المعالجة الاخراجية للرمز الديني في الفيلم السينمائي
(دافنشي كود انموذجا)

م.م. سهير قيس احمد
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

Directing treatment of the religious symbol in the movie The Da Vinci Code as a model

The researcher. Soheir Qais Ahmed
University of Baghdad / College of Fine Arts

المستخلص

يشكل الرمز في الصورة السينمائية أحد أهم الظواهر التي اثرت وبشكل كبير في البنية المجتمعية والسياسية والاقتصادية التي ابرزت مفاهيم جديدة على مستوى العقل الإنساني، اذ كانت للصورة السينمائية الفضل في تشكيل ثقافات جديدة وتداعيات سمات تناسب المجتمعات، اذ اتها تمتلك القدرة للتعبير عن الافكار على وفق بناء بلاغي من خلال توظيف الاستعارة او الرمز، حيث ظهر الفن والثقافة بملامح جديدة اكتسبتها تلك الفنون نتيجة تأثير فعل الرمز لما له من تأثير فكري على المتلقي، كما انعكس تأثير الرمز على الحياة الاجتماعية وغيرها من النسق القيمي للمجتمعات ، وبدأت ملامح جديدة تؤطر العلاقات الإنسانية بفعل ما ترك الرمز من اثر درامي وعاطفي ووجداني على الحياة، حيث تكمن اهمية الرمز في كونه يتصدى لطرح فكري ، ويصبح هذا الطرح اكثر خطورة اذا كان ضمن سياق المفهوم الديني، وقد تناولت السينما وبشكل فاعل قضايا الدين ومدى تأثيره على الحياة بشكل كامل وبمعالجات متنوعة، وقد غطت تلك المعالجات مساحة واسعة من سينما الافلام الدينية، وظهرت أفلام كبيرة عالجت هذا الموضوع وحصلت على شهرة وحضور كبير في تاريخ السينما العالمية .

Abstract

The symbol in the cinematic image is one of the most important phenomena that have greatly affected the societal, political and economic structure, and which has brought out new concepts at the level of the human mind. Rhetorical through the use of metaphor or symbol, where art and culture appeared with new features acquired by those arts as a result of the effect of the symbol's act because of its intellectual impact on the recipient, and the symbol's impact was also reflected on social life and other value systems of societies and new features began to frame human relations by doing what was left The symbol has a dramatic, emotional and emotional impact on life, and the importance of the symbol lies in the fact that it addresses a disseminated intellectual proposal, and this proposition becomes more dangerous if it is within the religious concept. A wide area of religious cinema has appeared, and large films have appeared that dealt with this subject and gained fame and a great presence in the history of world cinema. The symbol in the cinematic image is one of the most important phenomena that have greatly affected the societal, political and economic structure, and which has brought out new concepts at the level of the human mind. Rhetorical through the use of metaphor or symbol, where art and culture appeared with new features acquired by those arts as a result of the effect of the symbol's act because of its intellectual impact on the recipient, and the symbol's impact was also reflected on social life and other value systems of societies and new features began to frame human relations by doing what was left The symbol has a dramatic, emotional and emotional impact on life, and the importance of the symbol lies in the fact that it addresses a disseminated intellectual proposal, and this proposition becomes more dangerous if it is within the religious concept. A wide area of religious cinema has appeared, and large films have appeared that dealt with this subject and gained fame and a great presence in the history of world cinema.

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث :

يعتبر الفيلم السينمائي من اهم الوسائل التي تمتلك القدرة لإيصال فكرة معينة او طرح رسالة لها هدف محدد من خلال اشتغالات الصورة الفيلمية المتنوعة ، فالفيلم السينمائي يعتبر مرآة عاكسة للأفكار، والصورة السينمائية تعتبر من اهم الأدوات التي يستخدمها كل من لديه رسائل وأفكار يريد ان يطرحها بواسطة اشتغال الصورة باعتبارها رسائل تهدف الى خلق بيئة فكرية او ثقافية او سياسية او اقتصادية او دينية تتبع بالضرورة الجهة التي تتولى عملية الارسال والدعم المادي والمعنوي لها نحو فكر المتلقي، وذلك باعتبار ان الفيلم السينمائي له القدرة في التأثير على الطرف الآخر(لأغراض إيديولوجية) من خلال استخدام الرموز والدلالات بواسطة تقنيات واشتغال عناصر اللغة السينمائية، بالإضافة الى موضوع الدين الذي يشغل مكانة مميزة جدا وذلك لكونه نظاماً روحياً اعتقادياً يربط الانسان بخالقه، وباعتباره نظام ثقافي مسيطر وفعال، فمن خلاله يمكن السيطرة على ملايين البشر وقيادتهم، فضلا عن التأثير عليهم بواسطة الصياغات والمعالجات للمواضيع الدينية فقد تنوعت تلك الصياغات لتنوع الجهات الراعية لها، ونجد ان صانع الفيلم يركز على استخدامه للرمز في سياق معين بحيث يجعل الفيلم يحتوي على رسائل بشفرات مختلفة تخدم المعنى المراد إيصاله. ويمكن إدراك الرسالة الفيلمية من خلال الدلالات الرمزية الموجودة في تلك الرسائل باعتبار ان الرمز قادر على خلق واقع سينمائي جديد لان معنى الصورة يكون في رمزيتها وبنيتها التصويرية. ويعد الرمز الديني أداة في يد صانع الفيلم يعبر بها باعتباره وسيلة لأدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، وهو بديل من شيء يصعب او يستحيل تناوله في ذاته، ولتعدد وتنوع الصياغات التي نقلت من خلالها الموضوعات الدينية على مراحل تطور وتقدم وسائل صناعة الصور المتحركة والثراء الرمزي الذي تمتلكه تلك

الموضوعات، ومن خلال المعالجات الاخراجية التي تحتسب تحقيق بنية الرمز الديني في الفيلم السينمائي .

وعلى هذا الأساس تبنى مشكلة البحث الحالي في التساؤل الآتي:

ما هي المعالجات الاخراجية للرمز الديني في الفيلم السينمائي؟

أهمية البحث : تأتي أهمية البحث لكونه يتصدى لموضوع مهم يجمع ما بين الفن السينمائي وطبيعة التعبير عن. القيم والعقائد الدينية رمزياً، فضلا عن كيفيات صناعة الرمز في الصورة السينمائية فالرمز بنية فكرية مركزة مكن قراءتها داخل الصورة السينمائية. فضلاً عن أهمية البحث بالنسبة للعاملين في مجال الإنتاج الدرامي التلفزيوني والسينمائي، إضافة الى أهميته للنقاد والدارسين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى الكشف عن المعالجات الاخراجية للرمز الديني في الفيلم السينمائي.

حدود البحث : الحدود الموضوعية : الرمز الديني في الفيلم الديني.

الحدود المكانية : الولايات المتحدة الامريكية.

الحدود الزمانية: ٢٠٠٦.

الفصل الثاني

المبحث الأول : مفهوم الرمز في الصورة السينمائية

ان الابعاد الفكرية للإنسان الاول او المجتمعات البدائية من خلال التعرف على العادات الشعبية او المعتقدات او حتى الطقوس ، إنما هو سلوك ظاهري لمعتقدات باطنية، امتلكتها الشعوب البدائية لتشكل قواعد وقوانين يلتزم بها افراد المجتمع ولا يستطيعون خرقها ابداً، ويمكن للرمز ان يكون منفذا مهماً ومدخلا من أجل اقتحام الطقوس الظاهرية والباطنية من خلال الانساق المادية والروحية. اذ " يخضع تاريخ

الانسان القديم لاستكشاف جديد محدد القصد في الوقت الحاضر، وذلك من خلال الصور والاساطير الرمزية التي خلقها الانسان القديم. فمع تتغلغل علماء الاثار في الماضي وتنقيبهم عميقا في اثاره تبين ان احداث العصور التاريخية التي نعرف كيف نكنزها والتي تحكي لنا الكثير عن المعتقدات القديمة ليست هي التماثيل والتصاوير والمعابد واللغات فحسب بل ثمة رموز أخرى تكشف لنا بفضل فقهاء اللغة ومؤرخي الأديان أولئك الذين يستطيعون ترجمة تلك المعتقدات ونقلها الى مفاهيم حديثة قابلة للفهم. وهذه بدورها تعود الى الحياة بفضل علماء الدراسات البشرية المختصين بثقافات الانسان. ان باستطاعتهم ان يبينوا ان بالإمكان إيجاد الأنماط الرمزية نفسها في طقوس او اساطير المجتمعات الصغيرة التي ماتزال موجودة على اطراف الحضارات البشرية دون ان تتغير منذ قرون من الزمان ." (كارل غ يونغ ، ص١٣١) ١ ، اذ كانت التماثيل رمزا مؤثرا في التلقي الاجتماعي للأفكار لتحقيق الرغبات وسهولة التعامل مع القوى الخفية المتحكمة في حركة الظواهر الطبيعية. اذ ان "تجليات المقدس الكونية : وهي تتضمن من بين ما تتضمن رموز السماء والأرض والمياه والاحجار . وتمثل هذه العناصر حسب "الياد" اقدم اشكال المقدس التي عرفها الانسان في حياته فوجود السماء في حد ذاته كاف كي ترمز الى المتعالي والقوة والخلود" (بسام الجمل ، ص ٣٠) ٢ . فالتماثيل مستعارة من مفردات الطبيعة واحالتها الى منظومة رمزية في الفكر الاجتماعي بوصفها مقابلات صورية لأشكال الفكر الإنساني في زمكانيته المحددة. حيث " يتمثل هدف الأنثروبولوجيا البنيوية في الوصول الى "المعاني العميقة واللاشعورية" المكونة لجوهر الثقافة باعتبارها مجموعة من الرموز والاشارات. والجلي عند "لفي ستراوس" ان معنى الرمز يستخلص مما يسميه ب" الانساق الرمزية " واهمها ثلاثة هي : الطوطمية (Totemisme) والاساطير(Mythes) والمحظورات (Tabous) " (بسام الجمل ، ص ٨٠) ٣ . فالتماثيل (الطوطم) نباتي او حيواني ممثل بهيئة مادية ليس الا تاويلا لقوة غير مادية في حراك الفكر

الاجتماعي .حيث "الطوطمية يطلق اسم الطوطم (Totem) عند الاقوام الامريكية والاوسترالية القديمة على حيوان او نبات يعتقدون انهم منحدرون منه . واذا كانت القبيلة مؤلفة من عدة بطون كان لكل بطن منها طوطم خاص به . فالطوطم اذن عنوان البطن ، وربه ، وحاميه ، ويغلب على الطوطم ان يكون نوعا من أنواع الحيوان ، الا انه يمكن ان يكون ضربا من نوع او فرد او شخصية بشيء معين شبيهة بعلاقة البطن بطوطمه ، وهو يعد هذا الشيء طوطما شخصيا له يقيه عوادي الحدثان " (جميل صليبا ، ص٢٥) ٤ . فالرؤية السحرية الأسطورية التي ميزت الفكر الانساني عاملت المفاهيم على انها كائنات تجريدية منقطعة عن الواقع لتحقيق بلوغ فكرة التشبث بالوجود حيث " ان الاساطير تتضمن وصفا لأفعال الالهة ، او للحوادث الخارقة ، وهي تختلف باختلاف الأمم ، فلكل امة اساطيرها ، ولكل شعب خرافاته الموضوعية للتعليم والتسلية ، وقد قيل : ان الأسطورة هي التعبير عن الحقيقة بلغة الرمز والمجاز" (جميل صليبا ، ص٧٩) ٥ .، وبفعل الأسطورة هناك قصدية واعية مستندة الى الخيال لتكشف مشكلات الذات الإنسانية فترجح خطاب الذات على حساب الواقع لتتجاوز معايير الصورة المرئية علاقة التشبيه المادي بالروحي هي صلة الرمز للكشف عن المعتقدات الاجتماعية ." ولعل اهم ما يميز المشروع السيميولوجي عند "دي سوسير" هو تأكيده على البعد الاجتماعي للدليل ، والذي كان صريحا وجليا في تأكيده على ان الدلائل تعبر عن أفكار، وكذلك ما يمكن ملاحظته على أفكاره السيمويلوجية ، تأكيده على قضية القصدية ، وإرادة التواصل " (فيصل الأحمر ، ص٤٦) ٦ . فنرى أن لكل مجتمع انساني رموزه الخاصة به وطقوسه وشعائره التي يمتلكها الانسان للقيام بوظيفة لإشباع فكره الديني والرمزي والعقائدي لدى تلك المجتمعات. اذ " ان الانسان ، بنزعته الواضحة لصنع الرموز ، يحول الأشياء او الاشكال باللاشعور الى رموز (وبالتالي يضفي عليها أهمية سيكولوجية كبيرة) فهو يعبر عنها في طقوسه الدينية وفنونه البصرية " (كارل غ يونغ ، ص ٣١٤) ٧ . حيث ان الرمز مصطلح

استثمر في الخطابات النقدية والفلسفية والجمالية وقد توسع حتى اصبح من المصطلحات المتداولة اذ يستدعى الرمز ويستعار من مجالات مختلفة من علوم اللغة والفن والدين والقيم والعقائد الاجتماعية، واذا اردنا الرجوع الى بداية نشوء الرمز نجد ان الفكر الفلسفي اليوناني قدم البدايات الأولى والمهمة في تفسير الانتماء ومن ثم تفسير الرمز حيث " ان الرموز لا تنبثق مطلقا من العدم، اذ يتعين على احدهم ان يبعث فيها الحياة، فهي تخلق بواسطة صناع الرموز . ففنانو الجرافيك ، والروائيون ، والنحاتون ، حتى مؤلفو الكتب الارشادية التي تشرح طرق تركيب الواح الاسطح ، يعولون جميعهم على الرموز لإيصال المعنى " (سكيب داين يونج ، ص٢٥) ٨ . وعند قراءتنا للفكر الإنساني نجد انه يحاول ان يكتشف رؤية نظم من الرموز ينظم بها خبراته التراكمية فوجد رموزا كانت بمثابة وسائل للتعبير لتجسد الفكر الاجتماعي وكانت لهذه الرموز أهمية روحية واجتماعية تنظيمية داخل المجتمع فهي تنقل نفس المعنى ونفس المدلول لكافة افراد المجتمع وهذه المدلولات الرمزية هي بمثابة تكثيف للأفكار بالخطاب الفلمي ." ان اللغة الرمزية لغة ثقافية – اجتماعية. الامر الذي يجعل المتخيل مشحونا حتى العظم بالثقافي ، وحاملا للبعد الاجتماعي " (نور الدين الزاهي ، ص٦٥) ٩ . واكدت طروحات النظرية البنائية فيما يخص الخطاب الفيلمي ان المعنى القابع تحت عناصر التدليل الشكلية، ينتج عن استخدام اتفاقي للشفرات المؤسسة على رموز فردية تؤدي هذه الشفرات بعد تحقق اجراءات العملية الاتصالية (الخطاب الفلمي) الى ولادة كم معين من المعاني او على اقل تقدير اشارات الى المعاني قد لا تحمله الرموز منفردة او لا تشير اليه لوحدها " والشفرة ليست الا العلاقة المنطقية التي تسمح بفهم الرسالة. لاتوجد في الأفلام شفرات ولكن يوجد بدلا منها قواعد تسمح برسالات في الأفلام هي في الواقع تكوينات من صنع السيموطيقيين الذين، بعد دراستهم لمجموعات من الأفلام، يصوغون القواعد (أي الشفرات) التي تعمل في تلك الأفلام. وهكذا يكون للشفرات وجود حقيقي رغم انه ليس لها وجود مادي " (ج دادلي اندرو ، ص ٢١١) ١٠ .

فالرمز في السينما، هو موضوع يتمثل بين الانسان والواقع، لان الصورة السينمائية تعطي دلالات ومعاني عن طريق مخاطبة الفكر للمتلقي باعتباراتها تبث مضامين لأفكار محددة من خلال سياقات معينة. " لكي يفهم المحلل الإشارات النفسية في الأفلام بحق، عليه ان يأخذ باعتباره " المغزى الاعمق " " المعنى المجازي " " المعنى الضمني " " الرسالة المستترة " " الرمزية المضمرة " ، الخ . ويعرف بول ريكول الرمز بانه أي شيء له – في ان واحد – معنى " حرفي ، أساسي ، مباشر " ومعنى "مجازي ،ثانوي ، غير مباشر" (سكيب داين يونج ، ص ٣٦) ١١ .ان بنية الفلم السينمائي تتكون من نسق من العلاقات وادراكنا لها يبدأ من خارجها وهو البنية الظاهرة او المباشرة او البسيطة والتي بواسطتها نصل الى وعي الجانب العميق منها والذي نسميه بالبنية العميقة او البنية الغاطسة او المندرسة وهنا يكمن العلم والمعرفة الدقيقة التخصصية.

وتستطيع ان " تكون الكلمة او الصورة رمزية حين تدل على ما هو اكثر من معناها المباشر ، ويكون لها جانب " باطني " أوسع من ان يحدد بدقة او يفسر تفسيرا تاما ، او ان يأمل المرء بتحديده او شرحه تماما " (كارل غ يونغ ، ص ١٨) ١٢ . فان صورة البنية او شكلها لابد ان يكشف نظام العلاقات والتحولات في داخلها باعتبارها تحوي نسق من التحولات. " اما ما ندعوه رمزا فهو المصطلح او الاسم او حتى الصورة التي قد تكون مألوفة في حياتنا اليومية الا انها تحمل مضامين خاصة إضافة الى معناها المألوف والواضح. انها تتضمن شيئا غامضا ، مجهولا او خفيا بالنسبة الينا " (كارل غ يونغ ، ص١٨) ١٣، ويكون الموضوع رمزا عندما تكون هناك علاقة بين الصورة السينمائية الدال والموضوع الذي تحيل اليه تلك الصورة وهو المدلول والتي تكون العلاقة بينهما علاقة اعتباطية فلا يوجد بينهما تشابه . وان العلاقة الجامعة بين الدال والمدلول عند دي سوسير علاقة اصطلاحية عرفية ، يقول في هذا الشأن و بعبارة واضحة صريحة "ان الرابط الذي

يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي ، او بعبارة أخرى وبما اننا نعني بكلمة دليل المجموع الناتج عن الجمع بين الدال والمدلول يمكننا ان نقول بصورة ابسط : ان الدليل اللغوي اعتباطي" ، وقد قدم دوسوسير امثلة كثيرة توضح هذا الرأي كاختلاف اللغات حيث نجد المدلول الواحد يعبر عنه بدوال عديدة في لغات متمايزة" (فيصل الأحمر ، ص٤٥) ١٤ . وتمتلك الصورة السينمائية القدرة على التعبير لامتلاكها عنصر الاثارة والتشويق لتحاول نقل الموضوعات الواقعية ، بصورة مباشرة او غير مباشرة بسبب ارتقائها لا فكارمن الصعب التعامل معها بشكل مباشر لأسباب قد تكون دينية او ايديولوجية، او اخلاقية، وان الصورة السينمائية ترتبط بشكل مباشر بعقل المتلقي، فالصورة لا تحتاج الى كلمات لتفهم ."كل صورة تمر على الشاشة هي علامة ،أي انها ذات دلالة وحاملة للمعلومات الا ان تلك الدلالة يمكن ان تكون ذات طبيعة مزدوجة. فمن جهة تعيد الصورة السينمائية عرض أشياء العالم الواقعي على الشاشة، وبين الأشياء الحقيقية وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية (سيمانتيكية)، وتصبح الأشياء بمثابة دلالات إضافية واحيانا اللامتوقعة، أي بمقدور الإضاءة والمونتاج وتبديل اللقطات والتلاعب بالسرعة .. الخ ان يمنح الأشياء المعروضة على الشاشة دلالات إضافية.. رمزية ، مجازية ، كنائية ، الخ " (يوري لوتمان ، ص ٥٣-٥٤) ١٥. اما من ناحية الموضوعات الدينية فان تجسيدها في الصورة السينمائية يكون من خلال إيجاد المعادل الصوري لتلك الموضوعات باعتبارها مواضيع تخاطب الوعي الجمعي للمجتمعات على مختلف دياناتهم، فمن اجل ايصال معلومة او فكرة دينية تكون اما بصورة مباشرة أيقونة او بصورة غير مباشرة أي رمزية، اذ ان "هناك من التابو ما يمتلك جذوراً تحيل الى المقدس وهو ما يجعله محرما ولا يمكن المساس به،

و"هذا الأصل الإلهي المباشر يمنحها سمو عن البشر العاديين" (ماهر مجيد إبراهيم ، ص٦٤) ١٦. و" **تمتاز العلامات الصورية او الايقونة بكونها اكثر وضوحا ، اكثر قابلية للإدراك**" (يوري لوتمان ، ص١١) ١٧ . **فالعلاقة بين الصورة السينمائية والمعنى المنتج من وراء تلك الصورة الذي يكون له دور كبير في التأثير على المتلقي سيكولوجيا هي التي سوف تحقق موضوع الرمز من خلال ما تتضمنه تلك الصورة السينمائية من دلالات صورية تخاطب من خلالها عقل المتلقي . "بينما تبدو العلامات الأيقونة "طبيعية" و "قابلة للإدراك " مباشرة دون اللجوء الى أي وساطة. وليس من قبيل الصدفة استعمال العلامات الأيقونة والرسوم عندما نتخاطب مع أناس يتكلمون لسانا لا نفهمه ، فلقد اثبت تجريبيا ان ادراكنا للعلامات الايقونية يتم بأسرع من ادراكنا للعلامات الاصطلاحية** " (يوري لوتمان ، ص١٢) ١٨. وهناك طريقتان لتجسيد الرمز في الصورة السينمائية وهي: –

أولا: الطريقة المباشرة وتكون عن طريق تجسيد الشخصية المقدسة مثل شخصية السيد المسيح (عليه السلام) وهنا سوف تكون شخصية الممثل هي المعادل الموضوعي وهنا سيكون دور الصورة السينمائية في ان تجعل المتلقي يعيش حالة من الواقعية والمصداقية. وخير مثال على ذلك فيلم (الألآم المسيح).

ثانيا: الطريقة الغير مباشرة وهنا الصورة السينمائية سوف تحيل المتلقي الى استدعاء الخزين المعرفي الذهني من خلال ما تحمله تلك الصورة السينمائية من رمزية، فالرمز هنا يعمل لاستحضار فكرة مقدسة في شكل غير مباشر، لذلك يكون الترميز بسبب ما تحمله هذه الصورة من مكانة مميزة في الدين بحيث يحرم عرضها على الشاشة فيلجأ صانع الفيلم في هذه الحالة الى الترميز لتلك الصورة

وخير مثال على ذلك فيلم الرسالة عندما استخدم المخرج أداة السيف للتعبير عن شخصية الامام علي (رضي الله عنه)، فالرمز هنا يشير الى خارج حدود الصورة، اي ما هو غائب عن البناء الشكلي، الا ان المتلقي يستقرئه من خلال الشكل الخارجي للصورة. " واننا حين نحاول ان نفهم الرموز، لا نجد أنفسنا في مواجهة الرمز نفسه وحسب، بل في مواجهة الكلية الشاملة للفرد المنتج – للرمز. وهذا يتضمن دراسة خلفيته الثقافية ، وخلال هذه العملية يسد المرء ثغرات كثيرة في معلوماته" (كارل غ يونغ ، ص١١٣) ١٩ .**اذ " ميز" يونغ" بين " الرموز الفردية " و " الرموز الجماعية " وهذه تعد أكثر أهمية مقارنة بالأخرى. وعلة ذلك ان الرموز الجماعية تمثلها أكثر ما تمثلها "الصور الدينية". فالمؤمن يمنح تلك الرموز الجماعية أصلا الهيا ويعتبرها ثمرة من ثمار الوحي. وبالمقابل يراها غير المؤمن مخترعة. ويعتقد " يونغ " ان هذا الموقف او ذاك مجانب للصواب لان الرموز و" المتصورات الدينية" (LESCONCEPTS RELIGIEUX) خضعت طيلة قرون عديدة وعلى التدريج لأعداد ولتهيئة دقيقة وواعية . ثم ان أصول تلك الرموز والتصورات يعود الى لغز الماضي حتى يخيل للمرء ألا اصل انساني لها ورغم ذلك كله فهي تعبر عن " تمثلات جمعية" لذلك فهي تبدو منبثقة عن الاحلام والخيالات الإبداعية للبدائيين ، وهي علاوة على ذلك تمثل ظواهر عفوية وغير ارادية"** (بسام الجمل ، ص ٣١) ٢٠ . وسوف يكون الاعتماد على التعبير عن الموضوعات الدينية في الصورة السينمائية باستخدام الصور البلاغية من حيث انه لا يوجد هناك تشابه بين شكل الرمز المستخدم وشكل المرموز اليه انما هي صورة او حركة او كلمة ايحائية تحيلنا الى الموضوع المرموز اليه. "ايحاء: بالمعنى المتداول: فكرة او مشروع عمل لا يولدان تلقائيا في الذهن، بل

يقترحان عليه من الخارج كلمحة، كمثل، كنصيحة ." حسب المفهوم العادي للكلمة، يكون هناك ايحاء ، كلما قام شخص بلفت نظر شخص اخر، بالكلام غالبا، الى فكرة لم تخطر في باله في خلال المجرى الطبيعي لتفكيره، وهي فكرة من شأنها التأثير نسبيا في مشاعره او مسلكه " (اندريه لالاند ، ص١٣٧٣-١٣٧٤) ٢١ . وحسب مرجعية المتلقي، فالرمز ذو طبيعة ثنائية تجمع بين ما هو ظاهر وما هو مستتر، مما يؤدي الى اغناء التعبير ومنحه عمقاً وبعدا وهو بذلك يكتسب دلالة متعددة. " الإيحاء اسم يدل على ما يحدث في الذهن من فكر او تصور بتأثير عامل خارجي. فلا ايحاء اذن الا اذا اثار شخص، بكلامه او فعله، في ذهن شخص اخر، فكرة تؤثر في نفسه وتبدل مشاعره وسلوكه. ولا تغير سياق فعله. ولكلمة ايحاء بهذا المعنى مفهومان مختلفان: الأول، ان الفكرة الموحى بها تتولد في الذهن بتأثير عامل خارجي (كلمة او إشارة او حركة) لا بتأثير عامل داخلي، والثاني، ان هذه الفكرة الخارجية تطعم ذهن الموحى اليه، فتحركه، وتثير فيه فاعلية نفسية جديدة " (جميل صليبا ، ص١٨١) . ويعرف بيرس العلامة قائلاً : "هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، بصفة ما، اي انها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة" (سيزا قاسم ، ص ٢٦) ٢٣ ، وهنا اخذت العلامة درجة من التقارب المادي بينها وبين ما تعبر عنه، وذلك بالاعتماد على الموضوع، فقد يتم خلق تشكل جديد للعلامة في موضوع ما، غير ما كانت معروفة به سابقاً وذلك اعتماداً على الركيزة اي المرجعية التي تمكن المتلقي من فهم وتأويل العلامة، وقد اورد بيرس تقسيم للعلامات، اصبح هو السائد في جميع الدراسات السيميوطيقية، وهذا التقسيم يؤكد على اشتغال العلامة وفق اشكالها ضمن العلاقات التجاورية، "والتقسيم هو:

١.الايقونة: علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، من خلال التشابه بين الدال والمشار اليه.

٢.المؤشرة: علامة تحيل الى الشيء المشار اليه من خلال التجاور الفيزيقي وفق ارتباط سببي.

٣.الرمز : هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين افكار عامة، وتكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار اليه علاقة عرفية محضة غير معللة" (سيزا قاسم ، ص٣٤) ٢٤ .

ان العلاقة التي تربط بين الدال والمشار اليه لابد ان تتحقق بفعل اتفاق يعمل في مجتمع ما دون المجتمعات الاخرى وهذا الاتفاق لا يتضمن علاقة سببية او تشابه، بل علاقة فكرية تأتي من خلال المرجعيات الفكرية العامة داخل المجتمع الواحد." يقترح مارسيل بزنيس تعريفا عاما للإشارة ، يشتمل على المفاهيم الثلاثة المشار اليها . يقول : الإشارة هي ما يعلن او ما يعلم بشيء اخر يحتل محله ، فهذا يفترض علة ما تحول دون الوصول المباشر الى الشيء المدلول عليه ، او تجعله عسيرا ، وفي المقابل ، يفترض عدم تطبيق هذه العلة على الإشارة ، بعد التسهيل الأكبر لبلوغها مباشرة " (اندريه لالاند ، ص١٢٩٣) ٢٥ . اذ"هنالك نوعان من الرموز (الرموز الطبيعية والرموز الثقافية) النوع الأول يكون مستمد من المحتويات اللاشعورية للنفس فهي تمثل عدد هائل من التنوعات التي تتخذ صور النماذج الاصلية الرئيسية ويمكن تتبع اثرها حتى جذورها القديمة والتي توجد غالبا في المجتمعات البدائية. اما النوع الثاني الرموز الثقافية فهي التي استخدمت للتعبير عن "حقائق ابدية" وهي ما تزال تستخدم في كثير من الأديان." (كارل غ يونغ ، ص١١٤) ٢٦ .

فالرمز هو موضوعة مركبة ومتشعبة اذ ظهرت مجموعة من الدوافع الرئيسية التي وقفت وراء استخدامه في الفن بشكل عام والسينما بشكل خاص، كالابتعاد عن المباشرة في الطرح الفني وتكثيف المعاني، والنفاذ للبنى العميقة دون البنى الظاهرية، والاعتماد على دور المتلقي في ادراك العمل، اضافة الى ان بعض الموضوعات نظراً لطبيعتها تحتم هذا النوع من التعبير الفني، مثل الموضوعات الدينية التي غالباً ما تجعل المبدع في تماس مع القوى المسيطرة في المجتمع، فهو يحتاج الى صياغة حرفية تقنية من جهة، ومن جهة اخرى صياغة ذهنية، اذ لابد من ارتباط الرمز مع بيئته ليكتسب اكثر من دلالة ويتضمن اكثر من احتمال " فالمضمون مضمون الشيء: محتواه، ومضمون الكتاب: مادته، ومضمون الكلام: فحواه، وما يفهم منه. ومضمون الشعور في لحظة معينة هو مجموع الظواهر النفسية التي يحتوي عليها ويتألف منها. ومضمون التصور في المنطق مفهومه ولكل عملية فكرية صورة ومضمون (أي مادة) " (جميل صليبا ، ص٣٨٦) ٢٧ ، وقد صنف مارسيل مارتن انواع من الرموز تشتغل داخل فضاء الفن السينمائي، بحيث تكون حاملة لصفة العمومية في نقل الكثير من الافكار والمعلومات الظاهرة بصورة مباشرة والقابعة في البنى العميقة، يقول: "سأميز هنا ايضا ثلاث انواع كبيرة من الرموز متجنباً الزعم بأن هذه الانواع لا يتداخل بعضها في البعض الاخر" (مارسيل مارتن ، ص٩٩) ٢٨ ، ونجد هنا اشتغالات الأنواع الرمزية في داخل بنية الصورة السينمائية تعطي للموضوع ابعاد اكبر في التعبير عن ما تتضمنه تلك الرموز ، وتصنيفات مارسيل مارتن هي:

١.الرموز التشكيلية: اي لقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها ان تذكرنا بحركة من نوع اخر او ان توحي الينا بأحساس او عاطفة.

٢.الرموز الدرامية: وهي تلك التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.

٣.الرموز الايدلوجية : وهي تلك الرموز التي تستخدم للتعبير عن افكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها، وانها تعكس موقف المخرج ازاء اهم المشاكل الانسانية." (مارسيل مارتن ، ص٩٩-١٠٢) ٢٩ .

ان هذه التصنيفات اكدت على ان خصوصية الموضوع نفسه هو الذي يحتم على توظيف الرمز بأنواعه الثلاثة وان بنية الصورة السينمائية تحتوي على الكثير من الرموز داخل الفلم، فاللغة السينمائية تمتلك خصوصية تشكيل الكثير من الرموز داخل فضاء اللقطة او المشهد الواحد. ان الرمز في بنية الصورة السينمائية ضمن إطار الفيلم يدعم الشكل الظاهري "والمعاني الرمزية تنبني عادة بعضها فوق بعض، نتيجة لارتباط صور فردية مع غيرها من الصور" (سكيب داين يونج ، ص٢٤) ٣٠ ، فالمعاني في الصورة السينمائية عبارة عن علامة مكثفة دالة عن أفكار محددة تقدمها بطريقة الايجاز او الاختزال . "اما الأفق الذي يمكن ان تفتحه السينما فهو إعادة النظر في سلطة الدال بوصفه اختزالا للشيء، فهي تعيد للشيء وجوده بوصفه شيئا ليس مشترطا اختزاله بلفظ صوتي او مكتوب للتعبير عنه. فعن طريق الصورة محايثة للحركة تعود للعالم الخارجي حياته الخاصة وليست صورته اللغوية فقط " (فراس عبد الجليل الشاروط ، ص٦١-٦٢) ٣١ . لذلك نلاحظ ان بنية الصورة السينمائية قادرة على انتاج دلالات لجملة من الأفكار من خلال العلاقات السياقية لتلك البنية الصورية، فالرموز نظام غني بالدلالات والمعاني، وقادر على ان يسهم في تحديد معنى الصورة السينمائية، فهو يخلق واقعاً سينمائياً جديداً ومكثفاً غني بالقيم الجمالية والفكرية . وهكذا استطاعت السينما خلق ارتباطاً بين الواقع والرمز، والاصل والصورة، والمعاناة والاحلام، وبالتالي اصبحت السينما تدفع

عجلة الحياة نحو التغيير والتحول الايجابي لمستقبل الانسان، باعتبار ان السينما فن جامع للفنون ولشمولية تعبيره عن الانسان والمجتمع، وصلته بكافة المضامين الدينية والاجتماعية والحضارية والثقافية التي تشكل قضايا العصر، فقد ظهرت كقوة حقيقة تلبي احتياجات الواقع المعاصر وتعبر عنه بمصداقية الاحداث وتشكلها داخل الكادر السينمائي"ذات الطبيعة المزدوجة، فمن جهة تعيد الصور السينمائية عرض أشياء العالم الواقعي على الشاشة وبين الأشياء الحقيقية وصورها على الشاشة، تقوم علاقة دلالية (سيمانتيكية) وتصبح الأشياء بمثابة دلالات للرموز المعروضة، ومن جهة ثانية يمكن للصور ذاتها أن تحوي عدداً من الدلالات الاضافية وأحياناً اللامتوقعة" (يوري لوتمان ، ص٥٣) ٣٢ ، وجدير بالذكر ان لموضوعة الرمز الديني في الفيلم السينمائي بشكل خاص أهمية كبيرة، لأنه يشغل حيزاً تعبيرياً مهماً في الفيلم يبث من خلاله صانع الفيلم السينمائي كثيراً من الأفكار والدلالات، فضلاً عن تناول الموضوعات الدينية عبر الأيدلوجيات الفكرية التي تتسيد المجتمعات، وما تنوي إرساله عبر الصياغات السينمائية التي قد تبدو عفوية بريئة أو جمالية من الوهلة الأولى ألا أنها تحمل رموزاً فكرية تؤثر في ذهن المتلقي وتجعله يتعايش معها دون أن يعي ماهيتها أو خطورتها. ونلاحظ "ان الواقع البديل الذي تخلقه السينما يمتلك مواصفات الواقع الفعلي ويزيد عليها بإيجاده ما لا يوجد في الواقع الفعلي الخارجي من خلال تحققات المخيلة التي تتحول الى فعل إدراك حسي من خلال المشاهدة. فالسينما هي الوسيلة والوسيط الوحيد الذي يستطيع تجسيد الخيال ومنحه بنية مادية محسوسة ، كما يستطيع تكرار هذا التجسيد الى ما لا نهاية من خلال تثبيته على الشريط المادي المصور" (فراس عبد الجليل الشاروط ، ص٤٤) ٣٣. وأصبح الفيلم السينمائي اداة ووسيلة فكرية تعمل على

الكشف عن الحقائق العامة او الحقائق الخاصة للإنسان، على شكل جملة من الصور المرئية المتعالقة لنقل المعتقدات والافكار المرتبطة بالشعوب نحو بعضها، موظفة في ذلك جميع الموضوعات على اختلافها سواء كانت واقعية او دينية او أسطورية. فلم تتوقف السينما عند معالجة المواضيع بحد ذاتها وانما لجأت الى عالم يتكون من عوامل فكرية واجتماعية وتاريخية، بهدف اغناء الخيال السينمائي، بمعالجات سينمائية متميزة استطاعت أن تؤسس علاقات وثيقة في انتاج المعطى الجمالي لعالم الفيلم ويمكن توظيف التكوين الصوري من اجل انتاج جملة من العلامات التي تقود الى انتاج المعنى، مثل الرمز او المؤشر او الايقونة، ولهذه الانواع ضرورة في بنائية الصورة السينمائية، اذ ان "المتفرج يصبح شاهدا وحتى مشاركا في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة مهما كان هذا الحدث خياليا، وهكذا فهو ينظر الى ما يراه بشكل انفعالي، كأنه حدث واقعي، على الرغم من إنه يدرك في قرارة نفسه لا واقعية الحدث" (يوري لوتمان ، ص١٩) ٣٤ . فالسينما دائما تبحث عن الجوانب الخفية اكثر من الجوانب المعلن عنها، وذلك لكي توجد مواضيع تحتوي على عناصر الاثارة والتشويق، وهكذا استطاعت السينما الدينية تناول اغلب القضايا الدينية عبر اشكال فنية عديدة تحمل في ظاهرها وجوهرها اراء فكرية وشفرات تستحضر من خلالها ما هو غائب وغير موجود عبر مستويات دلالية، وعن طريق اشتغال الرمز داخل سياق الاحداث، ناقلة بذلك ما هو فكري او مادي بتكثيف صوري، لذلك اصبحت هذه المواضيع مرغوباً بها لامتلاك الوسيلة السينمائية التي تمتلك القدرة على تجسيد المشاكل والاحلام اينما تكون، لتتمكن وبكل سهولة من نشر اي فكرة والتأثير بها على عقل المتلقي. اما فيما يخص ايقونية الصورة، فقد امتازت الايقونة بشبهها الكبير بموضوعها الى الدرجة

التي تكاد معها ان تكون معها معدومة التشفير. وذلك لنقلها للواقع كما هو، اي انها حصرت نفسها بالجانب التواصلي فهي مجرد علامات قائمه على أساس التماثل والتشابه، فهي تكون بمثابة الوسيط في نقل لغة يقرأها الكل دون تمييز بين لسان ولسان ويستطيع ترجمتها الأمي ويتلمسها ببساطة المتعلم وهذا مل تعجز الكتابة بالإفصاح عنه.

الفصل الثاني

المبحث الثاني:البلاغة الصورية في عناصر الوسيط السينما

مفهوم الصورة البلاغية يتحدد بالرغبات النفسية التي قد تكون لا واعية ولكن يرتبها صانع الصورة بوعي مدرك، ويمثل هذا الجانب للصورة مستواها النفسي في شرح المعنى الذي توصله الصورة مثل ارتباط صورة الهلال الى شهر رمضان عند الدين الإسلامي. إن الربط بين الأشياء المتباعدة بقوة الخيال مع تصوير المعنى في صورة ماثلة للحس صفة من صفات الجمال الصوري، من حيث انها تمتلك قوة تأثير في النفس وهي ما نسميه بلاغته أو جماله "حتى غدا الحديث عن الدلالة بأنواعها من مهارات البلاغة ودرسها، وزاد الامر حتى أصبحت هذه الدراسات الفلسفية والتقسيمات المنطقية من القضايا التي تحكم الفن البلاغي كله." (محمد بركات حمدي أبو علي ، ص٩) ٣٥.

ولابد من الاشارة للتعرف على الدلالة في الصورة السينمائية، الى ما ذكره كريستيان ميتز، اذ يقول ان هناك قنوات اعتبرها الوسيط الذي يمكن من خلاله الفيلم ان ينقل معلوماته الى المتلقي وهذه القنوات هي: "

١- صور فوتوغرافية متحركة ومتعددة.

٢-آثار خطية تشمل كل المادة المكتوبة التي نقرؤها بعيداً عن الشاشة.

٣- الكلام المسجل.

٤- الموسيقى المسجلة.

٥- ضوضاء مسجلة أو مؤثرات صوتية" (ج دادلي اندرو، ص٢٠٤) ٣٦ .

وان قيمة الصورة ترجع الى معناها، غير أن هذا المعنى نفسه لا تتضح قيمته إلا من خلال صياغة محكمة والمعنى هو "المضمون"، والصياغة هي ما يعبرون عنه بكلمة "الشكل". والشكل والمضمون يتحدان كما يتحد الجسم و الروح.

فتجتمع عناصر الوسيط السينمائي من حركة كاميرا ومونتاج وعمق الميدان والزمان والمكان والصوت لخلق شفرة صورية صوتية تمكن المتلقي من التعرف و التوصل الى المعاني الكامنة والعميقة في رسالة الفيلم ومن خلال الاشتغال الدلالي لكل عنصر، حيث يشكل كل عنصر منها دلالته في التعبير السينمائي، وهذا ما يميز الوسيط السينمائي عن غيره من الوسائط التعبيرية الصورية الأخرى. وتنطوي وجهة النظر في "ان الصورة السينمائية بطبيعتها تحتوي على جانبين هما الجانب الدلالي المباشر والجانب الجمالي الغير مباشر او المنغرس، وبهذا فان السينما لها القدرة الكافية في التأثير على سلوك الأفراد باعتبارها وسيلة فعالة لتوجيه أهدافهم واتجاهاتهم داخل بنية المجتمع. فصانع الفيلم السينمائي لديه الكثير من العناصر التعبيرية داخل الوسيط السينماتوغرافي يستطيع من خلالها بث وتوجيه أفكار يستخدمها في رسالته من خلال إيصالها وفق رؤية محملة بالمعاني المشفرة. حيث تعتبر الصورة السينمائية "هي المادة الاساسية للغة السينمائية" (مارسيل مارتن ، ص١٣) ٣٧ . والتي يقودها نظام يستطيع من خلاله إيصال الرسالة الفنية ببلاغة صورية وايجاز ذات مستويات تأويلية دلالية وفق نسق من الصور السينمائية ضمن بنية درامية والتي تمثل الطريق لإيصال الافكار الى

المتلقي، وكل ما يوجد داخل الصورة يمتلك دلالات ومعاني تؤدي الى ايصال رسالة ما، فـ"الاشياء التي ليست لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني" (رودولف ارنهايم ، ص٥٥) ٣٨ . وآلية اشتغال الرمز داخل فضاء الفن السينمائي تأخذ شكلين تعبيريين متداخلين احدهما يرشد الى الاخر، هما الصورة والصوت. ونتيجة لهذا التنوع في عملية الاتصال الفني السينمائي، فأن الرمز يأخذ مستويين، المستوى الاول يتمثل بما هو منطوق يتشكل ضمن سياق الحوار، او بعض الجمل الظاهرة داخل الصورة، "اذ ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه، وحيث توجد تأخذ شكلاً من خلال العلاقات" تمام حسان ، ص ١٢١) ٣٩. وان طبيعة الحوار المنطوق التي يرافقها سياق صوري، لابد ان ينتج عنه خلق رمز صوتي محض، أما المستوى التعبيري الثاني فهو الصور واللقطات التي تحمل مفردات تعبيرية تتشكل لتصبح رمزاً بعد ان "تأخذ مكانها المناسب بين اللقطات خلال التسلسل" (كارل رايس ، ص ٨٨) ٤٠ ، ضمن سياق الصور المتحركة داخل النسيج الفلمي. وان استخدام الرمز في طبيعة البناء السينمائي وكيفيات انتاج المعنى عبر تفعيل عناصر لغة الوسيط السينمائي بصورة خاصة كان بسبب اعتباره موضوعة مركبة تعمل على تكثيف المعاني المراد ايصالها بصورة مباشرة او غير مباشرة باعتبار ان هذه العناصر البلاغية الصورية تحيل الى خارج حدود الاطار السينمائي. وبالأخص في عرض مواضيع التي يكون من الصعوبة التعامل معها مثل المواضيع الدينية. وكان لاشتغال الرمز الديني الأثر البالغ في إيصال الرسائل والافكار المراد ايصالها الى المتلقي عن طريق الفيلم السينمائي "فالافلام هي رموز ذات معنى ، يخلقها صناع الأفلام ويستقبلها الجمهور " (سكيب داين يونج ، ص٢٤) ٤١ ، ومن النماذج الرمزية التي تم استخدامها في الكثير من الأفلام

السينمائية على اعتبار ان كل رمز منها له ارتباط بديانة ما فمثلا الهلال يرتبط بالدين الإسلامي باعتباره يرمز الى الشهر الفضيل لدى الديانة الإسلامية وهو شهر رمضان المبارك، ومثال اخر الصليب وهو يرمز الى الدين المسيحي باعتباره يرتبط بالنبي عيسى عليه السلام حيث تم صلبه، ومثال نجمة سداسية أو ثمانية، وغيرها من الرموز المجرّدة البسيطة للغاية، والتي تحيلنا رؤيتها مباشرة بهذه الديانة أو تلك، حيث يبرز في كلّ ديانة ذلك الرمز المبسّط، الذي تتكثف فيه معتقدات الديانة، وتاريخ معتنقيها، فيكون بالتالي لكلّ رمز دلالاته. ونلاحظ استخدام للمقتنيات الخاصة بالشخصيات الدينية التي كان لها الأثر الواضح في الكشف عن هوية الشخصية دون ظهور الشخصية بذات نفسها. بالاضافة الى ان اغلب المشاهد في الأفلام السينمائية تحتوي على عدة رموز تشير البعض منها الى حقبة زمنية معينة، اما من خلال الأزياء او الاكسسوار الخ، وكذلك استخدام الرمز الديني في كثير من أفلام الرعب مثل فيلم (كونجرنغ) * (The Conjuring) هو فيلم رعب خارق للطبيعة أمريكي ٢٠١٣ من إخراج جيمس وان ومن بطولة باتريك ويلسون وفيرا فارميغا بدور إد ولورين وارن، وهما محققين في الظواهرالخارقة يذهبان لمساعدة عائلة آل بيرون (رون ليفينغستون وليلي تايلور)، الذين يعانون من أحداث مقلقة وغريبة بشكل متزايد في مزرعتهم في هاريسفيل، رود آيلاند في عام ١٩٧١. حيث يتم استخدام الصليب باعتباره رمزا للخير ويتم الرمز للشيطان من خلال النجمة، ونجد ان غالبية أفلام الرعب تستخدم النجمة السداسية. ويمكن ان نتكلم بصورة مختصرة عن الاشتغال الدلالي لكل عنصر من عناصر الوسيط السينمائي مع الأمثلة الفيلمية التي اشتغلت فيها تلك العناصر وهي :

أولا: التصوير: آلة التصوير هي السارد الرئيسي للأحداث من خلال عملية تسجيلها للأحداث التي امامها، واحيانا تحل محل عين الانسان، فمن الممكن توظيف الرمز من خلال تعاملها مع حركة الكاميرا وزوايا التصوير، فاذا كان هناك رمز وتم تصويره من زاوية عليا سيعطي لنا دلالة تختلف تماما فيما لو تم تصوير نفس المشهد من زاوية سفلى، ففي كل حالة سوف تكون هناك دلالات ومعطيات فكرية المتضمنة داخل تلك الاحداث. فضلا عن التنوع في استخدامها لحجوم اللقطات وانواعها اذ ان (اللقطة) "عُرِّفت بأكثر من تعريف منها: إنها وحدة مونتاجيه صغرى – وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية كونها حاملة للدلالة" (يوري لوتمان ، ص٤٢) ٤٢ . في إنتاج الصورة السينمائية وبهذا كان استخدام المخرج في تشفير اللقطة من خلال تحكمه بحجمها وزاويتها وحركتها وكما يلي:

أحجام اللقطات: "تنقسم اللقطات من حيث تحديد احجامها، ومن حيث بعد الة التصوير عن الشخص او الأشخاص او المنظر المراد تصويره الى اقسام متعددة." (أحمد الحضري ، ص٦٥) ٤٣ . ويمكن تلخيص حجوم اللقطات كما يلي: (اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة). اما زوايا التصوير فتنقسم الى ثلاث زوايا أساسية هي (الزاوية الاعتيادية، والزاوية المرتفعة، والزاوية المنخفضة) وتتخللها زوايا أخرى، لها أيضا اشتغالها الدلالي، وأي تغيير في زاوية التصوير يؤدي بالضرورة إلى تغيّر دلالتها.

ثانيا: المكان : يشغل المكان حيزاً كبيراً في عملية الإبداع السينمائي " لأنه الموضع الذي تجري فيه الأحداث في مجال العمل الذي نقدمه " (حسين حلمي المهندس ، ص١٣) ٤٤ .

ولان المكان له خصوصيته في السينما فهو معد لأجل احتواء الأحداث التي ترتبط به عضوياً بالأخص ان "بعض الأمكنة تمتلك في حد ذاتها سلطة دلالية وقوة انفعالية كبيرة، واستخدامها كعنصر سيناريوي يقوم على سلسلة ضيقة من المشاعر الكونية، وهذا يعني انها تستخدم مع نفس الدلالات الإيحائية " (يوجين فال ،

ص٣٢) ٤٥ . وهذا ما يجعل من المكان هوية الانسان، فعندما يظهر لنا الهرم على الشاشة سوف ندرك مباشرة بان هذا المكان هو دولة مصر، لذلك يمكن ان يوظف الرمز الديني بواسطة المكان، فحين تظهر لنا الكعبة المشرفة او قبر الرسول سوف ندرك مباشرة ان هذه الدولة هي المملكة العربية السعودية، لذلك فمن الممكن لمكان صغير ان يرمز الى دولة بأكملها، او الى ديانة معينة، الخ. ويمكن لصانع العمل تعميق فاعلية الدلالات من خلال عناصر الوسيط السينمائي، فالتقنيات التي تمتلكها السينما، هي عناصر فاعلة بالأخص اذا تم استخدامها بطرق فنية تعبر عن معنى المكان وفق اكثر من مستوى، سواء كان لإظهار المستوى الشكلي او التعبير عن المستوى الدلالي الذي يحمل المحتوى الفلسفي والفكري.

ثالثا: اللون والاضاءة: يعد اللون احد العناصر المهمة في الصورة السينمائية، فهو يحقق بنيتها الجمالية، ويعطي دلالات درامية بالوقت نفسه، فمثلا عند ارتداء الشخصية لملابس باللون الأسود فهو يرمز الى مدلولات كثيرة منها ان يكون لديه حالة وفاة او ان تكون لديه عقد اجتماعية، بينما لو ظهرت لنا شخصية كبيرة في العمر وهي ترتدي الألوان الناصعة فهنا ترمز الى ان هذه الشخصية مختلة، فمثلا في فيلم (الجد القذر) بطولة (زاك ايفرون وروبرت دي نيرو) نرى ان كل ما يرتديه من ملابس هي باللون الأصفر والاحمر والأخضر بينما هو رجل مسن وذو شخصية مصابة بالخرف وغير متزنة، ويتضح كل ذلك من خلال استخدامات اللون. بالاضافة الى قدرته في الكشف عن البنية الزمنية للأحداث، اذ يعمل الكثير من المخرجين على توظيف الالوان للكشف عن بنية زمنية معينة بالأخص في مشاهد الفلاش باك، حيث يستخدم اغلب المخرجين هذه المشاهد باللون الأبيض والأسود لكي تعطي دلالة للمتلقي على انها حدثت في الزمن الماضي، اذ يلجأ "بعض صانعي الأفلام إلى استخدام اللون في المناظر التي تحدث في الزمن المضارع والأبيض والأسود للزمن الماضي أو الزمن الافتراضي (الحلم)" (ج. دادلي أندرو، ص٢٠٧) ٤٦ ، كذلك في الكشف عن الفترة الزمنية فاذا كان الجو

ربيع فان الصورة ناصعة دائما بينما الاحداث التي تجري في الشتاء فإنها دائما تكون الصورة خافتة ولايوجد فيها الوان اما الخريف فيرمز له دائما باللون الأصفر. وبالإضافة الى ذلك نجد إن لكل لون دلالة ومعنى، فمن خلال اللون يستطيع صانع العمل ان يمنح المتلقي معلومات عن الشخصية المراد اظهارها، فمثلا في فلم (الرسالة) للمخرج (مصطفى العقاد) كانت أزياء المسلمين باللون الأبيض، ومن خلال اقتران اللون بالملابس يحيلنا هذا الى نقاء قلوبهم "دال يحيلنا الى مدلولات عدة قد تتجاوز العلامة الأصلية " (رولان بارت ، ص١٥) ٤٧ . كذلك ممكن ان يرمز اللون الى قدسية الأشياء اذ نجد اغلب الأفلام الدينية عندما تريد الإشارة الى شخصية (الامام) او فرس الامام او غطاء الامام، يستخدم المخرج اللون الأخضر وهنا ارتبط اللون بالقدسية.

اما عنصر الإضاءة فيمتلك دورا مهما في التعبير عن انفصامات الشخصية، من خلال استخدام الظل والضوء او ان تكون الشخصية اجتماعية او منعزلة، بالإضافة الى كيفية توظيف الرمز فنلاحظ في فيلم باتمان دائما تظهر شخصية (الجوكر) بإضاءة مشتتة او اضاءة غير واضحة، فضلا عن شخصية (باتمان الحقيقية) (الشخص الحقيقي) فغالبا ماتظهر بإضاءة مصباح عالي وناصعة، ولا يوجد فيها أي ظلال، دلالة على انه شخص واضح، اذ ان"اكثر مناطق الصورة نصوعاً في أضاءتها أعلاها درجة" (جوزيف ماشيللي، ص ٧٧) ٤٨ .

، فكانت النتيجة مشهداً يبرز خصوصية الأماكن الخيالية عبر مستوى وظيفي جمالي، بالإضافة الى المستوى الدلالي. بينما (شخصية باتمان) الشخصية الخفية والتي لا يعرفها احد دائما تظهر في اضاءة منخفضة وباهتة، وبطبيعة الحال يرمز هنا الى شخصية (باتمان) على انه ليس بالشخصية الاجتماعية والانطوائية، وفيها ظلال ولا يستطيع الكل رؤيتها. وجدير بالذكر ان في اغلب الأفلام الدينية

شخصيات دينية لا يمكن امتثالها على الشاشة، مثل شخصية الامام (علي بن ابي طالب عليه السلام) بسبب محرمات إسلامية تمنع تجسيد شخصيات الأنبياء او الائمة، فيتم التعبير عنها باستخدام الضوء فقط، وخير مثال هو فيلم الرسالة حين استخدمت الاضاءة لتجسيد شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

رابعا:الصوت (الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الحوار): تمتلك الموسيقى دورا مهما في تكوين الرمز الديني، ففي فيلم الرسالة لعبت الموسيقى دورا في تجسيد الشخصية كرمز ديني فقد جسدت شخصية الرسول من خلال الموسيقى، وبإمكاننا التعرف على شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ونعلم بانها قد حضرت في المشهد وذلك لان الموسيقى تصبح هادئة، كذلك في مشهد نزول الوحي على النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) فنلاحظ ان الموسيقى قد اختلفت وأصبحت هادئة جدا وتوحي بالهدوء والسكينة، اذ يمكن اعتبار الموسيقى بانها مدلول حسي يتجاوز اللغات، ويدخل بشكل مباشر الى وجدان المتلقي، بغض النظر عن مستواه او مكانته، او لغته، فالموسيقى تمثل لغة عالمية مصاحبة للصورة السينمائية وتمنحها العديد من المعاني، أذ يمكن "أَن تؤدي الموسيقى وظيفتها بطرائق مختلفة كأن تقوم بمهمة التقديم مع العناوين، او للإيحاء بالجو العام للفيلم، او للتعريف بالعصر الذي تدور فيه الاحداث او طبيعة المكان التي يتحدث عنها الفيلم" (ألبرت فولتون ، ص٢٧٥) ٤٩ . كما يمكن أَن توظف الموسيقى بشكل مباشر داخل بناء اللقطات والمشاهد، فيمكن توظيف الموسيقى بشكل مباشر لتكون علامة مهيمنة، او أَن تمثل لازمة للزمان او المكان، وكذلك الشخصيات، كما يمكن توظيف الموسيقى لتكون بنية دلالية غير مباشرة.

خامسا: المونتاج: يعد المونتاج احد العناصر الاساسية في عملية البناء الدرامي للأحداث فهو عبارة عن عملية ربط اللقطات مع بعضها ببعض من اجل ايصال المعلومات وانتاج المعاني، فمن خلاله يتم تحقيق تسلسل منطقي للأحداث اذ ان المهمة الاساس للمونتاج هي "تنظيم لقطات فيلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل

والزمن" (مارسيل مارتن ، ص١٣٥) ٥٠ . فالمونتاج يمكن وصفه بانه اداة تعبير ودلالة خاصة بالفيلم فمن خلاله يمكن ان تدمج الازمنة او تختصر او تلغى وذلك بالإيجاز فنحن من خلال اشتغال رمز معين ممكن ان يختصر الكثير من المشاهد، فعند ظهور الصليب وهو معلق على جدار غرفة داخل منزل سوف نعلم بان هذا المنزل هو لأشخاص من الديانة المسيحية.

سادسا: الاكسسوار والازياء: الإكسسوار: وهو علامة ذات معنى تحمل دلالات عديدة، اذ ان لكل إكسسوار دلالته الخاصة به، فنلاحظ ان (التاج) يرمز دائما الى (الملك) فعندما تظهر الشخصية في المشهد السينمائي وهي ترتدي التاج سوف ندرك مباشرة الى ان هذه الشخصية هي الملك، فمثلا المشهد في فيلم الرسالة تم التعرف على ملك الحبشة من خلال التاج الذي يلبسه على راسه. بالاضافة الى امكانية استخدام الاكسسوار للتعريف عن المهنة التي تعمل بها الشخصية، فمثلا (النجمة) الموضوعة على كتف الشخصية بدون ان يتم التصريح عن رتبة عمل الشخصية سوف ترمز الى الرتبة العسكرية التي تمتلكها تلك الشخصية. وممكن للإكسسوار ان يحيل الى دلالات فكرية مثل فيلم (عمر المختار) في مشهد الاعدام عندما يتم إعدامه نحن لا نرى عمر المختار عندما أُعدم وانما نرى شخصية عمر المختار وهو على حبل المشنقة والجيش الإيطالي يرفس بقدمه المنضدة الصغيرة الموجودة تحت قدمي عمر المختار فتسقط النظارة من عينيه على الأرض فيأتي طفل ليبي ليحملها ويضعها في جيبه، في هذا المشهد استطاع الاكسسوار (النظارة) ان ترمز الى شخصية عمر المختار والى فكر عمر المختار والى وجهة نظره وانه قضيتة لم تمت فهناك من حملها ويمشي على خطاه، فنلاحظ على الرغم من بساطة المشهد فهو يحمل معاني ودلالات كثيرة بان النظارة تحمل وجهة نظر عمر المختار وكملت من بعده وانه لم يمت وان هناك جيل كامل بعده سوف يستثمر

أفكاره ويكمل نهجه. كذلك فيلم (المريخي) في مشهد من الفيلم يظهر رائد الفضاء وهو يستعد للذهاب الى الفضاء ويمسك بيده صليب، في هذا المشهد يرمز الصليب الى الديانة المسيحية لهذا الرائد، وان هذه الديانة المسيحية وصلت الى الفضاء، بالاضافة الى ان البدلة التي يرتديها تحتوي على علمين اثنين لدولة امريكا على الرغم من عدم وجود سيرة أمريكا في الفيلم الا ان استخدام العلم ممكن ان يرمز الى دولة كاملة. وبالاضافة الى عنصر الأزياء فهي تمتلك دلالاتها الاجتماعية ولها أهمية كبيرة في الافصاح عن المكانة الاجتماعية للشخصية، فمن خلال الأزياء يمكننا التعرف على الحالة والمكانة الاجتماعية وطبيعة عمل تلك الشخصية، ونستطيع ان نميز بين الطبيب الذي يرتدي الصدرية، والجندي الي يرتدي الملابس العسكرية، ولهذا يمكن عدها من العناصر الأساسية والمهمة في التعرف على أنواع واشكال الشخصيات. كما ان الأزياء قادرة على توظيف الرمز الديني، فمثلا عند مشاهدة رجل يضع العمامة على راسه فهذا دليل على ان هذا الرجل هو شخصية دينية كأن يكون شيخ جامع، الخ، وطريقة لف العمامة ترمز الى طائفة معينة ومذهب معين. كذلك لبس الزي الإسلامي ففي فيلم (الجنس والمدينة) تظهر الفتاة وهي جالسة مع حبيبها على ساحل البحر وهم يتبادلون القبلات وبالجهة المقابلة يظهر هناك رجل يرتدي زي عربي ومعه امرأة ترتدي اللبس العربي (الجبة والدشداشة) فعندما يرون منظر الحبيبان وهم يتبادلان القبلات يغطي الرجل وجه زوجته ويمنعها من رؤية هذا الموقف، في هذا المشهد يرمز الى الشخص العربي بانه شخص متخلف، واستخدم الرمز في هذا الفيلم من خلال هذا الشخص العربي الى العرب وكيف انهم شخصيات متخلفة وجاهلة ودائما الشخص العربي يحجب عن زوجته مناظر قد تكون طبيعية بالنسبة لهم .

مؤشرات الاطار النظري

١- يشكل الرمز دلالة دينية تحيل الى خارج حدود الإطار في الفيلم السينمائي.
٢- يحتوي المكان على تمثلات لرموز دينية ذا دلالة مباشرة في الفيلم السينمائي.
٣- يعد الشريط الصوتي أحد مصادر بناء الرمز الديني في الفيلم السينمائي.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولاً : منهج البحث: اعتمدت الباحثة في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع العلوم الإنسانية ، لاسيما الادب والفنون ، لأنه يعني " وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حالياً) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره " (محمد سعيد ابو طالب ، ص ٩٤) ١٤ . لأنه يمثل انسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وحدود البحث .

ثانياً : عينة البحث : حددت الباحثة حدود بحثها بالفيلم السينمائي (شفرة دافنشي)، وقامت الباحثة باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، وفقاً للأسباب الآتية:
١- ان هذا الفيلم ينسجم مع متطلبات وموضوعة البحث واهدافه.
٢- ان مخرج هذا الفيلم هو أحد المخرجين المعروفين والمتميزين في صناعة الأفلام السينمائية. ٣- رشح هذا الفيلم للعديد من الجوائز فضلاً عن حصوله على جوائز من مهرجانات عالمية. ٤- يعتبر هذا الفيلم من الافلام التي غلبت عليها الجودة الفنية والتقنية العالية.

ثالثاً: اداة البحث : لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة يتم الاستناد اليها في التحليل، ولذلك فان الباحثة ستعتمد على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري، بوصفه معياراً يُخضع الفلم من خلاله للتحليل، وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها.

١- يشكل الرمز دلالة دينية تحيل الى خارج حدود الإطار في الفيلم السينمائي.
٢- يحتوي المكان على تمثلات لرموز دينية ذا دلالة مباشرة في الفيلم السينمائي.
٣- يعد الشريط الصوتي أحد مصادر بناء الرمز الديني في الفيلم السينمائي.

رابعاً: وحدة التحليل

ستعتمد الباحثة (المشهد) بوصفه وحدة للتحليل ، بغية الوصول الى مضمون عينة الفيلم ، لأنه يعطي وصفاً دقيقاً لاشتغال عناصر اللغة السينمائية. لذا يعتمد البحث المشهد الذي يملك المعالجة الاخراجية متميز بوصفه وحدة تحليل رئيسه للفيلم الديني.

الفصل الرابع : تحليل العينة ومناقشة النتائج

فيلم (شفرة دافنشي)

المؤشر الاول :

يشكل الرمز دلالة دينية تحيل الى خارج حدود الاطار في الفيلم السينمائي

ترتقي بنائية الفيلم السينمائي على مجموعة من الرموز الدينية التي تحيل الى انتاج المعنى وتتكون البلاغة الصورية من خلال توظيف الرمز الديني بواسطة صانع الفيلم السينمائي وتعين المتلقي على استحضار الأفكار المتنوعة ، إذ ان توظيف الرمز الديني هو المحور الأساسي في بنائية الصورة البلاغية وذلك عن طريق استخدام المخرج لعناصر اللغة السينمائية التي يحاكي بها عقل المتلقي ويثير فيه الأفكار وهذا ما يدعم الرؤية الاخراجية التي اعتمدها المخرج (رون هاوارد) في معالجاته الصورية وذلك لاستخدامه الرموز الدينية واثرهما في إحالة فكر المتلقي الى خارج حدود الاطار الصوري للفيلم، ويمكن تحديد ابرز المعالجات الصورية للرمز الديني البلاغية في فيلم (شفرة دافنشي) في المشهد رقم (١٤ و١٦) حيث اتقن المخرج استخدام الرموز من خلال الاشتغال الدلالي لمجموعة من

الأفكار والمعلومات التي حاول طرحها من خلال بنية عميقة تتوارى خلف الصورة السينمائية والتي عن طريقها تخاطب وعي المتلقي لفهم بعض الرسائل او الأفكار والتي من خلالها تكشف عن طبيعة تلك الرموز، فعندما نشاهد شخصية البروفيسور (سونيير) وهو مقتول عاريا وقد جعل من جسده بنية رمزية مكثفة بالرموز الحاملة بالمعاني والمعلومات المهمة ولكنها مضمرة ومبهمة وبحاجة الى فهم وتفسير تلك المضامين وما يريد سونيير ايصاله الى البروفيسور روبرت، هنا تحيل هذه الرموز الى خارج اطار الصورة السينمائية التي امامنا، حيث اصبح جسده يحمل الكثير من الاسرار، فمثلا رمز (النجمة الخماسية) يرمز الى السر الخطير الذي يحمل رسالة غاية في الاهمية أراد البروفيسور (سونيير) ايصالها، حيث تعتبر هذه الرسالة بمثابة الثيمة الرئيسية التي يقوم عليها الفيلم، لان هذا السر قد يغير الكثير من القناعات ويكشف عن حقائق خطيرة، وان قتل البروفيسور (سونيير) كان لاجل التخلص من هذا السر. ولاكتمال إيصال المعلومة المشفرة من خلال استخدام اعداد فيبوناتشي *اعداد فيبوناتشي، هي اعداد في الرياضيات ، متتالية فيبوناتشي نسبة إلى ليوناردو البيسي والمعروف باسم فيبوناتشي (باللاتينية: Fibonacci) وتعني ابن بوناشيو filius Bonaccio. وكتابه الذي ألفه سنة ١٢٠٢ واسمه ليبري أباتشي) حيث عرف المتتالية في رياضيات الغرب الأوروبي، وقد كانت تلك المتتالية معروفة وموصوفة بالسابق في الرياضيات الهندية في الرياضيات، (متتالية فيبوناتشي أو أعداد فيبوناتشي) وهي الأعداد التي توجد في المتتالية التالية ، بتعريفها فإن أول من أعداد فيبوناتشي هما ٠ و ١، ويكون كل عدد هو نتاج مجموع العددين السابقين له. بعض المدارس حذفت الحد ٠ الأساسي واستبدلته بالحد ١ مرتين، والذي قام بتدوينه البروفيسور سونيير على الارض بالقرب من

جثته لفك شفرة السر الخطير للبروفيسور روبرت، ظهرت المعالجة الاخراجية من خلال توظيف المخرج لزاوية عين الطائر للكشف عن الصورة الرمزية في هذا المشهد.

المؤشر الثاني :

يحتوي المكان على تمثلات لرموز دينية ذا دلالة مباشرة في الفيلم السينمائي

للفيلم السينمائي عناصر أساسية تبنى عليه، ومن اهم تلك العناصر المكان، حيث يتم من خلاله الكشف عن المعلومات او الاسرار بصورة ايقونية، والتي يمكن تحديدها عند عمل باقي عناصر لغة الوسيط، وخصوصا الشخصية والاكسسوار، فلكل مكان خصوصيته في السينما، كما في فيلم (شفرة دافنشي). وقد تميز فيلم (شفرة دافنشي) بمجموعة من الأفكار التي تحيل الى مجموعة من المعلومات التي يحتويها او الاسرار التي يكشف عنها، وهذا ماتم معالجته في مشهد رقم (٣٥ و٤٠) إذ ان قدسية المكان تنبع من مقدار الاسرار التي يحملها، فنجد ان القديس سيلاس كان يعرف هذه الحقيقة لأثار السيد المسيح من خلال تتبع اماكنه، فنراه يسعى للوصول الى خط الوردة الذي يتمثل بمكان وسط الكنيسة، حيث ان خط الوردة هو خط يمتلك رموز وشفرات ودلائل قدسية، وهذا ما نكتشفه من خلال وصف الراهبة بكونه خط ياتي من الاقطاب الشمالية الى الجنوبية ممتد في شارع باريس على هيئة (١٣٥) علامة نحاسية ، وهي تمثل نقاط التقاء بالاماكن المقدسة وتتجسد بشخصية السيد المسيح ومريم المجدلية التي تم التحفظ على حركاتها ومكان موتها ودفنها.

وقد ظهرت في بعض المشاهد الكأس المقدسة (علامة المزهرية وبداخلها وردة حمراء) في مكانين مختلفين ذات هيبة وقدسية، ولتأكيد الدلالة على عدم وجود

ضريح لمريم المجدلية، أي انها قد نقلت من مكانها لأكثر من مرة حفاظا على السر. فبالرغم من وجود ايقونتين الايقونة الأولى المتمثلة ب(العلامة النحاسية المتمثلة بخط الوردة لتدل الطريق للكأس المقدسة) والايقونة الثانية المتمثلة ب(علامة المزهرية وبداخلها وردة حمراء)، كل واحدة تعطي دلالة تختلف من معنى الى اخر حسب وجودها في المكان، حيث ان للمكان تأثير مهم واساسي حسب العائدية المكانية للأيقونة فعند وجود الايقونة الأولى دلت على وجود ضريح لمريم المجدلية، بينما ظهور الايقونة الثانية في مكان اخر يحيل الى دلالة أخرى تختلف عن الدلالة التي سبقتها، فهي تدل على عدم وجود ضريح لمريم المجدلية، وهذا دليل على ان المكان يلعب دور أساسي ومهم في اختلاف الدلالة الأيقونية.

ومن ملاحظة المشهدين رقم (٣٥ و٤٠) ظهرت المعالجة الاخراجية وهي تحمل دلالات نفسية وتعبيرية ودرامية عبر توظيف المكان دلالة على اعتباره احد عناصر الوسيط السينمائي في الكشف عن سير الاحداث ولما يملكه من خصوصية لرموز دينية تحيل الى علاقة روحية مابين ماديتها والأفكار المرتبطة بوعي المتلقي.

المؤشر الثالث :

يعد الشريط الصوتي احد مصادر بناء الرمز الديني في الفيلم السينمائي

نجح مخرج فيلم (شفرة دافنشي) رون هاورد في بناء صورة مكتملة الأركان من حيث القدرة في التعبير عن طبيعة الرمز الديني، اذ شكل الصوت احد المصادر الأساسية في بناء الرمز بطريقة فاعلة عن طريق تفاعله وتكامله مع مكونات الصورة والبناء التشكيلي المميز للقطات في فيلم (شفرة دافنشي)، حيث لعب الشريط الصوتي دورا مهما كرمز ديني في توظيف اللقطات والمشاهد والتي تمنحها ملازمة الموسيقى لشخصية (سوفي) فتكون علامة مهيمنة لتلك الشخصية وتكون ذات بنية دلالية مصاحبة لها واشتغلت الموسيقى بتدعيم فكرة ان سوفي تنتسب الى سلالة نسل السيد المسيح بمعجزاته الكثيرة في العديد من مشاهد الفيلم، فالموسيقى اثرت بشكل كبير على تأسيس الفكرة ويمكن ملاحظة ذلك في المشهد الذي يصور دخول سوفي والبروفسور الى الحديقة العامة بعد هروبهم من قبضة الشرطة الفرنسية ليجدا شخصا جالسا يقوم بتجهيز حقنته وذلك لكونه احد المدمنين على المخدرات فتتوجه سوفي نحوه لتقدم له عرضا مغريا من النقود لشراء وجبة طعام وترك حقنته، فنلاحظ في هذا المشهد وضوح نظرة الشخص المتعجب لما يجري امامه كما توحي نظرته الى مدى تأثيرها عليه، رافقت هذه اللقطات شريط صوتي هادئ يعبر عن شخصية دينية ومن خلاله اكد المخرج انتماء الشخصية لهذه السلالة، ولتأكيد هذه الدلالة لازم هذا الشريط الموسيقي لشخصية (سوفي) في مشهد اخر من خلال تهدئة البروفيسور بوضع أصابع كفيها على جانبي جبين البروفيسور وتحريكهما ليأخذ الشريط الصوتي دلالة متكررة لتعميقها وتكثيفها. وقد وفق المخرج في بناء تركيب صوري تعبيري اكتمل بشكل فاعل مع الشريط الصوتي، سواء على مستوى الموسيقى او المؤثر الصوتي او حتى الجمل الحوارية التي كانت مؤثرة بطريقة متكاملة مع الصورة، فالحوار على سبيل المثال كان

مختصر ومكثف ويحمل العديد من الدلالات الفكرية، وهو ما جعله بنية مرمزة تعمل بشكل متكامل مع رمزية الصورة، كذلك وظف المخرج موسيقى الكوراك بشكل دائمي في بعض المشاهد التي تمس بقدسية تعاليم السيد المسيح ما جعل من الموسيقى بنية أساسية لابد من توفرها في انتاج الرمز داخل فيلم شفرة دافنشي، لذا اخذ الشريط الصوتي مساحة تعبيرية مميزة داخل الصورة مما فعل اشتغال الرمز بشكل واضح، فارتكز الشريط الصوتي على بناء الرمز بشكل منفرد من خلال الجمل الحوارية بين الشخصيات التي أدت الى انتاج العديد من الأفكار او من خلال الموسيقى التي تعمل على بناء عاطفي وشرح وتفسير الاحداث الدينية او من خلال المؤثر الصوتي وهو يعمل على إيجاد وبناء الجو العام للاحداث وإعطاء مصداقية لها في بناء الزمان والمكان الفلميين.

الفصل الرابع نتائج البحث:

١. يعد الرمز بنية صورية مكثفة يراد منها إيصال مجموعة من الأفكار والعقائد الدينية. كما في فيلم شفرة دافنشي.

٢. ينهض الرمز على الاشتغال داخل اللقطة الواحدة من خلال البناء التشكيلي للقطة مما يؤدي الى دفع المتلقي لقرءاته خارج حدود اللقطة نفسها بدلالة دينية كما في فيلم شفرة دافنشي.

٣. ترتكز التمثلات الدينية داخل القصة الدينية تحديدا من اجل طرح موقف فكري تجاه بعض العقائد الدينية بشكل مباشر وغير مباشر كما في شفرة دافنشي.

٤. يعد الحوار العنصر الأكثر أهمية على مستوى شريط الصوت في بناء الرموز الدينية داخل فضاء الصورة المرئية كما في شفرة دافنشي.

٥. للمكان حضور بارز في بناء الرمز الديني من خلال توظيف مكوناته التي تحيل الى فكر ديني مباشر كما في شفرة دافنشي.

استنتاجات البحث:

١. يمتلك الفن السينمائي القدرة على انتاج شتى أنواع الرموز ومنها الرمز الديني في بناءه الصوري.

٢. يعد البناء البلاغي ضرورة في مخاطبة المتلقي فكريا عن طريق بناء الرموز والاستعارات الدرامية.

٣. للصوت وظيفة معلوماتية وجمالية وكذلك وظائف بلاغية في انتاج الرموز داخل الصورة السينمائية.

٤. تتعاضد عناصر اللغة السينمائية على بناء الرمز السينمائي صوريا.

توصيات البحث:

التأكيد على جماليات الإخراج في بناء الصورة بلاغيا.

مقترحات البحث:

دراسة عن أنواع الرموز في الفن السينمائي.

المصادر والمراجع

١-الأحمر ، فيصل ، معجم السيميائيات ، (منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠) .

٢-أبو علي ، محمد بركات حمدي ، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل ، (دار البشير للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، الأردن ، ١٩٩٢).

٣-إبراهيم ، ماهر مجيد ، تناص الأساطير العراقية في الصياغة السينمائية للفلم الروائي العالمي، رسالة ماجستير غير منشورة ، (جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١).

٤-ارنهايم ، رودولف ، فن السينما ، (ت: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف).

٥-اندرو ، ج دادلي ، نظريات الفلم الكبرى ، (ت: جرجس فؤاد الرشيدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) .

٦-الجمل ، بسام ، من الرمز الى الرمز الديني ، (مطبعة التسفير الفني ، صفاقس ،الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧).

٧-الحضري ، أحمد ، فن التصوير السينمائي ، (بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم).

٨-الرازي – محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، (دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٢).

٩-الزاهي ، نور الدين ، المقدس والمجتمع ، (النشر والتصفيف الفني ،االمغرب ، ٢٠١١) .

١٠-الشاروط ، فراس عبد الجليل ، دلالة السينما ، (دار نيبور للطباعة والنشر ، العراق ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٤).

١١-المهندس ، حسين حلمي ، دراما الشاشة ، (الجزء الثاني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠).

١٢-بادي ، الفيروز ، القاموس المحيط ، (مؤسسة الرسالة ، ط٣ ، دمشق ، ١٠٠٣) .

١٣-بارت ، رولان ، مقالات نقدية في المسرح ، (ت: سهى بشور ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢).

١٤-حسان ، تمام ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، (القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٥٨).

١٥ -رايس ، كارل ، فن المونتاج السينمائي ، (ت: احمد الحضري ، الجزء الأول ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤).

١٦-سعيد ، ابو طالب محمد ، علم مناهج البحث ، (الجزء الأول ، جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠) .

١٧-صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، (دار الكتاب اللبناني ،الجزء الثاني ، لبنان ،) ١٩٧٩.

١٨-صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، (الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ،١٩٧٨).

١٩-فال، يوجين ، فن كتابة السيناريو، (ت: مصطفى محرم، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧).

٢٠-فولتون، ألبرت ، السينما الة وفن ، (ت: عبد الحليم البشلاوي ، واخرون ، مصر، المركز العربي للثقافة والعلوم).

٢١-قاسم ، سيزا ، نصر حامد ابو زيد ، مدخل الى السيميوطيقيا ، (القاهرة ، دار الياس العصرية، ١٩٨٦).

٢٢-لالاند ، آندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، (المجلد الأول و المجلد الثالث ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ٢٠٠١) .

٢٣-لوتمان ، يوري ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، (ت: نبيل الدبس ، منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ٢٠٠١) .

٢٤-مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، (ت: فريد المزاوي ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، سوريا) ، ٢٠٠٩ .

٢٥-مولا ، علي ، الموسوعة العربية الميسرة ، (المكتبة العصرية ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠).

٢٦-هاماتون ، جب ، علم الأديان و بنية الفكر الإسلامي، (ت: عادل العوا ، دار عويدات ، ط . ١ ، بيروت ، ١٩٧٧) .

٢٧-هيك ، جون ، فلسفة الدين ، (ت: طارق عسيلي ، دار المعارف الحكمية ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠) .

٢٨-يونغ ، كارل غ ، الانسان ورموزه ، (ت:عبد الكريم ناصيف ، دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر ، الطبعة الأولى ، سوريا ، ٢٠١٢).

٢٩-يونج ، سكيب داين ، السينما وعلم النفس ، (ت: سامح سمير فرج ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، ٢٠١٥).

References

1. Al-Ahmar, Faisal, "Dictionary of Semiotics," Al-Ikhtilaf Publications, Dar Al-Arabiyya for Sciences Publishers, 2010.
2. Abu Ali, Muhammad Barkat Hamdi, "Arabic Rhetoric in Light of an Integrated Approach," Dar Al-Bashir for Publishing and Distribution, 1st edition, Jordan, 1992.

3. Ibrahim, Maher Majid, "The Interaction of Iraqi Myths in Cinematic Formulation of Global Narrative Films," Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2001.
4. Arnheim, Rudolf, "Film Art," Translated by Abdul Aziz Fahmi and Salah Al-Tihami, Cairo, Egyptian Foundation for Authorship.
5. Andrew, J. Dudley, "Major Film Theories," Translated by Georges Fouad Al-Rashidy, Egyptian General Organization for Books, 1987.
6. Al-Jamal, Basam, "From Symbol to Religious Symbol," Technical Safari Printing Press, Sfax, 1st edition, 2007.
7. Al-Hadari, Ahmed, "The Art of Cinematography," Beirut, Arab Center for Culture and Sciences.
8. Al-Razi - Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir, "The Chosen Saheeh Dictionary," Dar Al-Resalah, Kuwait, 1982.
9. Al-Zahi, Nour Al-Din, "The Sacred and Society," Technical Printing and Formatting, Morocco, 2011.
10. Al-Sharout, Firas Abdul Jalil, "The Significance of Cinema," Dar Nibur for Printing and Publishing, Iraq, 1st edition, 2014.
11. Al-Muhandis, Hussein Hilmi, "Screen Drama," Part Two, Cairo, Egyptian General Organization for Books, 1990.
12. Badi, Al-Fayruz, "Al-Qamoos Al-Muheet," Dar Al-Risalah, 3rd edition, Damascus, 1003.
13. Bart, Roland, "Critical Essays on Theater," Translated by Suhah Bshur, Damascus, Publications of the Ministry of Culture, 1992.
14. Hassan, Tamam, "Language between Standardization and Description," Cairo, Anglo-Egyptian Library, 1958.

15. Rice, Carl, "The Art of Film Editing," Translated by Ahmed Al-Hadari, Part One, Cairo, Egyptian General Organization for Authorship and Publishing, 1964.
16. Said, Abu Talib Mohammed, "Research Methodology," Part One, University of Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Al-Hikma Printing and Publishing House, 1990.
17. Saliba, Jameel, "The Philosophical Encyclopedia," Dar Al-Kitab Al-Lebnani, Part Two, Lebanon, 1979.
18. Saliba, Jameel, "The Philosophical Encyclopedia," Part One, Dar Al-Kitab Al-Lebnani, Lebanon, 1978.
19. Fall, Eugene, "The Art of Screenwriting," Translated by Mustafa Mahrum, Cairo, Egyptian General Organization for Books, 1997.
20. Fulton, Albert, "Cinema, Machine, and Art," Translated by Abdul Halim Al-Bishlawi and others, Egypt, Arab Center for Culture and Sciences.
21. Qasim, Siza, Nasir Hamed Abu Zaid, "Introduction to Semiotics," Cairo, Dar Al-Yas Al-Asriyya, 1986.
22. Lalanne, Andre, "Lalande's Philosophical Encyclopedia," Volume One and Volume Three, Awwaydat Publications, Beirut, Paris, 2001.
23. Loutman, Yuri, "Introduction to Film Semiotics," Translated by Nabil Dabes, Publications of the Ministry of Culture - General Cinema Organization, Syria, 2001.

24. Martin, Marcel, "Film Language and Writing with Images," Translated by Fareed Al-Mazawi, Publications of the Ministry of Culture - General Cinema Organization, Syria, 2009.
25. Moula, Ali, "The Concise Arabic Encyclopedia," Al-Maktabah Al-Asriyya, Lebanon, 1st edition, 2010.
26. Hamaton, Jeb, "Religious Science and the Structure of Islamic Thought," Translated by Adel Al-Awa, Dar Al-Ma'arif Al-Hikmah, 1st edition, Egypt, 1977.
27. Haik, John, "The Philosophy of Religion," Translated by Tariq Asili, Dar Al-Ma'arif Al-Hikmah, 1st edition, 2010.
28. Jung, Karl, "Man and His Symbols," Translated by Abdul Karim Naseef, Dar Al-Takwin for Compilation, Translation, and Publishing, 1st edition, Syria, 2012.
29. Young, Skip Dane, "Cinema and Psychology," Translated by Samih Samir Faraj, Hindawi Foundation for Education and Culture, Egypt, 2015.