رمزية فيلم الآراجوز ودورها في ترسيخ قيم المجتمع المصري
(دراسة توثيقية تحليلية)

The symbolism of the movie Al-Aragoz and its role in consolidating the values of Egyptian society (Analytical documentation study)

أ. م. د/ ولاء محمد محمود

أستاذ مساعد اكاديمية الفنون- المعهد العالى للفنون الشعبية

Assist. Prof. Dr. Walaa Mohamed Mahmoud

Assistant Professor, Academy of Arts - Higher Institute of Folklore

drwalaamohamed2020@gmail.com

ملخص:

تتعدد وتتنوع الظواهر الفولكلورية وخاصة فنون الفرجة كأحد اقوى العلامات المؤثرة في تاريخ الشعوب والتي تعرض لنا صورة عن ماهية المجتمعات وكيف ان لكل ظاهرة دور مؤثر وفعال بل ربما يكون دور تطويري لحياة المجتمعات والشعوب، والفن اذ يحظى بالنصيب والقدر الاكبر في البناء المجتمعي والرقى الفكري والإنساني والثقافي وليس الترفيه فحسب كما يظن الكثيرين ومن هذا المنطلق وجب علينا دراسة الظواهر الفولكلورية التي تشغل مجتمعاتنا بشكل اكثر تحليلا وتفسيرا لما تأوله هذه الظواهر الفولكلورية المتناولة لا سيما اذ تناول الفن السينمائي احد اهم انواع الفنون تأثيرا على البشر في كل زمان ومكان وقام بمعالجتها معالجة موضوعية عبرت عن مجتمع ما في حقبة زمانية خاصة وهذا ما فعله فيلم الاراجوز الذى عالج وناقش ما مر بالمجتمع المصري في احد اهم الحقب التاريخية في حياة هذا المجتمع ودور الانفتاح الاقتصادى (الرأسمالية) والتعبير عن تلك الحقبة وتوثيقها عن طريق فيلم الاراجوز باستخدام الرمز فعرض الواقع بشكل مرموز وبناءا عليه يقوم هذا البحث على تحليل الاراجوز كأحد اهم اشكال الفرجة الشعبية وما تحظى به هذه الاشكال من الفرجة لاهتمام مجموعة ليست بقليلة من ابناء المجتمع المصري، وقد تم أستخدم الرمز بشكل واضح في (فيلم الآراجوز) وظهر ذلك من خلال أحداث وأشخاص العمل وكيف تم الاستفادة من الاراجوز في عرض ما لم يسمح بعرضه او في التعبير عن مكنونات نفسية واحداث اجتماعية وسياسية بأشكال عدة .

مشكلة البحث:

عدم وجود اعمال فنية سينمائية استخدمت اشكال الفرجة الشعبية في ترسيخ وتوثيق قيم المجتمع المصري، كما فعل فيلم الاراجوز وكذلك تناول الكيفية التي يقوم بها الفن في معالجة الموضوعات الاجتماعية واستخدام الرمز في تلك المعالجة، كما اعرب الفيلم عن كيفية استخدام الرمز وتوظيفه من خلال الاراجوز في توثيق احد اهم الحقب التاريخية المصرية، وقد انبثقت المشكلة من ذلك الربط بين الفولكلور والرمزية وكيفية توثيق ذلك وخدمته لقيم المجتمع.

اهمية البحث: التعرف على الاهمية التوثيقية التحليلية لموضوع مثل الاراجوز وكيفية عرضه وتناوله داخل السينما وما يجب ان تكون عليه المعالجة السينمائية حيال التوثيق لمثل هذه الموضوعات ميدانيا من خلال الاعمال الفنية بما لا يخل بالعنصر الفولكلوري نفسه الا وهو الاراجوز موضوع الفيلم .

اهداف البحث:

1- التعرف على الكيفية التي ممكن ان يقوم بها الاراجوز احد اشكال الفرجة الشعبية في توثيق احداث المجتمع المصري.

2- الرمز وكيفية الإسقاط الرمزي ودور ذلك في التعبير عن موضوعات الفولكلور داخل السينما .

منهجية البحث: يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي الذى يقوم على تحليل الظاهرة الفولكلورية موضوع الدراسة بعد عمل اجراءات وصفية لما سيتم تحليله.

مصطلحات البحث:
اراجوز، فولكلور، سيميائية، قيم المجتمع

Abstract:

We can say that the frame or the image is the first unit in the film clip or the first component of the language structure or film format; It expresses the connotations and symbols through what it contains; It is the first unit to influence and persuade the viewer; This role depends on the good choice of place and time and artistic creativity in photography, directing and montage, all of which are factors that affect, especially if they carry the idea and support it and move the complex of the event to development, meaning that the cadre and its implications is considered the first unit in the formation of the cinematic sentence and it determines the internal movement of meanings according The nature of the subject, and there are several considerations that must be taken into account when composing the different scenes; It is one of the elements that make up the text and one of the elements that give the logical structure of the film in the sequence of shots and different scenes

Research Problem:

The absence of cinematic artworks that used forms of popular watching in consolidating and documenting the values of Egyptian society, as did the movie Al-Aragoz, as well as dealing with how art deals with social issues and the use of the symbol in that treatment. The film also expressed how the symbol is used and employed through Al-Aragoz in documenting One of the most important Egyptian historical periods, and the problem emerged from that linking folklore with symbolism and how to document that and serve the values of society.

The importance of the research: to identify the documentary-analytical importance of a topic such as Al-Aragoz, how it is presented and addressed in the cinema, and what the cinematic treatment should be regarding documentation of such topics in the field through artistic works, without prejudice to the folklore element itself, which is Al-Aragoz, the subject of the film.

Research Aims:

1- Getting to know how the Aragoz can do, one of the forms of popular spectacle, in documenting the events of Egyptian society.

2- The symbol and how the symbolic projection and its role in expressing the topics of folklore within the cinema.

Research Methodology: The research follows the descriptive analytical method, which is based on analyzing the folklore phenomenon under study after making descriptive procedures for what will be analyzed.

Keywords:

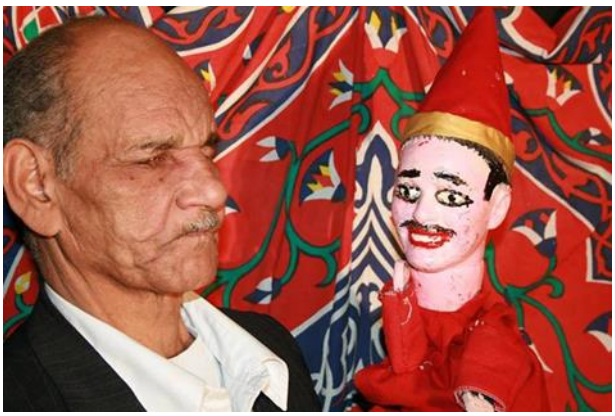
Argos،semiotics,folklore, society

عناصر الموضوع:

اولا: الاراجوز كأحد اشكال فنون الفرجة الشعبية

اراجوز أو القراقوز وهناك من يسميها دمى متحركة هي كلمة ذات اصل تركي لكلمة " قره قوز " والتي تتكون من مقطعين هما " قره " بمعنى سوداء و" قوز " بمعنى عين ، وبذلك يصبح المعنى العام لكلمة " قره قوز "هو " ذو العين السوداء " وذلك دلالة علي سوداوية النظر علي الحياة (السويفى، مختار، ١٩٦٧، ص: ٨١) كما ان الارجوز يعود إلى العصر الفرعوني، وكان يسمى "إرجوس"، وهى تعنى حرفيا "يصنع كلاما معينا"، ومنها اشتقت كلمة "أراجوز"، وهو اسم يعود إلى العصر العثماني، حيث كان يسمى وقتها "قراقوز" أو "الأراجوز"، وازدهر هذا الفن الساخر في أواخر العصر المملوكي قبل الغزو العثماني، وفى العصر الحديث، كان الأراجوز سببا في ظهور مسرح العرائس الشعبي، الذى تأسس عام ١٩٦٠ على يد المونولوجست والفنان المصري محمود شكوكو الذى كان يلقب بـ" شارلي شابلن العرب"، فكان يرتدى جلبابه وطرطوره الشهير ليقدم عروض مصاحبة مع الأراجوز، حتى افتتح مسرح العرائس الشعبي، ويعتبر مصطفى عثمان في العصر الحديث أكبر وأشهر لاعب أراجوز في مصر، وهو أحد تلاميذ الفنان القدير محمود شكوكو، يعمل بفرقة "ومضة" التي حافظت على هذا الفن من الاندثار، بتدريب الشباب داخل وخارج مصر على كيفية التعامل مع تلك الدُمية (عبد الوهاب، محمد، https://www.mobtada.com/details/9934)

الأراجوز هو أحد الأشكال التي تنتمي لما يعرف باسم (مسرح العرائس) وهو علي وجه الدقة عبارة عن دمية قفاز، حيث نجد رأسه مصنوعة من خامة خفيفة وصلبة كالخشب ، مرسوم عليها وجه ذو تعبيرات حادة ، وتنتهي من أعلي ب " طرطور أحمر اللون . " أما وسط الدمية " الأراجوز " وصدره فهما عبارة عن جلباب أحمر طويل ، ويداه قطعتان من الخشب. و يتم التحكم في تحريك الدمية " الأراجوز "، عن طريق اليد حيث يستطيع اللاعب أن يحرك رأسه بأصبع السبابة . وتختفى يد اللاعب كاملة داخل جلباب الأراجوز الأحمر . وهذه هي آلية تحريك دمية الأراجوز، كما في صورة رقم (١) لاحد اهم لاعبي الاراجوز صابر المصري.



صورة رقم (١) لاحد اهم لاعبي الاراجوز صابر المصري

نصوص مسرح العرائس:

النصوص الدرامية الخاصة بمسرح الأراجوز تتنوع فبعضها يتسم بالنصية والاخر بالارتجال، حيث هناك مجموعة من النصوص الدرامية تظل في ذاكرة اللاعبين، فهم يتوارثون هذه النصوص المسرحية جيلا وراء جيل، ولاعبا وراء لاعب، وقد يتم هذا النقل الشفاهي من أب إلي ابنه، أو من معلم إلي أحد الصبية المساعدين . وهذا النقل يمكن أن يكون مجهول المصدر بمعنى لا يعرف اللاعب من هو مؤلف هذا النص حتي وإن تناقله مع غيره من اللاعبين. و لكن هذا الحفظ الشفهي لا يخلو من الأداء الخاص حيث يقدم اللاعب ما حفظه عن طريق الارتجال العفوي الفوري، ويتم تحديد موضوع هذا الارتجال عاملان وهما: طبيعة التمثيلية المقدمة، ظروف تلقى العملية الفنية (ابو العلا، عصام، ص:١٦)

وظيفة الأداء التمثيلي للاراجوز:

ويقوم أسلوب الأداء التمثيلي في مسرح الأراجوز علي الإيحاء لا الإيهام ، فأسلوب التمثيل الايحائي يعنى بأن ما يراه المتفرج ليس إلا لعبة مسرحية، أما أسلوب التمثيل الإيهامي فيقصد إلي اقناع المتفرج بأن ما يراه علي ساحة التمثيل هو واقع حقيقي ماثل أمام عينيه، ويعتبر اختيار أسلوب الأداء التمثيلي اختيارا متوائما مع طبيعة البنية الدرامية للنص المسرحي الشفاهي الذي يقدمه اللاعب في مسرح الأراجوز، فالنص المعروض هنا يتوجه بشكل مباشر وصريح إلي المتفرج مع بداية العرض وتستمر هذه العلاقة المباشرة، والمعلنة لأسرار اللعبة وخفاياها، بنفس الدرجة طوال عرض المسرحية .

و ذلك لسببين أولا : أن لاعب الأراجوز متمرس في أدائه ، أمي ، يجعل من مهنته حرفة يرتزق منها.

ثانيا : اعتماد اللاعب علي أداة الخيال السحرية التي يمتلكها المتفرجون سواء من الصغار أو الكبار ، فهم يرون دمية تتحرك وتتكلم وتقلدهم ، لذلك فإن الإطار الجمالي للأداء التمثيلي لا يتعدى أكثر من محاولة اللاعب تقليد أنماط بشرية، وبعدها يتم إشراك المتفرج بالعملية الإبداعية وصنع العرض المسرحي (بهجت، نبيل ، ٢٠٢١، ص:٢٣)

وفى عرض الاراجوز يحدث حوار بين الممثل والشاشة والشاشة والاراجوز ، والشاشة والجمهور، والاراجوز والجمهور ويحرص العرض على مزج تقنيات المسرح الشعبي واعادة ابداع مفرداته حيث نرى الاراجوز بشرا ودمية خشبية (قفاز) ثم عروسة خيال وهو من شانه ان يساهم في خلق الايحاء الذى هو جوهر الاداء التمثيلي في هذه العروض ، كذلك فعملية تفاعل الجمهور ومشاركته هي عملية ووظيفة اساسية في العروض الشعبية سبقت التجارب العالمية، ويربط البعض بين قيم ثقافية وسياسية داخل المجتمع والبعض قام بإعادة ابداع الشخصيات فهو يرسم الشخصيات لا كما قدمناها ولكن كما هو يراها (بهجت، نبيل ، ٢٠٢١، ص:١٧)

يستطر على مسرح العرائس الفكاهة واللهو حيث إن أغلب عروض مسرح الأراجوز ، عروض تنتمي إلي الطابع الملهوى ، وذلك للأسباب الأتية:

1- كثرة القفشات والنكات طوال العرض .

٢- البطل " الأراجوز " يستطيع أن ينعم بحريته بعد أن يحاول البعض و هم مثيرات الصراع الدرامي في هذه التمثيليات تعكير صفو الأراجوز .

٣- تنتهي أغلب التمثيليات نهاية سعيدة نظرا لإزاحة البطل للعقبات التي تحول دون العيش عيشة حرة .

٤- الاعتماد علي مثيرات الضحك .

- اللفظ وذلك كما يرد في نص " الأراجوز والشحاذ " حينما يقول له " أنا بقي هابلغ الشوتش " حيث أن كلمة " شوتش تناسب الكلاب ولا تناسب الإنسان.
- الحركة ويتضح ذلك في اقتراب وابتعاد الأراجوز من الشحاذ في الوقت الذي يطلب به الشحاذ أن يقترب منه فقط.
- الموقف مثل الموقف الذي ينام فيه البربري أثناء حراسة منزل الأراجوز ، وحين يقترب منه الأخير ويستيقظ.
- الشخصية مثلا مثل شخصية الشحاذ يكاد يطلب كسرة خبز وشربة ماء ، ولكنه سرعان ما يفضح نمطه فيطلب مأكولات معينة وكأنه سيد البيت، ونجد ذلك أيضا في نموذج الكسول الغبي " البربري " الذي يعمل حارسا وينام أثناء الحراسة، ولا يتوالى عن ضرب سيده الأراجوز . ويساعد هذا بإعلاء قيمة الضحك بالأداء التمثيلي سريع الإيقاع.
- اما عن باقي شخصيات الاراجوز فهر ابن الاراجوز وزوجته نفوسه والبعض يطلق عليها زنوبة وزوجته السمراء بخيته ويطلق عليها الست قمر والفتوة وحموده الاقرع واخوه والاستاذ البربري والخواجة وموشى ديان العفريت والطبيب والشاويش والحانوتي والداية والشحات وكلب السرايا والزبون ووالد زوجنه واللص. ويوجد شخصيات اخرى نسمع عنها

ولا نراها، ويجسد الفنان كل هذه الشخصيات بمفرده وممكن ان يستخدم دمية واحدة لذلك لتجسيد اكثر من شخصية شريطة الا يكون للدمية دورين في ليلة عرض واحدة ويستخدم الفنان مجموعة من الادوات والاكسسوارات التي تساعده على اداء دوره التمثيلي للعرض، كما في صورة رقم (٢) .

صورة رقم (٢) لمجموعة من شخصيات الاراجوز

تصنع الدمى من الخشب اما بواسطة الفنان المؤدى او صانع محترف وتم استبدال العرائس الخشبية من معظم فناني الارجوز الى عرائس بلاستيكية كونها اكثر توافر وتناسب العروض(بهجت، نبيل ، ٢٠٢١، ص:٣٥:٣٤)، كما في صورة رقم (٣) .

صورة رقم (٣) لطريقة تصنيع الدمى

وسائط عرض الاراجوز:

هي العربة : وهى البديل الشعبي لفكرة المسرح وهى عربة من الصاج على هيئة مستطيل مسقوفة بقوائم من المعدن تغطى بالقماش او الخيش او توضع على هيكل له اربع عجلات وتجر بالحصان، كما في صورة رقم (٤).

صورة رقم (٤) لعربة الاراجوز

والبرفان: وهو مستطيل مكون من ثمانية مستطيلات طول الواحد ٧٥ سم وعرضه ٤٥ سم ويكسى كل منها بالقماش وتجمع ويمكن طيها لتصبح قطعة واحدة، كما في صورة رقم (٥) .

صورة رقم (٥) للبرفان

والباردة والخيمة وليس لهم وجود كبير اليوم فالخيمة كما يقول نبيل بهجت انه وجدها عند محمد كريمة وهو عبارة عن مستطيل من الخشب ويكسى بالقماش ويوضع بعرضه قطعة خشبية يصنع منها جيب يوضع فيه الدمى اما الباردة فهي عبارة عن مستطيلاين اطول من الفنان يرتبطان بمفصل بحيث يمكن طيهما بشكل طولي ويستتر الفنان بحائط عندما يؤدى عرضه وحين ينتهى يحمله على ظهره ويرحل (بهجت، نبيل ، ٢٠٢١، ص:٣٧:٣٦).

وقد قام نبيل بهجت بإعداد الملف الخاص بتسجيل موضوع الاراجوز على قائمة اليونسكو وتم اعداده اعداداً كاملاً مستفيداً من تجربة الفرقة التي احتضنت عدداً من الكنوز البشرية الحاملين لفن الأراجوز كعم صابر المصري وصابر شيكو، وكذلك عدداً من الشباب في مبادرة لتوظيف الفن، وسعى لوضع أول أرشيف لفن الأراجوز وإعادة توظيفه داخل العروض المسرحية التي تقدمها فرقة ومضة، كما في صورة رقم (٦).

صورة رقم (٦) للدكتور نبيل بهجت

وقد نظم نبيل بهجت أول مهرجان مستقل للأراجوز المصري في العديد من المراكز الثقافية ليضع المهرجان قدميه وسط الفعاليات السنوية في مصر ويكون مهرجاناً دولياً يستضيف فنانين من مختلف دول العالم، (نبيل بهجت) أصبح بالفعل « صانع الفرح» لهذا الفن الشعبي الذى كان دائما في طليعة الفنون المقاومة للاحتلال الأجنبي طوال عقود، كما في صورة رقم (٧) .

صورة رقم (٧) لاحد فعاليات مهرجان الاراجوز

وكان لسان حال الشعب المصري وكان المهرجان ضروريا في إطار تنفيذ إجراءات الصون العاجل للأراجوز المصري بعد الاعتراف به كأحد الفنون الإنسانية الهامة، وتظل ذكرى الأراجواز باقية يحمل لواءها فرقة ومضة التي أسسها منذ سنوات ونقل هذا الفن إلى بؤرة الاهتمام، ونجح مشروعه الذى عمل عليه سنوات طويلة وآمن به وبرسالته وجعله موضوعا للبحث وقد قام بنقل الأراجوز من الهامش إلى المركز ومراحل التوثيق والجمع والتأسيس والاعتراف والإنتاج والتسجيل. رحلة نبيل بهجت مع الأراجوز تتجاوز ربع قرن لم تقتصر على جمع وتوثيق وإحياء فن الأراجوز وخيال الظل كونه مخرجا ومؤلفا مسرحيا لكنه كتب وألف ما يزيد على ١٦ عملا مسرحيا في مصر وخارجها حيث قدمت أعماله في مختلف دول العالم وله ٦ معارض للتصوير الضوئي و٦ معارض للعرائس ويحتفظ مركز اطلانطا للعرائس ب ٤٢ عروسة من أعماله في معرض دائم بأميركا (خليفة، مؤمن https://akhbarelyom.com/news/newdetails)

السيميائية ودورها في ابراز موضوعات التراث الشعبي:

فالسينما تعتبر البداية الحقيقية لعصر الصورة عصر الابصار عصر هيمنة العين عصر الفنون البصرية والثقافة البصرية (عبد الحميد، شاكر، ص: ٩٦:٩٥).

ولكى نتحدث عن الرمز كلغة سينمائية يجب اولا ان نتحدث عن الرمز والنظرية الرمزية وعلاقة الرمزية بالفيلم السينمائي؛ وكيفية ادركنا لهذا الرموز وما الفرق بين انواع الرموز المختلفة وطبيعة الرمز العالمية واستخدامه؛ وفى النهاية سنطبق ذلك على أحد الأفلام التي استخدمت الرموز .

نظرية الرمزية :-

هي عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة وعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح الى ما يمكن ان تكون عليه صورة الواقع المناسب، لهذه الأفكار والعواطف وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ أو المشاهد من خلال استخدام رموز غير مشروحة طبعا لطبيعة الموضوع (تشادويك، تشارلز، ص:٤٢)

كذلك تعرف الرمزية على انها من أصل الكلمة Sumbolein في اللغة اليونانية وهى مؤلفة من Sumً ومع كلمة boleinl بمعنى حرز، ولهذه الكلمة تاريخ طويل في العلم وتترادف كلمة Sumbolein مع كلمة symbol مع كلمة creed التي تعنى دستور الايمان المسيحي "؛ كما انها تستعمل من قديم الازل في الشعائر الدينية والفنون الجميلة عموماً؛ والشعر بخاصة وما تزال حتى اليوم ذات قيمة اشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية وتعريف الرمزية يمكن ان يكون ايضا "شيء ما يعنى شيئا ما يشير الى شيء أخر".

وبالنسبة للمستوى اللغوي :-

واذا ما عبرنا عن المستوى اللغوي؛ فأننا نجد أن "ريتشاردز" وجد ان هناك استخدام رمزي للكلمات بهدف تقريري " تسجيلي " واستخدام رمزي بهدف تعبيري " انفعالي "

ومن ناحيه المستوى النفسي : -

ليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية؛ الاخلاقية؛ ويفهم هذا من قول "فرويد" ان الرمز نتاج " الخيال اللاشعوري " وانه يشبه صور التراث والاساطير .

وتجدر الاشارة بنا الى التذكرة بأنه على يد "carl Jung " تأخذ النظرة النفسية للرمز أقوى صورها؛ فهو يرفض اساساً ان يكون الرمز قاصراً على اللاشعور؛ وكما ادعى فرويد؛ فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين, كما يفرق بين الرمز Symbol والإشارة Index؛ ذلك ان: الاشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح, فالملابس الخاصة بموظفي القطارات اشارة index وليست رمزاً إذ ان الرمز افضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه فهو لا يعبر فقط عن شيء مادى هو ظاهر وواضح بل يعبر أكثر عن كل شيء له علاقة بالغموض وعدم الافصاح (فتوح احمد، محمد، ص: ٤٠:٣٧)

وللرمزية عدة تعريفات مثل:" هنرى دى ديجنير" "الذي قال: ان الرمز هو المقارنة بين المجرد والملموس؛ حيث ان أحد طرفي المقارنة يشار اليه فقط دون ان يذكر مباشرة ". (تشادويك، تشارلز، ص:٤٢)

الرموز والتفكير البصرى:-

الرمز في اللغة يعنى الإيماء أو الإشارة والعلامة؛ ويكون ذلك بالعين والشفتين أو الحاجبين أو أي أجزاء الجسم أو أي شكل من أشكال التعبير اللفظية او غير اللفظية.

والرموز عند "يونج" نواتج طبيعية وعضوية؛ كالأحلام والأحلام والرموز تحدث بعفوية؛ ولا تصطنع؛ والاحلام عنده هي المدخل الرئيسي لكل معرفتنا عن الرمزية والرمز أهم من الإشارة.

يتمكن العقل البشرى من خلال الرموز من أضفاء المعنى ومن استخلاص المعاني؛ أيضا على المعلومات المتناثرة والمبعثرة والأشياء المتباعدة؛ ولذلك فأن الرموز هي وسائل لأحداث العلاقات بين ما هو موجود داخل الأنسان؛ وما هو موجود خارجه بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني بين العالم المحدد والعالم اللامحدود بين الكون الصغير والكون الكبير.

وتعمل الرموز على توسع مجالات الخبرة الإنسانية؛ وتوسع الحدود التي يمكن للحواس ان تتحرك فيها وتفتح بوابات هائلة امام الخيال كي يتجول بحرية ويتحرك بانطلاق؛ وتقدم لنا الرموز دائما الجديد والمفيد والمتحدي والذي يثير فينا دوما حب الاستطلاع والفضول المعرفي والرغبة في الاستكشاف والاستطلاع.

وتختلف العلامات عن الرموز في أن الانسان؛ بالرموز قد خرج من الدائرة البيولوجية الضيقة التي تقتصر على العلامة الى الدائرة الانسانية الاوسع التي تشتمل على الرموز؛ حيث ان العلامة تعمل على الاعلان عن وجود معين او حضور موضوع ما او كائن ما او حالة ما؛ اما الرموز فأنها تعمل على احضار الصورة او الحالة الخاصة بهذا الموضوع او الكائن او الحالة.

أنواع الصور من الناحية الرمزية: -

هناك الصور الإدراكية الخارجية، والصور العقلية الداخلية، والصور التي تجمع بين الداخل والخارج، أو الصورة بالمعني التقني والآلي.

الصورة البصرية: وهي أكثر الاستخدامات (الملموسة) (المحسوسة) وهي انعكاس موضوع ما، على مرآة، أو على عدسات، أو على غير ذلك من الأدوات البصرية، وهنا نتحدث عن الصورة بشكلها التقريبي لشئ ما ينعكس على شبكة العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب.

الصورة بوصفها: تعبيراً عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية أو إعادتها مرة أخري، باعتبارها تمثيلاً عقلياً لخبرة سابقة، ويكون هذا التمثيل بمنزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة وتعد هذه النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية، ولكنها تظل قابلة للتعرف عليها وإدراكها بوصفها مكوناً من مكونات الذاكرة الخاصة بهذه الخبرة.

الصورة الذهنية: والتي هي فى درجة أعلي من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية، ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فأننا يجب أن ندرك أن:

الصورة الذهنية ليست مجرد صورة حرفية من الخبرة الأساسية ولكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو "كما لو كانت" هي الصورة الأصلية، أي أن التفكير بالصور هو عملية تنشط (صورة ذهنية) مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي.

الصورة هنا لم يعد تنظر إليها باعتبارها مجرد إعادة إنتاج لواقعة او حادثة، ولكن باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب، ولهذا فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة.

-هذه الصورة قابلة للتحكم والإضافة والنقصان

-هذه الصورة الذهنية ليست مقصورة على التمثيلات البصرية فقط؛ ولكن أيضاً على صور سمعية أو لمسية أو فى بعض الأحيان متعلقة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف (Dowining, and Bazargan ،S،١٩٩١).

واذا اشرنا الى علم الصورة وعلاقته بالرمز نجد ان؛ عالم الصورة هو مولّد من قبل الوظيفة الرمزية المناسبة؛ بحسب مبدأ أصيل فكلّ الوظائف الروحية تنتج بهذه الكيفية تشكلاتها الرمزية التي وإن كانت مختلفة تماما عن رموز الذهن؛ فإنها لا تختلف عنها من حيث قيمة مصدرها الروحي، إذ لا يمكن اختزال ولا واحدة من هذه التشكلات في الأخرى فكلّ واحدة تحيل إلى زاوية نظر روحية معينة، وكلّ واحدة تمثل من هذه النظرة مظهرا خاصا للواقع؛ فلا يجب أن نرى في الأنظمة الرمزية طرقا مختلفة يتمظهر من خلالها الواقع؛ بل يجب أن نرى في الأنظمة الرمزية طرقا مختلفة يتمظهر من خلالها الواقع في ذاته للعقل، ولكن هي أيضا طرقا مختلفة يتبعها العقل للتموضع في سيرورته الخاصة أي الطرق التي يتبعها العقل في تمظهره لذاته (http\\minerve.org\index.php)

ادراك الرمز داخل الفيلم السينمائي :-

عملية ادراك الرمز داخل الفيلم السينمائي تعتمد على عملية التفسير، والتحديد للإحساسات المنبعثة من مؤثرات حسية بعملية الإدراك، فالإدراك عملية تتضمن التأثير علي الأعضاء الحسية بمؤثرات معينة، ويقوم الفرد بإعطاء تفسير وتحديد لهذه المؤثرات ويعتمد تفسير الفرد لهذه المؤثرات علي طبيعة المؤثرات، وعلي الفرد نفسه أثناء وقوع هذه المؤثرات عليه؛ أي أن الإدراك يتوقف علي عوامل موجودة في الفرد نفسه، وعوامل موجودة في البيئة، أو في طبيعة المؤثر الذي يقع علي الفرد، وعلي التفاعل الذي يتم بين هذين النوعين من العوامل (الكامل، فرج، ١٩٨٥، ص: ١٣:١٢)

والصور في معناها الخارجي مرتبطة بالإدراك والرؤية، أي ما يحدث أمـامنا في الواقع أو على شاشات التليفزيون والسينما والكومبيوتر وقاعات العرض التشكيلي وغيرها ؛ ليست موجودة ما لم يدركها الإنسان ويتفاعل معها ويتأثر بها سلباً أو إيجاباً؛ فالإنسان هو الأصل والأساس ومن دون تفاعله مع هذه الوسائط لن يكون لهذه الوسائط وجود رغم ما يقال عن هيمنتها وسيطرتها واستقلالها (فولتن، البرت، ١٩٦٢، ص: ٢٣)

عند مشاهدتنا الى فيلم سينمائي، فإننا ننظر إلى الحياة من خلال إطار صغير وليس كعالم كلى، وقد يكون لكل شيء داخل هذا الإطار علاقته الطبيعية بالعالم المحيط، فيكون للقطة على شاشة السينما معنى بالرجوع إليها، وإلى اللقطات التي سبقتها وتلتها كمرجع، ولا يدرك المتفرج المشهد الأكبر الذى جاءت منه اللقطات؛ وهنا تبرز مهمة صانع الفيلم في اختيار

الرموز داخل الفيلم السينمائي؛ وعلاقة تلك الرموز بالتعبير عن الصور المتحركة، والأصوات من الحياة ولفت النظر اليهم بطريقة عملية ووضعهم معا في كل سينمائي يسمي الفيلم السينمائية.

وكلمة إدراك تعنى فك الرموز؛ فالعقل يقوم بتنظيم المعلومات المرسلة إليه ووضعها في أنماط معينة والاستفادة منها، فمن المعروف أن العقل يقوم باختيار معلومات معينة، في الوقت الذي يقوم فيه بإهمال غيرها؛ ويقوم بذلك بناء علي ما هو مختزن فيه من معلومات سابقة، فمن خلال عملية ادراك الرمز داخل الفيلم ونوعية المعلومات والاحداث المختزنة في عقول المشاهدين؛ نستطيع ان نفهم الرسالة المرجوة من استخدامنا لرمز معين داخل نطاق الفيلم .

والإنسان مزود بقوي كبيرة لتنقل إليه العالم الخارجي؛ وأول هذه القوى الحسية هو الحواس أو الأجهزة الحسية التي تمثل المنافذ الرئيسية للإنسان علي العالم الخارجي (William، B. Adams، 1977، p: 18)

وقد حصر العلماء الحواس البشرية في إحدى عشر حاسة متميزة تجتمع في أجهزة خمسة وهي: البصرية، والسمعية، الحس جسمية، والكيمائية، والحس حركية؛ ودرجة التميز في كل إحساس من هذه الاحساسات تختلف عن الآخر الذي يليه. وبذلك يكون أدقها الحاسة البصرية وعنصرها المستقبل هو العين، التي تتأثر بالموجات الضوئية المنعكسة من الأجسام الخارجية، وتقوم الأطراف العصبية بنقلها إلي المخ، ومن ثم يحدث الإحساس. وتشير الدراسات إلي أن الإدراك البصري يحتل الموقع الأول في القوي الإدراكية للإنسان حيث تزوده الرؤية بادراك شامل للمحيط المرئي بطريقة مباشرة.

يتم الاتصال البصري عن طريق العين من خلال الضوء المنعكس من المرئيات، والذي تستقبله العين بواسطة عدسة الشبكية فتتكون لديه صورة نمطية لدرجات مشعة المدخل المتفاوتة من الأسطح المتعددة، والأشياء الموضوعية أو المكونة لتلك الأسطح (**Hoffman ، D.**، ١٩٩٨، p:203)

الرمز في الفيلم السينمائي :-

معنى الرمز في مجال الفيلم السينمائي شيء يحل محل شيء اخر؛ فهو يقوم بتوصيل شيء اخر عن طريق ابراز او اثارة او استفزاز افكار سبق تجمعها في ذهن الشخص الذى يتعامل مع الرمز؛ وتتورط كل اشكال الاتصال الإنساني في استخدام الرموز ونفهم بوضوح معانيها اذا ما كنا بالفعل نملك الافكار أو المفاهيم المرتبطة بالرمز أو المتضمنة فيه.

فالأشياء التي تتخذ معنى رمزيا في الفيلم غالبا ما تكون غير محددة المجال؛ وفى الكثير من الأحيان يأخذ المكان رمزية اضافية قوية؛ وغالبا ما يجرى استخدام الشخصيات بشكل رمزي؛ وما ان تصبح الشخصيات رمزية؛ فان الصراعات التي تحدث في داخلها تصبح رمزية ايضا؛ ولذلك فمن الجوهري ان تكون على ادراك بوعى لطبيعة التوصيل الرمزي في الفيلم (محرم، مصطفى، ٢٠٠٠، ص: ٢٣)

تأثير السينما في الفنون :-

اسهم اختراع التصوير السينمائي في اثراء الثقافة الانسانية بشكل عام؛ حيث عملت السينما على استنساخ الواقع بشكل مختلف يخرج من خلال عمل فنى وهذا العمل الفني يعتمد في وجوده على التفرد؛ فيخرج العمل الفني من محيطه الخاص الموجود لديه الفنان المبدع الى الشكل العام ليستفاد منه الجماهير .

ولذلك ظهرت طبيعة عالمية للرمز لا يختلف عليها المشاهدين في مختلف انحاء العالم لأنها تعتمد على النواحي الثقافي والسياسي والاجتماعية التي قد تكون موجودة في عدة اماكن بنفس المعنى مع اختلاف الاساليب .

دور الرمز في فنون السينما :-

أدت الفنون البصرية الى ظهور العديد والعديد من التطورات التكنولوجية في مجال التصوير الفوتوغرافي والسينما .
أدت التطورات المتلاحقة في أنتاج الأعمال الفنية الى تطورات مهمة تالية في حياة الأنسان؛ وفى اشكال الثقافة الانسانية وتتمثل هذه التغيرات في الاختراعات الخاصة بالصوت والصورة ونقلها تغيرت اشكال المتعة والترفيه والتعليم والاتصال؛ ومن هنا احتلت السينما بتطورها وتقدمها التقني شكل سينمائي مميز ومختلف مما جعل للسينما شكل تقنى مختلف ولغة خاصة ولعل كل هذه التطورات اظهرت تطورات كبيرة في عملية احساس المتفرج والقدرة في التأثير على المشاهد مثلما يحدث اليوم.

مما ادى الى وجود تفاعل قوى بين صانعي الافلام والمشاهدين ولذلك ظهرت قيمة وأهمية الرمز بشكل كبير داخل الفيلم السينمائي الذى يعتمد على مدة زمنية قصيرة حوالى ساعتين او ثلاث ساعات والمفترض ان يعبر عن مجموعة أحداث مختلفة في هذا الزمن القصير أو ان يعبر عن يوم واحد فقط ولكن بمجموعة اشخاص مختلفة المستويات والعادات والتقاليد مثل فيلم " واحد صفر "؛ وهكذا حدث التقاء بين الصورة والعلم وبين الفن والتكنولوجيا؛ بين الزمان والمكان ربما بشكل غير مسبوق في التاريخ.

طبيعة الرمز العالمية: - تعتبر الرموز العالمية رموزا جاهزة بحيث تكون بالفعل محتوية على قيم ارتباطات يفهمها اغلب المثقفين؛ وباستخدام الاشياء او الصور او الاشخاص الذين يثيرون بشكل الى العديد من الارتباطات المعقدة؛ مما يتيح لصانع الافلام خلق المواقف المرتبطة والمشاعر داخل محتوى افلامهم فهم يحتاجون الى استخدام الرموز بشكل مناسب ليستفيدوا كاملا من قوتها الاتصالية.

وقد تتنوع ردود الافعال من جراء استخدام الرموز تبعا لطبيعة الرمز واهميته بالنسبة للجمهور المشاهد من مواقف وافكار ذات ثقافة معينة مثل عرض علم اسرائيل او امريكا وهو يحترق في دولة مثل مصر؛ فنجد شعور مختلف على ان يعرض هذا المشهد في امريكا وهكذا.

والكثير من الرموز العالمية مشحونة بمعانيها من الخارج خلال ارتباطات ماضية بأناس او احداث او اماكن او افكار اكثر من خلا سماتها الداخلية ؛ فمثلا ليس هناك شيء يكمن في شكل الصليب؛ بحيث يوحى بالمسيحية فيما عدا القيم والافكار الدينية المرتبطة بصلب المسيح عبر العصور التي اعطت للصليب معناه الرمزي؛ وكذلك يوجد بعض الاشياء مناسبة جدا كرموز مثل استخدام الصقر مثلا كرمز للموت دون الحاجة لتقديم قيمته الرمزية؛ وهذا يرجع بالطبع الى مظهره؛ فالصقور سوداء وهذا اللون مرتبط بالموت؛ كذلك فالصقور تعيش على اللحوم الميتة من الحيوانات الاخرى ولا يقترب من حيوان حي؛ فنجد الصقور دائما تحوم حول اماكن بها اشياء ميتة او على وشك ان تموت؛ لذلك تقوم الصقور بتوصيل فكرة الموت بشكل مباشر؛ ولذلك فعندما يوجد مشهد به صقر لا نحتاج ان نعبر على ما يبحث عنه لأنه معروف انه يبحث عن الحيوانات الميتة فتتساوى عادات او اساليب الحياة عند جميع الصقور في الدلالة في تقرير معانيها الرمزية.

خلق المعاني الرمزية: - وعلى صناع الافلام الا يعتمدوا على الرموز الجاهزة المعروفة مسبقا ولكن عليهم خلق رموز عن طريق شحنها بالمعنى من مضمون الفيلم نفسه.

يجب اولا تحميل شيء ملموس او صورة بشحنة كهربائية من الارتباطات والمشاعر والعواطف والمواقف؛ ومن ثم يستخدم الرمز المشحون وقتها لأثارة تلك الارتباطات حتى نصل الى القيمة الرمزية المرجوه.

ويوجد أربع طرق اولية لشحن الرموز يجب ان نواليها اهتمام خاص وهي: -

1- خلال التكرار: - ويتم ذلك عن طريق لفت النظر الى الشيء بشكل أكثر مما يستحقه مجرد شيء بسيط سطحي؛ ومن خلال هذا التكرار يصبح للشيء دلالة وقوة رمزية عند كل ظهور.

2- خلال قيمة تضيفها احدى الشخصيات على شيء: - ويتم شحن شيء ما رمزيا عندما تضفى شخصية معينة قيمة او اهمية عليه؛ فتكون احدى الاشياء او احدى الافكار لديها اكثر من الدلالة العادية والرموز المشحونة بهذه الطريقة قد تكون نسبيا ذات اهمية اقل ووظيفتها فقط ان تقدم لنا بعدا رمزيا في الشخصية او يكون لديها دلالة اكبر بالنسبة للبناء الدرامي.

3- خلال السياق الذى يظهر فيه الشيء او الصورة:- احيانا يتخذ احد الاشياء او احدى الصور قوة رمزية ببساطة من خلال وضعه في الفيلم وتنبني شحنته الرمزية خلال الارتباطات التي تم خلقها عن طريق :-

أ- عن طريق علاقتها بالأشياء الاخرى في نفس المكان.

ب- عن طريق علاقة قام بها المونتاج.

ج- عندما تحتل مكانا هاما في بناء الفيلم .

4- من خلال التوكيد الخاص المرئي والمسموع او الموسيقى :- للفيلم طرقه الفريدة لشحن وتحقيق الرموز وتوفير مفاتيح للمتفرج؛ بحيث نرى شيئا ما بشكل رمزي فقد يتم تحقيق توكيد مرئي خلال لقطات كبيرة بطيئة وزوايا غير عادية للكاميرا وتغيرات من بؤرة حادة .

الأنماط الرمزية والمتواليات :-

قد تؤدى الرموز وظيفتها بشكل منفرد دون علاقة واضحة بالرموز الاخرى؛ فهي غالبا ما تتفاعل مع رموز اخرى بما قد يسمى بالأنماط الرمزية؛ فيقوم صانع الفيلم بالتعبير عن نفس الفكرة من خلال رموز مختلفة بدلا من الاعتماد على رمز واحد فقط، والنموذج الممتاز هو النمط المركب للرموز الذى يتطور تدريجيا حتى الذروة مثل فكرة ان يظهر متوحش تسكنه مخلوقات تلتهم بعضها تم تدعيمها بالرمز عن طريق اختيار منظر وحشى معبر عن ذلك (محرم، مصطفى،٢٠٠٠، ص:٤٩:٤٥)

أنواع الرموز المستخدمة في الفيلم السينمائي والتي تؤثر على الادراك :-

1- رموز تكنولوجية . ٢- رموز انسانية .

أولا الرموز التكنولوجية :- هي الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها؛ فالصورة تمر بعدة مراحل تكنولوجية؛ هذه المراحل هي التي كونت هذه الصورة المعينة وفقا لوجهة نظر فنان او مبدع هذه الصورة بمواصفاتها الفنية المحددة لتعطى انطباعا معينا.

فالضوء والزاوية ودرجة حساسية العدسة وعملية التصوير وعملية التحميض؛ جميع هذه المراحل هي التي أعطت وكونت هذه الصورة وفقا لمفهوم ووجهة نظر الفنان لتعطى المتلقي انطباعا معينا .

ويمكن ان نعبر عن مفهوم الرموز التكنولوجية بأنها الخطوط أو الاشارات المناسبة من وجهة نظر الفنان والتي تحتل مادة التعبير؛ وبالنسبة للسينما ففضلا على ان الصورة المنقولة عبارة عن خطوط او اشارات ضوئية تجسد وتنقل مادة التعبير فهي تمر بعدة مراحل إضافية على اعتبار ان الرسالة السينمائية رسالة مركبة حتى تصل الى المتلقي؛ فكل مرحلة من هذه المراحل التكنولوجية هي محصلة هذه الرموز المتعددة على اعتبار أن لكل مرحلة رموزها التكنولوجية هذه المراحل يجب أن تكون متكاملة ومتداخلة حتى تعطى المتلقي الانطباع المطلوب.

ويمكك التعبير عن هذه المراحل كالآتي :-

1- المصدر أو الهدف أو مادة المعلومات . ٢- الرسالة الخام .

٣-الارسال . ٤- القناة .

٥- أداة الاستقبال . ٦- الرسالة .

٧-المتلقى .

فالصورة المتحركة هي صورة مركبة او رسالة مركبة ؛ فكل مرحلة من المراحل التكنولوجية السابقة تحتوى على رموز معينة أي ان كل مرحلة من هذه المراحل تمثل نقلة او مرحلة متقدمة في طريق توصيل المعلومة أو المعلومات من المصدر أو الشيء الممثل الى المتلقي؛ ومحصلة تلك المراحل التكنولوجية تؤدى الى ذبذبات؛ تلك الذبذبات قد حولت الى اشارات ضوئية متعاقبة ومتصلة تساهم مساهمة فعالة في مرحلة أدراك المتلقي للكادر الفيلمى أو الصورة أو المشهد الفيلمى؛ فأي خطأ يتخلل أي مرحلة من هذه المراحل المتعددة يمكن ان يؤثر في عملية الادراك .

فمثلا اذا كان هناك عيب في الفيلم الخام أو عيب في عملية الارسال أو في عملية الاستقبال؛ أو ما اذا كانت يد المصور غير ثابتة؛ فيمكن أن يؤثر هذا الخطأ على الصورة؛ وبالتالي لن تعطى التأثير والانطباع المطلوب؛ أو قد لا تؤثر على الأدراك .

ومن ذلك فان الرموز التكنولوجية او الرموز الفنية المرتبطة بتكنيك الصورة تنقسم الى مراحل متعددة؛ كل مرحلة تضيف شيئا الى المعنى العام؛ وأي خلل أو عطل يصيب جزء من اجزاء هذه العملية يكون نتيجتها تشويه المعنى العام؛ وبالتالي لن تعطى الصورة أي انطباع أو تأثير على عملية الأدراك .

ثانيا الرموز الإنسانية :- اذا كانت الصورة السينمائية تحتوى على رموز تكنولوجية متعددة يمكن عن طريق مبدعها التعرف على مواصفاتها ومفهومها؛ فالصورة السينمائية تحتوى ايضا على رموز إنسانية .

فنحن نعلم أن المتلقي أو المستقبل للصورة السينمائية؛ تقل قدرته على تفهم الصورة أو الرسالة المركبة كلما كانت تجاربه البصرية والسمعية ضئيلة؛ على أساس أن حاسة السمع عملية تضيف أشياء عديدة لحقل الخيال والتي يمكن أن تتحول الى كادرات مرئية متصلة وتساعد المشاهد على فهم اللغة السينمائية الخاصة بالعمل مهما تعقد مضمونها الفكري؛ ومن ذلك يوجد علاقة قوية بين الرموز الإنسانية ومدى كثافتها وبين القدرة على حل الرموز التكنولوجية وفك غموضها.

ويوجد عدة نتائج لاستخدام هذه الرموز وهى: -

أولا النتائج المرتبطة بالعوامل التكنولوجية: -

١-ان اعادة تشكيل الواقع من خلال الصورة السينمائية تمنحنا إحساسا بالحقيقة وهذا الاحساس ناتج من هذا التشابه بين الواقع المادي أو اللالغوى والواقع المشكل أو المعكوس في هذه الصورة أو المشهد السينمائي؛ فهذا المشهد هو أعادة تشكيل الواقع.

٢- ان الواقع الممثل يتدخل في تشكيله عدة خطوات تكنولوجية؛ فالرسالة السينمائية ما هي الا وسيط بين الألة وهى الكاميرا وبين الحقائق الواقعة الواقعية؛ هذا الوسيط أو هذه الرسالة يمكن أن تبتعد أو تقترب من الواقع الملموس أو من الحقائق تبعا للطبيعة التكنولوجية للألة ؛وايضا تبعا للتكنيك الفني أو خطوات العمل بها .

ثانيا النتائج المرتبطة بالعوامل الإنسانية: - وهي لها علاقة بالمشاهد أو المتلقي

1- تجانس الحقيقة والخيال: -

مشاركة المشاهد مع المبدع من خلال الالة تعنى التزاما منه للاشتراك في عملية التنقل من مكان لأخر مع تحركات الكاميرا؛ فتغير المشاهد وفقا لتحركات الكاميرا ا تعطى إحساسا بالتنقل بين الأماكن المختلفة.

2- عوامل تكنولوجية تتداخل في عدم الاحساس بالحقيقة: -

فعدم الاحساس بالحقيقة ينتج أساسا بتعدد العمليات التكنولوجية المتعمقة؛ أي بتداخل الرموز التكنولوجية التي تحتويها السينما؛ فاذا لم يوفق المونتير في عملية المونتاج نتيجة لذلك يفقد المشاهد قدرته على أدراك المعاني وذلك لكثافة الرموز التكنولوجية.

3- العلاقة المتشابكة بين السياق الفيلمى وبنية المجتمع: -

ان لغة الصورة الفيلمية كسياق معرفي واجتماعي وتكنولوجي يرتبط تطورها اذا كسياق ونظام لغوى بالتطور التكنولوجي والعلمي والصناعي؛ على اعتبار أن المجتمع والتكنولوجيا يدخلان طرفا من أطراف هذا النظام اللغوي.

وبمعنى أخر يساهم هذا التطور التكنولوجي والاجتماعي والعلمي مساهمة فعالة في بلورة وتكامل الاطار الدلالي والمعرفي لهذا النظام؛ فمن خلال التطور يضاف العديد من المفردات اللغوية ويضاعف حصيلتها من الرموز التكنولوجيا والانسانية التي توظف في عملية التعبير عن المعاني الانسانية المجردة.

ومن ذلك فالرموز التكنولوجية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور العلمي والتكنولوجي في المجتمع وبذلك تظهر فاعلية الصورة الفيلمية على التعبير عن الفكر والثقافة .

أما الرموز الانسانية فترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور الفكري والثقافي والاجتماعي والاقتصادي والمعرفي بصفة عامة؛ فهناك علاقة وثيقة بين القدرة على أدراك المشاهد للمعنى بحجم تجاربه الثقافية والفكرية والاجتماعية؛ فهناك علاقة وثيقة بين القدرة على ادراك المشاهد للمعنى وربطه للمعاني والافكار التي يعرضها في خلال سياق موضوعه كرمز سينمائي (البطريق، نسمة، ٢٠٠٤، ص: ١٦١:١٦٠)

وبعد ان تحدثنا عن انواع الرموز من كونها انسانية وتكنولوجية وجدت طريقة تصنيف أخرى من كونها رموز مركبة وغامضة أو تشبيهات .

الرموز المركبة والغامضة: -

بالرغم من ان صناع الافلام يريدون التعبير عن افكارهم بشكل واضح فقد لا يريدون دائما ان يعبروا عنها بشكل بسيط او بوضوح تام؛ ولذلك فقد تبدو بعض الرموز بسيطة جدا وواضحة وقد تكون أخرى معقدة وغامضة فلا يمكن تفسير هذه الرموز بمعنى واحد معين وواضح فقد لا تكون هناك اجابة صحيحة وواحدة لما يعنيه الرمز المقدم لنا ولكن تفسيرات متساوية في الصحة والاختلاف؛ وهذ لا يعن ايضا ان أحد صانعي الافلام وهو يستخدم رموز غامضة يحاول متعمدا اثارة حيرتنا؛ فعادة ما يكون الغرض هو اثراء العمل او الارتفاع به من خلال التعقيدات.

التشبيهات :-

اقرب ما ينتمى الى الرمزية في الفيلم هو استخدام صانع الفيلم لما قد يسمى بالتشبيهات المرئية فبينما يقوم الرمز مقام شيء ما اخر او يمثله يعتبر التشبيه السينمائي مقارنة موجزة تساعدنا على فهم و أدراك احدى الصور بشكل افضل بسبب تشابهها بصورة اخرى؛ ويتحقق هذا عادة من خلال المونتاج المتعارض لصورتين في لقطتين متتاليتين فلو كان صانع الفيلم مثلا يريدنا أن نفعل بطريقة معينة لمجموعة من السيدات المسنات في وسط جلسة نميمة فقد يقطع من لقطة لهن مع

بعضهن وهن يثرثرن الى لقطة كبيرة لرؤوس عدد من الفرخات تقرقر في اهتياج؛ وبذلك فعن طريق اصطلاحات بصرية يخبرنا صانع الفيلم بان السيدات المسنات المؤثرات هن الفرخات العجائز؛ وفى هذه الصورة الثانوية للفرخات تعتبر غريبة بمعنى انها ليس لها معنى في سياق المشهد نفسه ولكن صانع الفيلم أقحمها بشكل مصطنع في المشهد.

وفى الفيلم الواقعي او الطبيعي قد تبدو مثل هذه التشبيهات الغريبة محشورة وثقيلة أو أيضا سخيفة وتدمر معنى الواقعية التي قد تكون هامة جدا بالنسبة الى الفيلم؛ ومن ناحية أخرى تستطيع الأفلام الكوميدية أو الفانتازيا استخدام مثل هذه الصور بحرية؛ والأفلام الجادة التي تركز على وجهة نظر داخلية أو ذاتية قد تستخدمها أيضا بشكل مؤثر؛ وتكون التشبيهات الجوهرية التي تؤخذ مباشرة في سياق المشهد نفسه أكثر طبيعة وعادة أكثر حصافة .

وتعتمد القوة الدرامية والتأثير الموصل لأى رمز أو تشبيه أيضا على أصالته وقوته؛ فلم يعد يستطيع الرمز المستهلك البالي أن يحمل معانى ثقيلة والتشبيه الذى أصبح مكررا يصبح معوقا أكثر منه مساعدا؛ وتسبب هذه الحقيقة مشاكل عديدة في مشاهدة الأفلام القديمة لأن كثيرا من التشبيهات والرموز المستخدمة تبدو مكررة اليوم؛ رغم أنها قد تكون بالفعل جديدة وأصيلة وقت صنع الفيلم (محرم ، مصطفى، مرجع سابق، ص: ٥٤:٥٧)

ثانيا : فيلم الاراجوز

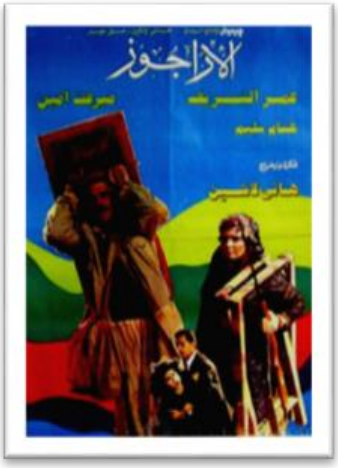
تاريخ عرض الفيلم: ١٩٨٩ ، فكرة واخراج: هاني لاشين، سيناريو وحوار: عصام الشماع، تصوير: محسن أحمد.

تمثيل: عمر الشريف؛ مرفت أمين؛ هشام سليم؛ عبد العظيم عبد الحق؛ أحمد خليل؛ سلوى خطاب، مدير الإنتاج : محمد رضا، ديكور وملابس: رشدي حامد، أشعار: سيد حجاب، موسيقى وألحان: عمار التشريعي.

قصة الفيلم : يتناول الفيلم قصة المواطن محمد جاد الكريم اراجوز القرية والذى لديه ابن يدعى بهلول وبكفاح الاب وهو يعمل اراجوز استطاع ان يعلم ابنه ويخرجه من الجامعة الا انه تمرد على مهنة ابيه وعمل الابن عند احد اهم رجال الاعمال من ابناء القرية ولكن يبدا صراع المال حيث نجد رجل الاعمال يريد ان يقيم مشروع سياحي كبير في الارض الزراعية التي يعيش عليها الاراجوز ولكن الاراجوز يقف له حيال ذلك .

تظهر الأقشات في صورة رقم (٨) لموضع الرمز بها العديد من الدلالات الرمزية المصورة والتي اظهرت عمق صناعه في محاولتهم لإبراز والتعبير عن فكرتهم دون اى تهاون او استسهال، بالإضافة الى ان كتابة الاسماء في التتر جاءت بشكل كرتوني ونوع الخط والفونت للدلالة على روح الاراجوز، كما في صورة رقم (٩).

واول الاسقاطات الرمزية على صورة الافيش: والمتمثل في منظر البطل والبطلة (عمر الشريف؛ مرفت أمين)؛ وما يحملوا من أثقال عبارة عن عدة الاراجوز والتي يستخدمها في مهنته هذه المهنة الشعبية الموجودة في العديد من القرى المصرية وهذه الاحمال هي في الواقع رموز؛ لإسقاطات أخرى مرتبطة بمدى المعاناة التي يعانيها ابناء هذه الطبقة الكادحة في المجتمع من عمال وحرفين لكسب الرزق ومحاربة الفساد كما سنعلم من خلال تحليل الفيلم ، كذلك أظهرت هذه الحمول المسرح المتنقل الذى يقوم الابطال بحمله؛ ويتنقلون به من مكان الى أخر وهو مسرح الآراجوز للتعبير عن رسالتهم في كل زمان ومكان والتي يستميت اصحابها في ارسالها والتعبير عنها مهما كلفهم ذلك من معاناة على مدار حياتهم.



صورة رقم (٨) يعرض افيش الفيلم وأبطاله

صورة رقم (٩) لتتر الفيلم حيث استخدام الشخصيات الكرتونية

كذلك **الإسقاط الرمزي الثاني:** من خلال الفيلم والذى يظهر ابن البطل (هشام سليم) والذى يظهر شبه ساقط وبحجم صغير حدا بالنسبة لباقي الكدر على التتر للدلالة على سقوطه الى هاوية الفساد بعد أعاقته لوالده، وتمرده عليه ومناصرته لأعداء والده المتمثل في رجل الاعمال .

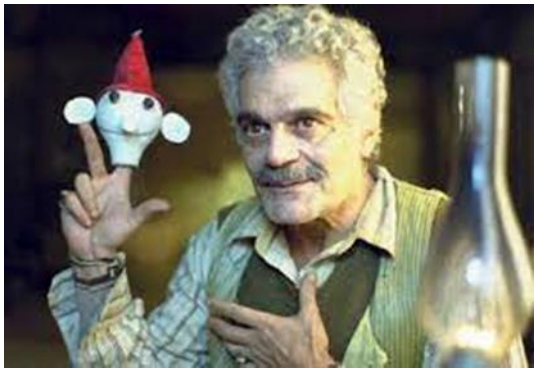
اما **الاسقاط الرمزي الثالث:** فيظهر متمثل في الوان التتر الكثيرة والمتنوعة ما بين الاحمر والاصفر والازرق والاخضر؛ وهى ايضا نوع من الدلالة والرمز على حياة البطل المختلفة ما بين السعادة والشقاء؛ بالإضافة الى انها تعبير عن مهنته التمثيلة في عرض مسرح الآراجوز الذى يتسم بالألوان المبهرة لجذب الأطفال والشباب على حد سواء.

تحليل الرمز في فيلم الآراجوز من الناحية الموضوعية: -

نجد ان المخرج: هاني لاشين؛ المؤلف: عصام الشماع؛ جعلوا أحداث الفيلم تدور في ثلاثة محاور أساسية وهي (الرمز؛ الواقع؛ الخيال)

يعتبر فيلم الآراجوز من أكثر الأفلام وضوحا في التعبير عن الرمز حيث؛ نجد أن صناع هذا الفيلم قد استخدموا الآراجوز أو الدمية الخشبية التي هي البطل في هذا الفيلم في التعبير عن هذا الشعب الفقير البسيط في مكافحة للظلم والفساد؛ حيث أن عرض الآراجوز الذى وجد من خلال أحداث الفيلم لم يكن للإضحاك فقط ولكن هو في الحقيقة نوع من انواع التعبير الساخر اللاهي عن الظلم الذى يقع على هذا الشعب البأس بشكل بسيط، فنجد شخصية الآراجوز التي قام بتمثيلها عمر الشريف تعبر كأراجوز مرة؛ وكإنسان مرة أخرى يعبر عما يقع عليه من ضغوط سواء تقع عليه أو على من حوله.

فنجده في حالة تقمص وذوبان وجداني فترة أراجوز يمثل وممثلا يتأرجز في تشابك متوتر بين الرمز الوجداني والواقع المادي للرجل، كذلك طريقة استخدام الاراجوز ليده وهو يحرك الاراجوز ودلالة استخدام يده وتحريكها كرد فعل لاستخدام الاراجوز في اليد فيده اخذت على نفس هذه الحركات بشكل مستر وفى كل موقف اثناء حديثه، وشكل يد الاراجوز والخواتم بها، كذلك وضع الصفارة في الفم واستخدامها، كما في صورة رقم (١٠) .



صورة رقم (١٠) لطريقة استخدام الاراجوز ليده

وهذا الواقع المادي للرجل يكمن في ذلك الأب (عمر الشريف) الذى يشعر بجحود أبنه الذى كبره وعلمه؛ ولكنه يرفض أن يساعده في مهنته ويتحول الى شخصية غير سوية انتهازية؛ كما يظهر في الصورة رقم (١١) .

صورة (١١) لقطة تعبر عن مدى غضب الآراجوز من أبنه الانتهازي

أما والده فدائما ما يتكلم بالحق والعدل ويقوم بخدمة نفسه ويتنقل هو وأرجوزه ومسرحه الصغير وأدواته من مكان الى أخر طول الوقت ويذهب الى كل مكان شعبي ليعرض المعاناة التي يعانيها ابناء مجتمعه والناس من طبقته؛ فهو ضميرهم الحى الذى يظهر معانتهم ؛ فهو يملك أدوات المسح من جمهور والقاء وحركة ولكن ببساطة وتلقائية ويعرض موضوعاته بشكل رمزي تلقائي وعفوي وواقعية هذا الأراجوز في أنه لا يحتاج الى المسرح بمعناه المفهوم من خشبة مسرح ومدرجات ومقاعد وبوابات مختلفة وستائر واضاءة وديكور وكهرباء وممثلين بل يقوم بكل ذلك في الهواء الطلق بين الأشجار والنخيل والأسواق بمبالغ رمزية يقوم الرمز بإشباع متطلباتهم النفسية، فيقوم بالتعبير عن موضوعاته برؤى تشبه الملاحم الشعبية البسيطة حاوى داخلها الموروث الشعبي في تواصل وتوارث مستمر عبر الأجيال لقيم العرف والتقاليد الاجتماعية والبطولات الشعبية؛ وايضا للقضايا المعاصرة اليومية .

ونجد البطل عمر الشريف ينفصل عن دميه أحيانا ويناجيها أحيانا ونراه يرفض ان يكون أراجوز خشبي ويسعى للزواج مرة اخرى بعد ان كبر أبنه وذهب الى الجامعة؛ كما أننا نجده في بعض المواقف يرقص ويغنى كأراجوز أدمى حتى يظهر روح الشباب والمرح بداخله ويستطيع أن يتزوج من الفتاة الشابة ميرفت أمين في الفيلم.

ونجد أن من ساعد في تكثيف الإحساس الدرامي هو الموسيقى التصوير؛ ونجد أيضا رمز الفساد والظلم واضح في العمدة ورجاله الذين يقومون دوما؛ بطرد الآراجوز الفقير البسيط الذى يعرض أشياء لا تجذبهم لأنها تعبر عن الفساد الموجود في العمدة ورجاله، ولكن هذا الآراجوز يتميز بأنه يقوم بالتعبير عن الحق والدفاع عن قضيته، فصوت الحق نجده عالي لديه دائما؛ ويظهر تجسيد لشكل الآراجوز في الفيلم في الصورة رقم (١٢) .

صورة رقم (١٢) الآراجوز االدمية أثناء قيامه بالتعبير عن معاناة المواطنين

ومن بين الإسقاطات الرمزية ومن هذه الإسقاطات الرمزية الحوار الذى دار بين عمر الشريف ودميته بعد نكسة ٦٧ فقال لدميته (ماذا نقول للناس غذا؟)؛ كنوع من أنواع التواصل العاطفي بينه وبين دميته من جهة؛ وأيضا لها صفة النقد الذاتي المباشر من جهة أخرى؛ فلديه مسئولية إعلامية تجاه قريته التي سيقابل أهلها ويجب أن يكون جدير بهذه المقابلة، وعندما دخل القرية التلفزيون والفيديو والالعاب الالكترونية والسوبر ماركت هتف الأطفال في وجه الآراجوز مطالبينه بأفلام مماثلة لما يروه في هذه الحياة الجديدة؛ بعد الانفتاح الاقتصادي كأفلام المرأة الخارقة؛ كرمز ونتيجة لمسح الهوية التراثية والموروث الشعبي من وجدان الصغار والكبار غير المتعلمين نتيجة للانفتاح غير المتقن على كل جديد أتى من الخارج في تناول سلبى للانفتاح، ومظاهر هذا الانفتاح ظهرت كرمز في ابن عمر الشريف هشام سليم وهو الجامعي نتاج هذا العصر الجديد الذى يتميز بالانتهازية والمصالح فوق كل شيء بزواجه من فتاة من أسرة أحد الراسماليين.

ونتيجة لصراع صاحب الآراجوز ضد الانتهازين والاستغلاليين ومن ضمنهم أبنه نجد أن زوجته تموت برصاص أحد هؤلاء الانتهازيين الذين يحاربهم بعد أن كانت هذه الرصاصة موجهة لأبنه الاستغلالي وتترك له طفلا معبرا عن رمز أخر وكامتداد لدوره في محاربة الفساد والاستغلال (حقى، مصطفى،١٩٩٥، ص: ١١٢: ١١٥) وعبر الفيلم عن وجهة نظر صناعه عن خطر الانفتاح الاقتصادي حسب رؤيتهم وما يريدون ابرازه .

تحليل الرمز من الناحية الفولكلورية:

تنوعت عناصر الفولكلور داخل الفيلم وذلك نظرا لتنوع مظاهر الحياة في البيئة الريفية التي صور فيها الفيلم ومنها:

اولا : الازياء فنجد زى الاراجوز المتمثل في الجلابية الفلاحي وعليها السديري والجاكت المميز بهم هذا الرجل وحقيبته المصنوعة من القماش والتي يوضع فيها ادواته البسيطة، كذلك زى زوجته السيدة الفلاحة حيث الجلابية الفلاحي بالإضافة للإيشارب المربوط على الراس وانواع الحلى التي ترتديها من البلاستيك كأساور واعقاد وشكل الحلق المخروطي الذهبي وخلاخيل كما في صورة رقم (١٣) ، كذلك ملابس شيخ الغفر المميزة وطريقة وضعه للبندقية وملابس الاطفال في المدارس حيث المرايل ذات اللون البيج وملابس العمدة التي تختلف عن ابناء القرية، ولبس المعلم والتي تظهر مختلفة ، كما في صورة رقم (١٤)

صورة رقم (١٣) للاراجوز وزوجته توضح شكل الزى الخاص بهم

صورة رقم (١٤) لأطفال المدارس

ثانيا: الاثاث فنجد منزل الاراجوز يتسم بالتواضع حيث استخدام القلة والزير للشرب، والطبلية للأكل والكرسي القصيرة وطشت الغسيل والمنقد والصنية والكوبايات والصندوق المعدن والعربة الكارو كوسيلة للمواصلات، لمبة الجاز للإضاءة والكلوب وباجور الجاز وطنبورة المياه في الحقل كما في صورة رقم (١٥) والتي تستخدم للزراعة، بالإضافة الى العديد من آلات العمل الزراعي.

استخدام الخيمة القماش على البحر، ادوات الطعام كالباجور والحلل الالومنيوم ومخرطة الملوخية والفرن البلدي، كما ظهرت عادات الطعام في بعض الاكلات مثل العيش المرحرح والجبن والجرجير وهى اكلات فلاحي وتوليد البقرة.

صورة رقم (١٥) لطنبورة المياه

ثالثا: المهن الشعبية وجدنا العديد من المهن مثل البائعين الجائلين مثل بائع الحمص وبائع الايشارب الفلاحي او ما يسمى المناديل ابو اويه، القهوجي حيث القهوة البلدي والترابيزات والكراسي والاكواب المميزة لها، المراكبي والمركب الخشبي والشراعي التي يركبها الاطفال للتنزه.

صورة رقم (١٦) للتنشين في احتفالية المولد

رابعا: الاحتفالات الشعبية وظهرت في المولد وما يوجد به من العاب شعبية معدنية كالمرجيحة الشعبية والتنشين وحلقات الذكر، كما في الصورة رقم (١٦).

خامسا: الموسيقى الشعبية وظهرت فيها الاغنية الشعبية والموال الشعبي الذى ظهر اكثر من مرة في الفيلم والأغاني الفولكلورية مثل اغنية العتبة جزاز ورقص الفلاحات عليها كذلك اداء الاراجواز على اغنية ام كلثوم، استخدام الآلات الموسيقية الشعبية وعزف الفنانين الشعبية عليها وترديد السيرة الهلالية وذلك عن طريق العزف على البوق والمزمار والطبال، كما في صورة رقم (١٧).

صورة رقم (١٧) لعزف السيرة الهلالية

كما ظهرت المواويل والاغانى والتى يقوم بها الارجوز والتى تحوى الكثير من الموضوعات الفولكلورية وابراز للتطورات الفكرية والقيم المجتمعية لدى افراد المجتمع.

سادسا: الادب الشعبي والمتمثل في استعراض الحكايات الشعبية التي يحكيها الاراجواز لأبناء القرية مثل حكاية عواد باع ارضه والتي يستخدمها الاراجوز.

تحليل الرمز في فيلم الاراجوز من الناحية الفنية والجمالية:

كما يظهر هذا الرمز ايضا في أن الآراجوز ومن خلفه يقوموا بالربط الرمزي بين الواقع المعاش والخيال المثالي؛ كما يحلم به صاحب الآراجوز في مزج وتدخل درامي برؤيا شديدة الحساسية والتعبيرية الفنية بينهما الرمز والواقع والخيال، فنجد مشاهد جمالية شاعرية لمنظر النخيل مع الترعة والخضرة والمزروعات واستخدام التوقيت المناسب لأخذ هذه اللقطات في الفجر بعض الاحيان والصباح الباكر احيان اخرى والغروب ايضا كل ذلك لتجسيد رؤية جمالية شديدة الخصوصية وربط الخيال بالواقع، والذى ساعد على ذلك التصوير والذى قام به مدير التصوير محسن أحمد حيث أستخدم حركات كاميرا سريعة وزوايا متنوعة مستغلا؛ لإمكانيات البيئة الطبيعية الزراعية بشكل كبير، فوجود النخيل والارض الزراعية ساعدت بشكل وباخر على استخدام الحركات الاستعراضية الراسية telet up بمدلولاتها وتأثيراتها الفنية والدرامية العالية، فإحساس الشموخ والنصرة والدفاع عن النفس ظهر عديدا عند استخدام الزاوية المرتفعة high angle واحساس الاضمحلال والانكسار والضعف والذل ظهر اكثر من مرة في استخدام الزوايا المنخفضة low angle، ومما ساعده ايضا أشعار سيد حجاب وما لها من دلالة شعبية مؤثرة على مشاهد الفيلم ومضمونه بشكل عام، فجأة ربط واضح بين الصوت والصورة .

ونجد العديد من الكادرات المستخدمة في نفس الفيلم بأحجام لقطات مختلفة ومتنوعة ما بين لقطات قريبة Close up shot واللقطات المتوسطة Medium shot واللقطات الطويلة Long shot؛ تظهر هذا الرمز بعدة صور كما يظهر في الصورة رقم (١٨) لهذا التجميع من الكادرات الخاصة بالفيلم؛ فنجد مثلا الكادرات المتوسطة Medium shot المأخوذة لمرفت أمين تلك الفلاحة البسيطة والجميلة في نفس الوقت وكيف رمز المخرج لهذا الجمال البسيط في أن يجعلها مثلا

تلبس الملابس ذات الالوان الزاهية ورغم ذلك تتسم بالرمز للجلباب الفلاحي، بالإضافة لاهتمامها بنفسها رغم كونها فقيرة وبسيطة؛ وذلك يظهر في الكادر المأخوذ لشعرها وهى تمشطه .

كذلك يظهر من خلال الفيلم العلاقة الجميلة بين صاحب الآراجوز وزجته من خلال الكادرات الطويلة Long shot المأخوذة لهما؛ والتي رمزت بشكل أو بأخر لمدى الحب بينهما رغم زوجهم القريب والذى يبرر في النهاية حزنه عليها أثناء وفاتها، وتظهر ايضا اللقطات التي يوجد فيها أبناء القرية؛ بملابسهم المدرسية البسيطة بأحجام لقطات قريبة Close up shot لعرض مدى البراءة والبساطة المرتسمة على وجههم ويظهر الرمز هنا في منظر الأطفال أثناء اندماجهم في سماع حكايات الآراجوز بشيء من الانتباه والتركيز كناية عن مدى ذكائهم وتوسم الأراجوز في أنهم طوق النجاة في المستقبل .

كذلك الرمز الذى ظهر في الكادرات التي ظهر فيها ابن البطل وهو يرتدى البدل الفاخرة مقارنته بأبناء قريته البؤساء من جهة؛ كتعويض للنقص الذى يوجد بداخله ومن جهة أخرى؛ كرمز لتطلعه في أن يصبح مثل هذه الطبقة التي يرتدى ملابسها؛ وظهر ذلك في لقطات متنوعة ما بين اللقطات المتوسطة Medium shot واللقطات الطويلة Long shot

صورة رقم (١٨) يعرض مجموعة من احجام اللقطات المختلفة لفيلم الاراجوز

النتائج:

1- ربط فيلم الاراجوز ما بين الرمزية والواقعية والخيال في حد سواء بشكل به تناغم وانسجام بصرى شديد الدقة والجراءة بين طاقم العمل.

2- توظيف احجام اللقطات بشكل منظم وتيرة فنية سليمة يظهر لك تفصيل تزيد المعنى المرجو داخل الفيلم السينمائي.

3- العناصر الفولكلورية التي تظهر داخل فيلم الاراجوز بها العديد من التفاصيل والتي تحتاج الى دراسات عدة.

4- السينما هي مراة الشعوب التي تستخدم الرموز في العديد من الاحيان لتقريب او عرض احداث وموضوعات لم تكن في الحسبان.

5- المجتمع المصري به العديد من القيم والمبادئ لا تتغير عبر اختلاف الزمان والمكان والمنظومة بشكل عام.

الخلاصة:

يمكن ان نقول ان الكادر أو الصورة هي الوحدة الأولى في اللقطة الفيلمية أو المكون الأول لبنية اللغة أو النسق الفيلمى؛ تعبر عن الدلالات والرموز من خلال ما يحتويه؛ فهي الوحدة الأولى للتأثير والأقناع على المشاهد؛ ويتوقف هذا الدور على حسن اختيار المكان والزمان والأبداع الفني في التصوير والإخراج والمونتاج وكلها عناصر تؤثر خاصة اذا كانت تحمل الفكرة وتساندها وتسير بعقدة الحدث الى التطور، أي ان الكادر وما يحتويه من دلالات يعتبر الوحدة الاولى في تكوين الجملة السينمائية وهو الذى يحدد الحركة الداخلية للمعاني حسب طبيعة الموضوع ،وهناك عدة اعتبارات يجب أن تؤخذ في الحسبان عند تكوين المشاهد المختلفة؛ وهى من العناصر المكونة للنص ومن العناصر التي تعطى للبنية الفيلمية منطقية في تتابع اللقطات والمشاهد المختلفة؛ هذه الاعتبارات ترتبط بمفهوم منطقة التكامل الحركي ، وتعنى بذلك ان المشاهد المتتالية يجب أن ترتب وفقا لرؤية المشاهد او المتفرج؛ أي انه اذا دخل شخص ما في الكادر من باب على يمينه؛ فيجب ان نصور في المشهد التالي الباب على يساره مثلا؛ فالكادر يجب أن يشكل وضع الأشياء والأشخاص وفقا لموقع المشاهد أو المتفرج واتجاه بصره، ويجب أن نعرف أن المحتويات الظاهرة في الكادر ليست لها القدرة على التعبير بمفردها؛ بل أن الأشياء الخارجة عن الحقل البصرى يمكن أن تعطى دلالات تأثيرية في نفس المشاهد.

فاذا وجه المشاهد نظره نحو الأشياء الظاهرة فيمكن بعملية من عمليات الإخراج الفني أن نوحى بوجود أشياء مستترة خارج الكادر ونشد الانتباه اليها، ويمكن القول ان هناك علاقة جدلية بين الكادر ومحتوياته الظاهرة والمستترة (الرموز)؛ والمشاهد أي ان هناك حوار صامت بين المؤلف والمتلقي عبر الكادر ومحتوياته وطريقة إخراجه من الناحية الفنية والإبداعية (البطريق، نسمة، ٢٠٠٤، ص: ٢٦٧: ٢٦٨).

وكذلك فعنصر الفولكلور لها دور في ابراز قيم المجتمع وثقافته واختلافاته وذلك ما تم التعبير عنه في الفيلم من اظهار لعناصر الفولكلور داخل فيلم الاراجوز وتجسيد الاراجوز للتعبير عن احد اهم الفترات في تاريخ المجتمع المصري في محاولة لدمج الواقع بالخيال والدراما بالتقنية لخلق لغة جديدة تحقق معانى اكثر امتاع وتركيز على مكنونات المجتمع .

المراجع :

اولا: المراجع العربية

1. فولتون، ألبرت: السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين، فؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢

1. fultun , 'albirti: alsiynma alat wafan , tarjamatu: salah eiz aldiyn , fuad kamil , almaktabat almisriat , alqahirat , 1962.

2. تشادويك، تشارلز: الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢

2. tshaduik , tsharliz: alramziat , tarjamatu: nasim 'iibrahim yusif , alhayyat aleamat lilkitab , alqahirat , 1992

3. أبو العلا، عصام: المسرحية العربية " الحقيقة التاريخية والزيف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧

3. 'abu aleula , eisami: almasrahiat alearabia "alwaqayie walzayf alfaniyu , alhayyat aleamat lilkitab , alqahirat , 2007

4. الكامل، فرج: تأثير وسائل الاتصال الأسس النفسية والاجتماعية، دار الفكر العربي الطبعة الأولى ، ١٩٨٥

4. alkamil , faraj: tathir wasayil aliatisal al'usus alnafsiat waliajtimaeiat , dar alfikr alearabii altabeat al'uwlaa ١٩٨٥ ،

5. فتوح أحمد، محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦

5. fatuh 'ahmad , muhamadu: alramz walramziat fi alshier almueasir , dar almaearif , alqahirat , 1976

6. السويفى ، مختار : خيال الظل والعرائس في العالم ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧
6. alsuwayfaa , mukhtaru: khayal alzili walearayis fi alealam , dar alkatib alearabii , alqahirat , 1967
7. حقي، مصطفى: التذوق الفني والسينما، دار غريب للطباعة، القاهرة، ١٩٩٥
7. haqiy , mustafaa: altadhawuq alfaniyu walsiynima , dar gharib liltibaeat , alqahirat , 1995
8. محرم، مصطفى: مدخل إلى النقد السينمائي، المكتبة السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠
8. muharam , mustafaa: madkhal 'iilaa alnaqd alsiynamayiyi , almaktabat alsiynamayiyat , alhayyat almisriat aleamat lilkitab , maktabat al'usrat , alqahirat , 2000
9. بهجت، نبيل: الاراجوز المصري، المجلس الاعلى للثقافة، وزارة الثقافة، ٢٠٢١
9. bahjat , nabil: alarajuz almisriu , almajlis alaelaa lilthaqafat , wizarat althaqafat , 2021
١٠- البطريق، نسمة: الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤
10- albatariq , nasamatu: aldilalat fi alsiynima waltilifizyun easr aleawlamat , dar gharib , alqahirat , 2004

ثانيا : المراجع الاجنبية

1- S, Dowining, and Bazargan: Image and Ideology in Modern Postmodern Discourse. N.Y.: Stat Univ. of N.Y. ,1991
2- B. Adams, William: Hand book of Motion Picture Production, Willy interscience Publication, New York 1977.
3- D., Hoffman, Visual intelligence, How we Create what we see, London, W.W.Norton Company, 1998.

ثالثا: مواقع الانترنت

١- خليفة، مؤمن: نبيل بهجت: صانع الفرح، بدون اقنعة، ٢١ ديسمبر ٢٠١٩،
https://akhbarelyom.com/news/newdetails/2968538/1/%D9%86%D8%A8%D9%8A%D9%84%D8%A8%D9%87%D8%AC%D8%AA-%D8%B5%D8%A7%D9%86%D8%B9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D8%AD
٢- عبد الوهاب، محمد: الأراجوز فن انفرد به الفراعنة وتحول لمصدر بهجة للمصريين، جريد مبتدا، ٢٠٢٠/١٢/١،
https://www.mobtada.com/details/993428
3 -http\\minerve.org\index.php