جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم العلوم الإنسانية
فرع الإعلام والاتصال

تمظهرات العرب في السينما الهندية

دراسة تحليلية سيميولوجية للفيلم الخيالي "حياة الماعز" أنموذجاً.

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: سمعي بصري

من إعداد الطالبين:

- مخفي محمد اسلام
- زايدي سماح

تحت إشراف الأستاذ:

د. عبد الغني إرشن

أعضاء لجنة المناقشة

د. جودي عبد العزيز	M.C. B	رئيسًا
أ. صيمود ليندة	M.A.A	مناقشًا
د.عبد الغني إرشن	M.C.A	مشرفًا ومقررًا

السنة الجامعية 2025/2024

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتحقق الغايات.

يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور عبد الغني إرشن، الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته السديدة وملاحظاته القيّمة، وكان مثالاً للعطاء والعلم والتواضع.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور جودي عبد العزيز والدكتورة صيمود ليندة، على قبولهم مناقشة هذا العمل.

ولا يفوتني أن أعبّر عن امتناني لكل من ساندني ووقف إلى جانبي خلال مسيرتي العلمية، راجيًا من الله أن يوفق الجميع لما فيه الخير والصلاح.

إهداء

إلى من كَلّلَ الفرحُ جبينَهُ ومنْ عَلِمني أنَّ النجاحَ لا يأتي إلا بالصَّبرِ والإصرارِ

إلى النورِ الذي أنارَ دربي وسِراجي الذي لا ينطفئُ نورُهُ بقَلبِي أبدَا من بَذَل

الغالي والنَّفيسِ واستمددتُ منهُ قوتي واعتزازي بذاتي.

والدي العزيز

إلى من جعلَ الجنَّةَ تحتَ أقدامِها وسهلتْ لي الشدائدَ بدعائِها إلى الإنسانة العظيمةِ التي لطالما تمنَّتْ أنْ تقرَّ عينُها لرؤيتي في يومِ كهذا.

أمي العزيزة

إلى ضِلْع الثَّابِت وأمانيَّ أيامي إلى ما شددتُ عضدي بهم فكانوا لي ينابيعَ أرتوي منها إلى خيرةِ أيامي وصفوتها إلى قرةِ عيني...

إلى إخواني الغاليين

لكلِّ من كانوا عوناً وسنداً في هذا الطريقِ للأصدقاءِ الأوفياءِ ورفقاءِ السنينِ لأصحابِ الشدائدِ والأزماتِ إلى من أفاضني بِمشاعرِهِ ونصائحِهِ المخلصةِ إليكمْ عائلتي أهديكم هذا الإنجازَ وثمرةَ نجاحي التي لا طالما تمنيتُه

ها أنا اليومَ أكملتُ وأتممتُ أولَ ثمراتهِ بفضلِهِ سبحانَهُ وتعالى الحمدُ للهِ على ما وهبني وأنْ يجعلني مباركاً وأن يعينني أينما كُنتُ، فمنْ قالَ أنا لها نالها فأنا لها وإنْ أبتْ رغما عنها أتيتُ بها فالحمدُ للهِ شكراً وحباً وامتناناً على البدءِ والختامِ وآخرِ دعواهمْ أن

(الحمدُ للهِ ربِّ العالمين)

مخفي محمد اسلام

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد الله حباً وشكراً وامتناً على البدء والختام ها أنا اليوم اتوج لحظات الاخيرة في ذلك الطريق الذي كان يحمل في باطنه العثرات ورغماً عنها ظلت قدمي تخطو بكل صبر وطموح وعزيمة وتفاءل وحسن ظن بالله أهدي بكل فخر وحب تخرجي الى النور الذي اضاء دربي، الى العزيز الذي حملت اسمه فخرا، الى معلمي الاول الرجل الذي سعى طوال حياته لنكون الأفضل

ابي الغالي

الى من كانت الداعم الاول لتحقيق طموحي الى من كانت الى من كانت ملجأي ويدي اليمنى في هذه المرحلة

أمي الحبيبة

الى اخي واخواتي وشركاء الدرب وفرحتي الكبرى، الذين كانوا دائما عونا لي

الى جدتي الحبيبة، نبض قلبي التي كانت دعواتها نور طريقي

الى صديقاتي، زهرات عمري، اللواتي كن لي خير رفيقات وداعمات في مسيرتي الى كل الاصدقاء الاوفياء، الذين ما انفكوا عن تقديم العون والمساعدة في أحلك الظروف الى كل من افاضني بمشاعره ونصائحه المخلصة .....اليكم عائلتي.... اهديكم هذا الانجاز وثمرة نجاحي الذي لطالما تمنيته ها انا اليوم اكملت واتممت اول ثمراته بفضل سبحانه وتعالى

فالحمد لله على ان وهبني وان يجعلني مباركا وان يعنني اينما كنت.

زايدي سماح

ملخص الدراسة:

الملخص بالعربية:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل صورة العرب في السينما الهندية، مع التركيز على فيلم "حياة الماعز" كعينة للدراسة. تسعى الدراسة إلى فهم الأبعاد الأيديولوجية لتمثيل العرب في الفيلم، والكشف عن الرموز البصرية والصور النمطية التي يقدمها، بالإضافة إلى تحليل الأدوات السردية والدرامية التي تساهم في تشكيل هذه الصورة. تستخدم الدراسة منهج التحليل السيميولوجي لتحقيق هذه الأهداف.

الكلمات المفتاحية: السينما الهندية –حياة الماعز –تحليل سيميولوجي –العرب.

الملخص بالفرنسية:

Cette étude vise à analyser l'image des Arabes dans le cinéma indien, en se concentrant sur le film "The goat life" comme échantillon d'étude. L'étude cherche à comprendre les dimensions idéologiques de la représentation des Arabes dans le film, à dévoiler les symboles visuels et les stéréotypes qu'il présente, ainsi qu'à analyser les outils narratifs et dramatiques qui contribuent à façonner cette image. L'étude utilise la méthodologie de l'analyse sémiologique pour atteindre ces objectifs.

Les mots clés : Cinéma indien–The goat life–Analyse sémiologique–Arabes.

الملخص بالإنجليزية:

This study aims to analyze the image of Arabs in Indian cinema, focusing on the film "Goat Life" as a study sample. The study seeks to understand the ideological dimensions of the representation of Arabs in the film, to reveal the visual symbols and stereotypes it presents, and to analyze the narrative and dramatic tools that contribute to shaping this image. The study uses the semiological analysis methodology to achieve these objectives.

Keywords : Indian cinema–Goat Life–Semiological analysis–Movie–Ideology–Arabs.

خطة الدراسة

مقدمة

الإطار المنهجي للدراسة

- الإشكالية والتساؤلات الفرعية
- أهمية الدراسة
- أسباب إختيار الدراسة
- أهداف الدراسة
- منهج الدراسة وأدواته
- مجتمع البحث وعينته
- تحديد المصطلحات والمفاهيم
- الدراسات السابقة

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول: نبذة عن السينما الهندية.

المبحث الأول: نظرة حول السينما والسينما الهندية

المبحث الثاني: مواضيع السينما الهندية

المبحث الثالث: مكانة السينما الهندية في العالم

الفصل الثاني: سيميولوجيا السينما.

المبحث الأول: مفهوم سيميولوجيا السينما.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية

المبحث الثالث: اللغة السينمائية.

المبحث الرابع: المقاربات السيميولوجية لتحليل الصورة السينمائية.

الفصل الثالث: السينما والمجتمع

المبحث الأول: السينما والذاكرة الاجتماعية

المبحث الثاني: السينما والثقافة الاجتماعية وأيديولوجية الصراع الثقافي

المبحث الثالث: السينما والصور النمطية في المجتمع

المبحث الرابع: السينما والسياسة

الإطار التطبيقي للدراسة

الفصل الرابع: إيديولوجية تمثيل العرب من خلال الفيلم الخيالي "حياة الماعز"

المبحث الأول: بطاقة فنية وسينوبسيس فيلم " حياة الماعز"

المبحث الثاني: التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم " حياة الماعز"

المبحث الثالث: القراءة التعيينية والتظمينية للمقاطع المختارة من الفيلم

النتائج العامة للدارسة

خاتمة

مقدمة

مقدمة.

تُعد السينما قوة مؤثرة في المجتمعات الحديثة، فهي لم تعد مجرد وسيلة للترفيه، بل أصبحت أداة ثقافية واجتماعية وسياسية ذات تأثير عميق. إن قدرة السينما على الجمع بين الصورة والصوت والحركة والسرد يجعلها وسيطا قويا لنقل الأفكار والقيم والتصورات بين الثقافات والشعوب.

تلعب الأفلام دورًا هامًا في تشكيل الطريقة التي نرى بها الآخرين. فهي قادرة على تقديم قصص وشخصيات من خلفيات متنوعة، مما يساهم في توسيع آفاقنا وفهمنا للعالم. ومع ذلك، تحمل السينما أيضًا القدرة على ترسيخ الصور النمطية، أو تقديم رؤى أحادية الجانب عن ثقافات أو مجموعات معينة.

ان الصورة السينمائية، في جوهرها، ليست مجرد انعكاس للواقع، بل هي بناء فني يحمل في طياته رسائل ثقافية وأيديولوجية، إن الطريقة التي يتم بها تصوير الشخصيات، واختيار المواقع، واستخدام اللغة، كلها عناصر تساهم في تشكيل المعنى الذي يتلقاه المشاهد.

في هذا السياق، تكتسب دراسة تمثيلات "الآخر" في السينما أهمية خاصة. سواء كان هذا "الآخر" داخليًا ضمن المجتمع الواحد، أو خارجيًا ينتمي إلى ثقافة مختلفة، فإن الطريقة التي يتم بها تقديمه سينمائيًا يمكن أن تعكس العلاقات الثقافية والاجتماعية والسياسية القائمة.

أما دراستنا تهدف بشكل عام إلى تحليل كيفية تقديم السينما لصورة "الآخر"، مع التركيز على الأبعاد الأيديولوجية والثقافية لهذه التمثيلات. ولتحقيق هذا الهدف، تتبع الدراسة خطة منظمة تتكون من أربعة فصول رئيسية تتمثل في الفصل الأول بعنوان نظرة عامة حول السينما والسينما الهندية والذي بدوره ينقسم إلى ثلاث مباحث في المبحث الأول نجد نظرة عامة حول السينما والسينما الهندية، أما فيما يخص المبحث الثاني فيدرس أهم المواضيع التي تتناولها السينما الهندية، أما المبحث الثالث فيدرس مكانة السينما الهندية على الصعيد العالمي، بينما في الفصل الثاني و الذي عنوناه بسيميولوجيا السينما و الذي يوضح في المبحث الأول مفهوم

سيميولوجيا السينما، أما في المبحث الثاني فيشرح مفهوم الصورة السينمائية و عناصرها, وفي المبحث الثالث يشرح مفهوم اللغة السينمائية، وفي المبحث الرابع و الأخير نستعرض أهم المقاربات السيميولوجية لتحليل الصورة السينمائية، إضافة الى الفصل الثالث و الذي يحمل عنوان السينما و المجتمع و الذي ينقسم الى أربع مباحث، يدرس المبحث الأول العلاقة بين السينما و الذاكرة الاجتماعية ، أما المبحث الثاني فيستكشف العلاقة بين السينما و الثقافة الاجتماعية، و في المبحث الثالث يدرس كيف لسينما أن تعزز الصور النمطية للمجتمعات، بينما يناقش في المبحث الرابع العلاقة بين السينما و السياسة.

إضافة إلى الفصل الرابع ألا وهو الفصل التطبيقي للدراسة والذي نحلل في مبحثه الأول المقاطع المختار من عينة الدراسة "فيلم حياة الماعز"، أما في المبحث الثاني فيحتوي على القراءة التعينية والتضمينية للمقاطع المختارة من الفيلم، وأخيرا وفي المبحث الثالث نجد النتائج العامة المستخلصة من هذه الدراسة.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج السيميولوجي، حيث يهدف هذا المنهج إلى كشف المعاني والدلالات الكامنة في النصوص والصور من خلال دراسة العلامات والرموز والعلاقات بينهما، حيث استخدمنا في هذه الدراسة أدوات تحليلية مختلفة تتمثل في: الأدوات الوصفية: لوصف وتحليل عناصر الفيلم المختلفة، والأدوات الاستشهادية للاستشهاد بمقاطع من الفيلم أو آراء النقاد، إضافة إلى الأدوات الوثائقية: للاستعانة بمعلومات حول الفيلم وسياقه الإنتاجي.

.

1. **الإطار المنهجي للدراسة**

- الإشكالية والتساؤلات الفرعية
- أهمية الدراسة
- أسباب اختيار الدراسة
- أهداف الدراسة
- منهج الدراسة وأدواته
- مجتمع البحث وعينته
- تحديد المصطلحات والمفاهيم
- الدراسات السابقة

➢ الإشكالية والتساؤلات الفرعية:

السينما من أبرز الوسائط الثقافية التي تُعبر عن تصورات المجتمعات للذات وللآخر، فهي ليست مجرد وسيلة ترفيه، بل تلعب دورًا أساسيًا في تشكيل الصور الذهنية عن الشعوب والهويات المختلفة .ومن خلال أدواتها السردية والبصرية، يمكن للسينما أن تسهم في تكريس الصور النمطية أو إعادة تشكيلها، مما يجعلها وسيلة فعالة لفهم العلاقات الثقافية بين الشعوب أو حتى لإبراز التحديات في تلك العلاقات.

الصورة في السينما ليست مجرد انعكاس بصري للواقع، بل هي تمثيل رمزي يحمل معاني ثقافية وأيديولوجية تعبر عن رؤية محددة للعالم .في فيلم" حياة الماعز ,"يتم بناء الشخصيات العربية وعلاقتها بالسرد العام من خلال رموز وإشارات بصرية وسياقات درامية تعكس رؤية محددة للآخر العربي .وهذا يستدعي التساؤل حول ما إذا كانت هذه الصورة تسعى إلى تقديم تمثيل متوازن أم أنها تعيد إنتاج تصورات نمطية قديمة .كما أن هذه الصورة لا تُظهر فقط كيف يرى صناع الفيلم العرب، بل تلقي الضوء أيضًا على السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية في الهند التي أثرت على هذه الرؤية.

تُعتبر السينما الهندية من أكبر الصناعات السينمائية عالميًا وأكثرها تأثيرًا، يظهر" الآخر " بطرق متعددة، سواء كان هذا الآخر داخليًا ضمن حدود المجتمع الهندي أو خارجيًا ينتمي إلى ثقافات وشعوب أخرى .ومن بين هذه التمثيلات، تبرز صورة العرب باعتبارها انعكاسًا

لتفاعل ثقافي وتاريخي طويل بين الهند والعالم العربي .ورغم العلاقات القوية بين الجانبين على مر العصور، فإن صورة العرب في السينما الهندية قد تحمل رؤى متنوعة، تتأرجح بين الإيجابية التي تبرز الجوانب الثقافية المميزة، والسلبية التي تُظهرهم في إطار نمطي قد يرتبط بأفكار مسبقة أو توجهات اجتماعية وسياسية.

يُعد فيلم" حياة الماعز "نموذجًا مهمًا لدراسة هذه التمثيلات، حيث يقدم صورة للعرب تعبر عن رؤى وأفكار قد تحمل أبعادًا ثقافية أو اجتماعية أو حتى رمزية .يعتمد الفيلم على مجموعة من الأدوات السردية والجمالية، مثل الشخصيات، والسيناريو، والإخراج، والرموز البصرية، ليقدم تصورًا معينًا عن العرب .تُستخدم هذه العناصر لتشكيل ملامح الشخصيات العربية وسياقاتها داخل السرد العام للفيلم، مما يثير تساؤلات حول طبيعة الصورة التي يتم تقديمها ومدى ارتباطها بالتصورات النمطية السائدة أو انفصالها عنها.

ومن خلال هذا السياق قمنا بصياغة الإشكالية الرئيسية لدراستنا على النحو التالي:

ما هي الابعاد الأيديولوجية لتمثلات صورة العرب في السينما الهندية من خلال الفيلم الخيالي الطويل "حياة الماعز"؟

ولتفكيك هذه الإشكالية طرحنا عدة تساؤلات فرعية تتمثل فيما يلي:

1. ما هي الرموز البصرية المستخدمة في فيلم " حياة الماعز" لتشكيل صورة العرب؟

2. كيف تم تقديم الشخصيات العربية في السرد الدرامي للفيلم الخيالي عينة الدراسة؟

3. ما هي الصور النمطية المرتبطة بالعرب التي يظهرها الفيلم؟

4. ما هي الأبعاد الأيديولوجية التي يعكسها الفيلم عن العرب؟

5. هل عكس فيلم حياة المعز السياق الثقافي والسياسي الهندي المترجم لنظرة الهنود للعرب؟

6. هل يقدم الفيلم تمثيلًا متوازنًا للعرب أم يعزز التصورات النمطية السلبية؟

7. كيف تسهم الأدوات السردية والإخراجية في تشكيل رؤية محددة للعرب من خلال البنية الفنية للفيلم؟

8. ما هي الأدوار التي لعبتها الشخصيات العربية في تطور أحداث الفيلم السينمائي وماهي مدلولاتها العميقة؟

- **أهمية الدراسة:**

  - الكشف عن دور السينما كوسيط ثقافي:

تسلط الضوء على دور السينما الهندية كأداة لتشكيل الصور الذهنية عن الآخر، وخاصة العرب، وتأثير ذلك على العلاقات الثقافية.

  - مدلولات الصورة السينمائية:

تتيح فهم هذه التمثيلات ومدى إسهامها في تشكيل تصوراتهم عن العرب.

- المساهمة في النقد الفني والثقافي:

تقدم الدراسة نموذجًا لتحليل الأفلام من منظور نقدي، يدمج بين السيميولوجيا والأيديولوجيا لفهم الأبعاد الرمزية والثقافية.

➢ أسباب اختيار الموضوع:

- **اسباب ذاتية:**

1.الاهتمام الشخصي: الشغف بالسينما ودورها في تشكيل الهويات الثقافية والاجتماعية.

2. الرغبة في فهم العلاقات الثقافية: الرغبة في استكشاف العلاقات بين الثقافتين الهندية والعربية كما تعكسها السينما.

3. التخصص الأكاديمي: ارتباط الموضوع بمجال الدراسة، مثل الدراسات السيميولوجية والإعلامية.

- **أسباب موضوعية:**

1. العلاقة الثقافية بين الهند والعرب: وجود تفاعل تاريخي وثقافي عميق بين الهند والعالم العربي، ما يجعل تحليل تمثيل العرب في السينما الهندية موضوعًا مهمًا لفهم هذه العلاقة.

2. قلة الدراسات السابقة: ندرة الدراسات التي تتناول موضوع تمثيل العرب في السينما الهندية، ما يمنح البحث قيمة علمية إضافية.

3. أثر السينما على الجمهور: تحليل دور السينما في تشكيل تصورات الجمهور عن العرب.

➢ **أهداف الدراسة:**

1. تحليل الصورة: تفكيك وتحليل تمثيلات العرب في فيلم "حياة الماعز" من خلال دراسة الرموز والإشارات البصرية والسردية التي يستخدمها الفيلم.
2. الكشف عن الأيديولوجيا: فهم الأبعاد الأيديولوجية الكامنة وراء تصوير العرب في السينما الهندية، وما إذا كانت تعكس توجهات ثقافية أو سياسية معينة.

- **مجتمع البحث وعينته:**

في هذه الدراسة مجتمع البحث هي كل الأفلام السينمائية الخيالية الطويلة التي عالجت موضوع العرب الا ان وقع اختيارنا على فيلم " **حياة الماعز** كعينة لهذه الدراسة.

يعرف مجتمع البحث بأنه: "هو جميع الوحدات التي يرغب الباحث في دراستها، ويكون المجتمع المبحوث في تحليل المحتوى، وهو جميع الأعداد التي صدرت في الصحيفة[1].

كما يعرف أيضا على أنه المجتمع الذي يسحب منه الباحث عينة بحثه، وهو الذي يكون موقع الاهتمام في البحث والدراسة ويشمل جميع عناصر ومفردات المشكلة الظاهرة قيد الدراسة[2].

[1] – عاطف عدلي، زكي احمد عزمي، الأسلوب الإحصائي واستخداماته في بحوث الرأي العام والإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1993، ص211.

[2] – ابتسام بوراس، البنية العالمية للمقياس المئوي لجودة الحياة لمنظمة الصحة العالمية، أطروحة دكتوراه LMD في القياس في علم النفس وعلوم التربية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة 02، 2019/2020 ص99-100.

أما بالنسبة لعينة البحث فهي تمثل مجموعة فرعية من عناصر مجتمع بحث معين. وتعتبر العينة ضرورة بحثية بالنظر لصعوبة تطبيق البحوث والدراسات على المجتمعات الأصلية كاملة[1].

واعتمدنا على **العينة القصدية** والتي يقصد بها اختيار الباحث لعينته بحيث يتحقق في كل من العينة والمجتمع الأصلي شروط معينة تجعل من العينة تمثل المجتمع الأصلي تمثيلا صحيحا، بمعنى يختار الوحدة أو الوحدات التي تكون مقاييسها مماثلة ومشابهة للمجتمع الأصلي، كذلك فإن هذا النوع من العينات يوفر للباحث الوقت والجهد الذي سيبذله في اختيار العينة[2].

- **أسباب اختيار العينة:**

بعد التحقق من أن إطار دراستنا يركز على تمثلات صورة العرب في السينما الهندية، قررنا اختيار فيلم "حياة الماعز" كعينة للدراسة، لما يحتويه من تصورات حول العرب تسهم في تقديم رؤية تحليلية معمقة تتوافق مع أهداف البحث.

- **بطاقة فنية حول عينة الدراسة "فيلم حياة الماعز":**

الصنف	دراما
تاريخ الصدور	28 مارس 2024

[1] – أسماء خويلد، العينة في بحوث العلوم الإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ص 162.

[2] – أمنة مازوزي، صباح رقاب، صورة العنف الأسري في السينما الجزائرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر أكاديمي، تخصص سمعي بصري، قسم علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، السنة الجامعية 2020-2021، ص16

مدة العرض	173 دقيقة
البلد	الهند
اللغة الأصلية	الماليالامية
المخرج	بليسي إيبي توماس
الإنتاج	فيجوال رومانس
السيناريو	بليسي إيبي توماس
بطولة	– بريثفيراج سوكوماران. – وأمالا بول.
موسيقى	أي,أر رحمان

- **منهج الدراسة وأدواته:**

تستند الدراسات في مجالات العلوم الإنسانية، بغض النظر عن نوعها، إلى منهجية علمية تهدف إلى تحقيق الأهداف المحددة مسبقًا من قبل الباحث، وهي تمثل الإطار الذي ينظم ويحدد الطريقة التي يتبعها في دراسة الموضوعات المختلفة. يعتمد هذا المنهج على مجموعة من الأسس العلمية التي توجه الباحث في تحقيق نتائج دقيقة وموثوقة تتماشى مع الأهداف التي يسعى للوصول إليها.

فمناهج الدراسة تأتي في المستوى الثالث من البناء المنهجي للعلم وهي تشير إلى الطرق المؤدية إلى الغرض المطلوب أو بمعنى أدق «هي مجموعة من القواعد العامة التي يتم وضعها بقصد الوصول إلى الحقيقة في العلم»[1].

[1] – رضوان بلخيري، سارة جابري،" إشكالية تطبيق منهج التحليل السيميولوجي: دراسة تطبيقية في الأبعاد السيميوثقافية لصورة المرأة في الإعلانات التلفزيونية"، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد الثالث عشر، جامعة المسيلة، الصفحة 486.

وبما أن دراستنا هذه تهدف لدراسة ابعاد وايديولوجية صورة العرب في السينما الهندية من خلال الفيلم السينمائي "حياة الماعز" من الناحية السيميولوجية فقد اتخذنا **منهج التحليل السيميولوجي** للإجابة على الإشكالية والتساؤلات المطروحة.

فإن منهج التحليل السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية و"علما" لا يمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليليه وكفاءته في شتى التخصصات وخاصة في ميدان علوم الإعلام والاتصال وعلم الاجتماع. وعليه فقد وضح الباحث الدانماركي "لويس هايمسلاف" الغرض من التحليل السيميولوجي قائلاً: "هو مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء باعتباره له دلالة في حد ذاته وبإقامته علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى[1].

يعتبر "رولان بارت" Barthes Roland""أول من وظف التحليل السيميولوجي عل الصور وأشار إلى أن المعاني توجد في نظامين الأول تمثل المستوى التعييني للدليل وهو القراءة السطحية الحرفية التي لا تتعدى الدلالة البديهية والثاني يمثل المستوى التضميني وهو المدلول أو المفهوم الذي يحيل إليه الأول، فهو غير ظاهر[2].

ويمثل التحليل السيميولوجي بالنسبة لـ "رولان بارث" شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الأيقونية أو الألسنية على حد سواء، يلتزم فيه الباحث بالحياء اتجاه هذه الرسالة من جهة، ويسعى فيه من جهة أخرى إلى تحقيق التكامل

[1] – نفس المرجع السابق، ص488

[2] – جميلة سالم عطية، الثورة المعلوماتية واشكالية بناء وتداول الخطاب اللغوي والبصري "دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من الخطابات اللغوية والبصرية في مواقع شبكات التواصل الاجتماعي –الفايسبوك نموذجا، مذكرة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر ،03 /2013، ص 12.

من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى السيكولوجية، الاجتماعية، الثقافية ... التي يمكن أن تدعم التحليل بشكل أو بآخر[1].

نظرًا لأن موضوع الدراسة يسعى إلى الكشف عن الرسائل الضمنية والظاهرة التي يروجها الفيلم الهندي "حياة الماعز" عن العرب، فقد ارتأينا أنه من الضروري للإجابة على إشكالية الدراسة والتساؤلات المطروحة استدعى الأمر استخدام منهج التحليل السيميولوجي، حيث يمكن من خلاله الكشف عن الدلالات الخفية والمعاني الباطنية للرسائل الإعلامية، بالإضافة إلى تسليط الضوء على دور الصورة كأداة إعلامية فعالة، مع الأخذ في الاعتبار تقنيات ومؤثرات أخرى تحمل أبعادًا دلالية.

ولتحليل هذه الأفلام، يتطلب الأمر استخدام الأدوات والتقنيات التالية: الأدوات الوصفية، الأدوات الاستشهادية، والأدوات الوثائقية[2].

- **أدوات تحليل الفيلم:**

سنقدم فيما يلي شرحا موجزا لهذه الأدوات وكيفية استعمالها في عملية تحليل الأفلام[3]:

- **أولا: الأدوات الوصفية:** من الناحية المبدئية فكل شيء في الفيلم قابل للوصف، وبالتالي فإن استعمال الوصف في التحليل الفيلمي هو العملية السهلة، لكنه يجب الإشارة الى ان الخط الغالب في الفيلم هو السرد أو الحكاية، ولذلك نجد الوصف غالبا ما يتجه نحو الوصف السردي أو إعادة تقديم القصة الفيلمية، وهو ما يعرف بملخص الفيلم.

[1] – رضوان بلخيري، سارة جابري نفس المرجع السابق، ص488

[2] – نفس المرجع السابق، ص489

[3] – مراد بوشحيط، منهج التحليل الفيلمي من النظرية الى التطبيق كيف نقرأ فيلما سينيمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية, المدرسة العليا للصحافة و علوم الاعلام و الاتصال, جامعة الجزائر, 2016, ص96

كما أن هناك مفهوما أخرا متصلا بالمشهد يسمى الوحدات السردية المشهدية وهي التي ينطبق عليها التحليل السينمائي انطلاقا من أدوات الوصف التي سوف نتحدث عنها وهي التقطيع والتجزئة:

التقطيع: ونقصد به هو وصف الفيلم في حالته النهائية بأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدية والوحدات السردية الموجودة في الفيلم. حيث أن اداة التقطيع اداة لا يستغنى عنها في عملية التحليل. حيث أن أكثر الحدود دراسة في عملية التقطيع التحليلي وهي كالتالي:(مدة اللقطات، عدد الصور، نطاق اللقطات، المونتاج، الحركات، تنقلات الممثلين في المجال، مداخل ومخارج المجال، حركة الكاميرا، الشريط الصوتي، الحوارات، الموسيقى، الضجيج، العلاقات بين الصوت والصورة.

التجزئة: فهي ترتبط بالمقاطع الفيلمية وهي متعلقة أكثر بالوحدات السردية.

- **ثانيا: الأدوات الشاهدية:** هناك العديد من الأدوات الشاهدية التي تدخل في إطار التحليل الفيلمي ولكننا نكتفي بذكر أهمها تتمثل فيما يلي:

- **ملخص الفيلم:** يشكل ملخص الفيلم أهمية بالغة ضمن التحليل الفيلمي ومن منهجيتة لأنها تكشف نقاط القوة في السرد الفيلمي موضحة أيضا أبعاد الفيلم .
- **الفوتوغراف:** هي عملية اساسية ونموذجية في التحليل الفيلمي وهي عملية انتقائية بعناية فائقة وظيفتها شاهدية في عملية التحليل حيث يستغل المحلل راحة الحركة ليدرس الحدود الشكلية للصورة من حيث التأطير، عمق المجال، التركيب، الاضاءة، وحتى حركات الكاميرا، إذ تسمح هذه الأخيرة بتفكيكها ودراستها بصورة أكثر تحليلية – .البطاقة التقنية للفيلم : والتي يعرض فيها كل

المتعلقات الفنية والتقنية الخاصة بالفيلم من عنوان، شركة، وسنة الانتاج، المؤلف، المخرج، الممثلون وكافة العاملين الرئيسيين في الفيلم.

- **ثالثا: الأدوات الوثائقية:** يقصد بها جملة المعطيات العاملية الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل ونلخصها كالتالي[1]:

- **<u>المعطيات السابقة لبث الفيلم</u>:** وتضم السيناريو المكتوب، أوراق عمل المخرج، التصريحات والاستجوابات الصحفية، ومختلف الوثائق الأخرى.
- **<u>المعطيات اللاحقة للبث:</u>** وتشمل كل العناصر المتعلقة بالتوزيع ورقم المشاهدين في شباك التذاكر، وعدد النسخ الموزعة ونموذج النشر، بالإضافة إلى ملصق الفيلم وصور الدعاية والفيلم الترويجي.

- **تحديد المصطلحات والمفاهيم:**

1-الصورة: <u>لغة:</u> جاء في لسان العرب "لابن منظور" في مادة (ص ر.و.) مفهوم الصورة هي " :تصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي – التصاوير التماثيل وفي الحديث: أتاني الليلة ربي في أحسن صورة "قال ابن الأثير ": الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته – يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته[2].

[1] – مراد بوشحيط، مرجع سبق ذكره، ص101.

[2] – وفاء سلامي، وهيبة محاوشي، الصورة الشعرية في ديوان الخيول على مشارف المدينة لإبراهيم نصر الله، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الأدب العربي، جامعة بسكرة، سنة 2019-2020، الصفحة 5

أما 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 كما قسمت مدلولات الصورة إلى قسمين صورة ذهنية والتي تعني الانطباع الذي يكوّنه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثرا بالمعلومات المختزنة عنها وبذلك فإن الصورة الذهنية هي نتاج تفاعل عناصر المعرفة والإدراك وأخرى نمطية والتي تعني صورة أو تصوير حي في غياب المثير الأصلي بأن نتصوره ببصرنا العقلي[1].

ويرى محمد غنيمي هلال:" أنّ الصورة إمّا أن تكون بصرية، أو لها غاية وتحمل وسائط أو مفردات أو رموزا معبرة، يمكن إدراكها أو فهمها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو تكون متخيلة، يقوم الخيال بتشكيلها وتكوينها وإعادة تركيبها من مكوّنات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية، أو تكون ذهنية وتتمثل في الانطباعات الذاتية التي تتكوّن لدى الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معيّن أو نظام أو مؤسسة ما، بحيث يكون لها تأثير على حياة الإنسان[2].

أما عند العرب فقد ترجم الباحثون أن مصطلح الصورة النمطية والصورة هي شكل، أو صفة الشيء، والنمط هو: جماعة من الناس أمرهم واحد[3].

---

[1] – رضوان بلخيري، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة دالي براهيم، الجزائر، سنة 2009–2010، ص21–22.

[2] – د. عمر بلمقنعي، مفهوم الصورة وحضورها في النقد الأدبي عند العرب والغربيين، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، ص40.

[3] – رضوان بلخيري، نفس المرجع ص22.

أما إجرائيا فإن الصورة هي تمثيل ذهني أو بصري للواقع، يتم إنتاجه باستخدام وسائل متعددة مثل الرسم، النحت، التصوير الفوتوغرافي، السينما، أو الكاريكاتور، بهدف التواصل عبر الرؤية. تتميز الصورة بغناها في نقل المعلومات والمعاني.

2-العرب:

لغة: يرى ابن فارس ان كلمة "العرب" تعني فصيح اللسان، وجاء ذلك في قوله" فأما الأمة التي تسمى "العرب" فليس ببعيد أن يكون سميت عربا من هذا القياس س أنها لسانها أعرب الألسنة، وبيانها أجود البيان.[1]

المقصود بكلمة العرب لغة فصاحة اللسان وجودة البيان.

اصطلاحا: تطلق كلمة العرب على قوم جمعوا عدة أصناف لعل أهمها أن لسانهم كان اللغة العربية، وأنهم كانوا من أوالد العرب وأن مساكنهم كانت أرض العرب وهي جزيرة العرب، فالعرب أمة من الناس سامية الأصل منشؤها جزيرة العرب.[2]

3-السينما:

لغة: هي مصطلح يشار إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر خاصة التلفاز، وهي دار أو قاعة لعرض الأفلام والصور المتحركة هذا عربيا، أما في اللغة الفرنسية فهي أكثر اختصارا من معناها عربيا، وتشتق من المصطلح "سينماتوغراف" وتعني الفن

[1] – أسماء بوطرفة، صورة العرب في الأفلام الوثائقية الغربية، نيابة العمادة لما بعد التدرج و البحث العلمي والعلاقات الخارجية، قسم علوم الإعلام والاتصال و علم المكتبات، شعبة علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الحاج لخضر، باتنة, 2022-2023, ص21.

[2] – أسماء بوطرفة، صورة العرب في الأفلام الوثائقية الغربية، نفس المرجع، ص21.

السينمائي، ويقابل هذا التعريف عربيا مصطلح الخيالة، بالنظر إلى معنى الخيالة جمع خيالات، وهي ما تشابه لك من الصور في المنام[1].

أما اصطلاحا: فإن السينما هي فن الصورة المتحركة، والصورة السينمائية هي حقا في جوهرها حقيقة متحركة، وقد كان "جان أنشطاين" على حق حينما كتب أن الحركة التي تكون حق القيمة الجمالية الأولى للصورة على الشاشة، فالحركة والصورة يكونان جزءا من تعريف السينما والخاصية العليا لها، والتعبير الأساسي لعبقريتها[2].

وكذلك تعتبر أيضا بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون[3].

4-السينما الهندية:

تمثل السينما الهندية واحدة من أكبر صناعات السينما في العالم ان لم تكن اكبرها من حيث عدد الافلام التي يتم انتاجها سنويا وقد اصطلح على تسمية السينما الهندية

[1] – أمينة آيت الحاج، صورة المسلم في الأفلام الهوليودية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال، تخصص "السينما ووسائل الاتصال التفاعلية"، قسم الإعلام، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، سنة 2021/2020، ص 30.

[2] – أمينة آيت الحاج، نفس المرجع، ص31.

[3] – عفاف ناويهة، صورة الإسلام في السينما الأمريكية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الاعلام والاتصال، نخصص الاتصال الجماهيري والوسائط الجديدة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، سنة 2018-2019، ص17.

ب (بوليوود) حيث الحرف الاول (الباء) مشتق من (بومبي) وهي مركز السينما في الهند اما باقي الاسم فهو مشتق من (هوليوود)[1].

5-فيلم:

هو عبارة عن سلسلة من الصور المتتالية الثابتة عن موضوع ما، أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضها ويعرف كذلك انه عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط وهذا الاخير يتضمن الموضوع الذي يعرضه عن طريق جهاز العرض . وأيضا وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس وإعادة عرضها من خلال أجهزة ومعدات خاصة والواقع أن كل صورة على حدة هي صورة ثابتة لا تتحرك وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة [2].

6-السيميولوجيا:

لغة: إن كلمة سيميولوجيا Sémiologie من الأصل اليوناني Sémion أو Sémaine و المتولدة هي الأخرى من الكلمة Sémo و تعني العالمة الدليل Signe و هي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل Sens أي المعنى أما عن

[1] – قاسم محمد اسماعيل ابو فارة، السينما الهندية وصورتها النمطية، موقع الدستور، شر في :الجمعة 25 نيسان / أبريل 2008، أطلع عليه يوم 12 ديسمبر 2024: على الساعة الثانية ونصف زوال (14:30)، الرابط: https://www.addustour.com/articles/.

[2] – صفاء العوني، هنية رزيق، التلقي المعرفي للفيلم السينمائي دراسة مسحية على عينة من الشباب مشاهدي سينما المنصات الإلكترونية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة, 2020-2021، ص 18.

لفضه لوجيا Logie فتعني العلم ، و بالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السيميوطيقيا من الناحية اللغوية تعني علم العالمات[1].

أما اصطلاحا: السيميولوجيا أو السيموطيقا أو السيمياء، لدى دارسيها تعني علم دراسة العالمات دراسة منظمة ومنتظمة، فهي تدري مسيرة العالمات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم.[2]

7-التمثلات:

التعريف اللغوي: يعرف قاموس او معجم المعاني الجامع التمثل كالتالي

تَمَثَّلَ من يَتَمَثَّلُ، تَمَثُلاً، فهو مُتَمَثِلٌ، والمفعول مُتَمَثِل.

تَمَثَّلَ بِهِ: تَشَّبَهَ بِهِ واِتَّخَذَهُ مِثالاً.

تَمَثَّلَ الشيءَ: تصوَّر مِثالهُ.[3]

أما اصطلاحا: فالتمثلات هي أنساق تفسيرية يوظفها المتعلم لفهم العالم من حوله، وتفسيره بكيفية قد تتعارض في كثير من الأحيان مع العلم، لذلك يجد المدرس الصعوبة في محوها، بل كثيرا ما تتعايش التمثلات جنبا إلى جنب مع الحقائق العلمية في أذهان المتعلمين.[4]

---

[1] – أمير درقاوي، الدلالات الرمزية للصورة الكاريكاتيرية "باقي بوخالفة" أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص دراسات الفنون التشكيلية، كلية الآداب واللغات الأجنبية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان, 2016-2017، ص24-25.

[2] – نفس المرجع، ص 25.

[3] – معجم المعاني الجامع، الطبعة 1، الجزائر العاصمة، جوان 2009، ص09.

[4] – أمينة بن حجوبة، تمثلات الثقافة الإسلامية في الإشهار التلفزيوني العربي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص اتصال وعلاقات علامة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، السنة الجامعية 2014-2015، ص18.

- **الدراسات السابقة:**

- **الدراسة الأولى :**

أعدت من طرف الطالب وليد قادري بعنوان: "صورة الإسلاميين في السينما المصرية، دراسة سيميولوجية لفيلمي: "عمارة يعقوبيان" و "مرجان أحمد مرجان"، هذه الدراسة لتحليل كيف تُقدم السينما المصرية صورة الإسلاميين، اعتمد في دراسته على التحليل السيميولوجي، أي دراسة الرموز والدلالات التي تظهر في الفيلم، وطرح سؤالًا رئيسيًا تمثل في: ماهي المعاني والدلالات الصريحة والضمنية التي تنتجها السينما المصرية حول الإسلاميين؟، ؟، وما الصورة الذهنية التي تسعى الى ترسيخها لدى المتلقي؟

تم اختيار هذين الفيلمين بشكل مقصود، لأنهما يتناولان موضوع الإسلاميين بوضوح، ويعرضان نماذج مختلفة عنهم.

وفي نهاية الدراسة، توصل الباحث إلى أن الفيلمين قدما صورة سلبية ونمطية عن الإسلاميين، خاصة القيادات، حيث تم تصويرهم كأشخاص متشددين، متعصبين، ويميلون إلى العنف والمبالغة في التدين[1].

- **التعليق على الدراسة:**

تعد هذه الدراسة خطوة مهمة لفهم كيف تصور السينما المصرية الإسلاميين، وقد استطاع الطالب أن يختار فيلمين مناسبين لهذا الموضوع، لأن كلاهما يعرض شخصيات إسلامية بشكل واضح ومؤثر. وقد اعتمد الباحث على التحليل السيميولوجي لفهم الرموز والدلالات التي تحملها هذه الشخصيات والمشاهد.

حيث تبين هذه الدراسة كيف تساهم السينما أحيانًا في نشر صورة سلبية عن الإسلاميين، من خلال ربطهم بالتطرف والتشدد. لكن كان من الأفضل لو تم توضيح مفاهيم التحليل

[1] - وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية، دراسة سيميولوجية لفيلمي "عمارة يعقوبيان" و"أحمد مرجان"، مذكرة ماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2011-2012.

السيميولوجي بشكل أعمق، وربطها أكثر بالمشاهد والصور داخل الفيلم، حتى يفهم القارئ كيف يتم بناء هذه الصورة الذهنية.

- **أوجه التشابه:**

تشترك هذه الدراسة مع دراستنا في اعتماد منهج التحليل السيميولوجي للصورة.

تتقارب الدراستان من حيث زاوية المعالجة، إذ تركزان على دراسة صورة الإسلام والعرب في السينما.

هناك تشابه في تحليل الصور، والدلالات، والرموز التي تسهم في بناء المعنى.

- **أوجه الاختلاف:**

تختلف الدراسة عن دراستنا من حيث مجتمع البحث، حيث تناولت صورة الإسلاميين في السينما المصرية، بينما ركزت دراستنا على صورة العرب في السينما الهندية.

تختلف أيضا من حيث عينة التحليل، إذ اعتمدت على فيلمي "عمارة يعقوبيان" و "مرجان أحمد مرجان"، في حين اخترنا نحن فيلم "حياة الماعز."

- **الدراسة الثانية:**

هذه الدراسة المعنونة بـ "صورة العربي في السينما الأمريكية، تحليل نصي سيميولوجي لفيلم "المنطقة الخضراء"، من اعداد الطلبة بوالعام بلال وساسي نهاد، حيث تهدف إلى الكشف عن كيفية تقديم العرب في الأفلام الهوليودية، وذلك من خلال استخدام مقاربة تحليل سيميولوجي تعتمد فيها منهجية التحليل النصي كأداة أساسية لفهم المشاهد المختارة من الفيلم. وقد ركزت الدراسة على تحليل فيلم "المنطقة الخضراء" للمخرج بول غرينغراس، والذي يعالج بشكل رئيسي قضية أسلحة الدمار الشامل. تم تقسيم الفيلم إلى أربعة وثلاثين مشهداً، واختيار ثمانية مشاهد منها للتحليل بشكل معمّق.

اعتمدت الدراسة على تحليل هذه المشاهد بهدف استخلاص المعاني والدلالات الضمنية التي ينقلها الفيلم إلى المتلقي، خاصة ما يتعلق بتمثلات العرب في السينما الأمريكية عند

تناولها لموضوعات تخص المجتمعات العربية. وقد كانت عينة الدراسة قصدية، تمثلت في فيلم "المنطقة الخضراء[1]."

وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أبرزها أن السينما الأمريكية نجحت في ترسيخ صورة نمطية مشوهة عن العرب لدى المشاهد، من خلال تصويرهم في الفيلم كخونة، وقتلة، وجبناء، يقتلون بعضهم البعض لتحقيق مصالحهم الخاصة.

التعليق على الدراسة :

تساهم هذه الدراسة في فهم الكيفية التي تُشكّل بها السينما الأمريكية الصورة النمطية عن العرب، من خلال تحليل سيميولوجي دقيق لفيلم "المنطقة الخضراء". وتبرز أهميتها في كشف الأبعاد الإيديولوجية التي تُمرّر عبر السرد البصري، حيث أظهرت كيف تُستخدم الشخصيات والأحداث لترسيخ صور سلبية عن العرب، ما يدعو إلى إعادة النظر في التمثيلات السينمائية الغربية للقضايا العربية.

- **أوجه التشابه:**

تشترك هذه الدراسة مع دراستنا في اعتماد منهج التحليل السيميولوجي للصورة.

تتقارب الدراستان من حيث زاوية المعالجة، إذ تركزان على دراسة صورة العرب في السينما.

هناك تشابه في تحليل الصور، والدلالات، والرموز التي تسهم في بناء المعنى.

- **أوجه الاختلاف :**

تختلف الدراسة عن دراستنا من حيث مجتمع البحث، حيث تناولت صورة العرب في السينما الأمريكية، بينما ركزت دراستنا على صورة العرب في السينما الهندية.

تختلف أيضا من حيث عينة التحليل، إذ اعتمدت على فيلم "المنطقة الخضراء"، في حين اخترنا نحن فيلم "حياة الماعز."

[1]- بلال بوالعام، نهاد ساسي، صورة العربي في السينما الأمريكية، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، قسم العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016-2017.

II. الإطار النظري للدارسة

الفصل الأول: السينما والسينما الهندية.

المبحث الأول: نظرة حول السينما والسينما الهندية

المبحث الثاني: مواضيع السينما الهندية

الفصل الأول: السينما والسينما الهندية:

المبحث الأول: نظرة حول السينما والسينما الهندية:

❖ نظرة عامة حول السينما:

كانت البدايات الحقيقية للسينما حوالي عام 1895، نتيجة لجمع بين ثلاثة اختراعات: اللعبة البصرية، الفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الإخوان "أوجيست" و"لوين لومبير" اختراعهما لأول جهاز يمكن من عرض الصورة المتحركة على الشاشة في 13 فيفري 1895 في فرنسا، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في "قبو الجرائد كافيه" الواقع في شارع كابوسين بمدينه باريس.

وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صورة متحركة في نهاية عام 1895، ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي، وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عده عواصم أوروبية[1]. والسينما بدورها قد قسمت الى ثلاث انواع وذلك من خلال كيفية العرض نذكرها كالآتي:

- **السينما الصامتة:** تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام، فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان، فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد لها، بل إنها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان، وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك

[1] – لميس معمري، بوعطية جيهان، **صورة المرأة في الفيلم السينمائي الجزائري**، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية علوم الاعلام والاتصال والسمعي بصري، جامعة صالح بوبندير، قسنطينة03، 2021-2022، ص 30

الأفلام التي تعتمد على اللحظة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهوم رغم اختلاف لغات المشاهد[1].

- **السينما الناطقة:** دامت السينما الصامتة حتى عام 1927م، حيث ظهر أول فيلم ناطق في هوليود، هو أساس العمل السينمائي، حيث شاهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها التكنولوجيا الجديدة ككل شيء ففي عام 1927م، كان أول فيلم سينمائي ناطق وبداية عصر السينما الناطقة، وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية مما غير كيفية الكتابة والتصوير وعرض الأفلام السينمائية.
- **السينما الرقمية:** بدأ العصر الرقمي في الأفلام السينمائية في عقد الثمانينات، وكان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرا التصوير فحسب، بل في كونها يهدد هيمنة هوليود ويعلن أن السينما ستكون ملكا وحقا للجميع، فقد اكتسب زخما كبيرا، ومنذ البداية استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصورة فقط، وساعدت أنظمة المونتاج الرقمي في تكوين أساليب وتقنيات سينمائية جديدة، كاستخدام اللقطات القريبة جدا وصور وأشكال تطير حول الشاشة، وأشكال تتغير وتتحول الى اشكال اخرى امام اعين المشاهدين[2].

---

[1] –سلمى ششاري، عمر شايب ذرعي، **تجليات البعد الأسطوري في السينما الأمريكية**، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، قسم العلوم الإنسانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019–2020، ص14.

[2] – **نفس المرجع السابق**، ص15–16.

❖ السينما الهندية:

إذا استثنينا الشرق الأوسط، نجد أن السينما اتسعت اتساعا كبيرا في القارة الأكثر سعة وسكانا في العالم، لقد كانت أسيا عام 1920 على رأس الإنتاج العالمي من حيث عدد أفلامها، (حوالي ألفي فيلم طويل سنويا على ثلاثة ألاف، مجموع الإنتاج).

و لقد ظهرت فيها السينما حوالي عام 1896 بواسطة مصوري "لومبير", وفي مطلع القرن, حققت فيها بعض الأفلام من قبل الانجليز, و لعلهم ساهموا في لفت انتباه المصور الفوتوغرافي "د,ج, فالكيه" إلى السينما, فمضى عام 1912 إلى فنسين للتمرن, و لما عاد إلى الهند, أسس ممثلا في "ناسيك و ادار" بين أعوام 1914 و 1924 حوالي ثلاثين فيلما بلغ الفن و التقنية فيها نوعية اضطر اللندنيين معها إلى الانحناء اعجابا بها, و لقد تخصص ذلك المنتج المحقق بالموضوعات القديمة: التاريخ, الدين, الأساطير القديمة, و اقتباس المسرحيات المدرسية– الكلاسيكية, و كانت إخراجات "فالكيه" تستخدم أثوابا فخمة و تزيينات محدثة و حيل سينمائية ذكية.[1]

وأسس "ديكوراتور" الهندستان فيلم، "بابوراوو بنتر" عام 1912، "المارهاستر فيلم" في "كولهابور" من مقاطعة بومباي، المركز الرئيسي لشعوب المارهات، وحقق هناك ستة عشر فيلما طويلا ذات قيمة فنية حقيقية، سادت فيها المواضيع القديمة (سار هاندري، سينه غاره، ساتي بادميني، الخ)[2].

[1] – جورج سادول, **تاريخ السينما في العالم**, ترجمة إبراهيم الكيلاني, منشورات عويدات,,مكتبة بغداد, بيروت, لبنان,1968, ص 500.

[2] – جورج سادول, **نفس المرجع**, ص501.

إن شبه القارة الهندية الواسعة, هي تعد أكبر منتج أفلام في العالم, فبحلول سبعينيات القرن العشرين, كانت الهند قد تجاوزت كل الدول الأخرى في عدد الأفلام المنتجة, حيث كانت تصدر في المتوسط فيلمين يوميا, أي خمس كل الأفلام المنتجة حول العالم, تحافظ صناعة السينما في الهند على انتاج سنوي ما بين 800 إلى 1000 فيلم يغذي ما يقرب من 14 ألف دار عرض محلية و أحد عشر مليون مشاهد يوميا, كما تحتفظ الهند كذلك بالرقم القياسي في توزيع الأفلام خارجها في الأسواق الناشئة, حيث تصدر أفلاما أكثر مما تستورد, وفي اغلب الأحيان تتجاوز الولايات المتحدة في مناطق مثل شمال افريقيا والشرق الأوسط والشرق الأقصى. بحلول عام 2002 كانت الأفلام الهندية قد باعت ما يقرب من 3,6مليارات تذكرة حول العالم وهو ما يزيد عن الأفلام الهوليوودية بحوالي مليار تذكرة ومع ذلك فان الدخل الذي حققته الأخيرة أكبر بكثير من ذلك الذي حققته الأولى[1].

وفي الوقت الذي كانت فيه صناعة السينما تزدهر في انحاء شبه القارة في مراكز كبيرة مثل "كالكتا" ومدارس، حيث كانت كل منهما تنتج الأفلام باللغات واللهجات القومية خاصتها، فان المركز السينمائي للهند كان مومباي دائما (والتي كانت تسمى بومباي قبل عام 1995). يعتبر أسلوب مومباي المميز في صناعة السينما التجارية، المعروف باسم بوليوود، مزيجا فريدا من الميلودراما ونجوم الشباك ومواقع التصوير والأزياء الزاهية الألوان والاغنيات والرقصات المفعمة بالطاقة. تعرف الأفلام الصادرة من هذا الجزء من العالم أحيانا باسم السينما الهندية، لأن معظمها ناطق باللغة الهندية وهي الفرع القائم على السنسكريتية من اللغة الهندوستانية المستخدمة في شمال غرب الهند رغم ان بعض التعبيرات تتسلل اليها من الاردية وهي الفرع القائم على الفارسية من اللغة الهندوستانية الذي يفضل استخدامه في باكستان.

[1] – ويليام قي كوستانزو، **السينما العالمية في منظور الأنواع السينمائية**، ترجمة زياد إبراهيم، الناشر: مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، ص 257.

في بلد نحو 22 لغة رسمية، من ضمنها الإنجليزية، وعادات ثقافية متنوعة بصورة كبيرة، من الأكثر دقة التحدث عن أنواع السينما الهندية بدلا من السينما الهندية، لكن ما يعرفه العالم جيدا بوجه عام هو "بوليوود". أصبحت "بوليوود" بأهدافها التجارية الواضحة واسلوبها الانتقائي، تمثل الهند بالنسبة الى عامة الجمهور سواء في الهند او في السواق الناشئة او بين الشتات الهندي الضخم. وفي صناعة تتزايد عالميتها باستمرار، فإن منتجي ومخرجي ونجوم "بوليوود" هم من يعرضون صور الهند على ملايين شاشات السينما ليراها الجميع. ظاهريا، تمثل هذه الصور في الاغلب خيالات او عالما سحريا من القصص والمناظر، حيث كل قصة هي ميلودراما، وتغرق المناظر التي تحتوي على زي الساري والاغنيات والرقصات التاريخ في النشوة. لكن تحت السطح اللامع هناك قوى فاعلة تقوم بعمل ثقافي هام. ومع زيادة عالمية "بوليوود" فان هذا العمل اتخذ اتجاهات جديدة. لفهم ما يغير وما تعنيه هذه التغييرات، نحتاج للرجوع للوراء خطوة وفحص جزء من تاريخ السينما الهندية[1].

❖ الواقعية في السينما الهندية:

الواقعية في السينما الهندية تعود جذور الواقعية في السينما الهندية الى الاربعينات من القرن المنصرم، في الواقعية كما يراها النقاد تنحصر في الحديث عن الحياة الفعلية للناس فحياه الناس في الهند محاصره بالمجاعات والاستغلال والاستلاب المادي.

والفروق الطبقية هائلة إذ يعيش في المدن نسبه 3% مستوى رجال الأعمال في الغرب، وتعيش الفئة الاخرى في زهد وفقر يصلان الى حد الموت جوعا[2]

[1] – **نفس المرجع**، ص258

[2] – نوران جعدان، **رواد السينما الهندية**، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الياسمين للنشر والتوزيع, 2015، ص120.

من اوائل سينمائيين الواقعيين كان عباس خواجة أحمد الذي بدأ نشاطه عام 1946 بفيلم هام (الحلم والمدينة) ومع عباس ظهر جيل قوي في الواقعية امثال "شانتا رام وبيمال روي وميرا ناير".

إن الواقعية الهندية تنبع من مناطق الشمال والشمال الشرقي من الهند ولكن الواقعية الهندية تعمل في ظروف صعبة فالشركات التجارية تغرق الأسواق والجمهور بالأفلام الملونة، مع ذلك يبقى لها سحرها وبريقها الخاص.

ولعل رائد الواقعية هو "ساتيا جيت راي" الذي قلب الطاولة على السينمائيين الهنود وهنا تكمن ريادته اذ لم يكن هناك سوابق قوية فعلية عن هذا الاتجاه فجاء راي بسينما تخلع الوجه الزائف لما هو سائد.

أفلام راي هي عمق اقترابه من موضوعه، وأحد المظاهر الهامة في أفلامه مقدرته على تحويل المشاعر والأحاسيس كان يحول الغضب الى سخرية.

في أفلامه الأخيرة كان لديه ميل يتشاءم وأصبح أكثر انتقادا للسلطة ومراكز القوى يقول عنه شيام بينغال، إن أفلام راي أشبه بأفلام تشارلي شابلن حيث كان يكتبها بنفسه ويخرجها بنفسه كما انه صور بعضها ايضا بنفسه ويؤلف الموسيقى والمونتاج بمعنى انه كان سينمائيا شاملا منذ تأثير غير محدود[1].

❖ لغة السينما الهندية:

تُعتبر الهند من أشهر دول العالم، ولعل ما يُميزها عن غيرها هو التعدد اللغوي، حيث تحتوي على 22 لغة رسمية، وهو مؤشر ضخم بالمقارنة مع الارتفاع المتزايد لعدد السكان،

[1] – نوران جعدان، **مرجع سابق**، ص 121.

ولقد وصل عدد اللهجات إلى ما يقارب 2000 لهجة، وتُعتبر اللغة الإنجليزية واللغة الهندية من اللغات الرسمية المتعامل بها بكثرة، خاصة في المجال السينمائي[1], كما تُعد مكسبًا ومحركًا اقتصاديًا هامًا، وعائد أرباح هي ضرورة مُلحة، حيث لا تكاد تخلو المدن من المسارح ودور العرض، وتُعتبر الهند أكبر بلد منتج للأفلام بالعالم، تمتاز بأستوديوهات تصوير ضخمة قد تنافس نظيرتها هوليوود، وبناءً على ذلك يمكننا القول إن السينما هي من دون شك فن، ولكنها في الوقت ذاته صناعة[2].

المبحث الثاني: مواضيع السينما الهندية.

❖ التراجيديا:

تعتبر تراجيديا نوع من دراما يتناول خبرات أشخاص تثير طريقة تخيلهم مزيجا من الخوف والشفقة، وقد يتضمن الصراع التراجيدي لمشاعر إنسانية ورغبات كما يمكن له أن يتضمن استعراضا للقوة الطبيعة وغير الطبيعة، سماوية، شيطانية، اجتماعية، تاريخية .

والتي يتصور الكاتب الدرامي حتميتها بالنسبة للحياة البشرية. وأكد أرسطو أن أهم عنصر من عناصر التراجيديا هو الحبكة، فالتراجيديا تقليد للفعل والحياة وللسعادة والشقاء، ويضيف أرسطو أن الشخصية هامة من حيث كونها أحد العناصر إعداد الحبكة، وقد تميزت نهاية

[1] – مريم شواقري، **لغة السينما الهندية بين ترجمة الرمز الأسطور والمعتقد الديني**، مجلة الفكر المتوسطي، المجلد 09، العدد 01، معهد الترجمة، جامعة أحمد بن بلة، وهران01، الجزائر، 2020، ص 187.

[2] – **نفس المرجع السابق**، ص187.

القرن التاسع عشر بشكل جديد للتراجيديا تتناول الأفكار الجديدة للإنسان والأشكال الحديثة للمجتمع، أما القرن 20 فقد شهد انتعاشا لدراما الشعرية[1].

تعد تراجيديا جنسا أدبيا لها قواعدها وصفاتها المميزة قد تأسست في نظام الاعياد العامة للمدينة كنوع جديد من العروض بحيث أن كل مسرحية ستشكل فيما بعد رسالة اي خطاب وفق سياق معين ويحدد جون بيير فرنان هذا السياق قائلا هو سياق ذهني انه عالم انساني من المعاني وبالتالي فهو ممثل للنص الذي نرجعه اليه ادوات كلامية وذهنية مقولات فكرية نوعية للتفكير نظم للتصور وللمعتقدات وللقيم نوعية الفعل وانماط القائمين بالفعل(فرنان ناكيه بمعنى ان تراجيديا ليست فنا ترفيهيا بمعزل عن انشغالات المدينة بقدر ما انها تجسد التناقضات المدينة وتعمل على طرحها بشكل فني من خلال شخصية البطل التراجيدي هنا يجب ان نسجل ما دمنا أشرنا للوعاء النظري الفلسفي الذي يمثله عمل ارسطو فن الشعر عن علاقة تراجيديا بالفلسفة[2].

يعتبر أرسطو ان الفن نوعان فهو أما ان يكمل الطبيعة واما ان يخلق جديدا فمن النوع الاول مثلا فن التطبيب فاذا قصرت الطبيعة في مدح الصحة للبدن جاء الطبيب يساعد الطبيعة بفنه ويكمل ما بدأت به ومن النوع الثاني ما نسميه اليوم بالفنون الجميلة من تصوير وموسيقى وشعر هذا النوع الثاني وان سماه ارسطو مقلدا للطبيعة فهو في نظره لا يقلد الافراد والجزئيات بل يقلد الشيء الكلي في فرده ومعنى هذا انه اذا صور انسانا فهو لا يصور فردا يراه وانما يصور فيه المثل على الانسان او الفضل كامل منها فهو يلقي على الصورة نفحة مما يتصوره

[1] – جهيدة شعبان، كاميلية حمامي، **السينما الهندية وقضايا التعايش الديني في الهند**، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في علوم العلام والاتصال، تخصص وسائل الاعلام والمجتمع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مولود معمري، تيزي وزوو, 2014–2015، ص 60.

[2] – المصطفى العبدون، **التراجيديا عند أرسطو**، مجلة تدفقات فلسفية، جامعة ابن طفيل، المغرب،2022، ص 66.

من الكاملة فالإنسان العادي ينظر الى الفرد من الناس كانه فرد اما الفنان فيرى الانسانية في الفرد فيلقي على الصورة شيئا من هذا النظر العالي وتكون وظيفته ان يعرض ما يتصوره من الانسانية فيما يصور. في الفن عند ارسطو ينشا من الميل الغريزي إذا عند الانسان الى التقليد الواقعي عن طريق المحاكاة الى ان الفن لا يقف عند محاكاة الطبيعة بل انه يكمل هذه الطبيعة بما يبدعه من موضوعات جديدة فميزة الفن اخراج الطبيعة من طبيعتها عن طريق تغييرها للأسوء او للأحسن لأن الفن محاكاة الطبيعة ثم السمو عليها فكأنما ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب الى الجمال والكمال[1].

❖ **الميلودراما:**

إن كلمة الميلودراما تعني الدراما الموسيقية، أي الدراما التي تصحبها دائما موسيقى كتبت خصيصا لها، ويمكن القول إن ملامح الميلودراما كانت موجودة منذ قديم الزمان، ولكن ظروفا كثيرة في القرن الثامن عشر، ساعدت على إيضاح هذه الملامح، بحيث كانت النتيجة ظهور الميلودراما بشكل مسرحي له مميزاته في القرن التاسع عشر.

والميلودراما هي كلمة اغريقية تتركب من كلمتين، الأولى (ميلو–MELOS) وتعني نغم أو أغنية، والثانية (دراما–Drama) وتعني الفعل المعاش الواقعي، وبدأ استخدام هذا المصطلح في بداية القرن التاسع عشر، عندما أصبح النقاد يتلقون نوعا مسرحيا جديدا، يتمتع بحبكة رومانسية، وحوادث على خلفية الأغاني والموسيقى الأوركاسترية.

ومن هنا ظهر مصطلح الدراما الموسيقية والتي تستخدم فيها الموسيقى، إما لتزيد من حدة رد الفعل العاطفي عند المتلقي أو تستخدم لاقتراح وتقديم الشخصيات ومع مرور الوقت اكتسب

[1] – **نفس المرجع**، ص 67.

المعنى شمولية أوسع فأصبحت تعني التعبير عن الطريق الزخم العاطفي وإشباع المادة أيا كانت (رواية–مسرحية–فن تشكيلي–موسيقى) بالتعبيرات العاطفية والشعورية والمتخيلة[1].

فالميلودراما: هي الأحداث غير المبررة التي ليس لها رابط بين الشخصية وما تقوم به من الأفعال فيمكن أن نرى فاجعة دون أن نعرف مبررا لهذه الفاجعة، أي أن الميلودراما لا توضح مبررا للحدث بمعنى أن جانب الحبكة في الميلودراما يتغلب على جانب رسم الشخصية، وهي توجد حيث توجد قصه حب حالما يتوجه الفيلم إلى مشاعرنا، تنهض للميلودراما[2].

❖ **الفارس:**

الفارس نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضنك على حسب الاحتمالات وعلى الأخص الحركة المبالغ فيها أو الاشتباك الجسماني(الشخصيات تتسارع مع قوة مضحكة) يشترط في الفارس الإبقاء على الناحية الإنسانية ولو عن طريق تصوير الأخطاء وإلا انحدر إلى مرتبة الهزل، والموضوع الأساسي للفارس هو استعراض غباء الإنسان عندما يواجه المفارقات بيئية، وكان الفارس قائما منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان ولو أنه لا يوجد تاريخ مكتوب له، كما عاثر الفارس دراما الحديثة في أوروبا وكان منتشرا في فرنسا حيث توفر في القرن 19 عشر من ممثلي الفارس المرموقين الذين يستطيعوا الإبقاء على هذا بشكل مزدهرا[3].

---

[1] – عز الدين عطية المصري، **الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**، بحث مقدم لاستكمال الحصول على درجة الماجيستير، قسم اللغة عربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة, 2010، ص78–79.

[2] – **نفس المرجع السابق**، ص79.

[3] – **السينما الهندية وقضايا التعايش الديني في الهند، مرجع سبق ذكره**، ص62.

المبحث الثالث: مكانة السينما الهندية في العالم.

إن السينما الهندية لم تعد محصورة داخل حدودها، بل أصبحت قوة ناعمة عالمية تستخدمها الهند لتوسيع نفوذها الثقافي والاقتصادي، وتُعتبر اليوم من أبرز القوى السينمائية عالميًا.

❖ الصناعة السينمائية في الهند:

تتم صناعة الترفيه والإعلام في الهند بنسبة 19 في المائة في العام الماضي، بإيرادات تقدر بـ 20 مليار دولار أميركي، ومن المتوقع أن تصل إلى 25 مليارا في عام 2014، وفقا لتقرير صدر عن «إرنست آند يونغ» للاستشارات؛ لذلك ليست مفاجأة أن تدخل شركات هوليوود مثل والت ديزني وفوكس القرن العشرين وفياكوم 18، ووارنر براذرز وسوني بيكتشرز إلى سوق الأفلام الهندية وأن تعمل على إنتاج أو تسويق أو توزيع أفلام هندية[1].

تعد صناعة السينما الهندية من أكبر الكيانات المنتجة للأفلام في العالم، بل الأكبر على الإطلاق، إذ يجري إنتاج أكثر من 1200 فيلم سنويا بأكثر من 20 لغة، ويجري بيع ما يزيد على 3.3 مليار تذكرة سنويا، مما يجعل الهند صاحبة أكبر عدد من رواد السينما. ويبلغ حجم صناعة السينما الهندية 5 مليارات دولار، ومن المتوقع أن تزداد بمعدل نمو سنوي يصل إلى 14.1 في المائة، وبالإضافة إلى ذلك، من الأسهل تحقيق الربح في الهند بدلا من لوس أنجلس، حيث يبلغ متوسط تكلفة إنتاج الفيلم في بوليوود نحو مليوني دولار فقط، في مقابل 47.7 مليون دولار في هوليوود. كما تنخفض تكاليف التسويق كثيرا في الهند. بدأت شركات هوليوود في اكتشافها للهند من خلال دبلجة أفلامها باللغة الهندية ولغات محلية. وفي الوقت

[1] – براكريتي غوبتا، **الهند: 25 مليار دولار إيرادات صناعة الترفيه والإعلام عام 2014**، مقال من مجلة الشرق الأوسط، نشر يوم 28 ديسمبر 2014، أطلع عليه يوم 23 أفريل 2025، على الساعة 14و 15 دقيقة، ./https://aawsat.com/home/article

الحالي أصبحت نسبة تتراوح ما بين 40 إلى 50 في المائة من إيراداتها تأتي من الأفلام المدبلجة باللغات الهندية[1].

❖ السينما الهندية في الخليج:

تستثنى الأفلام التي تنتجها السينما الهندية والتي تنتشر بشكل لافت ومثير للاهتمام في منطقة الخليج العربي، من أغلب حوارات "الغزو الإعلامي" الأجنبي للتلفزيون العربي، فقد توغلت هذه الأفلام بأنواعها الكوميدية والرومانسية والأكشن التي يملؤها الخيال، في البيوت العربية بشكل دفع مستورديها العرب إلى افتتاح قنوات متخصصة لها وصل عددها لقرابة 10 فضائيات.

وكما تشير إحصاءات تصدرها مؤسسات رسمية في بلدان الخليج، ترتفع كل عام نسبة الخليجيين الزائرين للهند بغرض السياحة، حيث يجذبهم سحر المشاهد الخلابة التي يقدمها الإنتاج الاحترافي للسينما الهندية، التي تتقدم كل عام في مضمار المنافسة مع السينما العالمية، ويلقى انتشار السينما الهندية ترحيباً شبه رسمي من بلدان الخليج؛ إذ تسهم فعاليات كثيرة في تقوية حضورها وجذب جمهور أوسع[2].

كما احتفل مهرجان دبي السينمائي بمرور 100 عام على صناعة السينما الهندية، وذلك منذ عام 2012، واستضاف المهرجان مجموعة من صانعي الأفلام من بومباي وكالكوتا

---

[1] – **نفس المرجع**. https://aawsat.com/home/article /

[2] – **السينما الهندية في الخليج...شغف بالخيال والإنتاج المبهر**، مقال من مجلة الخليج أونلاين، عدد خاص، أبو ظبي، نشر في 14 ديسمبر2015، أطلع عليه يوم 23 أفريل 2025، على الساعة 13و 10دقائق، https://alkhaleejonline.net

وكيرلا لمناقشة واقع جديد للأفلام الهندية المثيرة، وكيف أثرت في عملهم، وبأية طريقة أسهم التعاون العالمي المشترك في هذا التغيير، ودور النشاط السينمائي بمنطقة الخليج.

تعتبر منطقة الخليج العربي مركزاً لوجود شريحة كبيرة من أهم عشاق السينما الهندية في العالم، حيث تتميز باحتوائها على تنوع كبير من الثقافات المتعددة، كما تعتبر السينما الهندية محببة هنا لمعظم الجاليات، بما فيها الهندية، والعربية، وغيرهما من المقيمين بالمنطقة. ونتطلع، من خلال هذه الجائزة، إلى منح الفرصة للملايين من عشاق السينما الهندية للتقرب من نجومهم المفضلين[1]

❖ السينما الهندية (بوليوود) تغزو السينما الأمريكية (هوليوود):

ليس هناك من إنتاج يمكنه أن ينافس إنتاج هوليوود، إلا الإنتاج السينمائي في الهند، بصرف النظر عن المستوى الفني أو اتساع الانتشار والتوزيع، وسيطرة فكرة العالمية المقترنة بالإنتاج السينمائي في هوليوود دون غيرها من دول العالم, فعلى مستوى الكم فقد فاق الإنتاج السينمائي في الهند غيره من انتاجات العالم، حتى أنه وصل حينا الى رقم كبير تجاوز الألف فيلم سنويا، وهو رقم لم يصله أي بلد آخر كلف هذا الإنتاج . قرين المحدودية من حيث القبول الجماهيري فهو لا يتناسب إلا مع شريحة معينة من الجمهور، حيال الميلودراما والغناء والرقص وباقي التفاصيل الشعبية المرتبطة بدول آسيا أو شبه القارة الهندية تحديدا.

وإذا كان التساؤل حول طبيعة هذا الإنتاج وخصوصياته يبقى قائما، فإن السينما الهندية قد افرزت أيضا ملامح مختلفة للسينما جاءت مع انتشار شهرة بعض المخرجين، ولكن الطابع العام المسيطر يحاول ان يقترب من الجمهور العادي، فتنجح السينما الهندية أحيانا وتفشل في بعض الأحيان، في ظروف متباينة، أصبحت تتطور، حتى صارت هذه الظروف أشبه بالطوق

[1] – **نفس المرجع السابق.**

الذي يرتبط بمشكلات اقتصادية كبيرة تتحكم فيها دوائر المال والأعمال التجارية السرية وغير السرية[1].

مع انطلاق صناعة الأفلام الهندية إلى الساحة العالمية، شرعت "بوليوود" كذلك في غزو هوليوود، حيث أصبحت السينما الهندية الشهيرة بـ "بوليوود" المنافس الأول بالسينما العالمية والتي أبرزها "هوليوود"، وأحيانا تتفوق عليها أيضا، وهناك عدة عوامل التي جعلت السينما الهندية تصل للعالمية:

- التقنيات الحديثة للمونتاج: يعد السبب الأول والرئيسي لوصول بوليوود إلى العالمية هو دقة الصورة واستخدام تقنيات حديثة بالمونتاج.
- الخيال العلمي: الاعتماد على الخيال العلمي التي تتميز به أفلام بوليوود، واستخدام تكنولوجيا حديثة بالأفلام، والتي تتفوق الهند بها من الأساس هو المجال التكنولوجي.
- تشجيع الدولة: تتعامل الدولة الهندية مع أفلام السينما الهندية على أنها مصدر دخل رسمي للبلاد، وتشجيع النجوم بالأوسمة الوطنية عن الأدوار المؤثرة لهم الأفلام لصالح البلاد[2].
- انتاج ضخم يفوق هوليوود: ويعد الإنتاج الضخم هو أهم عوامل وصول السينما الهندية للعالمية.

---

[1] – سليم رمضان، **السينما الهندية... مظاهر وظواهر ودلالات**، مجلة السينما والثقافة، سينما طرابلس, 05 سبتمبر 2008، https://cinematripoli.blogspot.com/2008/09/blog-post_05.html?m=1

[2] – شيماء رستم، **7 أسباب لوصول السينما الهندية إلى العالمية ومنافسة هوليوود**، مقال من صحيفة الوطن، نشر يوم السبت 29 يناير 2022، أطلع عليه يوم 23 أفريل 2025، على الساعة 13 و41 دقيقة، https://www.elwatannews.com/news/details/5925484#goog_rewarded

- الجمهور: يمتلك نجوم السينما الهندية روابط كبرى وقاعدة جماهيرية لا تعد ولا تحصى من محبين ومتابعين السينما الهندية، سواء إن كان من الهند أو خارج حدود الهند.
- عوامل الجذب الفني: استخدام عوامل الجذب الفني، التي عادة تستخدم بالفن المسرحي، وأبرزها الاستعراضات والألوان، وجمال الصورة، وخاصة أن الهنود يتميزون بأداء رقصات مميزة.
- ثقافة الفلكلور الهندي: دائما تتضمن الأفلام الهندية، مشاهد من الأماكن السياحية والخلابة بالبلاد، بجانب إظهار مظاهر الفلكلور والثقافة الهندية، من خلال الأفلام[1].

[1] – **نفس المرجع.**

الفصل الثاني: سيميولوجيا السينما

المبحث الأول: مفهوم سيميولوجيا السينما.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية.

المبحث الثالث: اللغة السينمائية.

المبحث الرابع: المقاربات السيميولوجية لتحليل الصورة السينمائية.

الفصل الثاني: سيميولوجيا السينما.

المبحث الأول: سيميولوجيا السينمائية

❖ مفهوم سيميولوجيا السنيما:

وضف **كريستيان ميتز** المنهج السيميائي في دراسة السينما أي الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامات سمعية بصرية، وصدرت له في هذا الصدد مجموعة من الكتابات والدراسات ومن ذلك كتابه الموسوم ب: Essais sur la signification au cinéma والذي يقع في جزئين إثنين: وقد تحدث فيه عن الخدع السنيمائية، وعالجها معالجة سيميولوجية وقسمها الى ثلاث مستويات، وهي: مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)، ومستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين)، ومستوى تركيب الفيلم[1].

فهذه الدراسات تأكد أن **ميتز** رائد في تجريب المنهج السيميائي في دراسة السينما وقد اعتبرته **بيرنارد توسان** " مؤسس سيميولوجيا السينما" ومما قاله ميتز في هذا المضمار: " السيميولوجيا السنيمائية جد حديثة، لكي تضطلع بعدة تطبيقات في كل مرة، جزء برنامجها الذي يعني ببلورة المكونات الفيلمية الكبرى، يبدو أنه قد اكتمل لكي نتمكن من عرض تطبيقه على الشريط المصور لفيلم بكامله ".

في سيميولوجيا الصورة السنيمائية، يجد المحلل نفسه أمام نمط آخر من الصور لأنها تكون متحركة متعددة، ولا يمكن تجزئتها ببساطة، لأنها تخضع لتسلسل البناء الفيلمي، وهذا يجعل من مقاربة الصورة السينمائية عملية غاية في التعقيد، كما يتطلب معاينة دقيقة لمجموعة من

[1] – زهرة قجاتي، **الملمح الجمالي للسرد في الخطاب السينمائي**، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة, 2018–2019، ص 95.

المستويات خاصة وأن دلالة الفيلم لا تتوقف على صورة واحدة بل على العلاقة التي تربط بين جميع الصور في قالب واحد.[1]

كما أن سيميولوجيا السينما تسعى لأن تتبني نموذجا قادرا على أن تفسر كيف يشمل الفيلم على المعنى وكيف وينتقل هذا المعنى إلى المشاهدين، كما تسعى إلى الكشف عن السمات والأنماط التي تعطي لكل فيلم خصائصه المميزة.

لذا للسينما لغة خاصة بما تتجاوز اللغة الإنسانية إلى ما هو أهم و أشمل, و مادة الفيلم في حقيقة الأمر هي الرسائل التي ينقلها الفيلم على المشاهد من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما و عليه فإن الفيلم السينمائي هو سرد لقصص واقعية أو خيالية بطريقة شيقة تجذب المتلقي و تثير فضوله مما أفضى إلى وجود تذوق جمالي للخطاب السينمائي من قبل الجمهور الذي يسعى إلى تفكيك أجزاءه و إعادة بناءها من جديد و قراءة ما وراء الصورة أي ماذا يريد المرسل أن يبثه له.[2]

المبحث الثاني: الصورة السينمائية

❖ الصورة السينمائية:

ان تعريف الصورة السينمائية سهل ومعقد في آن واحد سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة... أو إذا ما عملنا بأنها تتكون من 24 وحدة في التلفزيون و25 وحدة في السينما... لكن إذا نظرنا إليها من حيث أنها مركز للتواصل فهنا يكمل الإشكال: هناك الصورة التي نكونها عن أنفسنا حيث من شأنها أن تطلق أو تلحم دوران الكلام الإبداعي فينا، ثم هناك الصورة التي يكونها الآخر عنا .في الصورة قد

[1] – **نفس المرجع**، ص95.

[2] – زهرة قجاتي، مرجع سبق ذكره، ص96.

أصبحت تشكل وسيلة للإعلام ترمي إلى جعل الإنسان العصري أكثر خمولا كما يقول René في مقدمة كتابه "قوى الصورة" تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة عوض تفقير العالم وتنميطه ويضيف بأن الصورة على العكس من ذلك تساهم في إغنائه وإخصابه[1].

❖ خصائص الصورة السنيمائية:

تعتبر الصورة السينمائية إحدى الأدوات الأساسية في بناء الخطاب السينمائي، حيث تساهم في نقل المعاني والرسائل بشكل مرئي، مما يعزز تأثير الفيلم على المتلقي. تعد الصورة عنصرًا متعدد الأبعاد، تجمع بين البصر والرمزية، وتعمل على تشكيل الواقع والخيال في آن واحد، لهذا تتنوع خصائص الصورة السينمائية ما بين التقنيات الفيلمية ومن بين هذه الخصائص نذكر:[2]

- إن الصورة لها دورها "الدال"، فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة وفي امكانها أن تكون كذلك الطريقة مباشرة (اي بالصورة)، وإنما بطريقة رمزية.
- إن الصورة الفيلمية واقعية بمعنى أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.
- إن الصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها المشاهد.
- للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحدده تماما لطبيعة الأشياء.

---

[1] – رضوان بلخيري، **قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي بين تجليات الظاهر وتحليل المضمون**، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثامن، الجزء الأول، جامعة التبسة، الجزائر، ديسمبر 2017، ص87.

[2] – رضوان بلخيري، **مرجع سابق**، ص92.

- قابلية الصورة الفلمية للتشكل اي مرونتها وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد لأن الصورة في ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد ولا يمكن أن تكون مبهمة وغامضة.

❖ **تركيب الصورة السنيمائية:** تتركب الصورة السينمائية من الإطار الذي يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا، حيث من وظائفه[1]:

- يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوحد إحساسه بالشيء.
- يحد من الاحساس الطبيعي، ويحقق الاحساس الجمالي.
- يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل:

الحركة السريعة والبطيئة، المزج والتدرج، الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت، تغيير شكل الصورة بتغيير البؤرة أو المرشح، وهذه الوظائف تخلق استجابة جمالية لدى المشاهد.

وداخل هذا الإطار تتكون لنا الصورة السنيمائية من:

- الكادر يخضع لشروط الرسم والنحت الجمالية.
- تبنى الصورة بتكوين خاص وتنظم عناصرها كذلك.
- الصورة السينمائية تظهر أحلام الروح المسروقة.
- إن المونتاج يضفي إيقاعا داخليا للصورة الفيلمية.

فتكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر بما يتضمنه من اختيار لزاوية التصوير وعمق المجال لتعبير عن المعنى العام والإطار النفسي الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري: يعكس عالما مضطربا

[1] – **نفس المرجع**، ص88.

مليئا بالزوايا الحرجة والانتقالات الخشنة فتكوين الصورة إذن حسب بودوفكين[1]:
الحدث أو المكان، التركيب، الإيقاع، الطول، المحتوى.

- وجوب مراعاة الترابط العضوي بين الأحداث وبين مناطق تصورها (الحدث – المكان).
- لا يمكن أن تترك أية حادثة تأثيرا ما إلا إذا كام تركيبها في المونتاج جيدا (التركيب).
- تتحقق جودة المونتاج بالإيقاع السليم (الإيقاع).
- يعتمد الإيقاع على طول اللقطات بالنسبة لبعضها (الطول).
- وطول اللقطات يعتمد كليا على ما تحتويه كل لقطة بشكل حازم ودقيق (المحتوى).

بالإضافة فالضوء والظل اللذان يوحيان بمعنى الصراع بين الخير والشر، ويخلقان مؤثرات شديدة التنوع باستخدام مصادر ضوء غير عادية، في التعبيرية–تمثل الظلال–موضة، وطرازا شائعا (تمثل صورة القدر) التي لها دلالة (إيجازية) وان تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد الذي توحي به، بهذا تكتسي الظلال قيمة رمزية، وتحدث مؤثرات ذات قوة فريدة.

❖ دلالات الألوان في تشكيل الصورة السنيمائية:

تعتبر الالوان ذات أهمية بالغة في الصورة السينمائية لما لها من دور فعال في تبليغ الرسالة البصرية وجذب انتباه المشاهد، وعند حسن استخدامها يمكنها نقل المشاعر الخاصة دون الافصاح عنها بالكلام ولا الأفعال انطلاقا من دلائل متعارف عليها اتجاه كل لون منطلق سوسيوثقافي مبني على خاصية كل مجتمع و اعتقاده في ألوان معينة، ومثل ما أن

[1] – رضوان بلخيري، **مرجع سابق**، ص88.

لكل إنسان مزاجه اللوني الخاص به والذي يختلف مثلا عن مزاج أقرب الناس إليه، فلكل الشعب أيضا مزاجه اللوني الخاص به، وهذا المزاج يكون نتيجة مباشرة لعوامل طبيعية و بيئية لصيقة بهذا الشعب تجاه الألوان، و بتاريخه وعرقه و إديولوجيته ودينه و عاداته وكل ممارساته الخاصة، فمثلما أن الأحمر مقدس عند البوذي، يقابله نفور المسلم منه لاقترانه بالنار، و مع ذلك من غير الممكن التأكيد على ردة فعل أمة ما بأكملها، اتجاه لون معين بشكل قطعي ونهائي حتى في الحدود الإثنية الضيقة، لتداخل المزاج الفرد اللوني مع المزاج الجمعي للون.[1]

❖ **تعبيرية الألوان في الصورة السنيمائية:**

- **لأبيض:** قيمة لونية حيادية تمثل السعادة والحياة والهدوء والأمل، كما يدل على النقاء والطهارة والبراءة والصدق والتواضع والتضحية والضعف ويرمز للسلام وحب الخير والرحمة.
- **الأسود:** قيمة لونية حيادية يناقض الأبيض في كل خصائصه، مرتبط بكل شيء رجعي وإجرامي وعتيق كما يعبر عن الظلام والوحشية والكوارث والموت والخوف والرعب والشر، وأحيانا قد يرمز إلى الرزانة والثبات.

[1] – أحمد شريكي، **تعبيرية الألوان في السينما**، مجلة جماليات، العدد 03، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، ديسمبر 2016، ص 5-6.

ويبقى إستخدام الصورة بالأبيض والأسود خيارا ذا خصوصية جمالية وإيحائية يمكن تحميلها معاني كثيرة حسب كل موضوع يعالجه الفيلم وتكمن جماليتها في تناقضهما الصارخ والمقنع والمرضي بصريا، والمغري لكل من يهوى توظيف الأضداد في السينما.[1]

- **الأصفر:** هو لون حار يحاكي مشاعر السعادة والاسترخاء يحمل معاني الغيرة والخداع كما يفيد في التصريح بالمشاعر المنطلقة والجريئة، يعبر في جانبه السلبي عن الجبن والانحطاط والضعف والغش والمرض، حيث يشير الدكتور "هاري هيبنر" أستاذ علم النفس الدعاية في جامعة سيراكيوز للأبحاث على " أنه من السهل تذكر الأصفر لمدة أطول وهو مساعد على لفت الانتباه وتجديد اليقظة أو التحذير كونه عدواني بصريا، وإذا ما جاور الأسود دل على الخطر، والفاتح منه يرمز للخطر والخيانة وعدم الأمان.
- **الأحمر:** هو لون ساخن مثير في جانبه السلبي وعدواني، مثير للتوتر، يرمز للعنف والنار والغضب والاستفزاز والخطر، والشجاعة ويرمز للجسد ومتعلقاته، "باتي بيللانتوني" أستاذة علم الألوان بمعهد الفيلم الأمريكي في كتابها "قوه اللون في السرد البصري 2005" اعتبرت الأحمر لون عدواني ومنشط كالكافيين ويتميز عن غيره بتقدمه وسرعته وثبت أنه يزيد من ضربات القلب ويسرع في إيقاع الدورة الدموية ويشحن التوتر، في جانبه الإيجابي يرمز للشجاعة والقوة والدفء، ويرمز للكراهية في بعض المواقف إذا وظف بشكل جيد في هذا الاتجاه.
- **البرتقالي:** أستاذة علم الألوان بمعهد الفيلم الأمريكي "باتي بيللانتوني" تصف فيه البرتقالي بأنه حلو ومر حسب توظيفه في العناصر البصرية، فهو لون

[1] – نفس المرجع، ص10.

إيجابي ساخن دافئ يدل على الحرارة إذ جاء بعد لقطات البرد القارس، ويرمز للسعادة والقناعة ويضفي نوع من الإثارة على المناظر والأشكال، وقد يستعار به في الدلالة على المرح والنشاط مع الحذر والترقب، وهو موحش اذ ما اقترن بالعطش والضياع في الصحراء.

- **الأزرق:** وهو لون هادئ وناعم وبارد حزين، وقد يساعد في التفكير وقد يوصل بالناظر إليه في أسوء الحالات إلى الإنطواء، في إيجابيته يدل على الأمل والثبات والإخلاص والوفاء والهدوء والفاتح منه يساعد على التركيز والإستغراق والإسترخاء وفي جانبه السلبي يوحي بالإتساع والعمق ويدل على الحزن والموت.
- **الأرجواني:** في جانبه الإيجابي يدل على العظمة والسمو، فهو لون ملابس الملوك والأباطرة والحكام على الخصوص إذا إقترن بالأسود والذهبي، وفي جانبه السلبي يرمز إلى الحزن والمزاجية الطاغية كما يعد من الألوان الرومانسية، وأحيانا يدل على الشجاعة والفخامة والبطولة[1].

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

❖ مفهوم اللغة السينمائية:

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات حيث اعتمده الناقد مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية، ويدل المصطلح على كثافة و غنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية صورية متحركة، تشتغل على صنع الدلالة فيها مجموعه آليات كاللون و التقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءا من الدلالة أضف إلى ذلك أن الصوت

[1] – –أحمد شريكي، **مرجع سابق**، ص12.

المصاحب للصورة هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية.

وترى ايضا نسمة البطريق أن اللغة السينمائية هي لغة الصور 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 يتفاهمه إلا من توافرت فيه شروط ومهارات إدراكية معينة[1].

وهذه اللغة ترتكز أساسا على صورة الفيلم (هو أولا صورة) وعلى تعاقب الصور، بمعنى أن الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام دلائل ورموز أي في شكل لقطات ومتتاليات، كما أن هذه اللغة تختلف عن السان البشري لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجرد اعتباطية، ولكن من خلال إعادة إنتاج الشبه البصري والصوتي

ويرى الكاتب "ايزنشتاين" أن اللغة السينمائية هي وقف على الافلام الحكائية التي تريد أن تحكي قصصا فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددته بالقصة أولا وبالحكاية، والسينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب قادرة على الوصول إلى كل مكان .اما "كريستيان ميتز" يرى أن اللغة السينمائية لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يؤلفان شريط الصور وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاث أنواع أخرى تمثل شريط الصوت وهي صوت الشبهين أو الأيقونة كالضجيج، والصوت المنطوق صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي[2].

❖ خصائص اللغة السينمائية:

---

[1] – أمينة أيت الحاج، **صورة المسلم في الأفلام الهوليودية**، أطروحة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال، تخصص السينما ووسائل الاتصال التفاعلية، قسم الإعلام، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، ص96.

[2] – أمينة أيت الحاج، **مرجع سابق**، ص97.

- للغة السينمائية العديد من الخصائص تتمثل فيما يلي:[1]

- إن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية أو مجازية وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.
- ان تشكيل الوحدات السيمائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر او لقطات منفردة وانما تكون الوحدة السيمائية من مجموعه من لقطات او سلسله مصغره من خلالها تتشكل وحدات سيمائية كبرى.
- إن مستويات اللغة السينمائية (تصوير، حركات، صوت، لون، إضاءة، كتابة) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة ويمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا إيقاعيا قابلا للتمييز بسهولة.
- يشكل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنوه، وتكون مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى، التمر الذي يمكن الدارس من قراءة سيميائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة، حيث لا توجد علامات هناك لابد من محاوله تحديد أسلوب السرد السينمائي المبني على أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فعالية المونتاج وجمالية المونتاج.

❖ **عناصر اللغة السينمائية:** تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة تتمثل في:(سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا) ونذكرها فيما يلي:[2]

- **سلم اللقطات:**

- اللقطة العامةplan général : هي اللقطة التي تؤثر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاما على موضوع معين .

---

[1] – **نفس المرجع**، ص98.

[2] – محمد أيمن بوغرارة، صورة الدين و المجتمع في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي "فيلم الأسطح", مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال, تخصص سمعي بصري, جامعة محمد خيضر, 2020-2021, ص17.

- لقطة الجزء الكبير :plan du grand ensemble وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان زمان، جو الشخصيات، ظروف عامة) .
- لقطة الجزء الصغير :plan du petite ensemble وتسمى ايضا لقطه الوضعية plan de situation، وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلا .
- لقطة متوسطة :plan moyen وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر "إزنشتاين" هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين.
- لقطة أمريكية :plan américain وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله .
- لقطة مقربة :plan rapproché وهي اللقطة التي تؤثر جزء اساسي من الشخصية بغيه الحصول على بعض التفاصيل الدقيقة .
- لقطة قريبة :gros plan وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي .
- لقطة قريبة جدا :très gros plan وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم مثل (العين، الشفاه، يد)[1].
- **زوايا التصوير:**

إن الكاميرا السينمائية نظرا لقابليتها للحركة تمتاز بعده أنواع من الحركات وقادرة على تصوير الأبعاد الثلاثة للفضاء، فإن الكاميرا السينمائية قادرة على تصوير أي جزء من الديكور وليس

[1] - محمود ابراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، أطروحة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال، كلية الأدب واللغات، قسم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، جوان 2001، ص 80.

فقط من زاوية واحدة ولكن من عدة زوايا أضف إلى ذلك تقنية عمق الميدان profondeur de champ، ذلك الإجراء البصري الذي يسمح للمصور بالحصول على صورة واضحة تمام الوضوح سواء فيما يخص الواجهة الاماميةpremier plan أو الواجهة الخلفية Arrière–plan [1]

ومن بين الزوايا التي يلجأ إلى استخدامها المصور السينمائي والتلفزيوني نذكر خمسة أنواع:

1. الزاوية العادية:

هي الزاوية التي نضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي نريد تصويره دون أن يعلو أحدهما على الآخر وتكون الصور التي نلتقطها وفق هذه الزاوية جد موضوعية لا تحتوي على أي مؤثر خاص، من ثم فإن هذه الزاوية هي التي تناسب أي كتابة يكون صاحبها مجهول كما هو الشأن في الأفلام الوثائقية أو في الأفلام التي تصور من قبل سينمائيين هواة، على الرغم من قلة استعمالها من قبل المحترفين، فإن هذه الزاوية قد تمكنت من اكتساب دلالات خاصة مثل: التعبير الصريح أو الكشف المفاجئ للأشياء.

2. **الزاوية المرتفعة:** الزاوية المرتفعة أو الغطسية كما يدل على ذلك اسمها هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه[2].
3. **الزاوية المنخفضة:** على عكس التصوير الغطسي الذي يقمع الحركة ويحبسها ماديا ومعنويا، فإن التصوير التصاعدي الذي يعلو فيه الديكور على الكاميرا هو الذي يهوي الصورة ويوسع أفقها المقلص، مولدا بذلك

[1] –**نفس المرجع السابق**, ص80

[2] – محمود ابراقن، **مرجع سابق**، ص 181.

الإحساس بالعظمة أو القوة أو المخاطرة أو الكبرياء من جهة، والإحساس بالرعب والتراجديا من جهة أخرى.

4. **المجال والمجال المقابل:** هما الزاويتان اللتان تناسبان تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصين متقابلين. المجال هو الجزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا تكون مصوبة نحو المتكلم، أما المجال المقابل فإنه يتمثل في التصوير في الاتجاه المعاكس أي بتصويب الكاميرا نحو المخاطب. للتمكن من تصوير ردة فعله.
5. **الكاميرا الذاتية:** هي الزاوية التي تسمح للمتفرج بأن يشاهد ما يشاهده حقا الممثل فإذا كان الممثل ممتدا على سريره فإن الكاميرا بدورها توضع في موقع الإنسان المتمدد لتبين للمتفرج ما يشاهده فعلا ذلك الممثل من موقع سريره، وإذا كان الممثل ينظر من خلال فتحة قفل الباب فإن الكاميرا ينبغي أن تبين المشهد من خلال فتحة قفل الباب نفسها وإذا كان الممثل نظرا لضعف بصره لا يقدر على الرؤية الواضحة فإن الكاميرا بإمكانها إبراز ذلك بتصويرها للديكور يكون ضبابيا[1].

- **حركات الكاميرا:** للكاميرا حركات تختلف دلالتها ووظائفها حسب تنوعها واختلافها وفيما يلي سنوضح الرؤية حول حركات الكاميرا التي يتم توظيفها في تصوير الفيلم السينمائي، حيث تعتبر حركة الكاميرا وسيلة للتعبير مثل الصورة ذاتها يتم التفكير لها عادة ضمن مجمل مادة المضمون وتأخذ عدة أشكال وهي:

1. حركة التنقل أو الترافلينغTravelling : هي حركة تتنقل فيها الكاميرا داخل الديكور نحو الأمام أو إلى الخلف أو بصفة مائلة أو جانبية، أو بشكل دائري، أو نصف دائري، مع بقاء محورها ثابتا بواسطة الترافلينغ الأمامي

[1] – محمود ابراقن، **مرجع سابق**، ص 182.

فتقترب من الشخص أو المكان الذي يكون مسرحا للنقطة أو المشهد، أما أثناء الخلفي فنبتعد بغرض كشف النقاب عن منظر أو ديكور ما، أو نوسع المجال و نمدده، وهذه المتابعة الخلفية هي أسلوب مؤثر في مفاجأة الشخصية بكشف جديد مفاجئ، إذا عم طريق التراجع تكشف الكاميرا عن شيء مرعب مثلا، أما ترافلينغ المرافقة فيقوم بتتبع تنقل شخصية ما، أو شيء متحرك، في حين يصف ترافلينغ الجانبي بشكل جانبي ديكور معين أو حركة وي مكن أن يكون بشكل عمودي أو افقي أو دائري، و يمكن أن يتم انجاز الترافلينغ عامة عن طريق :استعمال عربة، بواسطة اليد، بواسطة سيارة, بالإضافة إلى حركة الزوم[1].

2. الحركة البانورامية: تظهر عناصر صورة خلالها على شكل خطوط أفقية وهي طريقة كانت تستخدم فيما مضى كوسيلة للوصل بين لقطتين متعاقبتين، وهي الحركة التي تتحرك فيها الكاميرا حول محورها نفسه العمودي الأفقي أو كليهما، إنها الحركة الأكثر سهولة للكاميرا يسهل فعلها بجهاز متواضع نسبيا بما أن الكاميرا لا تغير مكانها فالأساليب البانورامية هي نسبيا محدودة.

- الحركة البانورامية الأفقية:

وفيها تتحرك الكاميرا أفقيا حول محورها يمينا أو يسارا، وتستخدم هذه الحركة لأغراض منها لمتابعة الموضوع المتحرك، أو لربط موضوعين أو حدثين وذلك لأهميتها لربطهما في لقطة واحدة أو لخلق وجهة نظرا لشخص بفحص منطقة ما بحثا عن شيء محدد.

[1] – أمينة أيت الحاج, **مرجع سابق**، ص 112

- البانورامية العمودية:

هي الحركة التي تتحرك فيها الكاميرا حول محورها العمودي حتى 360 درجة إذا ما كان الرأس المثبت عليها يسمح بذلك بما أنه طبيعي أن يكون هذا الهامش في التنوع 180 درجة فقط تدعى هذه الحركة بالإنجليزية tilt في معارضة للبانورامية الأفقية التي تسمى pan وهكذا أن down tilt أو tilt up سيكونان الاختيارين للبانورمامية العمودية[1].

❖ **مدونات (شفرات) اللغة السينمائية:**

تعتمد الرسالة السينمائية على عدة عناصر ومستويات من التدوين، من بينها الإدراك ذاته، والذي يختلف تبعًا للثقافات. كما تشمل أيضًا عنصر المطابقة، الذي يتمثل في التمثيل البصري والسمعي للأشياء، أي القدرة على الاستخدام الفعّال والصحيح للوسيلة السينمائية. بالإضافة إلى ذلك، هناك الرسالة التعيينية التي ينقلها الفيلم، فضلاً عن الهياكل السردية الكبرى ومجموعة الرموز والشخصيات المختلفة المرتبطة بالأشياء والعلاقات الخارجية للفيلم. وفي هذا السياق، يميز (Roger Odin) بين ثلاثة مستويات للتدوين، وهي:

- المدونات تحت الفيلمية :les codes sous filmique وهي مدونة إدراكية وظاهرة نتداولها في الحياة العادية وتتحكم في معرفة الأشياء والأشكال في الفيلم، الأشكال تمثل المستوى الجمالي، أما الأشياء فهي المستوى الأيقوني وتستعمل لمعرفة المعاني في الأفلام.
- المدونات فوق الفيلمية les codes sur le filmique: وهي مدونات تركب وتهيكل الفيلم في مجمله و تتدخل لإعطاء الفيلم صيغة الخطاب و الشعر و الوصف.

[1] – أمينة أيت الحاج، **مرجع سابق**، ص 113.

- المدونات داخل الفيلمية les codes inter filmique: وتتعلق أساسا بالمدونات الأنتروبولوجية و الثقافية التي توجه المعاني و التضمينات الرمزية و التي تمر عبر الديكور والملابس و الحركات.

وهناك مستوى آخر من التصنيفات للمدونات والخاصة بالمدونات الفيلمية في حد ذاتها وهي:

- مدونات أيقونية بصرية وهي التي تنشئ المعنى التعييني أي الحرفي والشكلي للصورة.
- المدونات التي تحرك الايقونة البصرية والترسيخ الميكانيكي: وهي مدونات العلاقة بين اللقطات ومدونات زوايا الالتقاط ومدونات عمق المجال...الخ.
- المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المختلفة: مثل مدونات المونتاج والصورة المتسلسلة ومدونات تركيب الصورة في المتتاليات.
- المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المتحركة: مثل مدونات حركة الكاميرا والبانوراما والترافلينغ.
- المدونات المختلطة: وهي مدونات موجودة في بين المدونات الفيلمية السينمائية وغير السينمائية.
- المدونات الفرعية :وهي مرتبطة ومسؤولة عن هيكل الفيلم وفي تنظيم المتتاليات والمونتاج الذي يمثل الجانب الفني والجمالي في الفيلم ومرتبط أيضا بذوق وإبداع المنتج[1].

المبحث الرابع: المقاربات السيميولوجية لتحليل الصورة السينمائية.

❖ **المقاربات السيميولوجية لتحليل الصورة السينمائية:**

[1] – سيليا أيت عمار، سارة شرياف، **رمزية الطقوس في السينما الأمازيغية**، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، قسم العلوم الانسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، من 2021/2020، ص 102-103.

إن تحليل الصورة السينمائية من خلال المقاربات السيميولوجية يتضمن دراسة العلامات الرمزية واللغوية التي تكون جزءًا من الصورة وكيفية تأثيرها على المتلقي. وهناك عدة مقاربات سيميولوجية رئيسية يمكن استخدامها لتحليل الصورة السينمائية، نحددها فيما يلي:

- **مقاربة رولان بارث:**

طور "رولان بارث" نظريته الخاصة سيميولوجيا الصورة عند قيامه بتحليل صورة إشهارية لمنتجات عجائن بنزاني سنة 1964 أشار حينئذ أن الصورة تحتوي على ثلاثة رسائل يتم تحليلها من خلال تحليل كل رسالة من الرسائل الثلاث وهي:

- رسالة انسانيه لغويةMessage linguistique.
- رسالة أيقونية غير مدونة (أو المستوى التعيني) Message iconique no code.
- رسالة أيقونية مدونة (أو المستوى التضميني)Message iconique code .

بالنسبة بارث فإن الرسالة التعيينية هي حامل الرسالة التضمينية أو الرمزية فالمدلول الموجود على المستوى التعييني هو دال لمدلول ايديولوجي ثقافي، المستوى التعييني هي القراءة السطحية والأولية للرسالة وبتعبير آخر هو الانطباع الأولي لمستقبل الصورة، ويخص العلاقة القائمة بين الدال والمدلول في حضن الدليل أي ما يبدو جليا للجميع[1].

[1] –عزالدين خطاوي، كسيلة ديرام، **الأبعاد الأيديولوجية للعلامة اللغوية في الخطاب التلفزيوني الاخباري للحرب الفلسطينية الإسرائيلية (طوفان الأقصى) في غزة 2023 عبر الاعلام العربي والغربي**، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، فرع علوم الاعلام والاتصال، جامعة مولود معمري، تيزي وزو, 2024/2023، ص 71.

أما المستوى التضميني يخص العلاقة التي تربط بالمحيط الخارجي أني يخضع هذا النظام إلى سياق سوسيوثقافي معين، يتم فيه هذا المستوى توضيح رمزية و دلالة كل من زوايا التصوير و حوار الشخصيات داخل الفيلم واللقطات...الخ، بمعنى إعطاء دلالة كل عنصر و خلفيته المقصودة، ويعرفه رولان بارث على أنه وضع يأتي من أجل مضاعفة الوضع الأول في المستوى التعيين الذي له مدلول فالتضمين هو القراءة المعمقة للرسالة أي قراءة ما بين أسطر النص و قراءة ما وراء الصورة لمعرفة الدلائل و الرموز التي تحملها و نحدد هذه الدلائل في القيم السوسيوثقافية بالنسبة لكل مجتمع.

أما فيما يخص الرسالة الألسنية فيقول رولان بارث الرسالة اللغوية ترافق دائما الصور سواء كانت تلم الرسالة متمثلة في عنوان، مقال صحفي، مفتاح الصورة، حوار فيلم...الخ، وتلعب هذه الرسالة دورا كبيرا في تمرير الرسائل التضمينية في الصورة وهي تحقيق للعملية الاتصالية المستوحاة منها[1].

حيث تقوم طريقة رولان بارث في تحليل الصورة على ثلاث مستويات تتضمن الخطوات التالية:

1. **الدراسة التشكيلية(الوصفية):** تتضمن هذه الدراسة:

- **الدراسة المورفولوجية:** وهي السيرورة الدلالية لبناء الصورة، شكلها، خطوطها، محاورها التركيبية.
- **الدراسة الفوتوغرافية:** وهي المجال الذي يتم فيه مساءلة العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، إختيار الزوايا وما يقابلها من جانب المتلقي من حركة العين، ووضع المركز البصري بالإضافة إلى الجدلية الفوتوغرافية (الظل/الضوء).

[1] – عزالدين خطاوي، كسيلة ديرام، **مرجع سابق**، ص 72

- **الدراسة التبوغرافية:** ويتم فيها تحليل الإرسالية اللسانية من حيث طريقه كتابتها (حجم البنط، قياس السطر، طراز الحرف) طريقة وضعها والمساحة المخصصة لها.
- **دراسة الألوان:** يتم تحليل قوة الألوان المستعملة طبيعتها ومدى تغيانها أو العكس .
- **دراسة الشخصيات:** أي تحديد الأشخاص في الصورة، سنهم، جنسهم، ملابسهم، ويندرج هذا المحور الدراسي العام أي الدراسة الشكلية بخطواتها الإجرائية فيما يعرف سيميائيا بتحديد طبيعة الدليل وهي من محور رولان بارث تسمى التعيين وتعني الدلالة الأولى والمعنى المشترك مع الدليل[1].

- **مقاربة مارتن جولي:**

تُعتبر مقاربة مارتن جولي امتدادًا وتكملة لمقاربة رولان بارث، حيث تتضمن المستويات الثلاثة التي أشار إليها بارث، لكنها تقدم تفصيلاً أعمق لهذه المستويات من خلال التركيز على خصوصية علاماتها. وبهذا، يمكن اعتبار مقاربة مارتن جولي بمثابة منهج قائم بذاته، إذ طوّرت نموذجًا تحليليًا أكثر دقة وشمولية.

أولا: الوصف (المستوى التعييني) :

حسب السيميولوجي الفرنسي بارت فإن الوصف يسمح باستحضار مفهوم الصورة لأنه يعتمد على ملاحظة كل ما هو موجود عليها من رسائل حتى يتم تفكيكها حسب الثقافة والمستوى العلمي لكل فرد أي يتم تحويل الرسالة البصرية إلى لغة

[1] – إسماعيل زياد، طارق هابة، **المقاربة السيميولوجية لرولان بارث في تحليل الصورة الاشهارية**، مجلة الاعلام والمجتمع، المجلد (02)، العدد(01) , 2018، ص 09.

مكتوبة عن طريق الوصف فهو كل مظهر بسيط وجلي أي ما تراه العين المجردة ويطبق الوصف على ثلاثة رسائل أساسية في النسق البصري وهي كالآتي:

1. الرسالة التشكيلية :

حيث تفصل نارتن جولي بداية البحث على الوسائل الشكلية قبل البحث عن الأيقونات وترجمتها وهي كالاتي:

- **الحامل والدعامة:**

وهو الأرضية أو المادة التي نسخ أو وضع عليها النسق البصري فيؤخذ بعين الاعتبار حجم الصورة وتركيبها في الصحيفة ونوع البنط الذي كتب به.

- **الإطار:**

هو كل صورة لها حدود فيزيائية، فالإطار حتى إن لم يوجد فنحن نشعر به فتحديد حدود الصورة وحافة الحامل لها نتائج محددة على مخيلة المتلقي

- **التأطير:**

يتعلق التأطير بحجم الصورة نتيجة المساحة بين الموضوع وهدف صورة المراد إيضاحها فحسب مارتن جولي فإن التأطير بين صفحتين إذا كان عمودي كثير الضغط على اليسار يعطي وجهة نظر قريبة، أما الأفقي وواسع على اليمين يعطي الإحساس بالبعد.

- **زاوية التقاط النظر واختيار الهدف:** تحدد زاوية التقاط الصورة مدى أهمية الأشكال بالمقارنة إلى أشكال أخرى فالتركيز عليها وإظهارها إلى الأمام وترك الثانويات إلى ما وراء الواجهة تعطي انطباع على مدى أهميتها[1].
- **التركيب والإخراج :**

يعرف التركيب والمخطط الداخلي لرسالة المرئية بكونه العناصر الشكلية الأساسية لها دور أساسي في التدرج المرئي والتحكم في قراءة الصورة فحسب مارتن جولي فإن العين تتبع دائما للمخطط المنظم في العمل الذي يعمل على قراءة صحيحة لعامة الصورة.

- **الأشكال:**

تعتبر ترجمة الأشكال مثل الوسائل الشكلية الأخرى حيث أن لها أساسيات وأبعاد أنتروبولوجية وثقافية فالخطوط بكل أنواعها وأحجامها لها معاني عديده تأخذ بعين الاعتبار في تشكيل المعنى الكلي للنسق البصري ككل.

- **الألوان والإضاءة:**

تعود ترجمة الألوان والإضاءة إلى ثقافة المجتمع وخبرات الفرد كما أنها تصنع في الجمهور تأثير نفسي فيزيائي.

2. الرسالة الأيقونية:

تعرف بانها الطريقة البسيطة أ المباشرة التي تسمح بالتعرف على الشيء أي تمثيله الخاص به إما تصويره أو ترسمه أو وضع مخطط يمثله وهي تقوم على فكرة إعادة تمثيل السمات الخاصة بهذا الشيء

[1] – حورية بوغرارة، عبد الكريم بن سليمان، **صورة الحراك الشعبي في الجزائر من خلال الصحافة المكتوبة**، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة الدكتور يحيى فارس، المدية، الجزائر، 2020/2019، ص145-146.

3. الرسالة الألسنية:

عادة ما تكون الصورة متعددة المعاني فجاءت الرسالة الألسنية لتحديد معنى الصورة المرجوة بلوغه من عند المرسل .

ثانيا: التأويل: المستوى الضمني:

بناء على المراحل السابقة، يمكننا في هذه المرحلة ربط كل تلك العناصر، وبناء معنى حقيقي للرسالة المرئية، حيث ترى مارتين جولي أن الدليل العام للرسالة المرئية يتكون من مختلف الوسائل وأنواع العالمات التشكيلية والأيقونية اللسانية، بحيث ترجمتها تلعب على المعرفة الثقافية والسوسيوثقافية للجمهور[1].

- **مقاربة رومان جاكبسون:**

في دراسته للغة والتواصل، قدم رومان جاكبسون نموذجًا لسانيًا تحليليًا اعتمد على الوظائف الست للغة، وهو نموذج يمكن تطبيقه على تحليل الصورة باعتبارها نظامًا سيميائيًا تواصليًا. إذ لا تقتصر الصورة على البعد البصري فقط، بل تحمل في طياتها دلالات وإيحاءات تستدعي قراءة تأويلية تتجاوز ظاهرها، حيث يعتمد تحليل الصورة وفق مقاربة جاكبسون على تفكيك مكوناتها التواصلية، من المرسل والمستقبل إلى الرسالة والسياق والوسيلة والوظيفة المسيطرة. ويسهم هذا المنهج في الكشف عن البعد السيميائي للصورة، إذ تصبح كل عناصرها – من الألوان والتكوين إلى الإضاءة والتعبير – علامات دالة يمكن تحليلها وفق منظوره اللغوي.

وقبل الإحاطة بوظائف اللغة عند جاكبسون، يمكن توضيح ذلك الربط من طرفه بين العوامل والوظائف لدرجة التطابق بينهما، كالآتي:

[1] – حورية بوغرارة، **مرجع سابق**، ص147.

- المرسل أو الوظيفة التعبيرية.
- المرسل إليه او الوظيفة الإفهامية أو التأثيرية.
- الرسالة أي الوظيفة الشعرية.
- السياق أو الوظيفة المرجعية.
- الكود(السنن)، (الشفرة) أو وظيفة الوصف الألسني.
- قناة الاتصال أو الوظيفة الانتباهية.

1. الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية:

إن الوظيفة الانفعالية التي تنبثق من قريحة المرسل تصدر من صيغة إنشائية متنوعة نابعة من الثروة اللغوية التي يمتلكها الباث، والأمثلة عليها كثيرة في اللغة البلاغية والأدبية مثل صيغ التعجب، الاستفهام، ضمائر المتكلم، نبرة الصوت، ذلك أن التعبير هو اللبنة الأولى التي تفتح المجال للاتصال لذلك يربط جاكبسون بين الانفعال والمرسل أو الباث، بغية التأصيل لبلاغة المتحدث.

2. الوظيفة الإفهامية أو التعبيرية أو المعرفية

تتحلى هذه الوظيفة باستجابتها للمؤثرات والأساليب اللغوية الإنشائية انطلاقا من ضمائر المخاطب، النهي، الأمر، النداء، الترجي، التوسل، وهذه المزايا كفيلة باستيعابها وإدراكها واستجابتها للتعبيرات والانفعالات المرسلة[1].

3. الوظيفة الشعرية:

قد يظن أن القارئ منذ الوهلة الأولى أن الوظيفة الشعرية تتعلق بالشعر كأحد الفنون الأدبية فحسب لكن الحقيقة أن الوظيفة الشعرية يقصد بها الإشارة إلى أي استعمال خلاق للغة

[1] – سعيدة خنصالي، **نموذج الاتصال عند رومان جاكبسون**، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2024، ص244

وليس فقط للشعر، ويربط جاكبسون الشعرية بجدلية الفن، إذ ينظر إليها على أنها فريدة من نوعها مستقلة بذاتها لا يمكن اختزالها إلى عناصر جزئية ويقود هذا التصور إلى البنية المركبة لها وهو مستوحى من الاتجاه البنيوي الذي ينتمي إليه جاكبسون.

4. الوظيفة المرجعية:

تتعلق الوظيفة المرجعية بالأسلوب الخبري المتبع حيث الوظيفة التي يرى جاكبسون أنها تتصل مباشرة بالواقع الخارجي بمعنى التواصل غير اللفظي.

5. الوظيفة الميتالغوية:

يتمركز الخطاب هنا حول السنن التي تعبر عن حلقة وصل مشتركة بين المتخاطبين وهو ما يجعل هذه الوظيفة تتأصل داخل التواصل اللغوي فالوصف هنا يلعب الدور البارز لأنه يرمي إلى توضيح الإبهام بطرق كلامية وغير كلامية بمعنى أن الثروة اللغوية التي يتزود بها المتخاطبين هي التي تحدد فحوى هذه الوظيفة وتميز في الوقت نفسه اللغة وما وراء اللغة على حد تعبير جاكبسون[1].

6. وظيفة إقامة الإتصال:

وترتكز هذه الوظيفة على القناة أو وسيلة الاتصال وتولي تثبيت أو إيقاف التواصل كما أنها تقوم على معايير تتيح إلى المرسل إقامة التواصل أو قطعة وتلعب دورا هاما في كل أنواع التواصل[2].

---

[1] – خنصالي سعيدة,**مرجع سابق**, ص44-45.

[2] – خطاوي عزالدين, ديرام كسيلة, **مرجع سابق**, ص 80.

الفصل الثالث: السينما والمجتمع.

المبحث الأول: السينما والذاكرة الاجتماعية

المبحث الثاني: السينما والثقافة الاجتماعية وأيديولوجية الصراع الثقافي

المبحث الثالث: السينما والصورة النمطية في المجتمع

المبحث الرابع: السينما والسياسة.

الفصل الثالث: السينما والمجتمع.

المبحث الأول: السينما والذاكرة الاجتماعية:

❖ مفهوم الذاكرة الاجتماعية:

ازدهر مفهوم الذاكرة الجمعية بعد كتابات عالم الاجتماع الفرنسي "موريس هالبواشز" 1877 – 1945 في كتابه الاطارات الاجتماعية لذاكرة 1925 حيث طرح عدة طروحات حول المفاهيم المتعلقة بذاكرة الجمعية فنبه بداية على وجود علاقة قوية بين التذكر الشخصي للفرد، والمجتمع الذي ينتمي إليه بمعنى أن عملية التذكر لا يمكن أن تبقى منحصرة بين الفرد وذاته، وإنما أيضا تجري ضمن المنظومة الاجتماعية الواسعة التي يتفاعل معها الفرد كالأسرة والأصدقاء وغير ذلك، حيث لا يمكن الفصل بين نمطي التذكر الجماعي والفردي لأن الذاكرة الجمعية ما هي إلا نتاج تفاعل ذكريات فردية، و الذاكرة الفردية ما هي إلا نتاج تفاعل الفرد مع الجماعة[1].

تعرف الذاكرة الجمعية بانها الطريقة التي تتذكر بها الجماعات تاريخها، أي أننا نتعامل مع الذاكرة هنا لا بكونها فعلا فرديا خاصا ومستقلا بنفسه، ولكن بكونها ظاهرة مجتمعية[2].

❖ دور السينما في تشكيل الذاكرة الاجتماعية:

إنّ العلاقة بين السينما والذاكرة لم تكن مجرد تفاعل تقني أو فني، بل كانت علاقة وجدانية وفكرية وثقافية عميقة، جعلت من الصورة المتحركة وعاءً لحفظ الذاكرة وإعادة تشكيلها، وللسؤال

---

[1] – سارة أفتاب، **الذاكرة الجمعية وثقافة المواطنة**، مجلة التعددية، تم نشره يوم الأربعاء 28 فيفري 2019، السعودية، أطلع عليه يوم الثلاثاء 15 أفريل 2025، على الساعة 12و50 دقيقة.

[2] – غيداء أبو خيران، **الذاكرة الجمعية... كيف تتلاعب السياسة بتاريخ المجتمعات وذكرياتها؟**، من مجلة نون بوست، نشر في 28 مارس 2018، اطلع عليه يوم الأربعاء 15 أفريل 2025 على الساعة 13 و30 دقيقة.

عن الماضي من موقع الحاضر، وإضاءة مسارات الحياة الفردية والجماعية في وجه النسيان، وفي مواجهة محاولات الطمس والتزييف.

ولدت السينما فنا هجينا استعار أدوات وأشكال و مضامين وأفكار وتقنيات من مجالات عديدة منها التشكيل والفوتوغرافيا والأدب والمسرح والغناء والرقص والتاريخ والسياسة والمجتمع والفلسفة ...، وكان من الضروري أن تطور نفسها انطلاقا من تجديد استعمال ما تمت استعارته، ومجاورة ذلك بابتكار ما هو خاص بالفن السينمائي، وبذلك تشكل تاريخ السينما بصيغة تاريخ تفاعل مع مجموع الحقول الأخرى، وتشكلت بذلك السينما فن الذاكرة، كما تشكلت ذاكرة خاصة هي ذاكرة السينما، و ذاكرة اشتغالها على آثار المجالات الخاصة والعامة، وهو ما تعنى ندوة " السينما والذاكرة بمساءلته[1].

يكون معنى الذاكرة في السينما سيرة للذات المهزومة أو المنتصرة، وتكون تصورا عن التاريخ الاجتماعي، وتكون أيضا توثيقا لأوجه التاريخ، وإعادة تركيب لأشكال من المقاومة، ولمسارات وأحزان وكفاحات وانهيارات فردية وجماعية، وشهادة عن وقائع المحن والجراح، ويكون كل هذا أساسا لبناء ذاكرة للسينما تجعلها بمواصفات تبني خصوصيات لأجناس وأساليب من الاشتغال منها الوثائقي والتخيلي، التاريخي والاجتماعي، المناصر للمهيمن والملتزم بما هو مضاد. استحضار الذاكرة في الحديث عن السينما هو استحضار لتاريخ هذا الفن، وشكل تمرحله، وطبيعة الإسهامات التي سمحت بجعل هذا الفن يتحقق ذاكرة تحتفي بما يمتع وما يجدد الوعي، وما يقترح الإفادة وما يحتفي ببهاء الابتكار الإنساني، وما يعتبر شهادة للتاريخ وضد تزويره[2].

[1] – صوفى موستا، **السينما و الذاكرة: الرؤية و الرهانات**، موقع ديوان العرب: منبر حر للثقافة و الفكر و الأدب، تم نشره 23 ماي 2017, أطلع عليه يوم 16 أفريل 2025, على الساعة 13 و 20 دقيقة, https://diwanalarab.com/

[2] – **نفس المرجع السابق**، https://diwanalarab.com

❖ تأثير السينما في المجتمع:

إن العلاقة بين السينما والمجتمع محط جدل، حيث أن الأفلام التي تصنع مبنية على أجزاء من الواقع الذي نعيشه موضوعة في إطار سينمائي لتكون بذلك قادرة على نقد الواقع الاجتماعي غير مكتفية بأن تكون شهادة عليه بل نجد السينما تقدم موضوعات وقضايا جدلية مستخدمة بذلك أدوات خاصة تعبر من خلالها على المواقف الاجتماعية التي يمر بها الانسان في رحلته الحياتية.

وإذا تحدثنا عن السينما فلا شك ان نستحضر ما لهذا الفن من تأثير كبير على الافراد والجماعات بحيث نجد ان القوى العظمى تستغله في فرض هيمنتها وتسويق ايديولوجيتها للقضاء على الخصوصية الثقافية لدى الشعوب الاخرى وبالتالي هدم الهوية المحلية وهذا الذي نلاحظه في الافلام الأمريكية التي يطغى عليها التركيز على كل ما يجعلها الجماهيرية المتميزة بالنشاط والحيوية ذات جوانب جمالية تجمع بين الحركة والصورة والمؤثرات الصوتية في واحد مما يجعل حواش الشخص وعقله عرضة للإثارة إلى درجة التأثير في اندماجه ومعايشته لها ،ويأتي ذلك من خلال تراكم المتابعة حيث ان العرض الهائل للأفكار والقناعات المبثوثة عبر السينما تؤثر بشكل ملحوظ على المتلقي على مر الزمن[1].

بحيث نجد بعض الأفلام التي حاولت البحث عن القواسم المشتركة لأفراد المجتمع الجزائري والتركيز عليها وتثمينها من اجل ايجاد خطاب مقنع للمتلقي، لكن ذلك لا يعني الدوس على قيم مجتمع محافظ لأن الفيلم السينمائي غايته التركيز وتدعيم الصورة الإيجابية في مخيال المتلقي وتكرارية هذه العملية بشكلها الإيجابي المقنع وليس الشاذ على المجتمع لأن ذلك الاقناع يؤدي إلى ترسيخ قناعات لدى المتلقي حول ما يراه على الشاشة حتى وإن كانت تلك

[1] – عبد الرحمان بولعباس، **الهوية في السينما الجزائرية المعاصرة**، مجلة أفاق السينما، العدد الرابع، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص29.

الأفكار ليست من هويته وتوجهاته وبالتالي تنعكس تلك الصورة التي رسمتها شاشة سينمائية لأن تلك الرؤى متصورات صادرة من الكاتب أو المخرج ممكن أنها تعبر عن أرائه فقط, فالسينما من الوسائل الفعالة التي تكون الرأي العام لأنها موجهة إلى جميع الطبقات، فالسينما بقدر ما تكون رسالة سامية بقدر ما تكون رسالة هدامة وذلك لدورها المؤثر الذي تلعبه في المجتمع حيث أصبحت السينما ميدانا واسعا لتمرير الأفكار و المعتقدات بطريقة فعالة وخاصة أنها دخلت ميدان السياسة وتوفيرها الإمكانيات الهائلة لفبركة الأحداث لذا فتأثيرها يكون فعال يترك تأثيره الرأي العام لكون الإقبال على سينما مختلف الأعمار وشرائح المجتمع[1].

كما تم علم الاجتماع بسينما لما تتمتع به من قدرة على النشر والدعاية للأيديولوجيات في المجتمع ذلك بفضل التأثير الكبير لسينما على جماهيرها وتكويناتهم النفسية والاجتماعية وتوجيه سلوكهم وضبط اتجاهاتهم وتحديد أهدافهم وترويج قيم اجتماعية معينه لم يعرفوها من قبل وتقدم السينما نوع من الواقع الاجتماعي مستخدمة الصور والحركات والحوارات والأبطال وتخرجها بطريقه توضح قيم اجتماعية وسياسية وثقافية يتأثر بها الجمهور بطريقة لا شعورية فالمتلقي كثيرا ما يضع نفسه مكان البطل فيقبل ما يغبر عنه من اتجاهات وأهداف وميول كما نجد أن من لديهم مشاكل من الجمهور المتلقي يقبل عن قصد أو من دون قصد الحلول التي يقدمها الفيلم كحلول لمشاكله الخاصة[2].

وفي سياق نفسه نجد ان الارتباط الوثيق بين الصناعة السينمائية والواقع او السياق الاجتماعي الذي يتم انتاجها فيه، جعل من هذه الصناعة اثرا اجتماعيا له وقع الخاص كما جعلها تتأثر بشده بالقضايا التي يتبناها او يعاني منها المجتمع، وتعتبر سينما من اشد وسائل التعبير خطورة واكثرها تأثيرا في المجتمع، سواء من الناحية الإيجابية او من الناحية السلبية وذلك

[1] – **نفس المرجع السابق**، ص 31

[2] – زياد طارق شاكر، **دور السينما في إدراك الواقع الاجتماعي**، مجلة لارك، الجامعة المتنصرية,2023، ص1095

يتوقف على طبيعة الفيلم. فالأفلام السينمائية مثل باقي وسائل الاعلام ذات تأثيرات تربوية وسلوكية وعلمية وثقافية واجتماعية ودينية على أفراد المجتمع كافة من أطفال وكبار وذكور وإناث[1].

❖ دور السينما في تشكيل الوعي الاجتماعي:

تعدي السينما وسيلة فعالة لتعزيز الوعي الاجتماعي، فيمكن للأفلام أن تسلط الضوء عن قضايا هامة تؤثر في المجتمع فمن خلال تقديم قصص حقيقية وتجارب إنسانية واقعية تستطيع السينما أن تثير الوعي بمشكلات مثل الفقر والتمييز و العدالة الاجتماعية, مثل الأفلام التي تتناول حياة الفقراء أو المهمشين تسلط الضوء على الظروف الصعبة التي يعيشونها وهذا يثير تعاطف الجمهور ويدفعهم للتفكير في كيفية المساهمة في تحسين أوضاع هؤلاء الأشخاص والأفلام الوثائقية تعد أداة قوية في هذا السياق فهي تعرض حقائق ووقائع قد تكون غائبة عن الأذهان, كما أن الأفلام الروائية تستطيع بأسلوبها القصصي المشوق أن تعالج قضايا حقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية بطرائق تلامس المشاعر وتثير النقاش. وفيلم 12 عاما من العبودية هو مثال بارز عن ذلك قدم سردا مؤثرا لقصة حقيقيه عن العبودية في أمريكا وهذا ساهم في توعية الجمهور بتاريخ العبودية وأثارها المستمرة, إضافة إلى ذلك تساهم السينما في تصليح الضوء عن قضايا العدالة الاجتماعية من خلال تصوير التحديات التي تواجهها الفئات المهمشة في المجتمع وفيلم السعي نحو السعادة الذي يروي قصه كفاح شخص للنجاح رغم الفقر والتشرد يلهم الجمهور ويدفعهم للتفكير في أهمية تقديم الدعم والمساعدة لمن يواجه ظروف مشابهة, بفضل هذه القدرة على تقديم قصص واقعية ومؤثرة تساهم سينما إسهاما كبيرا في تعزيز الوعي الاجتماعي وتحفيز الجمهور على التفكير والنقاش في القضايا الهامة وهذا التأثير

[1] – **نفس المرجع**، ص 1096

الايجابي يؤدي إلى تغيرات حقيقيه في المجتمع من خلال تحفيز العمل الجماعي والمبادرات التي تهدف إلى تحسين ظروف المعيشة وتعزيز العدالة الاجتماعية[1].

المبحث الثاني: السينما والثقافة الاجتماعية وأيديولوجية الصراع الثقافي.

❖ السينما كأداة أيديولوجية:

لقد كان تأثير سينما على الجمهور شديد الفعالية ودورها الحقيقي لا يقتصر فقط على مجرد تسلية أو على كونها أداة ترفيهية بل يتسع أفقه ليشمل جوانب حياتية مهمة ومؤثرة في المجتمع، فمردود السينما السريع الأثر فيمن يشاهدها، جعلها تناط بأدوار أيديولوجية فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وفي نفس الوقت تحمل افكارهم ونظرتهم للواقع وتعبر عن انتمائهم الثقافي وتجلي الأيديولوجية وتواجدها في الفيلم السينمائي ينطلق من نص المكتوب الذي تعد للمعالجة السينمائية، وتمارس السينما الدور المنوط بها في هذا المضمار إلا أن "شيللر" يرى بأن الادعاء بأن هذه العناصر تحمل أبعاد أيديولوجية وقيمية مهيمنة يتم طرحها عبرها ومن خلالها، وبذلك فإن أفلام التسلية المطلقة لا وجود لها على الإطلاق إذ تضخ صناعة السينما ألوان مختلفة من التسلية والترفيه المحملة بالقيمة منكرة طوال الوقت وجود أي تأثير في ما وراء الهروب المؤقت من الواقع وحالة الاسترخاء المنشية[2].

لقد استغلت السينما بعد ذلك بقليل كآلية دعائية للترويج للأفكار والآراء والمعتقدات الخاصة بالثورة البلشفية، والتي يتم تسريبها من خلالها، وقد كان "لينن" و"تروتس" على وعي تام بأهمية الاستحواذ على هذا الفن ووضعه في خدمة الدولة الاشتراكية.

---

[1] – النجاح نت، (27 أوت 2024)، **كيف تساهم السينما في تطوير المجتمع**، https://ila.io/z818K.

[2] – سيد أحمد سماش، **سيميائية الصورة السينمائية و تأثيرها**، مجلة أنثروبولوجيا، المجلد 03, العدد06, جامعة زيان عاشور, الجلفة, الجزائر, 2017, ص 44

وللعملية السينمائية أيضا بحسب مارتن ومنظرين سينمائيين آخرين، نتائج أيديولوجية تتمثل في جعل المتفرج في وضع الخاضع لهيمنة خيالية مسيطرة[1].

❖ السينما كأداة لتمرير الأيديولوجيات:

إن تأثير السينما الهائل في المجتمع تجعلنا ننظر إلى السينما بالتدقيق والتحليل وتفتيت محتوياتها، لما لهذا الفن القدرة في بلورة أيديولوجية معينة[2].

تشكل الأيديولوجية السمة الاساسية للأفلام السينمائية المعاصرة، وتظهر في الطرح الفيلمي من خلال الخطاب السمعي البصري الذي يختاره القائمين على العمل، ولا يوجد فيلم سينمائي يخلو تماما من الأيديولوجية، إذ لابد أن يحمل أيديولوجية معينة على اختلاف نوعه سواء أكان قصيرا أو طويلا، اجتماعي أو سياسي، لأن الفيلم صورة من صور الفكر الذي يعبر فيه السينمائي عن رؤيته وعلاقته المتعددة مع الإنسان والمجتمع وتعد الصناعة السينمائية نوعا من التفاعل بين الفنان والمجتمع الذي يحيط به، فيلقي الضوء على قضايا المجتمع ويتفاعل معه تفاعلا عميقا، محاولا النفاذ إلى جوهر الأمور ، وتختلف نظرة السينمائي إلى الواقع، فأما أن تكون نظرته سلبية تطمس ما في الواقع من صراع وتناقض، أو تكون ايجابية تعبر عن حركة الواقع والصراع فيه، والسعي إلى التأثير في ذلك المجتمع، فقدرة الأيديولوجية داخل العمل السينمائي تكمن في قدرتها على الإحاطة بالحقائق الاجتماعية وصياغتها صياغة جديدة، فهي لا تستبعد عناصر معينة من الواقع بقدر ما تسعى لتقييم النسق يضم عناصر نفسية واجتماعية ودينية جديدة مماثله للواقع الذي تدعو إليه، ويتأكد هذا المنزع في كل مراحل إنتاج الفيلم، أي فيما يتعلق بالموضوع، والأسلوب، والمعاني، والسرد، وذلك من خلال طبيعة النظام الذي تعمل داخله وتعكس أيديولوجيته، الأمر الذي يصعب قطع الصلة ما بين السينما

---

[1] – **نفس المرجع السابق**، ص45

[2] – بولعباس عبد الرحمان، **هل سينما المهجر وسيلة إيديولوجية أم صناعة إبداعية؟**، مخبر أبحاث في التراث الفكري والأدبي، المجلد 10، العدد خاص، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر, 2024، ص 127.

ووظيفتها الأيديولوجية فقد تحولت السينما بالفعل إلى أداة لفكر معين يؤدي بدوره إلى تصوير الواقع بذلك الشكل، فهناك دائما اتجاها وتحيز داخل الفيلم يريد المنتج، الممول، المخرج، إيصاله لدى المشاهد بشكل مستمر[1].

❖ أهمية الفن السينمائي في الحفاظ على الهوية الثقافية للمجتمعات:

السينما ثقافة إنتاج اقتصادي وتكنولوجي وهي لغة عصرية تمتاز بحضورها الدائم المستند على تحريك الوجدان والعاطفة من خلال مطابقة القول بالفعل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن السينما إذا وظفت بطريقة واعية ستقود إلى توحيد الوجدان القومي، وذلك من خلال تعميق الوعي بالأخر[2].

ولقد بلغ الفن السينمائي حدودا جعلته خطابا مغايرا لما قد يظهره فقد استطاعت خلق أبعاد تاريخية لم تكن موجودة ، ويرجع السر في ذلك أن السينما صناعة لها أهلها، تستحوذ على البصر وتعتقل العقل وتأثير المخيلة وتؤثر مباشرة على اللاوعي الإنساني، والنتيجة كانت إحداث تغيير في حياة المجتمعات أين أزالت قيودا دينية واجتماعية واخترقت حدودا سياسية وكشفت حقائق تاريخية قد تكون غير حقيقية كل ذلك لأجل صنع رأي، فمنذ التسعينيات وخبراء التواصل عبر الصورة السينمائية وضع الاستراتيجيات تسمح لها بغزو عوالم الإنسان من داخله وطمس هويته لأن الصورة هي العتبة الأولى التي يقف عليها قبل أن يلج العالم اللامرئي مما يسهل عملية تسويق الرأي[3].

---

[1] – **نفس المرجع السابق**، ص 128.

[2] – بوزيد قاسم، مفيدة بوقزولة، السينما **ودورها في صناعة الوعي الاجتماعي**، المجلة الجزائرية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 06، العدد 01، جامعة صالح بوبندير، قسنطية 03, 2022، ص 270.

[3] – **نفس مرجع السابق**، ص 270.

❖ تأثير الأفلام والمسلسلات على تكوين الهوية الثقافية:

تتيح السينما والتلفزيون منصة للتعبير الإبداعي والثقافي، من خلالها يتم تقديم قصص تجسد حبوات وتجارب متنوعة، وتلك القصص لا تكون مقيدة بالزمان أو المكان، وهذا يجعلها جسرا يربط ثقافات مختلفة ويسهم في تعزيز التبادل الثقافي.

في هذا السياق، يظهر التأثير الثقافي والترفيهي للأفلام والمسلسلات في تشكيل الرؤى الثقافية للمشاهدين، ويمكن أن تكون هذه الرؤى محفزة لاكتساب فهم أعمق للثقافات الأخرى، وهذا يسهم في بناء جسور التواصل بين مجتمعات مختلفة.

تشكل هذه الوسائط أيضا محفزا قويا لتشكيل وعي الفرد الثقافي، ويمكن أن تلهم الشخصيات والقصص الواردة في الأفلام والمسلسلات المشاهدين لاكتساب رؤى جديدة عن الحياة والقيم، وهذا يساهم في توسيع أفق المفاهيم الثقافية وتنويعها.

مع ذلك، لا يمكن تجاهل التحديات التي قد تعترض هذا التأثير الثقافي، مثل التمثيل النمطي للثقافات والترويج للصور النمطية، فيتطلب تحقيق تأثير إيجابي أيضا التفكير بعناية في كيفية تقديم هذه القصص وضمان التمثيل العادل والدقيق لمختلف الثقافات.

هذا السياق، تظهر أهمية فهم التأثير الثقافي للأفلام والمسلسلات بوصفها عنصرا أساسيا في تكوين الهوية الثقافية للأفراد والمجتمعات، ويتطلب ذلك توازنا حساسا بين الحرية الفنية والمسؤولية الاجتماعية[1].

[1]– https://ila.io/558AW

المبحث الثالث: السينما والصورة النمطية في المجتمع:

❖مفهوم الصورة النمطية:

يتزايد الحديث في الدراسات الاعلامية المعاصرة عن الصور النمطية أكثر من غيرها من أنواع الصور الأخرى ويعود السبب في ذلك إلى الظروف والمتغيرات التي يعيشها العالم في ظل صراعات والنزاعات الدولية، والتي أصبح الإعلام شريكا فاعلا فيها إذ تنسب إليه في كثير من الاحيان اتهامات بخصوص الأدوار المشبوهة التي يؤديها في تشويه صور المجتمعات والشعوب وبعض الجماعات الإثنية، والعرقية والثقافية تمهيدا لاختراقها أو غزوها فيما صعدت بعض الجهات من لهجة الاحتجاج ضد التنميط المتعسف التي تعاني منه نتيجة الاستراتيجيات التي تتبعها وسائل الإعلام في صناعة صورها.

وقد أستعير مفهوم الصورة النمطية من الصحافة المكتوبة كمهنة إذ يطلق مصطلح stéréotype على لوحة الطباعة التي تسهل عملية التنضيد، فهي عبارة عن قالب جاهز يسمح بطباعة عدد غير محدود من نسخ بطريقه آلية، ولمصطلح stéréotype مصطلح آخر لصيق ومشابه مأخوذ من اليونانية القديمة وهو stigmatize ويعني التشويه والوصم، إذ أن stigma معناها وشم كان العبيد يوشمون به للتدليل عليهم، وهو ما يشير إلى استخدام الصورة النمطية في غالب الاحيان من أجل التشويه[1].

ويمكن مقاربة خصائص الصورة النمطية من خلال هذا التعريف باستخداماتها في وسائل الاعلام من خلال:

- القوالب الجاهزة: ويشبه الصور الجاهزة في عقول وأذهان الأشخاص حول الاخرين.

[1] – لبنى رحموني، **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، تخصص صحافة، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة قسنطينة3, 2016–2017، ص 73

- طباعة عدد غير محدود من النسخ: ويقابله انتقال الصورة بصفة غير محدودة عبر وسائل الإعلام[1].
- التعريف التكنولوجي يفترض أن تكون نسخ متطابقة من مع النسخة الأصلية وهو ما لا نجده في عملية التصوير النمطي عبر وسائل الاعلام.

ويعتبر الباحث الأمريكي " والتر ليبمان " من أوائل الذين يستخدموا مصطلح الصورة النمطية وذلك عام 1922 وعرفها بأنها الشعور الذي يحمله أي شخص حول حدث لم يجربه، وهو شعور نابع من تصوره الذهني للحدث، في حين أن ما يقوم به لا يعتمد على معرفه معينه أو مباشره بل على صورة صنعها أو أعطيت له[2].

ويرى «ديفيز" بأن الصورة النمطية تمثل رأيا مبسطا، أو موقفا عاطفيا، أو حكما متعجلا غير مدروس، وتتيم بالجمود وعدم التغير، وحدد «ديفيز" أثر الصور النمطية فذكر أنها عندما نكونها عن شعب معين فإن هذا يعني عدم الاكتراث به، وأنه ليس جديرا منا الاهتمام الكافي لفهمه أو اقامة علاقات معه.

وعن جذور الصورة النمطية للعرب والمسلمين يرى معظم الباحثين أن هذه الصورة إنما تكونت في المخيلة الأوروبية والأمريكية عبر قرون عديدة منذ بداية الفتوحات الاسلامية ثم الحروب الصليبية وقد كتب "هشام جعيط" حول عدد من الكتاب الأوروبيين من أمثال "فولتير" حيث ذكر أن نظرته إلى الإسلام كانت مبنية على أنه التطرف واللاإنسانية والتطلع إلى القوة[3].

---

[1] – **نفس المرجع السابق**، نفس الصفحة.

[2] – **مرجع سبق ذكره**، ص74.

[3] – محمد أحمد الصغير علي عيد، **الصورة النمطية للعرب وتشويه التاريخ الإسلامي في السينما العالمية**، دورية نهاء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، العدد 02, 2017، ص113-114.

❖ مراحل صناعة الصورة النمطية:

تتم صناعة الصورة النمطية عبر مراحل يتم من خلالها إيجاد وترسيخ هذه الصورة في الأذهان واعطائها نوع من المصداقية وتتمثل هذه المراحل فيما يلي:

- استدعاء ما تختزنه ذاكرة الشعوب من قصص وروايات عن الشخص أو الفئة المراد تنميطها.
- استحداث صفات سلبية لمن يراد صناعة الصورة النمطية له بحيث تكون هذه الصفات تابعة من وقائع وأحداث جديدة، ويتم إلصاق كل هذه الصفات السلبية المستوحاة من الموروث ومن الوقائع الحالية بكل فئات وأفراد الشعوب المراد تنميطها[1].
- تكرار عرض هذه الصور السلبية بأن يتم إعادة ذكر هذه الصفات والصور السلبية، بأشكال مختلفة في كافة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة.
- العرض المستمر المتكرر بأشكال مختلفة للصور السلبية لمن يراد تنميط صورته، تعرض صور المشوهة عن طريق الأفلام السينمائية والتلفزيونية والرسوم الكاريكاتورية.
- التركيز على لصق الصفات السلبية بالشخص أو الفئة المعنية بالصورة النمطية عن طريق إظهار هذا الشخص اغو الفئة في كل مناسبة يحمل هذه الصفات التي تسيء له وتشوه صورته وسمعته وتصنعه في القالب السلبي المراد صياغته مع إخفاء الصفات الايجابية له.
- البحث عن أي حوادث أو ممارسات يمكن أن تدعم هذه الصورة السلبية واستغلالها في صناعة وترسيخ هذه الصورة وذلك عن طريق الربط بين من يراد تنميط صورته وبين

[1] – نوال كرود، شيماء بوجفريو، **صورة المسلم في السينما الأمريكية**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، قسم علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد الصديق، جيجل، الجزائر، 2020-2021، ص40.

هذه الحوادث والممارسات لإلصاق ما توحي به من صفات سلبية وصور مشوهة لهذا الشخص[1].

❖ بناء الصورة النمطية من خلال الأفلام السينمائية:

ان الفيلم وسيلة اتصال جماهيرية شديدة التأثير على المشاهدين، فالفيلم يلعب دورا في فهم تصورات المجتمع على بعضها البعض والديناميكيات السياسية التي تؤثر على التفاعل بين الثقافات، ويمثل الفيلم مجالا للتعبير عن الأفكار والجدالات السياسية ما يميز السينما أن العالم المعروض مختلف عن العالم الواقعي، تحجب الأفلام بعض المفاهيم والصور وفي المقابل تبرز الاهتمام ببعض المفاهيم والقيم الأخرى فالصورة الفيلمية يمكن أن تتعلق بالحقيقة ولكنها ليست بالضرورة حقيقية في بعض الأحيان قد يخلق صناع الأفلام صورة غير حقيقية لأسباب أخرى, حيث تأتي أهمية الفيلم كخطاب سياسي في كونه مجال أساسي تتجلى فيه الأفكار السياسية والخطاب السينمائي يتميز بخصائص كثيرة تدعو للاهتمام بها، فالسينما أداة أساسية لإنارة عقول الشعوب وأكثر الفنون جاذبية وانتشارا والسينما هي دوما فن الشعوب فهي مرآة لأفكار الشعوب في أية فتره زمنية ولكنها أحيانا أيضا قد يسهم الفنانون في تكريس صورة نمطية[2].

---

[1] – **نفس المرجع**، ص 41.

[2] – مريم وحيد، **دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي**، مجلة كلية السياسة والاقتصاد، المجلد 16، العدد 15، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، 2022، ص 386,387.

المبحث الرابع: السينما والسياسة.

❖ السينما كمرآة للواقع السياسي:

تعد السينما فنا يحاكي الحياة والواقع اليومي شأنه شأن بقية الفنون التي تقتنص مادتها من القضايا التي يشهدها العالم و الحياة اليومية للإنسان، التي تعرف أحداثا اجتماعية وتوترات وقضايا سياسية تهم الفرد والرأي العام في المجتمع والعالم، وهو ما يجعلها مصدرا مهما لكتاب السيناريو في أفلام تحمل أبعاد سياسية وفكرا أيديولوجيا وقيما اجتماعية حساسة فالإنتاج السينمائي إنما هو انعكاس موضوعي لعناصر الحياة الاجتماعية و السياسية، مما يجعل السينما واجهة أيديولوجية تعبر عن تطلعات الشعوب وحق تقرير مصيرها وتدعم حركات التحرر وتسليط الضوء على التطورات السياسية الحاصلة في المجتمعات[1].

عرفت السينما العالمية خاصة في مرحلة الستينيات ومطلع السبعينيات موجة من الأفلام السياسية التي استلهمت مواضيعها من التطورات السياسية الحاصلة في العالم مما جعلها مادة كتاب السيناريوهات خاصة السينما الأوروبية التي قدمت مجموعة رائعة من الأفلام التي اقتبست مواضيعها من عدة وقائع سياسية، ووصلت موجة هذه الافلام إلى السينما الأمريكية التي عرفت هذه الأخرى رصدا كبيرا منها حيث اعتمد كتابها أيضا على أحداث سياسية عامة.

ونظرا لأن السينما عموما تبقى فنا يلعب دورا توعويا وتنويريا مهما على نطاق واسع من حيث نقل معطيات الفكر و الحياة بأدوات أكثر فعالية في التأثير على فكر ووجدان الجماهير، فقط أصبحت وسيلة مهمة من الوسائل الاعلامية التي توظف لأغراض سياسية توعوية مما جعلها واجهة تعكس تطلعات الشعوب وأيديولوجياتهم خاصة وأن الأفلام السينمائية عالجت الكثير من القضايا التحررية وردود أفعال الشعوب تجاه القضايا المصيرية لأوطانهم والأوضاع

[1] – عبد الله بن عزوزي، **السينما والسياسة**، مجلة أفاق السينما، العدد 03، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، 2016، ص 184.

السياسية المتوترة التي تشهدها الدول على اختلافها إضافة إلى دعمها لحركات التحرر بوجهات نظر سياسية مختلفة[1].

❖ السينما السياسية:

يمكن اعتبار السينما السياسية جزءا من السينما التاريخية طالما أننا نعرف أن من مهمات الفيلم السياسي أن يتناول حدثا أو موقفا تاريخيا أو صار جزءا من التاريخ أو هو مرشح لأن يصيره، غير أن ما هو جدير بالذكر هنا هو أن الفيلم السياسي بالمعنى الحرفي للكلمة صار له منذ عدة سنوات استقلالية لم يكن له في السابق، إذ صار و لدى كثير من السينمائيين فعلا سياسيا في حد ذاته وليس في الضرورة بالمعنى الذي كان يتحدث عنه مناضلو الستينيات عن طريق الكاميرا، أما السينما السياسية الأخف وطأة والتي لا تصنع نخبة المناضلين فإنها بدت دائما أكثر فعالية وجماهيرية، ولا سيما من خلال اشتغالها على الوعي والفضح ومساعدة المتفرجين على تحليل الأبعاد الخفية للرؤية السياسية[2].

إن اهتمام رجال السياسة بالسينما، لم يكون وليد الصدفة أو نتيجة تطور التكنولوجي لوسائل الاتصال بصفه عامة، بل تزامن هذا الاهتمام مع أول العروض السينمائية في نهاية القرن التاسع عشر، فلم تقتصر وظيفة السينما على جانب التسلية والترفيه فقط، بل أدرك رجال السياسة منذ الوهلة الأولى أن الميدان السينمائي يفتح أمامهم منافذ عديدة تساهم في تسيير أمورهم، خاصة المتعلقة بالدعاية وهي المرحلة الأولى في علاقة السينما بالسياسة[3].

---

[1] – **نفس المرجع**، ص 185.

[2] – مراح مراد، **الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون، كلية الأدب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، 2018–2019، ص 157.

[3] – صباح ساكر، **السياسة الأمنية الأمريكية من خلال الفيلم الروائي**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، قسم علوم الاعلام، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2015–2016، ص 19.

إن السينما منذ بدايتها دخلت كواليس السياسة، وما من مخرج كبير في تاريخ السينما إلا عبر عن موقفه تجاه حدث ما من خلال السينما، فالعلاقة بين السينما والسياسة قديمة ومعقدة وتوطدت هذه العلاقة بعد الحرب العالمية الأولى خاصة في ألمانيا وروسيا بعد انتصار الثورة البلشفية، ففي هذه الفترة برزت الفوارق الطبقية والضغوطات الاجتماعية، لتكون السينما بمثابة مرآة بقدر ما هي شاهد عيان للحقيقة الاجتماعية والسياسة لبلد ما[1].

السياسة والسينما ارتبطت معا على الدوام، فالزعيم السوفياتي "لنين" اعترف بقوة وتأثير السينما، و"غوبلز" الألماني تحدث عن سلطة السينما، وحديثا رأينا في أمريكا رئيسا كان مدير لشركة سينمائية ونقل عنه قوله إن هوليوود وواشنطن تعودان إلى نفس الجينات ولهذا السينما والسياسة مرتبطتان.

❖ **مفهوم الفيلم السياسي:**

يعرف "محمود قاسم" أن الفيلم السياسي: يصور الواقع السياسي الحالي لزمن إنتاج الفيلم كما أنه يمكن أن يعرض سيرة بطل من أبطال السياسة الحالية الذين يلعبون دورا في السياسة ابان إنتاج الفيلم، وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذ من واقع الحياة أو مؤلفا من وحي الخيال، ويتعرض الفيلم لصورة من حياة الحاضر المعاش في ظل النظام السياسي الذي تم في إطاره إنتاج الفيلم[2].

بينما يعرف "علي ابو شادي" السينما السياسية قائلا: " إذا كان معطف السينما السياسية يتسع لكل هذا بدرجة أو بأخرى، إلا أن التحديد الأقرب إلى الدقة يعني تلك السينما التي تتعامل مع الواقع السياسي المعاصر والمباشر، أو التي تتناول قضايا سياسية مباشرة ومعاصرة دون الالتحاق بالتاريخ أو التسربل بالماضي.

---

[1] – **نفس المرجع**، ص 20.

[2] – سلوى علي إبراهيم الجبار، **نشأة الفيلم السياسي ومعالجته لأهم القضايا السياسية**، كتاب السينما والسياسة، الطبعة الأولى، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، مصر، 2014، ص 12.

ويشير أحمد عبد العال إلى أن السينما السياسية لا تتوقف عند حدود النقد أو التفسير، وإنما تتجاوز هذا إلى الكشف عن مكمل الخلل في أبنية المجتمعات والربط بينهما وبين مظاهر الفساد، وهي لا تكتفي بهذا بل تمضي قدما إلى أخطر من ذلك بالتحريض والثورة وهي أخطر وأجرأ خطوات السينما عبر عمرها[1].

❖ الخطاب السينمائي وصناعة الوعي السياسي لدى المتلقي:

ان عملية تفسير هذه الثنائية التي تجمع بين الوعي السياسي و الصناعة السينمائية تحتم علينا العودة الى النظريات المتاحة في حقل العلوم الاجتماعية، و من أنسبها في هذا الطرح نظرية إعادة بناء الواقع الاجتماعي، حيث السينما باعتبارها من وسائل الاتصال الجماهيري الأكثر مساهمة في تشكيل أفكار الجمهور, وتمثلاته حول الحقائق الاجتماعية والقضايا بما في ذلك السياسية منها, فالمشاهد بخياله ومشاعره يقع أسيرا للتجربة الجديدة التي يمنحها إياه المنتج السنيمائي، فلا يعود بعد هذه التجربة كما كان قبلها، عند هذه اللحظة تحدث معظم التأثيرات السلوكية والمعرفية لدى الناس، تحدث خارج نطاق وعيه من المباشر، فالصناعة السينمائية مزيج من تأثير المجتمع بقضاياه وبرؤية صانعي العمل ودور الدولة به، ولذلك هذه النظرية تفترض أن الفيلم وحده يتم من خلالها إعادة بناء الواقع السياسي والاجتماعي والديني والاقتصادي لمجتمع ما بصورة قريبة من الواقع، وبالتالي هذه النظرية لا تركز على انعكاس الواقع في السينما بقدر تركيزها على معالجة السينما للواقع وإعادة تشكيله, فالأفلام تقدم نقلا لأحداث ليس بإمكان الجميع الاطلاع عليها ومعايشتها في الواقع، خاصة اذا تعلق الأمر بأحداث تاريخية، لذلك تحاول الأفلام أن تقدم صورا عن هذه الأحداث بطريقة يسهل تصديقها، وترسيخها، وهذا من شأنه التأثير في وعي الأفراد السياسي[2].

---

[1] – **نفس المرجع**، ص 13.

[2] – رقاد حليمة، **ثنائية السينما والسياسة في المنطقة العربية**، مجلة الرسال للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد 07، العدد 03، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر, 2022، ص436-437.

❖ السينما بين التوجيه السياسي والتأثير الأيديولوجي:

السياسة مجال التنافس مجال الممارسة وعلاقات السلطة، هي مجال الأشياء المشتركة، لذلك اجتهد السياسيون في تنويع مواردهم وأساليبهم، ليصل بهم الأمر لاستغلال السينما كوسيلة إقناع وتوجيه، فرغم أنها وسيلة ترفيه وتسلية وهذا أمر بعيد عن المجال السياسي وجديته، إلا أنها اليوم من أهم الوسائل الدعائية في المجال السياسي، لما تقوم به من تنظير وتثبيت أيديولوجي وتغيير للإدراك[1].

ولا يمكن فصل السينما عن السياسة حتى وإن لم تكن رسائل الفيلم السينمائي ذات مدلول سياسي واضح ففي البداية استعملت السينما في الحرب الأيديولوجية التي كانت قائمة بين المعسكرين الاشتراكي و الرأسمالي، حيث حاول كل طرف توجيه رسائل بشكل علني أو خفي لكسب مزيد من الدعم لتوجهاته، سواء في الداخل أي رأي العام الوطني أو توجيه رسائل إلى المجتمعات المعادية من أجل تخفيف الاحتقان ومحاولة اقناعها بصلاحية أيديولوجية، فتم توظيف نمط الحياة والظروف المعيشية وقيم الولاء والتضحية والتكافل في المواد السينمائية، حيث كانت الأفلام السينمائية الغربية للمعسكر الرأسمالية تحاول بأشكال خفية تسويق نمط حياة مريحة عن طريق التركيز على الوفرة، كما وجدنا في المقابل أفلام الدول الاشتراكية تركز على قيم التضحية والحياة من أجل المبادئ ورفع الروح المعنوية وزرع ثقافه الممانعة لكسب المعركة الأيديولوجية[2].

---

[1] – نوال رزقي، **قراءة سوسيولوجية لعلاقة السينما بالسياسة**، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، المجلد 06، العدد 04، جامعة الجزائر 03، 2022، ص78.

[2] – **نفس المرجع السابق**، ص79.

III. الإطار التطبيقي:

الفصل الرابع: أيديولوجية تمثيل العرب من خلال فيلم "حياة الماعز".

المبحث الأول: بطاقة فنية وسينوبسيس فيلم "حياة الماعز"

المبحث الثاني: التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم "حياة الماعز"

المبحث الثالث: القراءة التعينية والتضمينية للمقاطع المختارة في فيلم "حياة الماعز"

المبحث الرابع: النتائج العامة للدراسة.

الفصل الرابع: أيديولوجية تمثيل العرب من خلال فيلم "حياة الماعز".

المبحث الأول: بطاقة فنية وسينوبسيس فيلم "حياة الماعز":

➢ بطاقة فنية لفيلم حياة الماعز:

فيلم "حياة الماعز" (بالإنجليزية: The Goat Life، بالمالايالامية: Aadujeevitham) هو دراما سيرة ذاتية هندية صدرت عام 2024، من تأليف وإخراج بليسي، مقتبس عن رواية بنفس الاسم للكاتب بنيامين. يروي الفيلم القصة الحقيقية للمهاجر الهندي نجيب محمد، الذي وجد نفسه محتجزًا في صحراء السعودية كراعٍ للماعز في ظروف قاسية وغير إنسانية.

- **البطاقة الفنية:**

- **العنوان الأصلي:** Aadujeevitham.
- **العنوان العربي:** حياة الماعز.
- **العنوان بالإنجليزية:** The goat life.
- **النوع: الدراما:** على قيد الحياة.
- **مدة العرض:** 173 دقيقة
- **تاريخ الصدور:** 28 مارس 2024.
- **اللغة الأصلية:** الماليالامية.
- **البلد المنتج:** الهند.
- **الكاتب والمخرج:** بليسي ايب توماس.
- **الموسيقى التصويرية:** أي.أر.رحمان.
- **التصوير السنيمائي:** كي يو موهانان.
- **المونتاج:** ايه سريكار براساد.
- **الإنتاج:** فيجوال رومانس.

- **التوزيع:** بريثفيراج برواكشن.
- **البطولة:** بريثفيراج سوكوماران, أمالا بول, شوبه موهان, جيمي جان, بلويس.

- **قصة الفيلم:**

الفيلم عن نجيب العامل الهندي الذي رهن منزله وباع ممتلكاته ليحصل على تأشيرة عمل في إحدى الشركات داخل المملكة العربية السعودية، تبدأ الحكاية بعد وصوله برفقة صديقه حكيم إلى المملكة، يتأخر كفيلهم بالوصول إلى المطار، وبسبب بساطتهم وعدم تمكنهم من اللغة، يستغل الفرصة رجل سعودي صارم قاسي الطباع وعنيف المعاملة، ويوهمهم أنه الكفيل، ثم يأخذهم معه نحو الصحراء القاحلة ليترك الصغير حكيم في مزرعة أحد أصدقائه، ثم يصطحب نجيب بطل الحكاية إلى مزرعته، ليفاجئ نجيب عند وصوله بوجود عامل هندي مسنّ ورث الحال يظهر أنه تعرّض سابقًا لنفس الحال.

ثلاثة أعوام، تحوّل فيها نجيب إلى شخص آخر، تغيّر شكله ومظهره، وتأثر ذهنه وقدرته على الكلام، فقد تعرّض لمعاملة قاسية وصارمة وحياة صعبة ودونية من قبل كفيله الخاطف، وأصبح يعيش حياة الماعز، يأكل معهم، ويصدر بعضًا من أصواتهم، كذلك عثر على العامل الآخر ميتًا وقد أحاطت به النسور في الصحراء.

يلتقي بصديقه حكيم الذي يعيش ذات الحال مصادفًة في الصحراء وبرفقته شخص آخر ذي أصول إفريقية يُدعى إبراهيم من الممكن أن يساعدهم بالهروب، وفي رحلة الهرب يعانون ثلاثتهم مشقة وأهوال الصحراء، ويموت الشاب الصغير حكيم من الحر والعطش والتعب، ثم يختفي الشاب الإفريقي لاحقًا أثناء عاصفة رملية، ويصل أخيرًا نجيب إلى الطريق وهو في حالة إعياء شديدة ويوشك على الهلاك. وبعد محاولات لطلب النجدة،

يتوقف له شخص كريم ويصطحبه معه إلى المدينة ويوصله إلى المسجد، وهناك يلتقطه بعض العمال الهنود لأحد الفنادق وينقذوا حياته.

يُأخذ بعدها إلى السلطات ليبلغ عن حالته، ويظهر عندها تعامل السلطات مع العمال مجهولي الحال، كذلك قسوة الكفلاء عند التعرّف على عامل هارب، ويُصاب نجيب بالذعر عند رؤيته لخاطفه الذي يخبره أخيرًا أنه لو كان على كفالته لأعاده للصحراء، ويدرك بعدها نجيب أنه كان مخطوفًا وهذا ليس كفيله، وبعد قضاء ثلاثة أشهر في السجن، يرحّل نجيب إلى الهند.

يُختتم الفيلم بعبارة: «هذه ليست قصة نجيب فحسب، إنما هي حزن آلاف الأشخاص الذين فقدوا حياتهم في الصحراء، وتركوا بلادهم وديارهم من أجل البقاء أحياء».

- **الإنتاج والتصوير:**

بدأت مراحل تطوير الفيلم منذ عام 2008، حيث اشترى بليسي حقوق الرواية وبدأ في كتابة السيناريو. واجه المشروع تحديات إنتاجية استمرت حتى عام 2015، حين تم تأمين التمويل اللازم. استمر التصوير بين مارس 2018 ويوليو 2022، وشمل مواقع في صحراء وادي رم بالأردن، الصحراء الجزائرية، وولاية كيرالا بالهند. واجه الفريق تحديات أثناء جائحة كوفيد-19، حيث تقطعت بهم السبل في الأردن لمدة 70 يومًا.

- **الأسلوب البصري:**

استخدم بليسي تقنيات تصوير متنوعة لتعزيز واقعية الفيلم، مثل الإضاءة الطبيعية، واللقطات العريضة لالتقاط المناظر الصحراوية، والكاميرات المحمولة لإضفاء طابع وثائقي. كما استخدم تدرجات لونية مختلفة للتعبير عن التباين بين بيئة السعودية القاسية والهند المفعمة بالحياة.

- **الإيرادات والاستقبال:**

حقق الفيلم نجاحًا تجاريًا، حيث تجاوزت إيراداته 160 كرور روبية (حوالي 19 مليون دولار أمريكي)، مما يجعله أحد أعلى الأفلام الماليالامية من حيث الإيرادات لعام 2024.

- **الجوائز:**

نال الفيلم خمس جوائز في مهرجان "كريتف كريتكس" السينمائي، تقديرًا لأداء الممثلين والإخراج والتصوير السينمائي.

➢ **بطاقة فنية حول "بليسي" مخرج فيلم حياة الماعز:**

- **الاسم الكامل:** بليسي إيب توماس.
- **تاريخ الميلاد:** 3 سبتمبر 1963
- **مكان الميلاد:** ثيروفالا، كيرالا، الهند
- **المهنة:** مخرج وسيناريست في سينما الماليالام
- **سنوات النشاط:** منذ عام 1986 حتى الآن.
- **الحالة الاجتماعية:** متزوج ولديه طفلان.
- **التعليم:** خريج كلية مار توما، تيروفالا.
- **الجوائز والتكريمات:**

- جائزة الفيلم الوطني لأفضل فيلم بلغة الماليالام عن 2005 "Thanmathra»
- 9جوائز ولاية كيرالا، منها أفضل مخرج وأفضل سيناريو.
- 3 جوائز فيلم فير جنوب لأفضل مخرج.
- جائزة موسوعة غينيس لأطول فيلم وثائقي في العالم بمدة عرض 48 ساعة و10 دقائق.

المبحث الثاني: التقطيع التقني للمقاطع المختارة في فيلم "حياة الماعز"

- المقطع الأول:

شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللفطة 01 **26ث**	أمريكية	عادية	ثابتة	نرى رجل مسن مرتديا الزي الخليجي التقليدي ويشير بيديه الى الشخصيتين نجيب وحكيم يرتديان قمصانًا رسمية مزينة بنقوش مربعة ويقوم باستجوابهم.	\	- الخليجي: «اسمك عبد الله؟" "وانت" "واش اسمك؟" - نجيب: أخبره اننا اتينا الى هنا بتأشيرة السيد سريكومار. - الخليجي: سالك وش اسمكما تسمع؟ "انتو من وين جايين" "مين الكفيل مالكم" "انتو مافي مخ" "لاحول ولا قوة الا بالله" "واش هالمصيبة".	موسيقى تشويقية	\

القطة 02 10 ث	أمريكية	عادية	ثابتة	ونرى أيضا الشابان يحملان أوراق ومستندات مما يوحي بسياق متعلق بالسفر او العمل او الاستقبال في المطار.	\	\	\	صوت السيارات في الطريق
اللقطة 03 3 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	يظهر لنا في هذه اللقطة نجيب وحكيم مندهشين من الرجل الخليجي المسن وعدم فهمهما لما قاله لهما.	\	– نجيب: ماذا قال؟ – حكيم: لا أدري لم افهم سوى "عبد الله"	\	\

اللقطة 04 18 ث	مقربة للصدر	عادية	ترافلينغ خلفي	نرى اشمئزاز نجيب وحكيم من رائحة الرجل الخليجي المسن الكريهة.	\	حكيم: رائحته كريهة، أليس كذلك؟ – حكيم: ألم تمزح من قبل قائلا ان العطور والزيوت العطرية تصنع منهم؟ – نجيب: لم أكن امزح، العرب الحقيقيون هكذا. انهم يستحمون باستخدام الماء المعطر. – نجيب: يبدو هذا الرجل كالعربي الفظ الذي لم يستحم منذ زمن طويل	\	صوت نزول الطائرة.

– المقطع الثاني:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 **9 ث**	متوسطة	عادية	ترافلينغ امامي	في هذه اللقطة الليلية نرى شاحنة بيضاء قديمة مشعلة الأضواء الامامية ونرى الخليجي المسن ينزل من السيارة	\	\	\	
اللقطة 02 **7 ث**	متوسطة	عادية	ثابتة	نرى الخليجي يبدأ بأخذ أغراض نجيب وحكيم ويبدو كأنه مسرع ثم يرميهم بطريقة شنيعة وعنيفة على متن الشاحنة دون اكتراث.	لوحة ترقيم الشاحنة	– الخليجي: "انتو ماتبون تطلعون" "يلا يلا تعالوا اركبوا السيارة بسرعة " – حكيم: لا. – حكيم: ما هذا.	موسيقى عربية	صوت غلق باب الشاحنة

اللقطة 03 **12ث**	قريبة من الصدر	عادية	بانورامية من اليسار الى اليمين	يظهر لنا في الصورة الخليجي المسن وهو داخل شاحنته وهو يصرخ على نجيب وحكيم ويأمرهما بالصعود الى صندوق الشاحنة الخلفي.	\	– الخليجي: روح ورا روح، اركب، أسرع أسرع، يلا. وين، وين، مو هنا. انا قلتلك روح ورا، روح ورا.	صوت محرك السيارة + صوت غلق الباب بقوة
اللقطة 04 **12ث**	قريبة من الصدر	عادية	ترافلينغ مصاحب	نرى دهشة نجيب وحكيم على طريقة التعامل معهم من طرف الخليجي المسن والانطلاق بهما الى المجهول		– حكيم: اخي، لماذا يصرخ كثيرا؟ نجيب: لم يكن يفهم ما طلبناه. – حكيم: حسنا، اتينا الى هنا كمساعدين للشركة، صحيح؟ ويأخذوننا بهذه السيارة؟ ألم ترى؟ أخذ أولئك السريلانكيين في حافلة مكيفة.	\	**صوت محرك السيارة** + **صوت غلق الباب بقوة**

						– الخليجي: توكلنا على الله.		

– المقطع الثالث:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 **8 ث**	مقربة الى الخصر	عادية	ثابتة	بينما السيارة تمشي في الطريق السريع نرى حكيم وهو يطل على المسن الخليجي من الخلف عن طريق نافذة السيارة طالبا منه التوقف للقيام بمكالمة هاتفية مع اهله يرد المسن العربي على نجيب أنه لم يفهم ما قاله حكيم ويبدو ان المسن الخليجي خائف من القبض عليه من طرف الشرطة حسب كلامه.	\	– حكيم: أيها الكفيل اريد اجراء مكالمة مع اهلي هلا أوقفت السيارة من فضلك؟ – الخليجي: انت ليش تثرثر وايد؟ روح ورا روح تمسكنا الشرطة.	\	صوت السيارات في الطريق السريع

اللقطة 02 8 ث	مقربة الى الخصر	عادية	ثابتة	تظهر في هذه اللقطة شخصية خليجية أخرى داخل سيارة، يرتدي نفس اللباس التقليدي المكون من الدشاشة والشماغ والعقال، ويتحدث بالعربية موجها كلامه الى المسن الخليجي يسأله بطريقة ساخرة عن نجيب وحكيم عن اذ كان يأخذهم لسوق.	\	– الشخص الخليجي: خي، لوين بتأخذهم هذول. عاسوق. – الكفيل: " يضحك" ، سلامتك، سلامتك. – الشخص الخليجي: بالتوفيق. الكفيل: الله يسلمك، "يضحك".	\	**صوت السيارات في الطريق**

– المقطع الرابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت و الضجيج
اللقطة 01 2ث	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	في هذه الصورة يظهر الكفيل مستلقيا داخل خيمة نصبت في قلب الصحراء يتحدث بالعربية بصوت متمهل بينما نجيب واقف عند مدخل الخيمة.	\	– الكفيل: يا صديق، واش عندك تسوي هناك.		
اللقطة 02	متوسطة	عادية	يانورامية من اليسار الى اليمين	يدخل نجيب الى الخيمة وهو يحمل اناء من الحليب يخطو نحوه بهدوء، يطلب الكفيل منه ان يقترب ويقدم له الاناء، فيتنحى نجيب ويناوله إياه، يبدأ	\	تعال، تعال، تعال جيب هذا يلا، تعال. – نجيب: السلام عليكم. – الكفيل: وعليكم السلام.	موسيقى حماسية	صوت شرب الحليب

31ث				الكفيل بالشرب بطريقة فوضوية، فيسيل الحليب على لحيته السوداء وينسكب على قميصه		تتكلم عربي؟ شوف هندي، كلم هو، عرفه مزبوط، كلم هو، يلا. تفهم شا أقول، فهمت واش اقولك	
اللقطة 03 4 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	تبدو ملامح الدهشة واضحة على وجه نجيب الذي لم يخفي استغرابه من هذا التصرف، وبعد ان أنهي شربه، يشير الكفيل بيده نحو نجيب آمرا إياه بالتوجه ال العامل الهندي الآخر ليعلمه كيفية أداء العمل	\	– نجيب: لا افهم اللغة العربية. – الكفيل: روح عند الهندي وتعلم منه الشغل، يلا بسرعة.	موسيقى تشويقية	\

اللقطة 04 6 ث	إيطالية	عادية	ثابتة	في هذه اللقطة، نشاهد الكفيل وهو يستجوب نجيب بطريقة عنيفة، يقف نجيب ممسكا بالإناء مرتبكا من كلام الكفيل التي لا يفهمها بسبب عدم المامها باللغة العربية وفي المقابل يظهر الكفيل وهو يصرخ غاضبا، حيث يمد يده نحو نجيب ويسأله عن نوع العمل الذي كان يقوم به، يحاول نجيب التحدث لكن حاجز اللغة يقف عائقا فالكفيل لا يفهم الهندية	\	– الكفيل: واش كنت تشتغل قبل؟ – نجيب: اتحدث اللغة الماليالامية. انا من كيرلا الهند – الكفيل: انا ما افهم كلامك الهندي انا ما افهمه	\	صوت الغنم

اللقطة	مقربة	عادية	ترافلينغ	وينهض الكفيل غاضبا يصرخ في وجه نجيب مجددا ويطرده من الخيمة، فيحاول نجيب استرحامه، فينحني ليقبل قدم الكفيل طلبا للرحمة.	\	شوف، لا تصدعلي راسي روح عند اخوك الهندي شوف شو يسوي، وسوي نفسه يلا. – نجيب: ياسيدي، حبا بالله أنقذني جئت الى هنا للعمل في الشركة حبا بالله أنقذني، اتوسل اليك. – الكفيل: روح روح روح تبكي نفس الحريم لا بارك الله فيك – نجيب: بعت كل ما عندي لأدفع الثمن.	موسيقى تشويقية	صوت الغنم + صوت وقوع الاناء
05 15ث	للصدر	مصاحب						

اللقطة 06 3 ث	إيطالية	عادية	ثابتة	يدفعه بقسوة الى خارج الخيمة، حيث يسقط وسط قطيع الماعز	\	– الكفيل: يلا يلا برا اخرج برا	\	صوت الغنم
اللقطة 07 2ث	أمريكية	عادية	ثابتة	ينادي الكفيل العامل الهندي الاخر ليقوم بتعليم نجيب العمل. ويعود الى خيمته دون ان يبدي أي استعطاف	\	الكفيل: هندي تعال علمه الشغل هنا بسرعة يلا.	\	صوت الغنم

– المقطع الخامس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 11ث	إيطالية	عادية	ثابتة	يظهر لنا في هذه اللقطة الشخص الخليجي والكفيل وهما واقفان يرتديان الباس التقليدي السعودي بينما يقف نجيب مقابلهما وفي الخلفية نرى شاحنة ومجموعة من الإبل داخل مزرعة، ويبدو ان نجيب في هذه اللحظة يحاول اقناع الرجلين بإطلاق سراحه، ويحاول شرح حالته لهما، في حين يحاور المسن قائلا ان نجيب شخص مزعج وكثير الكلام، حيث نرى تعاملهما مع نجيب طريقة مهينة ومليئة بالاستهزاء.	\	– نجيب: بعت كل ممتلكاتي للقدوم الى هنا – الكفيل: صار هذا ماراح يفهم مصيبة هاذي – نجيب: من فضلك، اسمعني يا سيدي رهنت منزلي لتدبير المال اللازم للقدوم الى هنا – الكفيل: ليكون هذا فاكر فاهمين كلامه(يضحك).	\	صوت الرمال + هبوب الرياح

اللقطة	إيطالية	عادية	ثابتة	ونرى نجيب اظهار مستندات تثبت انه جاء ليعمل في شركة وانه أنفق كل أمواله للقدوم الى هنا، لكن الكفيل يمزق تلك المستندات بوحشية ويرميها على الأرض، ثم يلتفت الى صديقه الكفيل سيتعلم مع الوقت.	\	– الكفيل: ورق هاا؟؟ نجيب: مهلا، ماذا تفعل لا تمزقه هذا ملكي، كيف تجرؤ – الخليجي: لازم نراقبه، يسوي لنا مشاكل – الكفيل: ما عليك منه، توه جديد ويتعلم	موسيقى حزينة	صوت تقطيع الورق + الرمال
02 16ث							

– المقطع السادس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 8 ث	أمريكية	عادية	ترافلينغ مصاحب	نرى في هذه اللقطة الرجلين الخليجيين جالسين داخل الخيمة يتحدثان بهدوء أثناء قيامهما بطهي الخبز على النار.	\	– الخليجي: "يغني"	\	صوت طقطقة النار وتقليب الفحم
اللقطة 02 4 ث	لقطة مقربة للصدر	عادية	ثابتة	يظهر لنا نجيب جالسا خارج الخيمة بمفرده وعلى وجهه ملامح الحزن والندم ينادي الكفيل عليه لكنه لا يرد.	\	الكفيل: تعال يا ولد، تعال يا ولد.	\	صوت طقطقة النار

اللقطة 03 2ث	متوسطة	عادية	ثابتة	نرى الكفيل يشار اليه برغيف من الخبز.	\	تعال كل خبز خبز خبز، خبز هذا	\	صوت طقطقة النار
اللقطة 04 9 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	يقترب نجيب بخطوات مترددة ويدخل الخيمة ويجلس بهدوء ويقدم له رغيف من الخبز.	\	الكفيل: تعال يا ولد تعال. أقعد، أقعد.	موسيقى حزينة	صوت طقطقة النار
اللقطة 05 4 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	يبدأ نجيب بالأكل بسرعة نتيجة الجوع الشديد الذي يعانيه.	\	\	موسيقى حزينة	طقطقة النار
اللقطة 06 4 ث	مقربة للصدر	مجال ومجال مقابل	ثابتة	نرى الكفيل وهو يتحدث مع صديقه مشيرا على أن نجيب كان جاعا ولهذا السبب كان يصرخ، يأكد صديقه الكلام.	\	الكفيل: ما قلتلك جوعان، عشان كذا يصيح. صديقه: صادق صادق	موسيقى حزينة	طقطقة النار

اللقطة 07 13ث	مقربة للخصر	عادية	ثابتة	نرى الكفيل وهو يقدم رغيف خبز أخر وكأس من الماء لنجيب، ويخبره أنه يجب عليه تعلم الشغل بسرعة.	\	الكفيل: يا ولد خذ خذ. شوف كيف، أنت لازم تتعلم الشغل بسرعة.	موسيقى حزينة	طقطقة النار

– المقطع السابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 26ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	في هذه اللقطة تظهر شاحنة مخصصة لنقل المياه، وصهريج ماء وسلم، وتبدو في الخلفية الجمال والجبال الصحراوية، حيث نرى نجيب يحاول اقناع سائق الشاحنة بمساعدته على الهروب، لكن بعد ان سمع الكفيل هذا الحديث جاء ليستفسر عما يجري بينهما، وسأل صاحب الشاحنة عما كان يقوله نجيب الا ان صاحب الشاحنة لم يجب عليه، فالتفت الى نجيب سائلا إياه عما قاله.	\	– نجيب: اخي، هل يمكنك اصطحابي معك – صاحب الشاحنة: ماذا؟ – نجيب: عند عودتك، هل يمكنني الركوب معك في السيارة؟ – صاحب الشاحنة: ما الذي تقوله يا أخي؟ لا افهم شيئا – نجيب: الى الطريق في سيارتك – الكفيل: ايش يقولك ها الخبل	موسيقى تشويقية	صوت محرك الشاحنة + صوت تدفق المياه

						– صاحب الشاحنة: لست أدري – الكفيل: مافي معلوم تعال تعال، وين رايح، تعال هنا انا افي معلوم هذا يبغي يخبرك انه يبغي يشرد معاك – صاحب الشاحنة: لا		

اللقطة 02 10ث	مقربة للكتف	مجال ومجال المقابل	ثابتة	في هذه اللقطة يلتفت الكفيل إلى نجيب سائلا إياه عما قاله، لكن نجيب لم يجب فقام الكفيل بخلع عقاله من على رأسه.	\	– الكفيل: انت ايش كنت تقله – نجيب: لم اقل شيئا – الكفيل: انا سمعتك تتكلم معه ايش كنت تقله انت ما تسمعني	موسيقى تشويقية	صوت محرك الشاحنة
اللقطة 03 3 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	يبدأ الكفيل بضرب نجيب بقوة.	\	– نجيب: لماذا تضربني، اتركني.	موسيقى تشويقية	صوت الضرب بالعقال +صوت محرك الشاحنة

اللقطة 04 13ث	مقربة للصدر	عادية	ترافلينغ أمامي	نرى في هذه اللقطة نجيب وهو يقاوم الكفيل أين يمسك ذلك العقال الذي كان يضربه به، فصرخ الكفيل في وجهه.	\	اتركني. دعني اعود سأعود ادراجي – الكفيل: انت تتقوا عليا انا اوريك. انا اوريك يا كلب	موسيقى تشويقية	صوت الضرب بالعقال + محرك الشاحنة
اللقطة 05 9 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	نرى في هذه اللقطة خروج العامل الهندي من المزرعة متحدثا مع نجيب عما كان يقوله الكفيل، مشيرا لنجيب على ألا يعبث مع الكفيل لأنه يمكنه فعل كل شيء.	\	– العامل الهندي: ماذا قال؟ – صاحب الشاحنة: لست أدري كان الكفيل يقول شيئا ما. العامل الهندي: لا تعبث معه بإمكانه فعل كل شيء.	\	صوت محرك الشاحنة

اللقطة 06 7 ث	متوسطة	عادية	ترافلينغ خلفي	نرى الكفيل خارج من الخيمة يجري وحاملا في يده بندقيته.	\	– الكفيل: أنت يا حيوان تفوا عليك والله لأذبحك يا كلب. – صاحب الشاحنة: سيدي لم يخبرني بأي شيء.	موسيقى تشويقية	محرك الشاحنة
اللقطة 07 3 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	نرى صاحب الشاحنة محاولا التدخل لإنقاذ نجيب لكن بدون جدوى.	\	– صاحب الشاحنة: سيدي لم يخبرني بأي شيء. – الكفيل: أنت اسكت. اسكت لا تتدخل بيننا.	موسيقى تشويقية	\

اللقطة 08 5 ث	مقربة للخصر	عادية	بانورامية من اليسار الى اليمين	نرى في هذه اللقطة الكفيل وهو يوجه بندقيته نحو نجيب ولكن نجيب يمد يده ويمسك البندقية بيده ويبعده عنه.	\	– نجيب: لماذا تصرخ عليه؟ لم أقل شيئا – الكفيل: تمسك البندقية؟	موسيقى تشويقية	\
اللقطة 09 3 ث	مقربة للكتف	عادية	ثابتة	في هذه اللقطة يظهر لنا الكفيل وهو يهدد نجيب على أنه سيضغط على الزناد و يفجر رأسه.	\	الكفيل: والله لأوس على الزناد وأفجر راسك.	موسيقى تشويقية	\
اللقطة 10 7 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	نرى في هذه اللقطة الكفيل وهو يضرب نجيب بضهر البندقية على رأسه فيقع نجيب على الأرض.	\	تفوا عليك يا كلب. والله لأذبحك وادفنك في الصحراء. فاهم.	موسيقى تشويقية	\

– المقطع الثامن:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 20ث	قريبة جدا	عادية	ثابتة	نرى في هذه اللقطة نجيب وهو يقترب من المرأة العاكسة للسيارة، حيث يظهر لنا وهو مندهش ومتعجب من كيف أصبح وجهه، من لحية وشعر كثيف	\	\	موسيقى حزينة	صوت الغنم والمعيز
اللقطة 02 10ث	إيطالية	عادية	ثابتة	في لحظة نرى الكفيل وهو يرمي بحجارة على تلك المرآة فيكسرها ويصرخ على نجيب قائلا على هل أنك معجب بجمالك أو بشكلك مضيفا كلمة غبي ثم يطرده الى العمل.	\	– الكفيل: أيها الغبي. على إيش تشوف المراية؟ على جمالك؟ إشتغل يلا، اشتغل. معجب بشكله مجنون(يضحك)	\	صوت الغنم والمعيز

- المقطع التاسع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 16 ث	متوسطة	عادية	ثابتة	يظهر لنا في هذه اللقطة نجيب وهو يجري في وسط الصحراء في محاولة للهروب من الكفيل	\	\	موسيقى حماسية	صوت الغنم
اللقطة 02 4 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	بينما نجيب يجري نرى في هذه اللقطة الكفيل وهو مشيرا بالبندقية نحو نجيب.	\	\	موسيقى حماسية	

اللقطة 03 2 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	نرى الكفيل وهو يصوب ببندقيته فيصيبه على مستوى رجله	\	\	موسيقى حماسية صوت اطلاق النار
اللقطة 04 6 ث	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	نرى نجيب على الأرض بينما يلحقه الكفيل وهو على جمله فيبدأ بالصراخ على نجيب وتوبيخه.	\	– الكفيل: وقف يا كلب وقف مكانك، مكانك، لا تتحرك وين بتشرد عني يا كلب، وين تشرد عني	موسيقى تشويقية
اللقطة 05 6 ث	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	نرى الكفيل وهو ينزل من على متن الجمل ويتجه نحو نجيب، فيقوم بضرب نجيب.	\	ما بتروح مكان، يا كلب. كلب، تهرب مني يا كلب.	موسيقى تشويقية

اللقطة 06	أمريكية	عكس غطسية	ثابتة	يظهر لنا في هذه اللقطة الكفيل وهو يضرب نجيب بظهر البندقية ويكسر رجله.	\	\	موسيقى تشويقية	
اللقطة 07 4 ث	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	نرى الكفيل وهو يصرخ على نجيب ويضربه بالبندقية على يده، بينما نرى نجيب وهو يصرخ بقوة.	\	– الكفيل: أنا بأدبك يا نذل. توقف	موسيقى تشويقية	
اللقطة 08 6 ث	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	في هذه اللقطة يظهر لنا الكفيل وهو يدوس ويسحق على يد نجيب برجله بقوة.	\	– الكفيل: أنا بأدبك يا نذل. توقف. والله لأذبحك يا حيوان. تهرب مني. انت تهرب مني يا حيوان	موسيقى تشويقية	صوت الضرب

- المقطع العاشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	في هذه اللقطة الليلية نرى مجموعة من الأشخاص الخليجين يجلسون حول النار يتحدثون ويضحكون ويبدو انهم يستمتعون بوقتهم.	\	الكفيل: أهلا بك, أتفضل, أتفضل.	\	غناء الاشخاص
اللقطة 02	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	نرى الكفيل وهو يمشي متجها نحو نجيب وفي يده قطعة من اللحم	\	– الكفيل: الهندي، انت هني.	\	غناء الاشخاص
اللقطة 03	لقطة إيطالية	عادية	ثابتة	نرى الكفيل وهو يقدم قطعة اللحم لنجيب ويعده أنه سيقدم له أكلة "البرياني" خلال حفلة زواج ابنت الكفيل.	\	– الكفيل: خذ، خذ كل لحم، كل لحم بمناسبة زواج ابنتي وتن شاء الله في العرس نسويلك برياني(يضحك).	\	غناء الاشخاص

- المقطع الحادي عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 12ث	متوسطة	عادية	ثابتة	تظهر الصورة نجيب واقفا في وسط طريق مخصص لمرور السيارات والشاحنات وبينما تقترب أحد الشاحنات بسرعة تكاد تصدمه، لكنها تتوقف في آخر لحظة.	\	\	\	صوت مزمار السيارة
اللقطة 02 2ث	مقربة للخصر	غطسية	ثابتة	لحظة يصرخ السائق عليه بغضب متحدثا بالعربية	\	السائق: مالك، أنت مجنون.	\	صوت محرك الشاحنة
اللقطة 03 6 ث	مقربة الصدر	غطسية	بانورامية من اليمين الى اليسار	في هذه اللقطة يظهر لنا السائق يطرد نجيب من الطريق، وهو يردد بعض الكلمات الدينية، ثم يواص طريقه.	\	السائق: لا حول ولا قوة إلا بالله أخرج من الطريق. لا إله إلا الله	\	صوت محرك الشاحنة

– المقطع الثاني عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 7 ث	متوسطة	عادية	ترافلينغ مصاحب	نرى في هذه القطة نجيب واقفا على الطريق بينما تمر جانبه سيارة بلون أسود وإطارات رمادية بسرعة.	\	نجيب: مهلا.	\	صوت محرك السيارة
اللقطة 02 5 ث	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	فجأة تتوقف السيارة، ثم تعود إلى الخلف ببطء حتى تتوقف عند نجيب.	\	\	\	صوت محرك السيارة
اللقطة 03 8 ث	قريبة للكتف	عادية	ثابتة	يظهر السائق وهو يرتدي الشماغ والعقال والدشاشة، ذو لحية بيضاء ووجه بشوش، يتحدث الى نجيب بلطف	\	– سائق السيارة: تريد أوصلك مكان؟ – نجيب: خذ، ... – سائق السيارة: تريد أساعدك؟	\	صوت محرك السيارة

			قائلا له هل هو محتاج مساعدة؟ أو يريد اصاله لمكان ما؟		تريد أوصلك مكان؟		
اللقطة 04 3 ث	إيطالية	عادية	ثابتة	نرى في هذه اللقطة السائق ينزل من السيارة فيرى نجيب خائفا، ثم يقترب اليه لمساعدته.	\	ما تخاف، ما تخاف. – نجيب: "يبكي".	موسيقى حزينة	صوت محرك السيارة
اللقطة 05 7 ث	مقربة للصدر	عكس غطسية	ثابتة	نرى السائق وهو يساعد نجيب على الصعود للسيارة بكل لطف.	\	– سائق السيارة: أركب، أركب. توكل على الله. ما تخاف، ما تخاف. أركب، أركب.	موسيقى حزينة	

اللقطة 06 8 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	يظهر في هذه الصورة نجيب جالسا في المقعد الخلفي من السيارة، تبدو عليه ملامح الخوف والألم، بينما نرى السائق وهو يحاول تهدئة نجيب بكلمات لطيفة لينزع الخوف من قلبه	\	– سائق السيارة: لا تقلق لا تقلق، حيال الأوساخ سأنظفها لاحقا. يلا، خليك مرتاح.	موسيقى حزينة	
اللقطة 07 2ث	مقربة جدا	عادية	ثايتة	يظهر لنا في هذه الصورة نجيب وهو يطلب الماء من السائق	\	نجيب: ماء...ماء	موسيقى حزينة	
اللقطة 08 3 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	فيفتح السائق قارورة الماء ويمنحها لنجيب ليروي عطشه، وتبدو لنا ملامح الشفقة واضحة على وجه السائق.	\	– السائق: بسم الله اشرب، أشرب	موسيقى حزينة	

اللقطة 09 5 ث	مقربة للصدر	عادية	ثابتة	ونرى نجيب يشرب الماء بسرعة من شدة عطشه التي خلفته فيه قساوة الصحراء	\	\	موسيقى حزينة	
اللقطة 10 2 ث	مقربة للكتف	عادية	ثابتة	نرى في هذه اللقطة ملامح الشفقة في وجه السائق، ويقوم بالدعاء لله أن يرحم نجيب.	\	السائق: يا الله ارحم هذا الرجل	موسيقى حزينة	
اللقطة 11 4 ث	إيطالية	عادية	ثابتة	نرى نجيب يستلقي في السيارة ويبدو انه شعر بالطمأنينة بجوار ذلك الرجل الطيب	\	\	موسيقى حزينة	

- المقطع الثالث عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 9 ث	لقطة جامعة	عادية	ترافلينغ أمامي	في هذه اللقطة الليلية نرى نجيب يحاول المشي بصعوبة مستندا على احدى السيارات وفجأة يسمع صوت من الأحد الأشخاص الواقفين هناك بلهجة غاضبة وبالعربية مرتديا الزي الخليجي طاردا نجيب أن يبتعد من السيارة، بينما نرى الآخر يبدي شفقته اتجاه نجيب ويدعو له.	\	- الشخص الأول: ابتعد عن لسيارة هيك ابتعد - الشخص الثاني: الله يكون في عونه	موسيقى حزينة	صوت السيارات

اللقطة 02 11ث	مقربة للكتف	عادية	بانورامية من الأعلى الى الأسفل	في هذه اللقطة نرى استناد نجيب على احدى الأعمدة لعجزه على الوقوف قبل أن ينهار ويقع على الأرض من شدة التعب والألم.	لافتة مكتوبة فندق "مالابار"	\	موسيقى حزينة	\

- المقطع الرابع عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 12ث	مقربة للصدر	مجال ومجال المقابل	ثابتة	نرى في هذه اللقطة نجيب في مركز الشرطة مع شخص هندي آخر، بينما نرى الشرطي العربي وهو يقوم باستجواب نجيب والشخص الهندي يترجم لنجيب الكلام.	\	- الشرطي: واش اسمك؟ - الشخص الهندي: قل له اسمك. - نجيب: نجيب، نجيب محمد. - الشخص الهندي: الهند	\	صوت الطابعة
اللقطة 02 14ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	يظهر لنا في هذه اللقطة الشرطي وهو يطلب من الأعوان آخذ بصمات نجيب وتسجيل اسمه.	\	- الشرطي: صالح. - صالح: نعم يا مدير. - الشرطي: خذ بصماته وسجل اسمه على السجل. - صالح: تمام، هات ايدك، هات.	\	صوت الطابعة

- المقطع الخامس عشر:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	الصوت والضجيج
اللقطة 01 3 ث	لقطة جامعة	غطسية	ترافلينغ خلفي	يظهر لنا في هذه الصورة العديد من الأشخاص وهم مصطفين داخل السجن، ونرى الشرطي وهو يصرخ لكي يصطف الأشخاص وهو يحمل عصى في يده	\	- الشرطي: اصطفوا حتى يتمكن الكفلاء من التعرف عليكم بشكل صحيح، التزموا الصمت	\	صوت ضوضاء السجن
اللقطة 02 2ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	نرى دخول الكفلاء مرتدين الزي الخليجي، ونرى في وجوههم ملامح الغضب	\	\	\	صوت مشي

اللقطة 03 5 ث	مقربة للخصر	عادية	ثابتة	نرى أحد الأشخاص يتساءل عما كان يقوله هؤلاء الأشخاص وثم يرد عليه شخص أخر بأن يصطف ويصمت كما أمروا كأنهم سلع للبيع.	\	– عجوز هندي: ماذا يقولون؟ – الشخص الهندي: من فضلك التزم الصمت. العجوز: أرغموا علينا الاصطفاف هكذا كما لو اننا سلع للبيع.	\
اللقطة 04 9 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	وفي لحظة نرى أحد الكفلاء وهو يتعرف على خادمه فيسحبه على الأرض ويبدأ بصفعه وضربه ونرى الشخص وهو يصرخ	\	– الكفيل: أيها الوغد أين كنت، إلى أين ذهبت. – الشرطي: ياخي، أخذه معك.	\	صوت الضرب بالعقال
اللقطة 05 7 ث	لقطعة جامعة	عادية	ثابتة	ويظهر لنا أحد الأشخاص وهو يكلم نجيب قائلا إن هذا الشخص كان من المفترض أن يعود غدا الى وطنه، ولسوء حظه عثر عليه من طرف	\	– الشخص الهندي: كان من المفترض أن يعود إلى الوطن إذا. انتهى أمره، يا إلهي. الشرطي: اتحرك اتحرك، يلا.	\	

			كفيله. ونرى أحد الكفلاء يجر أحد الأشخاص، ويأخذه معه				
اللقطة 06 10ث	لقطة جامعة	عادية	نرى في هذه اللحظة دخول الكفيل الذي كان عنده نجيب وهو غاضب ويقوم بلف رأسه يمينا ويسارا.	ترافلينغ خلفي	\	الشرطي: اصطفوا، اصطفوا.	موسيقى تشويقية	
اللقطة 07 4 ث	مقربة للكتف	مجال ومجال المقابل	في هذه اللقطة نرى الكفيل وهو يلمح نجيب ويتعرف عليه فيذهب اليه فيردد كلمات مشيرا على أنه لحسن حظ نجيب أنه ليس بكفالة ذلك الشخص ولن يستطيع أخذه مرة أخرى وإلا سوف يعيده إلى الصحراء ة يعذبه	ثابتة	\	– الكفيل: هربت مني، أاه. – والله لو أنك على كفالتي كنت رجعتك للصحراء.	موسيقى تشويقية	

اللقطة 08 9 ث	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	ونرى الشخص الهندي متكلما مع نجيب قائلا إن هذا الكفيل ليس بكفيلك الحقيقي وقد كنت مختطف من طرفه لطل هاته السنين ولو كان كفيلك الحقيقي لأخذك معه غصبا عنك،	\	– الشخص الهندي: نجيب، هذا لم يكن كفيلك الحقيقي. لو كان كذلك لجرك إلى المزرعة الآن. – كانت تأشيرتك بكفالة شخص آخر، لكن هذا الرجل اختطفك	
اللقطة 09	لقطة مقربة جدا	عادية	ثابتة	ونرى في هذه الصورة ملامح الحزن والأسف على وجه نجيب من الكلام الذي سمعه من الهندي.	\	\	موسيقى حزينة

المبحث الثالث: القراءة التعينية والتضمينية للمقاطع المختارة من فيلم "حياة الماعز":

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الأول: لحظة استجواب.**

في هذا المشهد الذي تستخدم فيه الكاميرا لقطة أمريكية تظهر الشخصيات من الركبتين إلى الأعلى، بزاوية تصوير عادية وكاميرا ثابتة. هذا النوع من التصوير يسمح للمشاهد بالتركيز على تعبيرات الوجوه وحركات الأجساد، لأنها تعكس مشاعر الشخصيات ومواقفها.

يظهر أمامنا رجل مسن خليجي يرتدي الزي التقليدي الخليجي: الشماغ، العقال، والقميص الأبيض الطويل. في المقابل، نرى نجيب وحكيم وهما يرتديان قمصانًا رسمية مزينة بنقوش مربعة، وهو ما يوحي بأنهما ينتميان إلى طبقة وسطى أو متعلّمة، ويعكسان صورة "العامل المهاجر" أو الزائر.

الرجل الخليجي هنا يُقدم في موقع القوة والسلطة، حيث يتحدث بنبرة حادة ولهجة آمرة، لا تقتصر على طرح الأسئلة بل تصل إلى توبيخهما واتهامهما بالغباء أو التقصير. هذه السلطة لا تظهر فقط في نبرة صوته، بل في موقعه في الصورة وثبات الكاميرا عليه، مما يمنحه حضورًا قويًا يُشير إلى مكانته الاجتماعية والسياسي.

الصورة 01: صورة من المقطع الأول.

في المقابل، يبدو نجيب وحكيم وكأنهما في موقف دفاعي، يشرحان ويبرران، وهو ما يعكس وجود علاقة غير متساوية بين الشخصيات، ويُبرز الفروقات في المكانة الاجتماعية.

تظهر الشخصيتان الرئيسيتان، نجيب وحكيم، في لقطة مقربة للصدر بزاوية تصوير عادية، مع حركة كاميرا ثابتة إضافة إلى حركة ترافلنيغ خلفي، يُسهم هذا الأسلوب في التصوير في إبراز تعبيرات الوجه، مما يساعد المشاهد على فهم الانفعالات التي يمر بها كل من نجيب وحكيم، خصوصًا بعد لقائهما بالرجل الخليجي المسن، الذي يبدو أن وجوده كان غير متوقع ومثيرًا للارتباك بالنسبة لهما.

تبدأ اللقطة بجملة من نجيب يقول فيها: "ماذا قال؟"، مما يُشير بوضوح إلى عدم فهمه لكلام الرجل الخليجي. يرد عليه حكيم، موضحًا أنه لم يستوعب شيئًا مما قيل، باستثناء كلمة "عبد الله". هذا التبادل القصير يُبرز وجود حاجز لغوي واضح، ويكشف عن حالة من الاغتراب الثقافي، إذ يشعر نجيب وحكيم بأنهما في بيئة لغوية وثقافية غريبة عنهما، لا يستطيعان التفاعل معها بسهولة.

يتحول الموقف سريعًا من حالة الحيرة وعدم الفهم إلى نوع من الاستهزاء والنفور، ففي لحظة ساخرة، يعلّق حكيم على الرائحة الكريهة التي انبعثت من الرجل الخليجي، ويتذكّر مزحة قديمة كان قد سمعها من نجيب، فيقول: "ألم تمزح من قبل قائلاً إن العطور والزيوت العطرية تُصنع من أبوالهم؟", في هذه الجملة، يمتزج السخرية بالاشمئزاز، حيث يُنظر إلى الرجل الخليجي كرمز للغرابة وربما للتخلّف في نظر الشخصيتين.

الصورة 02: صورة من المقطع الأول.

نجيب يؤكد مقولة حكيم، وعلى صحة المزحة التي تحوّلت الآن إلى رأي صريح، يرد قائلاً: "لم أكن أمزح، العرب الحقيقيون هكذا"، ويضيف أنهم "يستحمون باستخدام الماء المعطر"، قبل أن يُطلق وصفًا قاسيا على الرجل الخليجي، فيقول عنه: "كالعربي الفظ الذي لم يستحم منذ زمن طويل"، هذه العبارات تُظهر بوضوح نظرة استعلائية من نجيب تجاه الرجل الآخر، وتُعيد إنتاج صورة نمطية سلبية تربط العربي بالتخلّف وعدم النظافة، وهي صورة مشحونة بالتحامل الثقافي والعنصري.

ومن خلال هذا الحوار، يتم بناء صورة الرجل الخليجي أو العربي بشكل عام في أذهان نجيب وحكيم، بناءً على مظهره، رائحته، وصعوبة التواصل معه.

الصورة 03: صورة من المقطع الأول.

- **القراء التعينية والتضمينية للمقطع الثاني: صدمة الاستقبال:**

في هذا المقطع نرى شاحنة بيضاء قديمة تضيء مصابيحها الأمامية وسط ظلام الليل، ما يخلق تباينا بصريا قويًا بين الضوء والعتمة ويعزز شعور التوتر، تستخدم في هذا المشهد لقطة متوسطة بزاوية تصوير بين المجال والمجال المقابل، مع حركة كاميرا ثابتة تتخللها حركة ترافلينغ أمامية، مما يمنح المشهد طابعا واقعيا يجعل المشاهد يشعر بأنه جزء من الحدث.

ينزل الرجل الخليجي المسن من الشاحنة بسرعة، ويتجه مباشرة لأخذ أغراض الشخصيتين نجيب وحكيم، ثم يرميها في صندوق الشاحنة الخلفي بطريقة فظة وعنيفة. هذا التصرف يحمل دلالة على احتقار الآخر، فهو لا يؤذيهم جسديًا، لكن طريقة تعامله معهم مليئة بالإهانة والقسوة. تصرفاته الجسدية السريعة والمستفزة تعكس سلطة لا تحتاج إلى كلمات كثيرة، بل تعتمد على الفعل والتصرف المباشر

الصورة 04: صورة من المقطع الثاني.

الصورة 05: صورة من المقطع الثاني.

الحوار يُعزّز هذه الصورة؛ إذ يقول الرجل الخليجي: "ألا تريدون الذهاب بسرعة؟ يلا يلا تعالوا اركبوا"، وهي عبارات سريعة وجافة، خالية من الاحترام أو مراعاة لمشاعر الطرف الآخر. في المقابل، يظهر الارتباك على لسان حكيم عندما يقول: "ما هذا؟"، ما يعكس دهشته ورفضه الضمني لهذا الأسلوب في التعامل، ويُظهر بوضوح الفارق في الموقف والمكانة بين الطرفين.

تُصوّر الرجل الخليجي المسن وهو جالس داخل شاحنة، يُصدر أوامر حادّة إلى حكيم ونجيب، اللذين يتحدثان بالهندية، بالصعود إلى صندوق الشاحنة الخلفي. الكاميرا تتحرك بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين، وكأنها ترصد المشهد من منظور المراقب الذي لا يتدخل، بل يسلّط الضوء على علاقة السلطة والتفاوت الواضحة بين الطرفين. تموضع الخليجي داخل

الشاحنة وعلو مكانه يوحي برمزية القوة والسيطرة، في حين يقف نجيب وحكيم خارجها، يبدوان في حالة من الذهول والارتباك، يتبادلان نظرات الحيرة، وتعابير وجهيهما تنقل بوضوح صدمة من نوعية التعامل الذي يتلقيانه، هما لم يأتيا كعمال تقليديين، بل كعمال لشركة ما، ويبدو من حديثهما أن لديهما توقعات مختلفة لطريقة الاستقبال، لكنهما يُفاجآن بأوامر مباشرة وجافة، مليئة بالصراخ: "روح ورا"، "يلا يلا"، "أنا قلت لك"، وهي عبارات تفتقر لأي احترام أو لباقة، وتدل على نظرة دونية لا ترى فيهما سوى كائنين وظيفيين يجب وضعهما في مكان ما بسرعة، دون اعتبار لمشاعرهما أو مكانتهما.

الصورة 06: صورة من المقطع الثاني.

الصورة 07: صورة من المقطع الثاني.

صندوق الشاحنة الخلفي ليس وسيلة نقل عادية، بل مكان يُستخدم لنقل البضائع، والحيوانات، أو الأشياء غير المهمة، لذا فإن إجبار شخصين على الصعود إليه يختزل مكانتهما الإنسانية ويحوّلهما إلى ما يشبه "الحمولة"، وهذا بحد ذاته فعل فيه الكثير من القسوة واللامبالاة. وفي المقابل، يشير أحدهما إلى أن مجموعة من السريلانكيين نُقلوا في حافلة مكيّفة، ما يطرح تساؤلاً هل هناك درجات مختلفة من المعاملة أو هناك أشياء غامضة في هذه الاستقبال.

إن هذا المقطع يصور العربي الخليجي كشخص مهيمن، يمتلك السلطة ويُمارسها بلا تردد أو رحمة، بينما يُجسد حكيم ونجيب صورة الآخر: المغترب، الفقير، الخاضع، الذي لا يملك السيطرة على مصيره. طريقة الكلام، حركة الجسد، موضع الكاميرا، وحتى وسيلة النقل، كلها علامات تشكّل نظاماً من الدلالات التي تُعيد إنتاج صورة نمطية عن العربي الفظ، وهذا التمثيل ليس عشوائياً، بل يندرج ضمن تصور أوسع للآخر العربي في السينما الهندية، حيث تُستخدم هذه الشخصيات أحياناً لتجسيد قضايا الاغتراب والذل والتفاوت الطبقي.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الثالث: الانطلاق بنجيب وحكيم إلى المجهول:**

صور هذا المقطع باستخدام لقطة مقربة من الخصر، بزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة. يساهم هذا التكوين البصري في تركيز انتباه المشاهد على التفاعل المباشر بين الشخصيتين، خاصة تعابير الوجه والنبرة الانفعالية في الحوار يبدأ المقطع بإطلالة "حكيم" من نافذة الشاحنة الخلفية، حيث ينادي الرجل الخليجي المسن ويطلب منه التوقف قليلًا ليجري مكالمة مع عائلته. تعابير وجه حكيم وصوته الهادئ يعكسان رغبة صادقة في التواصل وشعورًا بالغربة أو القلق، خاصة أنه يطلب ذلك بطريقة مهذبة مستخدمًا لفظ "من فضلك."

الصورة 08: صورة من المقطع الثالث.

يأتي الرد من الطرف الآخر بشكل عدائي وساخر، إذ يصرخ المسن الخليجي: "أنت ليش تثرثر؟ روح ورا روح، لتمسكنا الشرطة". الكاميرا الثابتة هنا تُعزز من حدة هذا التوتر، وكأن الزمن يتوقف للحظة أمام رد فعل مفاجئ وغير متوقع. يظهر المسن كشخص مضطرب، يخشى الشرطة، ويبدو أن هذا الخوف يبرر له تجاهله لمشاعر حكيم، بل وتعنيفه لفظيا.

الصورة 09: صورة من المقطع الثالث.

وبنفس اللقطة المقربة للخصر وزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة، يتم تسليط الضوء على لحظة عابرة لكنها شديدة الدلالة، تجمع بين شخصيتين خليجيتين تتبادلان الحديث في سياق من السخرية والاحتقار المبطّن. الرجل الثاني، الذي يظهر في سيارة مجاورة، يرتدي نفس الزي الخليجي التقليدي (الدشداشة، الشماغ، والعقال)، مما يوحي بانتمائه الطبقي والثقافي المشترك مع الرجل المسن الذي يقود الشاحنة، يتوجّه إليه بكلمات عربية بسيطة لكنها حادة في معناها، سائلاً باستهزاء واضح: "وين تاخذهم هدول؟ عالسوق؟"، ويضحك وهو يشير إلى نجيب وحكيم الجالسين في صندوق الشاحنة الخلفي، هذه الجملة القصيرة، المصحوبة بالضحك، لا تعبر فقط عن مزحة عابرة، بل تكشف عن تصوّر ضمني يُختزل فيه الآخر في وظيفة أو غرض مادي، وكأنه شيء يُنقل إلى السوق مثل أي سلعة.

ردّ الكفيل الخليجي لا يخرج عن هذا الإطار، إذ يُجيب ضاحكًا: "سلامتك سلامتك"، ثم يرد على التحية بـ "الله يسلمك"، في محاولة لإبقاء المزاح في إطاره المتعارف عليه، لكنه في الحقيقة يظهر تواطؤا ضمنيا مع السخرية، بل ومشاركة فيها. هذا التفاعل القصير بين الرجلين يبرز تماسكا ضمنيًا في الطبقة الاجتماعية المهيمنة، التي تتبادل النكات والضحك على حساب من هم في موقع أدنى، وفق منطق اجتماعي غير متكافئ.

الصورة 10: صورة من المقطع الثالث

الصورة 11: صورة من المقطع الثالث.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الرابع: بداية العلاقة بين نجيب والكفيل:**

في هذا المقطع وباستخدام لقطة متوسطة حركة كاميرا ثابتة، يظهر الكفيل مستلقيًا على سرير داخل خيمة نُصبت في وسط الصحراء، في مشهد يطغى عليه الطابع الصحراوي البدائي. يتحدث الكفيل بالعربية ببطء وهدوء، مما يعطي انطباعًا بالكسل أو بالسيطرة الهادئة.

يدخل نجيب إلى الخيمة وهو يحمل إناء من الحليب، ويتقدّم بهدوء واضح نحو الكفيل. الكاميرا تتابعه بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين، تبرز خطواته وملامحه المترددة وحرصه على التعامل بحذر. يطلب الكفيل من نجيب أن يقترب ويقدم له الإناء، نجيب يفعل ذلك باحترام واضح، دون اعتراض أو نقاش

الصورة 12: صورة من المقطع الرابع.

حين يبدأ الكفيل بالشرب، يفعل ذلك بطريقة غير مرتبة، فينسكب الحليب على لحيته السوداء وقميصه، دون أن يهتم. هذا التصرف يُفاجئ نجيب، الذي تظهر على وجهه علامات الدهشة وربما شيء من النفور، لكنه لا يقول شيئًا، بل يكتفي بالمراقبة.

وبلقطة أمريكية بزاويتين: عادية وغطسية، مع حركة كاميرا ثابتة تركز على إبراز التوتر والانكسار، يظهر نجيب واقفًا ممسكا بإناء، محاولا فهم أو تنفيذ ما يطلبه الكفيل، لكنه و بلقطة

قريبة من الصدر نرى اصطدام مباشرة بحاجز اللغة. الكفيل يسأله بغضب: "واش كنت تشتغل قبل؟"، فيرد نجيب بارتباك: "أتحدث اللغة الماليلامية. أنا من كيرلا. الهند".

هذا الرد لا يرضي الكفيل، فيصرخ قائلًا: "أنا ما أفهم كلامك الهندي، أنا ما أفهمه. شوف لا تصدعلي راسي. روح عند أخوك الهندي شوف شو يسوي وسوي نفسه، يلا."

وبلقطة إيطالية يتقدم الكفيل باتجاه نجيب غاضبًا، في محاولة لطرده، بينما يبدأ بالتوسل، متضرعًا: "سيدي، حبا بالله أنقذني. جئت إلى هنا للعمل في شركة. حبا بالله أنقذني، أتوسل إليك".

لكن توسلات نجيب لا تلقى سوى القسوة، فيرد الكفيل بلهجة حادة: "روح. روح. تبكي نفس الحريم. لا بارك الله فيك." نجيب يواصل التوسل بعبارات تفيض باليأس: "بعت كل ما عندي لأدفع الثمن." وعندما يحاول نطق جملة أخرى، يقاطعه الكفيل صارخًا: "يلا يلا برا، اخرج برا."، قبل أن ينادي على العامل الآخر: "هندي، تعال علّمه الشغل هنا بسرعة، يلا".

الصورة 13: صورة من المقطع الرابع

لحظة الطرد تصل ذروتها عندما ينحني نجيب وبلقطة مقربة للصدر محاولًا تقبيل قدم الكفيل طلبًا للرحمة، لكن الكفيل يدفعه بقسوة، ليسقط نجيب على الأرض، بينما تتقاطع الماعز

من حوله في فوضى بصرية توازي اضطرابه الداخلي. استخدام الزاوية الغطسية يعكس سلطة الكفيل وسطوته.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الخامس: محاولة نجيب استرحام الكفيل لكن بدون جدوى.**

يصور هذا المقطع باستخدام لقطة جامعة، بكاميرا ثابتة، وتُستخدم زاوية تصوير عادية لعرض المشهد بشكل واقعي وطبيعي. المشهد خارجي، داخل مزرعة صحراوية، وتظهر في الخلفية شاحنة وبعض الإبل، ما يعكس البيئة القاسية التي تجري فيها الحدث.

نرى في بداية اللقطة رجلين خليجيين، أحدهما مسن، يقفان بثبات ويرتديان الزي السعودي التقليدي، أمامهما يقف نجيب، يحمل أوراقا في يده، يبدو عليه التوتر والانكسار، يحاول نجيب أن يشرح حالته ويطلب الرحمة، قائلا وهو متوسل: "بعت كل ممتلكاتي للقدوم هنا... رهنت منزلي لتوفير المال... دفعت 20 ألف روبية لهذا الشخص الذي قال إنه سيدفع للكفيل، وحتى الوكيل في مومباي أخذ 10 آلاف روبية".

لكن الرجل المسن يرد بسخرية دون أن يُظهر أي تعاطف، قائلا: "صار هذا، ما راح يفهم... مصيبة هاذي." ثم يلتفت إلى الكفيل ضاحكا: "ليكون هذا فاكر فاهمين كلامه؟"

يحاول نجيب مجددًا شرح موقفه بإظهاره بعض المستندات تشرح حالته، لكن الخليجي المسن يأخذها منه ويمزقها بوحشية، رغم أن نجيب يصرخ: "لا، لا، مهلاً! لا تمزقها... هذا ملكي، كيف تجرؤ؟" ثم يرميها على الأرض، غير مبالٍ بمشاعر نجيب أو بتوسلاته.

يتدخل الكفيل بلا مبالاة ويقول: "لازم نراقبه، لا يسوي لنا مشاكل." فيرد المسن مؤكدًا: "ما عليك منه... توا جديد ويتعلم".

تُظهر هذه اللقطة بوضوح الظلم والإهانة التي يتعرض لها نجيب، وتكشف كيف يُعامل المهاجر كإنسان بلا قيمة أو صوت.

الصورة 14: صورة من المقطع الخامس.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع السادس:**

في هذا المقطع، نتابع مشهدًا يعكس واقع التمييز والإهمال الذي يعيشه نجيب داخل بيئة عمل قاسية.

تبدأ الصورة داخل خيمة بسيطة في الصحراء حيث يجلس رجلان خليجيان بهدوء، يتحدثان ويطهيان الخبز على النار في جوّ من الاسترخاء والراحة. تُستخدم هنا لقطة أمريكية مع حركة كاميرا ترافلينغ مصاحبة وزاوية تصوير عادية، ما يبرز استقرار المشهد وطمأنينته.

في المقابل، ننتقل إلى نجيب الجالس خارج الخيمة، وحيدًا، تظهر على وجهه ملامح الحزن والخوف والندم، في لقطة جامعة وزاوية تصوير عادية، مع كاميرا ثابتة، تُظهر عزله عن باقي الشخصيات.

ينادي الكفيل على نجيب، لكنه لا يرد، مما يعكس تردده وخوفه. ثم نراه يغرى برغيف من الخبز، في لقطة متوسطة، ويشار إليه برغيف من الخبز في إشارة فيها نوع من التقليل والصدقة. يتقدم نجيب بخطوات مترددة نحو الخيمة، يجلس، ويُقدم له رغيف من الخبز، في مشهد يوحي بالخضوع، التبعية، والاحتياج، مصور بلقطة جامعة وزاوية عادية وكاميرا ثابتة.

الصورة 15: صورة من المقطع السادس.

ثم تبدأ لقطة مقربة للصدر تظهر نجيب وهو يأكل بسرعة، ما يعكس شدة الجوع الذي يعانيه. يعلّق الكفيل وصديقه باستهزاء، حيث يُعبران عن أن سبب صراخه السابق كان الجوع، في لقطة مقربة تُظهر وجهيهما في إطار مجال ومجال مقابل، لتُعزز الحوار والتفاعل بين الشخصيتين.

الصورة 16: صورة من المقطع السادس.

في نهاية المقطع، يعاد تقديم رغيف خبز وكأس ماء لنجيب مع أمر واضح بضرورة تعلّم العمل بسرعة، في لقطة عادية وزاوية تصوير عادية وكاميرا ثابتة، مما يبرز هيمنة الكفيل

واستمرارية العلاقة القائمة على الأوامر وغياب التعاطف. المشهد ككل يصور التفاوت الاجتماعي الحاد بين الشخصيات، باستخدام تقنيات تصوير تظهر هذا التفاوت بشكل واقعي ومباشر دون مبالغة أو تزييف.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع السابع:**

يبدأ المقطع بلقطة جامعة ثابتة تُظهر شاحنة مياه متوقفة في منطقة صحراوية، وتظهر الجمال والجبال في الخلفية. هذا المشهد يوضح محاولة نجيب اليائسة للتحدث مع سائق الشاحنة، فيقول له: "أخي، هل يمكنك اصطحابي معك... عند عودتك، هل يمكنني الركوب معك في السيارة؟ ... إلى الطريق في سيارتك"، وكأنه يطلب المساعدة ليهرب. لكن السائق يرد عليه قائلاً: "ماذا؟ ... ما الذي تقوله يا أخي؟ لا أفهم شيئًا". هذه اللقطة لا تُظهر فقط رغبته في الهروب، بل تجعلنا نشعر بأنه معزول وضعيف أمام صعوبة المكان وقوة الآخرين.

الصورة 17: صورة من المقطع السابع.

بعدها يقترب الكفيل بعدما سمع حديثهما من بعيد، ويسأل السائق: "إيش يقولك ها الخبل"، فيرد السائق: "لست أدري"، فيلتفت الكفيل ويقول: "مافي معلوم تعال تعال، وين رايح، تعال هنا أنا مافي معلوم هذا يبغي يخبرك إنه يبغي يشرد معاك". هذا المشهد يعبر عن جو مليء بالمراقبة والشك.

ثم تتغير زاوية التصوير إلى لقطة مقربة للكتف ثابتة، بتكوين مجال ومجال مقابل، ويواجه الكفيل نجيب الذي ينكر قائلاً: "لم أقل شيئًا"، لكن الكفيل ينزع عقاله وهو يقول: "أنا سمعتك تتكلم معه، إيش كنت تقله؟ أنت ما تسمعني؟". هذه اللحظة تزيد من التوتر، وتضع المشاهد في وسط المواجهة، خاصة مع إنكار نجيب وحركة الكفيل التي توحي بأنه يهدده.

تعود الكاميرا إلى لقطة جامعة ثابتة، وتُظهر الكفيل وهو يضرب نجيب بعنف، بينما نجيب يتوسل قائلاً: "لماذا تضربني، اتركني."، وهذا لا يُظهر فقط الحدث، بل يمكن أن يلمح إلى أن هذا النوع من العنف أصبح شيئا عاديا ومقبولا في هذا المكان.

الصورة 18: صورة من المقطع السابع

ثم في لقطة مقربة للصدر وبتأثير ترافلينغ أمامي، نرى نجيب يحاول أن يدافع عن نفسه ويمسك بالعقال، ويقول: "اتركني. دعني أعود، سأعود أدراجي"، بينما يصرخ الكفيل في وجهه بكلمات قاسية: "أنت تتقوّى عليا، أنا أوريك. أنا أوريك يا كلب"، هذه اللقطة لا تُظهر نجيب كضحية فقط، بل تُبين أنه يحاول الحفاظ على كرامته وعدم الاستسلام، حتى وإن كانت قوة الكفيل أكبر.

وبلقطة متوسطة وحركة ترافلينغ خلفي يظهر الكفيل وهو يخرج مسرعا من خيمته حاملا بندقيته ويصرخ "انت يا حيوان! تفوا عليك والله لأذبحك يا كلب". ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة مقربة ثابتة على الصدر تُبرز محاولة صاحب الشاحنة للتدخل قائلاً "سيدي لم يخبرني بأي شيء"، ليرد الكفيل بحزم "أنت اسكت. اسكت لا تتدخل بيننا". يتصاعد التوتر في لقطة مقربة للخصر وحركة بانورامية تتحرك من اليسار إلى اليمين، حيث يوجه الكفيل بندقيته نحو نجيب الذي يمد يده ويمسك البندقية ويبعدها، فيرد الكفيل متحدثا بغضب "تمسك البندقية؟".

الصورة 19: صورة من المقطع السابع.

بعدها وفي لقطة اخرى نرى تهديد الكفيل قائلا: "والله لأوس على الزناد وأفجر راسك". ويبلغ المقطع قوته في لقطة متوسطة وحركة ثابتة وزاوية عادية تصور الكفيل وهو يضرب نجيب بظهر البندقية على رأسه، مما يؤدي إلى سقوطه أرضا وسط صراخ الكفيل "تفوا عليك

يا كلب. والله لأذبحك وادفنك في الصحراء. فاهم".

الصورة 20: صورة من المقطع السابع.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الثامن:**

هذا المقطع المصور بلقطة قريبة جدًا وثابتة تُظهر نجيب وهو يقترب من مرآة سيارة عاكسة، وتبدو على وجهه علامات الدهشة والتعجب من التغير الكبير في شكله، بسبب لحيته وشعره الكثيفين. هذه اللقطة لا تُظهر فقط كيف تغير شكله بسبب الظروف الصعبة، بل تُشير أيضًا إلى أنه لم يعد يعرف نفسه، وكأنه يشعر بالغربة عن ذاته. هذه اللحظة التي يبدو فيها وكأنه بدأ يفكر بنفسه أو يشعر بشيء من الأمل، لا تدوم طويلاً.

الصورة 21: صورة من المقطع الثامن.

في اللقطة التالية، وهي لقطة إيطالية ثابتة، يظهر الكفيل وهو يرمي حجرًا على المرآة ويكسرها، ثم يوجه كلامًا قاسيًا إلى نجيب، ويقول ساخرًا: "أيها الغبي. على إيش تشوف المراية؟ على جمالك؟ اشتغل يلا، اشتغل. معجب بشكله، مجنون (يضحك)". بعدها يأمره أن يعود للعمل. هذا التصرف لا يعني فقط تكسير المرآة، بل هو أيضًا محاولة عنيفة لمنع نجيب من التفكير في نفسه أو في حالته.

الصورة 22: صورة من المقطع الثامن.

الكفيل لا يكتفي بكسر المرآة، بل يهين نجيب ويصفه بالغباء والجنون، وكأن نجيب لا يستحق أن يرى نفسه أو يهتم بشكله، لأنه مجرد عامل يجب أن يعمل فقط. أمره بالعودة للعمل يؤكد أن الكفيل يملك سلطة كاملة عليه، ولا يسمح له حتى بلحظة تأمل أو راحة.

استخدام اللقطة القريبة جدًا في البداية يجعلنا نشعر بما يشعر به نجيب من صدمة، ثم الانتقال إلى اللقطة الإيطالية التي تُظهر الكفيل وتصرفه العنيف، يزيد التوتر ويوضح قسوة الموقف. هذه الطريقة في تصوير المشهد، مع الكلام القاسي، ترسم لنا صورة عن علاقة كلها تحكم وقسوة، وتحرم نجيب من أبسط حقوقه، حتى حقه في أن يرى نفسه أو يتأمل في حاله.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع التاسع:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة متوسطة ثابتة تُظهر نجيب وهو يركض في وسط الصحراء، في محاولة يائسة للهروب من الكفيل. بعد ذلك، نرى لقطة جامعة وحركة كاميرا ثابتة تُظهر نجيب وهو ما يزال يجري، بينما يظهر الكفيل في الصورة وهو يصوب بندقيته نحوه، مما يخلق توتراً كبيراً حول ما سيحدث. ثم نرى لقطة جامعة أخرى، حيث يطلق الكفيل النار ويصيب نجيب في رجله، فيتوقف نجيب عن الجري ويسقط على الأرض.

الصورة 23: صورة من المقطع التاسع.

بعدها، تُظهر الكاميرا نجيب ساقطًا على الأرض، والكفيل يقترب منه على ظهر جمله، وبلقطة متوسطة وزاوية تصوير عكس غطسية، يبدأ الكفيل في الصراخ عليه بكلام مهين وقاسٍ، فيقول: "قف يا كلب وقف مكانك، مكانك، لا تتحرك، وين بتشرد عني يا كلب، وين تشرد عني؟". بعد ذلك، ينزل الكفيل من جمله ويتجه نحو نجيب، ويبدأ بضربه وهو يردد: "ما بتروح مكان يا كلب، تهرب مني يا كلب."

يزداد العنف في لقطة أمريكية ثابتة بزاوية غطسية، حيث يظهر الكفيل وهو يضرب نجيب بظهر البندقية ويكسر رجله، وتستمر هذه القسوة في لقطة متوسطة ثابتة بنفس الزاوية، حيث يصرخ الكفيل عليه: "أنا بأدبك يا نذل. توقف"، ويضربه بظهر البندقية على يده، فيصرخ نجيب من شدة الألم. ثم، في لقطة أخرى ثابتة، يظهر الكفيل وهو يدوس بقوة على يد نجيب برجله، ويهدده قائلاً: "أنا بأدبك يا نذل. توقف. والله لأذبحك يا حيوان. تهرب مني. انت تهرب مني يا حيوان."

الصورة 24: صورة من المقطع التاسع.

هذه المشاهد تُظهر مدى القسوة التي يتعرض لها نجيب، حيث يتم حرمانه من كرامته وحقوقه. محاولته للهرب، التي كانت تمثل أملًا في الحرية، يتم إيقافها بعنف شديد يهدف إلى كسر إرادته. تكرار الكفيل لكلمة "كلب" يُظهر احتقاره لنجيب، وكأنه يرى فيه شخصًا أقل من إنسان، ويبرر بذلك العنف ضده.

تصوير الكفيل وهو يطلق النار على نجيب، ثم يكسر رجله ويدوس يده، يظهر كيف أن الكفيل يستعرض قوته الكاملة، بينما نجيب لا يستطيع فعل شيء. استخدام الزاوية الغطسية في تصوير الضرب يُعزز من شعور سيطرة الكفيل ويُظهر نجيب في موقع الضعف.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع العاشر:**

في هذا المقطع الليلي و بلقطة جامعة و حركة كاميرا ثابتة، نرى فيها مجموعة من الرجال الخليجيين يجلسون حول النار ويتحدثون ويضحكون، ويبدو أنهم مستمتعون بوقتهم،أين نرى الكفيل يرحب بهم قائلاً: "أهلا بك، أتفضل، أتفضل." هذا المشهد يُظهر تناقضًا واضحًا بين الراحة التي يعيشها هؤلاء الرجال، والمعاناة التي يمر بها نجيب. هذا التناقض يُوضح كيف يمكن أن تعيش الوحشية إلى جانب الحياة اليومية.

الصورة 25: صورة من المقطع العاشر.

في لقطة متوسطة ثابتة، نرى الكفيل يمشي باتجاه نجيب وهو يحمل قطعة من اللحم، وينادي قائلاً: "الهندي، انت هني." بعد ذلك، في لقطة إيطالية ثابتة، يقدم الكفيل قطعة اللحم لنجيب، ويقول له بسخرية وهو يضحك: "خذ، خذ كل لحم، كل لحم بمناسبة زواج ابنتي وإن شاء الله في العرس نسويلك برياني".

الصورة 26: صورة من المقطع العاشر.

هذا التصرف فيه إذلال إضافي لنجيب، لأن الكفيل يتعامل مع ألمه واستهزاءه بشكل ساخر، دون أي إحساس بالتعاطف أو الندم. يُظهر هذا المقطع كيف أن العلاقة بين الكفيل والمكفول مليئة بعدم المساواة، حيث يملك الكفيل كل القوة ويتحكم في مصير العامل بالكامل.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الحادي عشر:**

يبدأ المقطع الثاني عشر بلقطة متوسطة ثابتة تُظهر نجيب واقفاً في منتصف طريق تمر فيه السيارات والشاحنات. هذا المشهد يُعبر عن حالة التيه واليأس التي يعيشها نجيب بعد أن هرب من الكفيل، فهو يبدو ضائعًا ولا يعرف إلى أين يذهب، وكأنه لا يشعر بالخطر من السيارات المسرعة. تقترب شاحنة منه بسرعة وكادت أن تصدمه، لكنها تتوقف في اللحظة الأخيرة.

الصورة 27: صورة من المقطع الحادي عشر.

بعدها ننتقل إلى لقطة مقربة للخصر ثابتة بزاوية غطسية، حيث نسمع السائق يصرخ عليه بغضب قائلاً: "مالك، أنت مجنون." في لقطة مقربة للصدر ثابتة مع حركة بانورامية من اليمين إلى اليسار، نرى السائق وهو يطلب من نجيب أن يبتعد عن الطريق قائلاً: "لا حول ولا قوة إلا بالله... أخرج من الطريق. لا إله إلا الله."

الصورة 28: صورة من المقطع الحادي عشر.

من خلال هذا المشهد، يُظهر الفيلم كيف أن نجيب، حتى بعد هروبه من الكفيل، يظل محاطاً بنظرات الرفض وسوء الفهم، وكأن المجتمع ككل لا يتيح له فرصة للهروب أو النجاة.

الوقوف في وسط الطريق لا يعكس فقط حالته النفسية، بل يرمز إلى وضعه العام: عالق بين أنظمة لا ترحمه، وأناس لا يرونه إلا كخطر أو عائق.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الثاني عشر:**

يقدم المقطع صورة مغايرة للشخصية العربية، متمثلة في السائق الذي يظهر تعاطفاً وإنسانية اتجاه نجيب.

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة مع ترافلينغ مصاحب، حيث نرى نجيب واقفاً على الطريق بينما تمر بجانبه سيارة سوداء بسرعة، ويقول نجيب "مهلا". فجأة، تتوقف السيارة ثم تعود إلى الخلف ببطء حتى تتوقف عند نجيب، وذلك في لقطة متوسطة ثابتة بزاوية غطسية.

الصورة 29: صورة من المقطع الثاني عشر.

تنتقل الكاميرا إلى لقطة قريبة للكتف ثابتة تُظهر السائق، الذي يرتدي الشماغ والعقال والدشداشة، وله لحية بيضاء ووجه بشوش، على عكس الكفيل القاسي، يبادر هذا السائق بمساعدة نجيب، رغم مظهره البائس وحالته المثيرة للريبة. يتحدث السائق إلى نجيب بلطف،

سائلاً إياه "تريد أوصلك مكان؟ ... تريد أساعدك؟ تريد أوصلك مكان؟"، بينما يرد نجيب بكلمة "خذ...".

الصورة 30: صورة من المقطع الثاني عشر.

في لقطة إيطالية ثابتة، ينزل السائق من السيارة ويرى نجيب خائفاً، فيقترب منه ليساعده قائلاً "ما تخاف، ما تخاف."، بينما يبكي نجيب. ثم، في لقطة مقربة للصدر ثابتة بزاوية غطسية، يساعد السائق نجيب على الصعود إلى السيارة بلطف، مردداً "أركب، أركب. توكل على الله. ما تخاف، ما تخاف. أركب، أركب." إن استخدامه لعبارات مثل "ما تخاف" و"توكل على الله" لا يعكس فقط جانباً من التدين الشخصي، بل يحمل أيضاً رسالة طمأنة ومحاولة لبناء جسر من الثقة مع نجيب الخائف والمتألم.

يستمر المقطع بلقطة مقربة للصدر ثابتة داخل السيارة، حيث يظهر نجيب جالساً في المقعد الخلفي، وتبدو عليه ملامح الخوف والألم، يحاول السائق تهدئته بكلمات لطيفة قائلاً "لا تقلق لا تقلق، حيال الأوساخ سأنظفها لاحقا. يلا، خليك مرتاح." ثم، في لقطة مقربة جداً ثابتة، يطلب نجيب الماء من السائق قائلاً "ماء...ماء". في لقطة مقربة للصدر ثابتة، يفتح السائق قارورة ماء ويمنحها لنجيب ليروي عطشه، قائلاً "بسم الله. اشرب، أشرب"، وتبدو ملامح

الشفقة واضحة على وجه السائق. اهتمام السائق بالتفاصيل الصغيرة، مثل طمأنة نجيب بشأن اتساخ السيارة وتقديمه الماء له، يُظهر كرماً حقيقياً يتجاوز مجرد المساعدة.

الصورة 31: صورة من المقطع الثاني عشر.

الاهتمام الذي أبداه هذا الرجل بنجيب من تهدئته إلى تقديم الماء له يعكس كرمًا حقيقيًا، وتعاطفًا صادقًا. هذه التصرفات البسيطة لكنها عميقة، تعطي صورة مختلفة تمامًا عن بعض الصور السلبية التي تُقدَّم أحيانًا عن العرب.

القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الثالث عشر:

يبدأ المشهد ليلاً، حيث نرى نجيب يمشي بصعوبة وهو يستند على سيارة متوقفة. فجأة، يسمع صوت رجل يرتدي الزي الخليجي، يتحدث إليه بنبرة غاضبة ويأمره أن يبتعد عن السيارة قائلاً: "ابتعد عن السيارة هيك ابتعد". هذا التصرف يُظهر نوعًا من التسلط والتعالي.

الصورة 32: صورة من المقطع الثالث عشر.

وهو مشابه لما واجهه نجيب سابقًا من بعض الشخصيات التي تعاملت معه بقسوة، يُظهر هذا المقطع اختلافًا جديدًا في طريقة تعامل الناس مع نجيب، وهذا يعكس مدى تنوع الشخصيات والمواقف في البيئة التي يعيش فيها.

لكن في نفس اللحظة، نسمع صوت شخص آخر يظهر عليه التعاطف، يدعو لنجيب قائلاً: "الله يكون في عونه". هذا التناقض في ردود الفعل يوضح أن الناس ليسوا جميعًا متشابهين، وأنه حتى في نفس المجتمع يمكن أن نجد من يتعامل بقسوة، ومن يشعر بالتعاطف.

ثم نرى نجيب يستند على عمود لأنه لم يعد قادرًا على الوقوف من شدة التعب، وتظهر في الخلفية لافتة مكتوب عليها "فندق مالابار". اسم الفندق له دلالة خاصة، لأنه يشير إلى منطقة "مالابار" في الهند، وهي من نفس المكان الذي ينتمي إليه نجيب، وهذا يعطي إحساسًا بالانتماء أو الأمل وسط الغربة التي يعيشها.

الصورة 33: صورة من المقطع الثالث عشر.

في النهاية، ينهار نجيب على الأرض من شدة الإنهاك، وهو مشهد يعكس حالة الضعف والضياع التي وصل إليها.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الرابع عشر:**

في هذا المقطع يُظهر كيف يبدأ نجيب الدخول في الإجراءات الرسمية بعد أن تم العثور عليه، مما ينقله من حالة التشرد والضياع الفردي إلى التعامل مع مؤسسات الدولة. في بداية المقطع، نرى بلقطة مقربة للصدر وزاوية تصوير مجال ومجال مقابل وحركة كاميرا ثابتة نجيب جالسا في مركز الشرطة إلى جانب رجل هندي آخر. الشرطي العربي يبدأ باستجوابه، لكنه لا يتحدث مباشرة إلى نجيب، بل يوجه كلامه إلى الرجل الهندي الذي بدوره يطلب من نجيب الرد، الشرطي يسأل: "واش اسمك؟"، فيقول الرجل الهندي: "قل له اسمك."، فيجيب نجيب: "نجيب، نجيب محمد."، ويكمل الهندي: "الهند." هذا التفاعل يُبين أن نجيب لا يستطيع التواصل بشكل مباشر مع السلطات، ويعتمد كليا على المترجم، وهو ما يعكس حاجز اللغة الصعب الذي

يواجهه الكثير من العمال المهاجرين. هذا الاعتماد على الترجمة يجعل نجيب يبدو كأنه غريب بالكامل عن المكان، غير قادر على الدفاع عن نفسه أو شرح وضعه.

الصورة34: صورة من المقطع الرابع عشر.

الشرطي يبدو رسمياً وباردا، يتعامل مع الوضع كجزء من روتينه اليومي، دون إظهار مشاعر تعاطف واضحة، على عكس ما رأيناه مثلاً في تعامل السائق الطيب في مشهد سابق. ثم يطلب الشرطي من مساعده صالح أن يأخذ بصمات نجيب ويسجل اسمه. يقول له: "صالح."، فيرد: "نعم يا مدير."، فيأمره: "خذ بصماته وسجل اسمه على السجل."، فيقول صالح: "تمام، هات إيدك، هات".

عملية أخذ البصمات تُقدم كإجراء روتيني، لكنها تحمل دلالة رمزية أيضاً. فبالنسبة لنجيب، الذي مر بتجارب مريرة في الصحراء، هذا الإجراء قد يبدو خطوة إضافية في سلسلة من الإذلال، أو على الأقل نوعاً من سلب الخصوصية، حيث يُعامل كشخصية مجهولة يجب تصنيفها وتسجيلها في ملفات الدولة.

- **القراءة التعينية والتضمينية للمقطع الخامس عشر:**

هذا المقطع يقدم واحدا من أكثر المشاهد قسوة في الفيلم، حيث يكشف عن واقع مرير يعيشه العمال المهاجرون تحت نظام الكفالة.

في بداية المقطع، باستخدام لقطة جامعة وبزاوية تصوير عادية وبترافلينغ خفيف يظهر لنا كيف يجبر نجيب ومجموعة من العمال الآخرين على الاصطفاف داخل السجن، بأوامر صارمة من الشرطي الذي يستخدم العصا لترهيبهم، ويقول بلهجة آمرة: "اصطفوا حتى يتمكن الكفلاء من التعرف عليكم بشكل صحيح، التزموا الصمت." هذه الطريقة في التعامل تُظهر كيف يُجرد هؤلاء العمال من كرامتهم، ويتم التعامل معهم وكأنهم بلا قيمة.

الصورة 35: صورة من المقطع الخامس عشر.

وفي لحظة يدخل الكفلاء وتبدو على وجوههم ملامح الغضب واللامبالاة، يضيف إلى هذا الجو من التوتر. أحد العمال يسأل بخوف "ماذا يقولون؟"، فيرد عليه آخر: "من فضلك التزم الصمت." ليرد شخص مسن بجملة موجعة تختصر المشهد كله: "أرغموا علينا الاصطفاف هكذا كما لو أننا سلع للبيع." هذا التعبير يُبرز الشعور العميق بالإذلال واللاإنسانية.

ثم نشاهد أحد الكفلاء وهو يتعرف على خادمه، فيسحبه بقسوة ويبدأ بضربه وصفعه أمام الجميع، دون أي تدخل جاد من الشرطي، بل إن الشرطي يكتفي بقوله: "ياخي، أخذه معك."، وكأن الأمر طبيعي. هذا المشهد يُعبر بوضوح عن التواطؤ أو التساهل من قبل السلطات، حيث لا يُوفر أي نوع من الحماية للعمال.

ويستمر المشهد بإظهار مصائر مجهولة ومقلقة، إذ يقول أحد الموجودين لنجيب: "كان من المفترض أن يعود إلى الوطن إذا. انتهى أمره، يا إلهي." في وقت يستمر الشرطي في إعطاء الأوامر بلا رحمة: "اتحرك اتحرك, يلا." هذا يكشف عن كيف يمكن أن تضيع حياة هؤلاء العمال في الزحام، دون أن يشعر بهم أحد.

وفي لقطة دخل الكفيل الذي سبق أن أساء معاملة نجيب، ويبدأ بالنظر حوله بعصبية، ثم يتعرف عليه وبلقطة مقربة للكتف وزاوية تصوير مجال ومجال مقابل وكاميرا ثابتة يقول له مهدداً بسخرية: "هريت مني، أاه. والله لو أنك على كفالتي كنت رجعتك للصحراء." هذه العبارة، رغم أنها لا تنفذ، إلا أنها تحمل تهديداً ضمنياً وتؤكد أن الكفيل لا يزال يشعر بسلطته، حتى عندما لا يكون العامل تحت يده.

الصورة 36: صورة من المقطع الخامس عشر.

الصورة 37: صورة من المقطع الخامس عشر.

وفي هذه اللقطة، تكشف حقيقة مؤلمة لنجيب من خلال كلام يقوله شخص هندي آخر لنجيب، وبلقطة مقربة للكتف و زاوية تصوير عادية و كاميرا ثابتة، تركز على الكلام الذي يغير مجرى فهم نجيب لوضعه، يقول الشخص الهندي لنجيب: "نجيب، هذا لم يكن كفيلك الحقيقي، و لو كان كذلك لجرك الى المزرعة الآن، كانت تأشيرتك بكفالة شخص آخر، لكن هذا الرجل اختطفك"، ويضيف موضحا أن الكفيل الذي كان معه طوال تلك السنين لم يكن سوى خاطف، وأن كفيله الأصلي لو كان موجودا لما تركه يعاني كل هذا العذاب، هذه المعلومات توضح أن معانات نجيب لم تكن مجرد استغلال تحت نظام الكفالة المتعارف عليه، بل كانت نتيجة لجريمة اختطاف.

الصورة 38: صورة من المقطع الخامس عشر.

تنتقل الكاميرا في هذه اللقطة الى مقربة جدا وحركة كاميرا ثابتة لوجه نجيب، تظهر لنا بوضوح ملامح الحزن العميق والأسف الشديد التي ترسم على وجه نجيب، هذا التركيز على تعابير وجهه يهدف الى نقل وقع الصدمة والألم الذي يشعر به، حين تكشف له سنوات من الخداع والمعاناة تحت يد شخص لم يكن كفيله الحقيقي بل مجرد خاطف.

الحزن هنا ليس مجرد رد فعل عابر، بل تعبير عن إدراك مرارة سنوات ضاعت تحت وطأة الظلم.

الصورة 39: صورة من المقطع الخامس عشر.

المبحث الرابع: النتائج العامة للدراسة:

كشفت دراسة فيلم "حياة الماعز" عن عدة صور للعرب، تحمل معاني وأفكار مختلفة، وهذه أهم النتائج:

1-الرمزية البصرية لفيلم حياة المعز:

حملت الرموز البصرية المستخدمة في فيلم "حياة الماعز" رمزية قوية جدا من الناحية الأيديولوجية التي شكلت صورة العرب بشكل سلبيّ جداً، إذ استخدم الفيلم مجموعة من الرموز البصرية لتشكيل صورة معينة للعرب، وهذه الرموز تتجاوز مجرد المظهر الخارجي لتشمل دلالات أعمق تتعلق بالسلطة للأسياد البيئة، والسلوكيات العنيفة اتجاه الخدم. يمكن تفصيلها كالتالي:

- اللباس التقليدي كرمز للهوية والسلطة: يركز الفيلم على إظهار الشخصيات العربية باللباس التقليدي الخليجي، خاصة الشماغ والعقال والقميص الأبيض الطويل، هذا اللباس لا يمثل فقط الهوية الثقافية، بل يعمل أيضًا كرمز للسلطة والهيمنة، في العديد من المشاهد يرتدي الكفيل هذا اللباس، مما يعزز صورته كرجل ذو نفوذ وسيطرة على العمال الأجانب. ومع ذلك، يظهر هذا اللباس أيضًا على الشخصية العربية الإيجابية في نهاية الفيلم، مما يضفي بعدًا مختلفًا على الرمز.
- البيئة الصحراوية كخلفية للعزلة والقسوة: يتم تصوير جزء كبير من الفيلم في الصحراء، وهي بيئة قاحلة وواسعة تعكس العزلة والقساوة. هذه البيئة لا تمثل فقط المكان الذي تجري فيه الأحداث، بل تعمل أيضا كرمز لحالة العزلة والقسوة التي يعيشها البطل. بالإضافة إلى ذلك، قد تساهم الصحراء في تشكيل صورة نمطية عن العرب على أنهم بدو رحل يعيشون في الخيام.

- طريقة التعامل كطريقة لإبراز علاقات القوة: يركز الفيلم على الطريقة التي يتعامل بها الرجل الخليجي مع العمال، والتي تتسم في الغالب بالفظاظة، إصدار الأوامر بنبرة حادة، وإلقاء الأغراض بعنف. هذه السلوكيات لا تظهر فقط الكفيل كشخصية سلبية، بل تعكس أيضا علاقات القوة غير المتساوية بين الكفيل والعامل الأجنبي. وفي المقابل، تظهر شخصية العربي في نهاية الفيلم بطريقة تعامل مختلفة تماما، تتسم باللطف والمساعدة.
- وسائل النقل كدلالة على الوضع الاجتماعي: استخدام شاحنة لنقل العمال يظهرهم في وضع مهين، حيث يتم نقلهم كأنهم بضائع أو حيوانات. هذا الرمز يعزز فكرة أن العمال الأجانب يتم التعامل معهم على أنهم أقل شأناً من الكفلاء. وفي المقابل، استخدام السيارة في نهاية الفيلم من قبل الشخصية العربية الإيجابية يرمز إلى المساعدة والإنقاذ.

2- تقديم الشخصيات العربية في السرد الدرامي للفيلم:

يتميز تقديم الشخصيات العربية في فيلم "حياة الماعز" بالتركيز على بعض الجوانب السلبية، خاصة في بداية الفيلم، ولكن يظهر تحول في نهاية الفيلم مع ظهور الشخصية العربية الإيجابية، وهو ما يؤثر على كيفية فهم المشاهد لهذه الشخصيات.

- الكفيل كشخصية مركزية سلبية: يظهر الكفيل في بداية الفيلم كشخصية محورية في الصراع الدرامي، وهو يمثل السلطة التي تقيد حرية البطل، يتم تصويره على أنه متسلط وفظ، ويستغل سلطته في التعامل مع العمال الأجانب بقسوة. هذا التصوير يجعله يظهر كشخصية نمطية سلبية في السرد.
- نمطية في التصوير: يميل الفيلم في بعض الأحيان إلى تقديم الشخصيات العربية بطريقة نمطية، حيث يتم التركيز على بعض الصفات السلبية مثل الفظاظة، الاستهزاء،

وعدم النظافة. هذا الاختزال للشخصيات العربية في بعض الصفات السلبية يؤثر على التوازن في التمثيل.

- غياب التنوع: يغلب على تقديم الشخصيات العربية الطابع الأحادي، حيث يتم التركيز على نموذج الكفيل المستغل، بينما يغيب التنوع في تقديم شخصيات عربية أخرى ذات أدوار إيجابية أو معقدة. ومع ذلك، يتم كسر هذا النمط في نهاية الفيلم مع ظهور الشخصية العربية الإيجابية.
- تأثير على الصراع الدرامي: تلعب الشخصيات العربية دورا هامًا في تحريك الصراع الدرامي في الفيلم، خاصة في الجزء الأول منه. من خلال سلوكياتها وتصرفاتها، تخلق هذه الشخصيات التحديات والعقبات التي يواجهها البطل، مما يؤثر على تطور الأحداث. وفي نهاية الفيلم، تلعب الشخصية العربية الإيجابية دورًا في حل الصراع ومساعدة البطل.

3-الصور النمطية المرتبطة بالعرب التي يظهرها الفيلم :

يعرض فيلم "حياة الماعز" بعض الصور النمطية السلبية المرتبطة بالعرب، والتي قد تساهم في تكريسها لدى المشاهدين. من بين هذه الصور النمطية:

- الفظاظة والقسوة في التعامل: يصور الفيلم بعض الشخصيات العربية على أنها فظة وقاسية في التعامل مع الآخرين، خاصة العمال الأجانب. يظهر ذلك في مشاهد الكفيل وهو يصرخ في وجه العامل، ويصدر الأوامر بحدة، ويعاقبه بقسوة. ومع ذلك، يتم كسر هذه الصورة النمطية في نهاية الفيلم مع ظهور الشخصية العربية الإيجابية التي تتسم باللطف والمساعدة.
- الاستعلاء والسيطرة: يبرز الفيلم فكرة أن بعض العرب يمتلكون السلطة ويستغلونها في السيطرة على العمال الأجانب. يظهر ذلك في مشاهد الكفيل وهو يعامل العامل كأنه

تابع له، ويتحكم في كل جوانب حياته. وفي المقابل، تظهر الشخصية العربية الإيجابية في نهاية الفيلم كشخص متواضع ومتعاون.

- التخلف وعدم النظافة: في بعض المشاهد، يتم ربط بعض الشخصيات العربية بصورة نمطية سلبية عن عدم النظافة أو التخلف، على سبيل المثال: مشهد شرب الكفيل للحليب بطريقة فوضوية يساهم في تكريس هذه الصورة
- التعصب اللغوي والثقافي: يظهر الفيلم في بعض الأحيان تعصباً لغوياً وثقافياً، حيث ترفض بعض الشخصيات العربية التحدث أو فهم لغة العامل الأجنبي أو فهم ثقافته. ولكن في نهاية الفيلم، تظهر الشخصية العربية الإيجابية كشخص متفهم ومتعاون، مما يخفف من حدة هذه الصورة النمطية.

4-الأبعاد الأيديولوجية التي يعكسها الفيلم عن العرب :

يحمل فيلم "حياة الماعز" أبعادا أيديولوجية معينة حول العرب، وهي تتضمن أفكارا معينة حول السلطة، والعلاقات الاجتماعية، والهوية الثقافية. يمكن تحديد بعض هذه الأبعاد كالتالي:

- علاقات القوة غير المتساوية: يصور الفيلم علاقات قوة غير متساوية بين العربي والعامل الأجنبي، حيث يكون العربي في موقع السلطة والسيطرة، بينما يكون العامل الأجنبي في موقع الضعف والتبعية. هذا التمثيل لعلاقات القوة يعكس أيديولوجية معينة حول الهيمنة والاستغلال. ومع ذلك، يتم تقديم صورة بديلة في نهاية الفيلم مع ظهور الشخصية العربية الإيجابية التي تقدم المساعدة والتعاون.
- التقليل من قيمة الآخر: يظهر الفيلم في بعض المشاهد نظرة دونية للعامل الأجنبي، حيث يتم التعامل معه كأنه أقل شأنا أو كأداة لتحقيق مصالح الكفيل. هذه النظرة الدونية

تعكس أيديولوجية معينة حول العرق والطبقية. ولكن في نهاية الفيلم، يتم تقديم رسالة إيجابية عن الاحترام المتبادل والتعاون بين الثقافات.

- تكريس الصور النمطية: يساهم الفيلم في تكريس بعض الصور النمطية السلبية عن العرب، وهو ما يعكس أيديولوجية معينة حول الهوية الثقافية. من خلال التركيز على بعض الصفات السلبية، يساهم الفيلم في بناء صورة مختزلة ومشوهة عن العرب. ومع ذلك، يتم كسر هذه الأيديولوجية في نهاية الفيلم مع ظهور الشخصية العربية الإيجابية التي تقدم نموذجًا مختلفًا.
- التركيز على وجهة نظر واحدة: يغلب على الفيلم منظور العامل الأجنبي، حيث يتم تقديم الأحداث من وجهة نظره. هذا الاختيار للمنظور يؤثر على كيفية فهم المشاهد للشخصيات العربية ودوافعها. ولكن في نهاية الفيلم، يتم تقديم منظور مختلف من خلال الشخصية العربية الإيجابية.

5-السياق الثقافي والسياسي الهندي المترجم لنظرة الهنود للعرب عبر فيلم "حياة الماعز:

يعكس فيلم "حياة الماعز" جزءًا من السياق الثقافي والسياسي الهندي، والذي يتضمن تصورات متنوعة عن العرب. يمكن تفسير ذلك على النحو التالي:

- تأثير العلاقات التاريخية والثقافية: هناك علاقات تاريخية وثقافية طويلة ومعقدة بين الهند والعالم العربي، وقد أثرت هذه العلاقات على كيفية تصوير العرب في السينما الهندية. قد يحمل الفيلم بعض الرواسب التاريخية أو التصورات الثقافية الموروثة.
- صورة العامل المهاجر: يصور الفيلم معاناة العامل الأجنبي في الخليج، وهو موضوع قد يكون له صدى في المجتمع الهندي، حيث أن هناك عدد كبير من العمال الهنود

الذين يهاجرون إلى دول الخليج للعمل. قد يعكس الفيلم بعض المخاوف أو القلق الموجود في المجتمع الهندي بشأن ظروف عمل هؤلاء المهاجرين.

- التأثيرات السياسية: قد تتأثر نظرة السينما الهندية للعرب بالعلاقات السياسية الحالية بين الهند والدول العربية. قد تعكس بعض الأفلام مواقف سياسية معينة أو تصورات شائعة في المجتمع الهندي.

6- للعرب وتعزيز التصورات النمطية السلبية:

يميل فيلم "حياة الماعز" إلى تعزيز التصورات النمطية السلبية عن العرب في بعض جوانبه، خاصة في بداية الفيلم، ولكنه قد يحتوي أيضًا على عناصر تحاول تقديم صورة أكثر تعقيدًا.

- التركيز على السلبية: يركز الفيلم بشكل كبير على تصوير الكفيل كشخصية سلبية، وهو ما يساهم في تعزيز الصورة النمطية عن العربي المستغل. هذا التركيز على الجوانب السلبية قد يطغى على أي محاولة لتقديم صورة متوازنة. ومع ذلك، يتم تقديم صورة بديلة في نهاية الفيلم.
- إمكانية وجود تعقيد: على الرغم من التركيز على السلبية، قد يحتوي الفيلم على بعض المشاهد أو الشخصيات التي تحاول تقديم صورة أكثر تعقيدًا للعرب. على سبيل المثال، قد تظهر بعض الشخصيات العربية المتعاطفة أو الإيجابية. ويتحقق هذا الاحتمال في نهاية الفيلم.

7-الأدوات السردية والإخراجية في تشكيل رؤية محددة للعرب من خلال البنية الفنية للفيلم

يستخدم فيلم "حياة الماعز" مجموعة متنوعة من الأدوات السردية والإخراجية لتشكيل رؤية معينة للعرب، وهذه الأدوات تشمل عناصر مثل زوايا التصوير، حركة الكاميرا، الحوار، والموسيقى.

- زوايا التصوير واللقطات: تستخدم زوايا التصوير واللقطات لإبراز علاقات القوة بين الشخصيات. على سبيل المثال، قد يتم تصوير الكفيل من زاوية علوية لإظهار سيطرته، بينما يتم تصوير العامل من زاوية سفلية لإظهار ضعفه. وفي المقابل، قد يتم تصوير الشخصية العربية الإيجابية في نهاية الفيلم بزوايا أكثر اعتدالًا لإظهار المساواة والتعاون.
- حركة الكاميرا: تستخدم حركة الكاميرا لتوجيه انتباه المشاهد وإبراز تعابير معينة على وجوه الشخصيات العربية. على سبيل المثال، قد تستخدم الكاميرا حركة لإظهار غضب الكفيل، أو حركة أخرى لإظهار استهزائه. وفي المقابل، قد تستخدم الكاميرا حركة وهادئة لإظهار لطف الشخصية العربية الإيجابية في نهاية الفيلم.
- الحوار: يعكس الحوار بين الشخصيات تصورات معينة عن العرب، وقد يتضمن عبارات نمطية أو مهينة. اللغة المستخدمة في الحوار، سواء كانت العربية أو لغة أخرى، تلعب دورا في تشكيل الصورة. ولكن في نهاية الفيلم، قد يتغير الحوار ليعكس الاحترام والتعاون.

8-الأدوار التي لعبتها الشخصيات العربية في تطور أحداث الفيلم السينمائي ومدلولاتها العميقة:

تلعب الشخصيات العربية في فيلم "حياة الماعز" أدوارا محورية في تطور الأحداث، خاصة في الجزء الأول من الفيلم، ولها مدلولات عميقة تتجاوز المستوى السطحي للقصة.

- الكفيل: يعتبر الكفيل الشخصية العربية الأكثر أهمية في الفيلم، حيث أنه المحرك الأساسي للصراع الدرامي. يمثل الكفيل السلطة التي تقيد حرية البطل، ودوره يرمز إلى الاستغلال والمعاناة التي يواجهها العمال الأجانب.

- الشخصية العربية الإيجابية في نهاية الفيلم: تلعب هذه الشخصية دورا حاسما في تغيير مجرى الأحداث في نهاية الفيلم. تمثل هذه الشخصية الأمل والخير، وتساعد البطل في الظروف الصعبة التي يواجهها.
- المدلولات الرمزية: يمكن اعتبار الشخصيات العربية في الفيلم تمثيلا لبعض القضايا المتعلقة بالهوية، السلطة، والعلاقات الثقافية. قد ترمز هذه الشخصيات إلى التحديات التي تواجه العمال المهاجرين، أو إلى الصراع بين الشرق والغرب. ويساهم ظهور

الخاتمة

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة تحليل الأبعاد الأيديولوجية لتمثيلات صورة العرب في السينما الهندية، مع التركيز على فيلم "حياة الماعز" كنموذج للدراسة. وقد سعت الدراسة إلى الكشف عن الرسائل الضمنية والظاهرة التي يحملها الفيلم حول العرب، وفهم كيفية تشكيل هذه التمثيلات في سياق السينما الهندية.

من خلال استخدام منهج التحليل السيميولوجي، تم تفكيك عناصر الفيلم المختلفة، بما في ذلك الرموز البصرية، والشخصيات، والحوار، والسرد، لتحليل كيفية تقديم صورة العرب. وقد أظهرت الدراسة أهمية السينما كأداة ثقافية قادرة على التأثير في تصورات الجمهور وتشكيل الصور الذهنية عن "الآخر".

ان الفيلم الخيالي الهندي "حياة الماعز" بنى صورة عن الشخصية العرب من خلال استخدام رموز بصرية تحمل دلالات سلبية، وتقديم شخصيات عربية يغلب عليها الطابع السلبي، وتكريس بعض الصور النمطية السلبية والتي ترجمتها شخصية الكفيل ونظام الكفالة الذي يشبّه الى حد كبير نظام العبودية، وعكس أبعاد أيديولوجية معينة حول علاقات القوة والتقليل من قيمة الآخر وتحول الإنسان إلى ماشية والتي ترجمها العنوان بشكل صريح بان الإنسان الذي يعمل ضمن الكفالة في السعودية سيعيش حياة المعز في صورة تترجم القساوة والتعنيف اللفظي والجسدي، والتأثر بالسياق الثقافي والسياسي الهندي. ومع ذلك، يقدم الفيلم أيضًا رؤى خاصة في نهاية الفيلم عن العرب ونظامهم، ويستخدم أدوات سردية وإخراجية متنوعة لتشكيل هذه الرؤية. كما أن للشخصيات العربية أدوارًا محورية في تطور الأحداث وتحمل مدلولات رمزية عميقة.

قائمة المصادر والمراجع

- **الكتب:**

1-جعدان نوران، رواد السينما الهندية، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الياسمين للنشر والتوزيع 2015.

2-سادول جورج، تاريخ السينما في العالم، ترجمة إبراهيم الكيلاني، منشورات عويدات، مكتبة بغداد، بيروت، لبنان 1968.

3-عدلي عاطف، عزمي زكي أحمد، الأسلوب الإحصائي واستخداماته في بحوث الرأي العام والإعلام، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر 1993.

4-علي إبراهيم الجبار سلوى، نشأة الفيلم السياسي ومعالجته لأهم القضايا السياسية، في كتاب السينما والسياسة، الطبعة الأولى، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، مصر 2014.

5-قي كوستانزو، ويليام، السينما العالمية في منظور الأنواع السينمائية، ترجمة زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة.

6-معجم المعاني الجامع، الطبعة 1، الجزائر العاصمة. (2009)

- **المعاجم والقواميس:**

7- معجم المعاني الجامع، الطبعة 1، الجزائر العاصمة، 2009.

- **الأطروحات والمذكرات:**

8 إبراقن محمود، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، أطروحة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال، كلية الأدب واللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 2001.

9- آيت الحاج أمينة، صورة المسلم في الأفلام الهوليودية، أطروحة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال، تخصص السينما ووسائل الاتصال التفاعلية، قسم الإعلام، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2021/2020.

10- آيت عمار سيليا، شرياف سارة، رمزية الطقوس في السينيما الأمازيغية، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، قسم العلوم الانسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2021/2020.

11-بلخيري رضوان، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة الماجيستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة دالي براهيم، الجزائر، 2010/2009.

12-بن حجوبة أمينة، تمثلات الثقافة الإسلامية في الإشهار التلفزيوني العربي، مذكرة ماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص اتصال وعلاقات عامة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال 2015/2014.

13-بوراس ابتسام، البنية العالمية للمقياس المئوي لجودة الحياة لمنظمة الصحة العالمية، أطروحة دكتوراه LMD في القياس في علم النفس وعلوم التربية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة 02. (2020/2019)

14-بوطرفة أسماء، صورة العرب في الأفلام الوثائقية الغربية، نيابة العمادة لما بعد التدرج والبحث العلمي والعلاقات الخارجية، قسم علوم الإعلام والاتصال وعلم المكتبات، شعبة علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2023/2022.

15-بوغرارة حورية، بن سليمانعبد الكريم، صورة الحراك الشعبي في الجزائر من خلال الصحافة المكتوبة، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة الدكتور يحيى فارس، المدية، الجزائر، 2020/2019.

16-بوغرارة محمد أيمن، صورة الدين والمجتمع في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي "فيلم الأسطح"، مذكرة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، جامعة محمد خيضر 2021/2020.

17-خطاوي عزالدين، ديرام كسيلة، الأبعاد الأيديولوجية للعلامة اللغوية في الخطاب التلفزيوني الاخباري للحرب الفلسطينية الإسرائيلية (طوفان الأقصى) في غزة 2023 عبر

الاعلام العربي والغربي، مذكرة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، فرع علوم الاعلام والاتصال، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2024/2023.

18-درقاوي أمير، الدلالات الرمزية للصورة الكاريكاتيرية "باقي بوخالفة" أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص دراسات الفنون التشكيلية، كلية الآداب واللغات الأجنبية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016.

19-رحموني لبنى، صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، تخصص صحافة، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة قسنطينة 3، 2017/2016.

20-ساكر صباح، السياسة الأمنية الأمريكية من خلال الفيلم الروائي، أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، قسم علوم الاعلام، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2016/2015.

21-سالم عطية جميلة، الثورة المعلوماتية واشكالية بناء وتداول الخطاب اللغوي والبصري "دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من الخطابات اللغوية والبصرية في مواقع شبكات التواصل الاجتماعي –الفايسبوك أنموذجا، مذكرة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2013.

22-سلامي وفاء، محاوشي وهيبة، الصورة الشعرية في ديوان الخيول على مشارف المدينة لإبراهيم نصر الله، مذكرة ماستر في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الأدب العربي، جامعة بسكرة، 2020/2019.

23-شعبان جهيدة، وحمامي كميلية، السينما الهندية وقضايا التعايش الديني في الهند، مذكرة ماستر في علوم العلام والاتصال، تخصص وسائل الاعلام والمجتمع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015/2014.

24–ششاري سلمى، شايب ذرعي عمر، تجليات البعد الأسطوري في السينما الأمريكية، مذكرة مكملة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، قسم العلوم الإنسانية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020/2019.

25–صفاء العوني، رزيق هنية، التلقي المعرفي للفيلم السينمائي، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة. 2021/2020.

26–عطية المصري، عز الدين. الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة. (2010)

27–قجاتي زهرة، الملمح الجمالي للسرد في الخطاب السينمائي، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2019/2018.

28–كرود نوال، بوجفريو شيماء، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، قسم علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد الصديق، جيجل، الجزائر 2021/2020.

29–مازوزي أمنة، رقاب صباح، صورة العنف الأسري في السينما الجزائرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر أكاديمي، تخصص سمعي بصري، قسم علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2021/2020.

30–مراح مراد، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون، كلية الأدب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، 2019/2018.

31-معمري لميس، بوعطية جيهان، صورة المرأة في الفيلم السينمائي الجزائري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، كلية علوم الاعلام والاتصال والسمعي البصري، جامعة صالح بوبندير، قسنطينة 3، 2022/2021.

32-ناويهة عفاف، صورة الإسلام في السينما الأمريكية، مذكرة ماستر في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الاعلام والاتصال، تخصص الاتصال الجماهيري والوسائط الجديدة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2019/2018.

- **المجلات:**

33-أفتاب سارة، الذاكرة الجمعية وثقافة المواطنة، مجلة التعددية، السعودية 2019.

34-بلخيري رضوان، قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي – بين تجليات الظاهر وتحليل المضمون، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثامن، الجزء الأول، جامعة التبسة، الجزائر 2017.

35-بلخيري رضوان، جابري سارة، إشكالية تطبيق منهج التحليل السيميولوجي: دراسة تطبيقية في الأبعاد السيميوثقافية لصورة المرأة في الإعلانات التلفزيونية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد الثالث عشر، جامعة المسيلة.

36-بلمقنعي عمر، مفهوم الصورة وحضورها في النقد الأدبي عند العرب والغربيين، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة.

37-بن عزوزي عبد الله، السينما والسياسة، مجلة أفاق السينما، العدد 3، جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر، الجزائر، 2016.

38-بوزيد قاسم، بوقزولة مفيدة، السينما ودورها في صناعة الوعي الاجتماعي، المجلة الجزائرية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 6، العدد 1، جامعة صالح بوبندير، قسنطية 3، 2022.

39–بوشحيط مراد، منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق كيف نقرأ فيلما سينيمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية، المدرسة العليا للصحافة وعلوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2016.

40–بولعباس عبد الرحمان، هل سينما المهجر وسيلة إيديولوجية أم صناعة إبداعية؟، مخبر أبحاث في التراث الفكري والأدبي، المجلد 10، العدد خاص، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2024.

41–بولعباس عبد الرحمان، الهوية في السينما الجزائرية المعاصرة، مجلة أفاق السينما، العدد الرابع، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

42–خنصالي سعيدة، نموذج الإتصال عند رومان جاكبسون، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2024.

43–خويلد أسماء، العينة في بحوث العلوم الإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر.

44–رزقي نوال، قراءة سوسيولوجية لعلاقة السينما بالسياسة، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، المجلد 6، العدد 4، جامعة الجزائر 3، 2022.

45–رقاد، حليمة، ثنائية السينما والسياسة في المنطقة العربية، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد 7، العدد 3، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر،2022.

46–زياد إسماعيل، هابة طارق. المقاربة السيميولوجية لرولان بارث في تحليل الصورة الاشهارية، مجلة الإعلام والمجتمع، المجلد 2، العدد 1, 2018.

47–سماش سيد أحمد، سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها، مجلة أنثروبولوجيا، المجلد 3، العدد 6، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2017.

48–شريكي أحمد، تعبيرية الألوان في السينما، مجلة جماليات، العدد 3، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2016.

49–شواقري مريم، لغة السينما الهندية بين ترجمة الرمز الأسطوري والمعتقد الديني، مجلة الفكر المتوسطي، المجلد 9، العدد 1، معهد الترجمة، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، الجزائر، 2020.

50–طارق زياد شاكر، دور السينما في إدراك الواقع الاجتماعي، مجلة لارك، الجامعة المتنصرية، 2023.

51–علي عيد محمد أحمد الصغير، الصورة النمطية للعرب وتشويه التاريخ الإسلامي في السينما العالمية، دورية نهاء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، العدد 2، 2017.

52–العبدون المصطفى، التراجيديا عند أرسطو، مجلة تدفقات فلسفية، جامعة ابن طفيل، المغرب، 2022.

53–وحيد مريم، دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، مجلة كلية السياسة والاقتصاد، المجلد 16، العدد 15، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، 2022.

- **مصادر الكترونية:**

54–أبو خيران غيداء، الذاكرة الجمعية... كيف تتلاعب السياسة بتاريخ المجتمعات وذكرياتها؟، منجلة نون بوست، 28 مارس 2018.

55–أبو فارة قاسم محمد إسماعيل، السينما الهندية وصورتها النمطية، موقع الدستور، 25 أبريل 2008، https://www.addustour.com/articles/

56–رستم شيماء، 7 أسباب لوصول السينما الهندية إلى العالمية ومنافسة هوليوود، صحيفة الوطن، 29 يناير 2022.

https://www.elwatannews.com/news/details/5925484#goog_rewarded.

57-رمضان سليم، السينما الهندية... مظاهر وظواهر ودلالات، مجلة السينما والثقافة، سينما طرابلس 05 سبتمبر 2008.

https://cinematripoli.blogspot.com/2008/09/blog-post_05.html?m=1

58-غوبتا براكريتي، الهند: 25 مليار دولار إيرادات صناعة الترفيه والإعلام عام 2014، مجلة الشرق الأوسط https://aawsat.com/home/article/

59-موستا صوفي، السينما والذاكرة: الرؤية والرهانات، ديوان العرب: منبر حر للثقافة والفكر والأدب2017 https://diwanalarab.com/

60-النجاح نت، كيف تساهم السينما في تطوير المجتمع https://ila.io/z818K . 2024).

61-السينما الهندية في الخليج...شغف بالخيال والإنتاج المبهر، الخليج أونلاين، عدد خاص، أبوظبي 24 ديسمبر 2025، https://alkhaleejonline.net

الملاحق

الصورة 01: صورة من المقطع الأول.

الصورة 02: صورة من المقطع الأول.

الصورة03: صورة من المقطع الأول

الصورة04: صورة من المقطع الثاني.

الصورة 05: صورة من المقطع الثاني.

الصورة06: صورة من المقطع الثاني.

الصورة 07: صورة من المقطع الثاني.

الصورة 08: صورة من المقطع الثالث.

الصورة09: صورة من المقطع الثالث.

الصورة 10: صورة من المقطع الثالث.

الصورة 11: صورة من المقطع الثالث.

الصورة 12: صورة من المقطع الرابع.

الصورة 13: صورة من المقطع الرابع.

الصورة 14: صورة من المقطع الخامس.

الصورة 15: صورة من المقطع السادس.

الصورة 16: صورة من المقطع السادس.

الصورة 17: صورة من المقطع السابع.

الصورة 18: صورة من المقطع السابع.

الصورة 19: صورة من المقطع السابع.

الصورة 20: صورة من المقطع السابع.

الصورة 21: صورة من المقطع الثامن.

الصورة 22: صورة من المقطع الثامن.

الصورة 23: صورة من المقطع التاسع.

الصورة 24: صورة من المقطع التاسع.

الصورة 25: صورة من المقطع العاشر.

الصورة 26: صورة من المقطع العاشر.

الصورة 27: صورة من المقطع الحادي عشر.

الصورة 28: صورة من المقطع الحادي عشر.

الصورة 29: صورة من المقطع الثاني عشر.

الصورة 30: صورة من المقطع الثاني عشر.

الصورة 31: صورة من المقطع الثاني عشر.

الصورة 32: صورة من المقطع الثالث عشر.

الصورة 33: صورة من المقطع الثالث عشر.

الصورة 34: صورة من المقطع الرابع عشر.

الصورة 35: صورة من المقطع الخامس عشر.

الصورة 36: صورة من المقطع الخامس عشر.

الصورة 37: صورة من المقطع الخامس عشر.

الصورة 38: صورة من المقطع الخامس عشر.

الفهرس المحتويات

		العنوان	رقم الصفحة
	01	شكر وعرفان	
	02	إهداء	
	03	إهداء	
	04	ملخص الدراسة	
	05	خطة الدراسة	
	06	مقدمة	
	07	I. الإطار المنهجي	14
	08	الإشكالية والتساؤلات الفرعية	13
	09	أهمية الدراسة	15
	10	أسباب اختيار الموضوع	16
	11	أهداف الدراسة	17
	12	مجتمع البحث وعينته	17
	13	تحديد المفاهيم والمصطلحات	23
	14	الدراسات السابقة	29
	15	II. الإطار النظري	32
	16	الفصل الأول: السينما والسينما الهندية.	33
	17	المبحث الأول: نظرة حول السينما والسينما الهندية.	33
	18	نظرة عامة حول السينما.	33
	19	نظرة عامة حول السينما الهندية.	35
	20	الواقعية في السينما الهندية.	37
	21	لغة السينما الهندية.	38
	22	المبحث الثاني: مواضيع السينما الهندية.	39
	23	التراجيديا.	39
	24	الميلودراما.	41
	25	الفارس.	42

	26	المبحث الثالث: مكانة السينما الهندية في العالم.	43
	27	الصناعة السينمائية في الهند.	43
	28	السينما الهندية في الخليج.	44
	29	السينما الهندية (بوليوود) تغزو السينما الأمريكية (هوليوود).	45
	30	الفصل الثاني: سيميولوجيا السينما.	49
	31	المبحث الأول مفهوم سيميولوجيا السينما.	49
	32	المبحث الثاني: الصورة السينمائية.	50
	33	مفهوم الصورة السينمائية.	50
	34	خصائص الصورة السينمائية	51
	35	تركيب الصورة السينمائية	52
	36	دلالات الألوان في تشكيل الصورة السينمائية.	53
	37	تعبيرية الألوان في الصورة السينمائية.	54
	38	المبحث الثالث: اللغة السينمائية.	56
	39	مفهوم اللغة السينمائية.	56
	40	خصائص الصورة السينمائية	57
	41	عناصر الصورة السينمائية.	58
	42	مدونات (شفرات) اللغة السينمائية.	63
	43	المبحث الرابع: المقاربات السيميولوجية في تحليل الصورة السينمائية.	65
	44	مقاربة رولان بارث.	65
	45	مقاربة مارتن جولي.	67
	46	مقاربة رومان جاكبسون.	70
	47	الفصل الثالث: السينما والمجتمع.	75
	48	المبحث الأول: السينما والذاكرة الاجتماعية.	75
	49	مفهوم الذاكرة الاجتماعية.	75
	50	دور السينما في تشكيل الوعي الاجتماعي.	75
	51	المبحث الثاني: السينما والثقافة الاجتماعية وأيديولوجية الصراع الثقافي.	77

	52	السينما كأداة أيديولوجية.	80
	53	السينما كأداة لتمرير الأيديولوجيات.	81
	54	أهمية الفن السينمائي في الحفاظ على الهوية الثقافية للمجتمعات.	82
	55	تأثير الأفلام والمسلسلات على تكوين الهوية الثقافية	83
	56	المبحث الثالث: السينما والصورة النمطية في المجتمع.	84
	57	مفهوم الصورة النمطية.	84
	58	مراحل صناعة الصورة النمطية.	86
	59	بناء الصورة النمطية من خلال الأفلام السينمائية.	87
	60	المبحث الرابع: السينما والسياسة.	88
	61	السينما كمرآة للواقع السياسي.	88
	62	السينما السياسية.	89
	63	مفهوم الفيلم السياسي.	90
	64	الخطاب السينمائي وصناعة الوعي السياسي لدى المتلقي.	91
	65	السينما بين التوجيه السياسي والتأثير الأيديولوجي.	92
	66	III. الإطار التطبيقي.	94
	67	الفصل الرابع: أيديولوجية تمثيل العرب من خلال فيلم "حياة الماعز".	94
	68	المبحث الأول: بطاقة فنية وسينوبسيس فيلم "حياة الماعز".	94
	69	بطاقة فنية لفيلم حياة الماعز.	94
	70	بطاقة فنية حول "بليسي" مخرج فيلم حياة الماعز.	97
	71	المبحث الثاني: التقطيع التقني للمقاطع المختارة في فيلم "حياة الماعز".	97
	72	المبحث الثالث: القراءة التعينية والتضمينية للمقاطع المختارة من فيلم "حياة الماعز".	135
	73	المبحث الرابع: النتائج العامة للدراسة.	170
	74	الخاتمة.	179
	75	قائمة المصادر والمراجع.	180
	76	الملاحق.	189
	77	الفهرس	203