
37. فتحي عثمان (محمد): **التجربة السياسية للحركة الإسلامية المعاصرة**، ط1، دار المستقبل، الجزائر، 1991.
38. فريد (سمير): **في السينما العربية**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
39. ماتو (بيير) ، ترجمة قاسم المقداد: **الكتابة الفيلمية**، ط1 منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
40. مالكموس (ليزابيت)، آرموز (رؤى): ترجمة سهام عبد السلام:**السينما العربية والإفريقية**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
41. مذكور (ثابت): **فرضياتي لاكتشاف السينما المصرية**، (د.ط)، دار شركة الحريري للطباعة، بيروت، 2005.
42. مرسلي (دليلة) وآخرون: **مدخل إلى السيميولوجيا-نص، صورة-** ، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
43. مزيان عمر (محمد): **البحث العلمي - مناهجه وتقنياته-**، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1989.
44. مزيان عمر (محمد): **البحث العلمي -مناهجه وتقنياته-**، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جدة، 2002.
45. مهدي يوسف (عقيل) ، **جاذبية الصورة السينمائية-دراسة في جماليات السينما-**، ط1، دار الكتاب الجديدة، المتحدة، بنغازي، 2001.
46. نعمان (عصام): **العرب والعالم "بعد 11 أيلول/سبتمبر**، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2004.

47. نوبان (عصام): **العرب والعالم بعد أحداث 11 أيلول 2001**، (د.ط)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2002.

48. يوري (لوتمان): ترجمة محمد فتوح أحمد: **تحليل النص الشعري**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، 1995.

- **المجلات:**

49. الحديدي (منى): اللقطة، مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، تونس، العدد 02، 2000.

50. الحيدري (عبد الله): **الصورة**، مجلة الإذاعة العربية، العدد02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2000.

51. العياضي (نصر الدين): **جمالية الصورة: مجلة الإذاعة العربية**، العدد02، شركة فنون للرسم والنشر والصحافة، تونس، 2003.

52. شيللر (هربيرت): ترجمة عبد السلام رضوان: **المتلاعبون بالعقول**، عالم المعرفة، عدد 102، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.

- **الحوليات:**

53. سادول (جورج): ترجمة محمود إبراقن: العناصر الدالة للغة السينمائية، حوليات جامعة الجزائر العدد 10، 1997.

- **الرسائل الجامعية:**

54. بوشحيط (مراد): هوليوود والحلم الأمريكي -تجليات الإيديولوجية في السينما الأمريكية-، دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال،الجزائر، 2005.

55. شعبان شاوش (جمال): **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية- دراسة تحليلية سيميولوجية-**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2008.

56. يخلف (فايزة): **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2006.

57. يخلف (فايزة): **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية- دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية-**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 1996.

- **المعاجم والقواميس:**

58. أنيس (إبراهيم) وآخرون:المعجم الوسيط، الجزء الأول.

59. مرسي احمد (كامل) و وهبة (مجدي): **معجم الفن السينمائي**، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1973.

- **المواقع الإلكترونية:**

60. العماري (محمد): الصورة واللغة.- http://Membres, Lycos, FR/obedj aber/26/10/2007.

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

- **القنوات التلفزيونية:**

62. قناة العربية: نشرة الأخبار، يوم 2011/09/09، الساعة 10:00صباحا بتوقيت الجزائر.

ب- المراجع باللغة الفرنسية:

- **الكتب:**

63. christian (metz) , language et cinema , (S,D), Albatros, coll. ça cinéma, Paris, 1977.
64. Ferro (Marc): Analyse de film, analyse de société ,6éme édition classiques hachette ,paris 1979 .
65. Gazennenve (jean) ;La communication de mass, édition danol ,paris, 1975.
66. Jaques (Aumont), Michel Marie: l'analyse des films, Nathan université, paris 1989.
67. Joly (Martine): Introduction à l'analyse de l'image, Nathan université, France, 1994.
68. Lamizet (Bernard) Et Silem Ahmed: Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, édition marketing France ,1997 .
69. Lazar (Judith): La sociologie de la communication de mass ,a colin, paris,1991.
70. Lazar (Judith): Sciences de la communication, que, sais, je ,édition dahlab, 2eme édition, corrigé Alger, 1993.
71. Lazar(Judith): Ecoles communication, télévision, p u f, 1er édition, paris,1985.
72. Martine (Marcel): Le langage cinématographique, les éditeurs français réunis, paris, 1997 .
73. michel (Ivyn), le cinema et ces techniques, nouvelle édition technique européennes, paris, 1982.
74. Moles (Abraham): L'image, communication, fonctionnelle, gasterman Belgique , 1980.
75. Morsly (Dalila) et l'autres: Introduction à la sémiologie, o.p.u, Alger.
76. odin (Roger): cinèma et production de sens , èdition Armand colin , 1990.

77. Procher (Louis): Introduction a une sémiotique des images sur quelques exemples d'image publicitaires, librairies –Didier, paris 1976.
78. solin (Pierre), Sociologie d cinéma, aubier Montaigne, paris, 1970.

- المعاجم والقواميس:

79. Deutsch(Jaques): Dictionnaire linguistique, édition dictionnaire de savoir, (S,d).

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة.	01
1- إشكالية الدراسة.	03
2- أسباب اختيار الموضوع.	05
3- أهمية الدراسة.	06
4- أهداف الدراسة.	06
5- صعوبات الدراسة.	07
6- منهج الدراسة.	08
7- تحديد المفاهيم والمصطلحات.	14
8- الدراسات السابقة.	19
I- تطور السينما المصرية وانعكاساتها.	
1- ظهور وتطور السينما في مصر.	22
1-1- ظهور السينما المصرية.	22
1-2- مراحل تطور السينما المصرية.	24
أ. مرحلة أستوديو مصر.	24
ب. سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية.	28
ج. سينما ما بعد ثورة تموز 1952 – 1963 م.	30
د. مرحلة القطاع العام.	32
ه. سينما الانفتاح.	35
و. سينما الخصخصة.	38
2- إشكالية النص في السينما المصرية.	39
2-1- السينما المصرية والاقتباس عن النصوص الغربية.	40
2-2- السينما المصرية والأدب العربي.	43
3- السينما المصرية وإشكالية الهوية.	44
4- السينما والسياسة في مصر.	47
4-1- أبرز المواضيع السياسية المتناولة في السينما المصرية.	47
4-2- آليات الرقابة على السينما المصرية.	50

II- الإسلاميون تباين فكري وتعدد تنظيمي.

تمهيد:	55
1- التيارات الإصلاحية الإسلامية.	56
1-1- ابرز التيارات الإصلاحية الإسلامية.	57
أ- الإصلاحية الدينية.	58
- الإصلاحية الوهابية.	58
- إصلاحية محمد عبده.	61
ب- التيارات التحريرية الاصلاحية.	63
- إصلاحية جمال الدين الأفغاني (مصر).	63
- إصلاحية عبد الحميد بن باديس (جمعية العلماء المسلمين).	65
1-2- موقف التيارات الإصلاحية من أهم القضايا.	67
- نظام الحكم.	67
- القوة.	67
- العدو الخارجي.	69
2- الحركات الإسلامية المعاصرة.	70
2-1- خصائص الحركات الإسلامية المعاصرة.	70
2-2- أهم الحركات الإسلامية المعاصرة.	71
أ- الحركات الشمولية.	72
- حركة الإخوانالمسلمين.	72
• النشأةوالتطور.	72
• الإخوان المسلمين وأحداث العنف.	75
- الجبهة الإسلامية للإنقاذ (الجزائر).	76
• النشأة والتطور.	76
• الجبهة الإسلامية للإنقاذ وأعمال العنف.	78
ب- الحركات الانقلابية الجهادية.	78
- جماعات الجهاد.	79
- الجماعة الإسلامية.	80
- حزب الله (لبنان).	82
ج- الجماعات الدعوية.	84
- السلفية.	84
- جماعة التبليغ.	85
3- عولمة الحركات الإسلامية.	86
3-1- بداية تعولم الحركات الإسلامية والدور الأمريكي.	86

3-2- ظاهرة هجرة الإسلاميين وأسبابها.	88
3-3- تمويل الحركات الإسلامية.	89
4- صورة الإسلاميين عند الغرب.	90
- عوامل تشكيل الصورة.	92
• الدور الإيراني.	92
• دور الإرهاب وتنظيم القاعدة.	92
III- اللغة السينمائية وأبعادها الإيديولوجية.	
1- تعريف اللغة السينمائية.	95
2- مقومات وخصائص الصورة السينمائية.	98
2-1- مقومات الصورة السينمائية.	99
2-2- خصائص الصورة السينمائية.	102
3- الشفرات في اللغة السينمائية.	103
3-1- الشفرات الخاصة.	104
3-2- الشفرات العامة.	105
4- مكونات ومميزات الخطاب السينمائي.	106
4-1- المونتاج.	107
أ- مقومات المونتاج.	108
ب- أنواع المونتاج.	109
4-2- السردية الفيلمية.	110
4-3- سيميائية الإضاءة والإعتام.	112
4-4- سلم اللقطات، حركات الكاميرا وزوايا التصوير.	114
أ. سلم اللقطات.	115
ب. زوايا التصوير (زوايا التقاط الصور ودلالتها).	117
ج. حركات الكاميرا (les movements de camera).	118
5- البعد الإيديولوجي للغة السينمائية.	122
5-1- قوة التأثير في السينما.	122
5-2- تجليات الإيديولوجية في السينما.	123
أ- مستوى الإيديولوجية الصريحة.	125
ب- مستوى الإيديولوجية المتوارية أو غير الصريحة.	126
5-3- مستويات الدلالة الإيديولوجية في الفيلم السينمائي.	127
IV- التحليل السيميولوجي لفيلمي "مرجان أحمد مرجان" و"عمارة يعقوبيان".	
IV-1- التحليل السيميولوجي لفيلم مرجان أحمد مرجان.	133
1- بطاقة فنية عن المخرج .	133

2- بطاقة فنية عن الفيلم.	134
3- ملخص الفيلم.	135
4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.	136
أ- التقطيع التقني.	136
ب- القراءة التعيينية.	158
5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.	166
6- نتائج التحليل.	187
IV-2- التحليل السيميولوجي لفيلم عمارة يعقوبيان.	192
1- بطاقة فنية عن المخرج .	192
2- بطاقة فنية عن الفيلم.	192
3- ملخص الفيلم.	194
4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.	195
أ- التقطيع التقني.	195
ب- القراءة التعيينية.	252
5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.	264
6- نتائج التحليل.	284
نتائج الدراسة	288
الخاتمة	291
قائمة المراجع	293
الملاحق	
الفهرس	

قائمة

الملاحق

فيلم الإرهابي والكباب للكاتب وحيد حامد إخراج شويف عرفة، تطرق لظاهرة الإرهاب من خلال شخصية المراجع أحمد (عادل إمام) الذي يتعرض لمشاكل فيضطر إلى اتخاذ بعض الرهائن وينضم إليه آخرون، ثم يجد نفسه مجبرا على إشهار السلاح في وجه المواطنين، وبعد مجيئ الأمن ووزير الخارجية للتفاوض معه يجدون انّ مطالبه شخصية بحتة في إشارة إلى أنّ الإرهاب ليس له قضية عامة ، كما تطرق الفيلم إلى شخصية المتدين من خلال موظف ملتح يترك حاجات الناس ليصلي في أوقات غير أوقات الصلاة، ويقوم ايضا بمغازلة النساء بينما ينصحهن للتوبة، وكأنّ المتدين هو الإنسان الوحيد الذي يضعف أمام إغراء النساء.

فيلم من بطولة عادل إمام وسيناريو وحيد حامد يتطرق إلى ظاهرة الإرهاب من خلال دور علي الإرهابي (عادل إمام) الذي تعرض لحادث وأقام عند عائلة على درجة عالية من التفتح، فتتغير أفكاره ويقرر الخروج من قوقعة الإرهاب في إشارة إلى أنّ الإسلاميين الذين ينتهجون العنف لا يعرفون معنى الحياة المتمثلة حسب الفيلم في طريقة حياة تلك العائلة، ولما يقرر في النهاية الابتعاد عن الجماعة الإرهابية يقتل من قبلها، والرسالة التي أراد وحيد حامد أن يبعث بها في هذا الفيلم هي أنّ الإرهابي يمكن إصلاحه بإبعاده عن البيئة التي يعيش فيها.

هو فيلم للسيناريست وحيد حامد، تدور أحداثه في حي إمبابة الفقير،ويرمز بشكل أو بآخر لشخصية حقيقية تتمثل في الشيخ جابر الملقب بالطبّال أحد كبار أعضاء الجماعة الإسلامية، وتدور الأحداث بين الطبّال وراقصة تستخدم الدين حسب أهوائها، ثم ينضم الطبال (عبد الغني) إلى جماعة إسلامية ويصبح أميرا لها، ويستعملها في الانتقام من أعدائه، وفي نهاية أحداث الفيلم يفر الطبّال من عناصر الأمن ويظهر وهو يعيش تحت كوبري إمبابة على ضفاف النيل، في إشارة إلى أنّ الخطر الإسلامي لا يزال قائما حسب نظرة وحيد حامد.

فيلم حين ميسرة للمخرج خالد يوسف تلميذ يوسف شاهين، تناول جماعات العنف الإسلامية من خلال قصة شاب يعيش في حي عشوائي ويتعرض هو وعائلته لمشاكل يومية فينضم إلى جماعة إرهابية، ويظهر الفيلم في نهايته الإرهابيين على أنهم متدينون يلبسون الجلابيب البيضاء ويطلقون لحاهم بحيث يظهرون فجأة في وسط الفوضى والفساد الذي يعرضه الفيلم ليضربوا الناس في الشوارع بدون مبرر منطقي له علاقة بسياق أو شخصيات الفيلم، وهكذا يكون مخرج الفيلم عبر عن خلفيته اليسارية المعروفة عنه، بالإضافة إلى فكرته التي طالما عبر عنها في إنتاجاته وهي انّ الفقر هو من أكبر الأمور الداعمة للعنف والإرهاب الإسلامي كما يتخيل ويروج، ومما يعاب عليه في الفيلم تناوله لحوار الإسلاميين وواقعهم بسطحية كتلك اللقطة لصلاة العيد التي أظهر فيها الجميع بالأقمصة واللحية دونما أي استثناء.

قدم فيلم طيور الظلام فكرة تشير إلى فساد الإسلاميين في الوصول إلى أغراضهم وأهدافهم بطرق غير شرعية كالرشوة و الخدمات المشبوهة مقابل قضاء طلباتهم من قبل المسؤولين في الدولة ، وجاء العنوان طيور الظلام نسبة إلى الخفافيش التي لا تحب النور وقصد بها المحامي علي الإسلامي (الممثل رياض الخولي) والثاني هو فتحي نوفل (عادل إمام) محامي فاسد يترافع في قضايا الجنس و الدعارة، ويظهر على علي العفّة إلّا أنه يقوم بأعمال سياسية في نهاية الدناءة، فيقف عنده المشاهد موقفا سلبيا، والفكرة الرئيسية للفيلم هي أنّ البلاد تتخبط تحت سيطرة أخطبوطين كبيرين أحدهما الإسلامي الذي يدعي العفة حسب وحيد حامد.

بعد ضجة مسلسله "الجماعة"

وحيد حامد :

لا أخاف من أحد.. ولست مأجوراً لصالح احد..

سنوات طويلة زحف خلالها « وحيد حامد » إلى القمة مرسخاً صورته كمقاتل على درجة كاتب ، فالرجل الذي أثقلت قلبه الجراحات والهموم لم يهادن يوماً ولم يكتب إلا ما يؤمن بأنه في صالح وطنه ويتفق مع قناعاته، حارب على عدة جبهات من السينما إلى التلفزيون وحتى الإذاعة أحياناً وبينهما طوال الوقت كانت الصحافة والكتابة المباشرة في مواجهة ما يراه خطراً يتهدد مسير وطنه نحو التحضر والرقي.
بدأ وحيد حامد مشواره الإبداعي في منتصف السبعينيات ومع انطلاق مشروع الانفتاح الاقتصادي وظهور طبقة الأغنياء الجدد بالتزامن مع ارتفاع نفوذ «التيار الديني» ورأى وحيد في التيارين خطراً على «مصر » الناس والقيم والمشروع النهضوي فوقف ضد كل تطرف وشطط في الجانبين ودفع مقابل مواقفه الكثير هجوماً واتهامات وتشكيك في نواياه وحتى في تدينه وعلاقته بربه كما اتهم بالعمالة للنظام في الوقت الذي كان فيه النظام ضجراً من حدة انتقاده للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في البلد الذي طالما اشتهر ببسطاته وطبقته الوسطى. موقف وحيد المعلن من تيارات « الإسلام السياسي » تحول إلى معركة « تكسير عظام » بمجرد إعلانه عن نيته كتابة مسلسل عن جماعة « الأخوان المسلمون » أقدم وأشهر جماعات الإسلام السياسي في الوطن العربي قاطبة والتي خرجت من عباءتها بقية الجماعات والتيارات ..وتحولت المعركة الفكرية إلى «اشتباك حقيقي » بمجرد إذاعة «برومو المسلسل» وحتى قبل أولى حلقاته .
من موقعه المفضل على نيل القاهرة تحدث وحيد حامد لنا عن أزمات مسلسل الجماعة وتفاصيل أخرى في مسيرته الإبداعية.

محسن محمود - القاهرة

وأرفض أن يتهمني ابن البنا بالكفر !!

أستاذ وحيد أود أن أسالك في البداية عن إصرارك على مشروع المسلسل رغم علمك بأنه سيفتح عليك أبواب «جحيم الأخوان » ؟

أنا من نوع لا يعرف الخوف عندما يتعلق الأمر بعمل أقدمه للناس وما استطيع تأكيده هو أنني مرتاح الضمير لما كتبتِه وقصدت به وجه الوطن ولم أكن مأجوراً لشخص ولا جهة وأنا اكتب ما يمليه علي ضميري تجاه بلدي ومجتمعي ولو تابعت تترات المسلسل ستجد قائمة طويلة بالمراجع التي اعتمدت عليها وأنا اكتب وهي مراجع متنوعة بعضها كتبه إخوان وبعضها لمؤرخين مستقلين وهكذا.

لماذا عهدت بالبطولة للأردني إياد نصار ؟

عند التفكير في من سيجسد شخصية حسن البنا أردنا تقديم وجه غير مستهلك في الدراما المصرية بحيث لا يكون لدي المشاهد اية انطباعات مسبقة وهو يشاهد العمل وفي الوقت نفسه بحثنا عن الأقرب شبها من البنا الذي رآه كثيرون ولا زالت صوره موجودة بين أيدينا.

بصراحة شديدة هل وصلتك « إنذارات» اخوانية وأنت في مرحلتي الكتابة والتصوير ؟

إطلاقاً ..حدثت بعض الملاسنات الإعلامية التي لابد وانك تابعتها ولكن الإشارة الوحيدة التي وصلتني من المرشد عبر الكاتب الصحفي محمد عبد القدوس كانت كلمتين فقط « اشتغل يا وحيد »!!

الحكومة والأخوان من وجهة نظري وجهان لعملة واحدة هي الاستبداد !!

معروف عني منذ بداياتي الاستقلالية واني لست تابعا لأحد ولم يحدث أبداً أن منحتني الدولة منصباً أو حتى وظيفة لديها

وبعد العرض ؟
بمجرد إذاعة برومو الحلقات انطلقت هجمة شرسة ضدي في المواقع والمنتديات الاخوانية ومرة أخرى جاءني الصديق محمد عبد القدوس لينقل لي تأكيداً من مكتب الإرشاد أن شباب الأخوان هم الذين قادوا الهجمة وان قيادات الجماعة ومكتب الإرشاد في انتظار إذاعة الحلقات ووقتها جرت مكالمة تليفونية مختصرة بيني وبين المرشد محمد بديع.

كيف كانت أجواء هذه المكالمة ؟
كانت ودية تماما ولم تخرج عن أجواء المجاملة المعتادة .

لمن كتبت المسلسل ..الحكومة ام للجهات المعادية للإخوان ؟
كتبت المسلسل للناس وأنا معروف عني منذ بداياتي الاستقلالية واني لست تابعا لأحد ولم يحدث أبداً أن منحتني الدولة منصباً أو حتى وظيفة لديها، أنا كتبت المسلسل للناس الذين يعيش الأخوان على مشاكلهم التي خلقتها الحكومة.

قلت على لسان عزت العلايلي في العمل أن الحكومة تصنع المشكلات والأخوان يتعيشون عليها فهل هذا هو رأيك الخاص ؟
بالتأكيد ..فالحكومة والأخوان من وجهة نظري وجهان لعملة واحدة هي الاستبداد !!

الم تكن تعرف ذلك وأنت تتعاقد معهما ؟
انا حاربت عمري كله من يفتشون في ضمائر الناس ولم أكن مهتما أبداً بسؤال أصدقائي عن هوياتهم أو كيف يعبدون الله ولكن لحساسية الموضوع فضلت الابتعاد وانتقل العمل إلى عهدة المنتج كامل ابو علي .

ولماذا أصررت على التواجد كمشرف على الإنتاج ؟
أنا من فترة طويلة احرص على هذا الأمر رغم انه عبء إضافي كي يخرج العمل الذي كتبته كما أريد له وكما تصورته في البداية.

عندما بدأت عائلة البنا هجومها عليك فضلت الصمت فما الذي دفعك لتغيير موقفك ومقاضاتهم مؤخرا ؟
أنا كنت أؤهل نفسي من البداية للهجوم والانتقادات لكن ما ارفضه أن يخرج ابن حسن البنا في احد البرامج ويتهمني بالكفر وأنا هنا لا أدافع عن نفسي بل عن مبدأ المواطنة وحرية الرأي والتعبير وهنا جوهر خلافي مع الأخوان.

لماذا لم تعرض العمل على أسرة البنا قبل تصويره ؟
لأني ارفض مبدأ الوصاية على الفكر والإبداع واعتقد أن الرقيب الوحيد على الكاتب هو ضميره الخاص وإيمانه بما يكتب.

اقصد للاستعانة بهم في معرفة بعض التفاصيل الخاصة ؟
أنا لم أتطرق لحياة البنا الخاصة ولن يظهر في المسلسل أيا من أفراد أسرة البنا باستثناء والده لأنه كان مرشده وأستاذه لكني لن ادخل أبداً إلى الحياة الخاصة للبنا أو أي من قيادات الأخوان.

بعيداً عن الجماعة وأزماتها ..أود التطرق إلى الرحلة الابداعية لوحيد حامد والتي بدأت كاتبا للقصة القصيرة ثم منها إلى المسرح ثم الدراما الإذاعية والسينما ؟
أنا بدأت في مرحلة شهدت ميلاد جيل جديد من كتاب القصة وقد بدأت كتابتها مبكراً وكنت أراسل بعض الدوريات الأدبية وأنا لازلت في قريتنا بالشرقية وعندما كان الشاعر العظيم صلاح عبد الصبور مسؤولا عن هيئة الكتاب انشأ سلسلة للمبدعين الشبان ونشر لي ولكثيرين بينهم الكاتب جمال الغيطاني .

وكيف تحولت للدراما ؟

تحولت أولاً إلى المسرح عندما انتقلت للقاهرة وكان المسرح وقتها مزدهراً واذكر أني كتبت مسرحية حصلت على جائزة وعرضت في كل محافظات مصر ووقتها أشاد الكثيرون بالحوار في العمل وعرض علي الكتابة للإذاعة ومنها للسينما والتلفزيون.

في أي من هذه الألوان تجد نفسك ؟

فيها كلها ، الإذاعة أصعب لكن متعتها تكمن في التعبير عما تريده اعتماداً على الحوار فقط بينما السينما خيال بلا حدود .

ما هو العمل الذي دشن انتقالك للسينما ؟

مسلسل إذاعي اسمه «طائر الليل الحزين» حقق نجاحاً هائلاً وطلب مني تحويله لفيلم وبالفعل أخرجه يحيى العلمي ولعب بطولته محمود عبد العزيز ومحمود مرسي وسهير رمزي.

اشتهرت بتقديم الأعمال ذات الطابع السياسي ..لماذا ؟

السياسة جزء من تكويني كمبدع وجزء من تكوين جيلي الذي رأى بعينه مرارة النكسة ولم يفرح بالانتصار ولذلك شكلت السياسة والتحولات الاجتماعية جزءا من مشروعنا الإبداعي.

ارتبطت لفترة بالنجم عادل إمام وقدمت معه مجموعة أفلام سياسية ..؟

عادل إمام هو سفير الشارع المصري على شاشة السينما وهو النجم الذي جاء من خلفية شعبية تماماً ليصل إلى القمة دون وسيط لذا كان هو الأقدر على حمل هموم هذا الشارع إلى الشاشة الفضية كما أن جماهيريته الواسعة كانت سلاحاً فعالا في مواجهة الإرهاب الفكري والجسدي وإعلان الحرب على طيور الظلام.

أود أن أسالك سؤالا شخصياً ؟

تفضل .

ما هو سر ارتباطك بهذه المائدة في احد فنادق القاهرة والتي تعطي مواعيدك عليها ؟

أنا من أبناء الريف المصري وعيني تفتحت على الخضرة والأماكن الفسيحة ولا أطيق «الحبسة » بين أربعة جدران ، وقد لا تصدق أنني لا أقابل الناس هنا فقط بل اكتب أيضا على هذه المائدة التي تتيح لعيني امتدادا للرؤية لا تحده المباني الاسمنتية.

أعود إلى الجماعة لاسألك عن صحة انك تكتب حاليا جزءاً ثانياً منه ؟

بالفعل بدأ الاستعداد لكتابة الجزء الثاني واعتقد أنني سأنتهي منه خلال عامين انشاء الله لأن المسألة تحتاج لتوثيق واستعدادات من نوع خاص.

ما هي عوامل نجاح فيلم «عمارة يعقوبيان» من وجهه نظرك؟

عوامل كثيرة ساهمت في نجاح الفيلم أهمها الإعداد الجيد الذي استغرق أكثر من عامين، وأبطال الفيلم الذين يستحقون كل تقدير لأنهم لم يهتموا بنجوميتهم في عمل جماعي واهتموا بإخراج قيمة فنية، وأخيراً الشركة المنتجة التي ساهمت بشكل كبير وفعال في إنجاز هذا العمل التاريخي الذي يسجل فترة من أحداث مصر.

بمجرد إذاعة إعلان حلقات مسلسل جحيم الإخوان انطلقت هجمة شرسة ضدي في المواقع يقودها شباب الإخوان

كنت أؤهل نفسي من البداية للهجوم والانتقادات ، وأنا هنا لا أدافع عن نفسي بل عن مبدأ المواطنة وحرية الرأي والتعبير .

واجه الفيلم هجوما عنيفا من جميع الجهات قبل وبعد عرضه.. لماذا هذا الهجوم ؟

الفيلم مر على الرقابة مرور الكرام وتمت الموافقة عليه والذين شنوا هذا الهجوم اعتبرهم أعداء للنجاح ويريدون الشهرة عن طريق «خالف تعرف» وأنا لا يعنيني ماذا قيل وما أثير في الإعلام عن الفيلم نحن مستمرون في عرض قضايانا بمستوى الشفافية حرصاً على سمعتنا في عرض القضايا.

هل ترى أن شخصية الشاذ جنسياً قضية ممنوع الاقتراب أو التصوير فيها؟

أولا نحن أهملنا عرض هذه القضية بشكلها الحقيقي بسبب موروثات وعادات قديمة مستهلكة فتم تقديم هذه الشخصية في فيلم حمام الملاطيلي وقدمها الفنان الجريء يوسف شعبان بشكل بسيط دون اللجوء لعوامل أخرى، لكن نحن قدمناها بشكل آخر ليفهم الجميع أن هذا الشاذ مريض نفسي لابد من معالجته، وأن هذه النوعية موجودة في مجتمعنا وفي مجتمعات أخرى فلابد من المكاشفة لعلاج وحل هذه القضية.

هل الفرصة التي منحتها لمروان الذي تولى إخراج الفيلم جاءت على حساب مخرجين على كفاءة أكبر والسبب أنه ابن وحيد حامد ؟

«يضحك بسخرية» الجميع يعلم أن مروان بدأ حياته الفنية تدريجيا وظل عشر سنوات يعمل مساعد مخرج لمخرجين أمثال سمير سيف، خيري بشارة، داوود عبد السيد وأخيرا شريف عرفة وقام بعمل فيلم قصير للكاتب يوسف إدريس بعنوان «لي لي» وفي المهرجان أخذ جائزة أحسن مخرج والشركة قامت بالاتصال به على الفور وعرضت عليه العمل والشركة مش بالغباء لكي تغامر بالملايين بسبب ابن وحيد حامد، كما أن الأيام أثبتت بعد عرض الفيلم وخوضه لعدد كبير من التجارب الناجحة انه مخرج متميز.

ألا ترى أن الإنسان العربي محروم من حقه في الحياة حقه في ألا يكون مذنبا ؟ لكنه لا يستطيع إثبات أن كل المجتمع مذنب؟

نعم وقد طرحت القضية في فيلم الإرهاب والكباب في التسعينات.. راجع حوار عادل إمام الذي يقول فيه «أنا مش عاوز غير إنسانيتي.. عاوز حقي في الحياة» وتسألني في هذه القضية الآن.. القضية موجودة في مجتمع يتراجع إلى الوراء.

هناك من وصفك بالسعي إلى الربح وخلط الأوراق ؟

أي ربح؟ أنا رجل تجاوز الستين من عمره ولا يملك من حطام الدنيا أي شيء.. إنني مثل صياد السمك يرزقني يوما بيوم ما أكسبه أصرفه على بيتي وأعيش حياتي كما خلقها الله واعرف ما لي وما علي ومتوازن مع نفسي.

أنا من أبناء الريف المصري وعيني تفتحت على الخضرة والأماكن الفسيحة ولا أطيق «الحبسة » بين أربعة جدران

ارفض مبدأ الوصاية على الفكر والإبداع واعتقد أن الرقيب الوحيد على الكاتب هو ضميره الخاص وإيمانه بما يكتب