الرمز كلغة سينمائية وامكانيه تأويله لموضوعات المأثور الشعبي

(دراسة تحليلية للفيلم المصري الزوجة الثانية)

Symbol as a cinematic language and the possibility of interpretation of the subjects of the popular proverb
(An analytical study of the Egyptian film Second Wife)

د. ولاء محمد محمود

أكاديمية الفنون

مقدمة:

تطور التصوير السينمائي على نحو سريع، كي يصبح واحدا من أكثر الفنون البصرية قوة وفاعلية داخل كافة المجتمعات، فالسينما لغة دولية، ووسيط ثقافي عبر الدول، وربما كان أكثر الفنون قدرة على التأثير والاقتناع، حيث أن الفن البصري هو الفن الذي قال عنه مخرج السينما، "**انجمار برجمان**" بأنه الفن القادر بشكل كبير على أن يجعل جمهوره يتحول من حالة إلى أخرى، وتعتبر السينما من أكثر الفنون واقعيه، فنجد العديد من الأفلام المصرية وهى تعبر عن موروثنا الشعبي بمتخلف صوره من عادات ومعتقدات وتشكيل شعبي وثقافة مادية وحكايات والغاز شعبية وغيرها، فنجد تنوع كبير في أشكال الفولكلور بشكل .

مشكلة البحث: لقد أصبح واضحاً على نحو متزايد أن النظريات التقليدية في لغة الفيلم وقواعد الفيلم، والتي نمت على نحو تلقائي عبر السنوات، تحتاج إلى إعادة نقد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه الرمز داخل الفيلم، والقدرة على قراءته، وكيفية فهم طريقة التعبير التي تتيح للمعنى أن يوجد في السينما، عدم وجود رؤية واضحة لإدراك المتلقي للمعنى الخاص بموضوعات الموروث الشعبي بشكل منهجي واقعي واضح وصريح داخل الأفلام، ومن هنا ظهر أهمية استخراج كل عنصر من عناصر الموروث الشعبي داخل الأفلام وتحليل مفرداته.

هدف البحث: يهدف البحث إلى معرفة دور الرمز كقيمه فنية جمالية داخل أفلام السينما المصرية المعبرة عن أفلام الموروث الشعبي، ولا يمكن فهم الصورة وتفسير معطياتها وتأويلها إلا إذا وردت في سياق تداولي أو نصي أو ذهني معين، بمعنى أنه لا يمكن تفكيك الصورة وتركيبها إلا في سياق بصري أو نصي.

ولكي نتحدث عن الرمز كلغة سينمائية يجب أولا أن نتحدث عن نشأة الصورة السينمائية، النظرية الرمزية وعلاقة الرمزية بالفيلم السينمائي، وكيفية أدركنا لهذه الرموز وما الفرق بين أنواع الرموز المختلفة وطبيعة الرمز العالمية واستخدامه، الموروث الشعبي وعناصره المختلفة، وفى النهاية التطبيق على أحد الأفلام وهو فيلم الزوجة الثانية التي استخدمت الموروث الشعبي بمختلف صوره وتحليل عناصر الموروث داخل الفيلم .

Summary:

Film development is fast becoming one of the most powerful and effective visual arts in all societies. Cinema is an international language, a cultural medium across countries and perhaps the most influential and persuasive art. Visual art is the art that the director of cinema, Burjuman is an art that can make his audience turn from case to case. He may be able to make them laugh, shout from horror, smile and believe in myths and legends. Cinema is one of the

most realistic arts Egyptian films, which reflect our heritage of the popular image of the habits and beliefs and popular formation and culture of material and folk tales and the popular gas and other, we find that the films vary in forms of folklore.
Research problem: It has become increasingly clear that traditional theories in film language and film rules, which have grown spontaneously over the years, need to re-critique necessarily depend on knowing what the symbol means within the film, the ability to read it, Meaning to exist in the cinema, The absence of a clear vision of the recipient's understanding of the specific meaning of the subjects of the popular heritage in a systematic and clear and explicit manner within the films, hence the importance of extracting each element of popular heritage within the films and analyzing its vocabulary.
The purpose of the research: The aim of the research is to find out the role of the symbol as aesthetic artistic values within the Egyptian cinema films, which expresses the films of the popular heritage. The picture can not be understood and interpreted And their interpretation, unless they are given in a particular deliberative, textual or intellectual context. Meaning that the image can only be disassembled and installed in an optical or textual context .
To speak about the symbol as a cinematic language, we first have to talk about the origin of the cinematic picture, the symbolic theory and the relationship of symbolism with the film, how we recognize these symbols, the difference between the different types of symbols, the nature and use of the universal symbol, the popular heritage and its various elements. The second wife who used the popular heritage in various forms within the films and analysis of the elements inherited in the film.

تعريف السيميولوجيا:

"العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع هو ممكن تصوره. سيكون جزءاً من السيكولوجيا الاجتماعية، وبناءً على ذلك، جزءاً من السيكولوجيا العامة، وهو ما يسمى السيميولوجيا (المشتقة من الكلمة الإغريقيةsemeion والتي تعني "علامة")، السيميولوجيا سوف تعرض ما يؤلّف العلامات، القوانين التي تحكمها.

هناك اهتمام متزايد بسيميولوجيا السينما، بالسؤال عما إذا كان من الممكن تذويب النقد السينمائي وجماليات السينما في إقليم خاص من علم العلامات، لقد أصبح واضحاً على نحو متزايد أن النظريات التقليدية في لغة الفيلم وقواعد الفيلم، والتي نمت على نحو تلقائي عبر السنوات، تحتاج إلى إعادة استنطاق وأن تكون متصلة بالراسخ من نظام علم اللغة، إذا كان ينبغي استخدام مفهوم "اللغة"، فلابد أن يكون استخدامه على نحو علمي وليس ببساطة كمجاز فضفاض وغير دقيق، وعندما نتعامل مع الصور المرئية أو البصرية سيميوطيقيا، فلابد من مراعاة عناصر منهجية هي: البنية، والتصنيف، والتركيب، والدلالة، والوظيفة، والقراءة السياقية، ويعني هذا أن البنية تستلزم دراسة الصورة المرئية بتفكيك مكوناتها البنيوية وتركيبها، كأن نتوقف عند ألوانها، وأشكالها، وتركيبها، وتأليفها، وعناصرها، خاصة إذا كانت الصورة المرئية عبارة عن لقطات من مشاهد داخل فيلم، ننتقل إلى مستوى التصنيف، فنميز بين الصور المتنوعة والمختلفة، كأن نميز بين الصورة اللغوية والصورة البصرية، والصورة الحية والصورة الثابتة، والصورة الملونة وغير الملونة، والصورة المباشرة والصورة الموحية إلخ، فعملية التصنيف مهمة في التحليل البنيوي للتمييز بين المختلف والمتشابه. إذ تنتج الدلالة، ويتضح المعنى، عبر الاختلاف والتضاد.

وللصورة المرئية مجموعة من الوظائف حسب موقعها السياقي، فهناك الوظيفة التصويرية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الإحالية، والوظيفة الأيقونية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة التخيلية، والوظيفة التوثيقية، والوظيفة التفسيرية، والوظيفة

التأويلية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة الإشهارية، والوظيفة التزيينية، والوظيفة السحرية، والوظيفة الوجودية، والوظيفة الهوياتية، والوظيفة الإعلانية، والوظيفة النفسية، والوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الجنسية، والوظيفة التوجيهية، والوظيفية التربوية، والوظيفة التقريرية، والوظيفة التضمينية، إلخ، ولا يمكن فهم الصورة وتفسير معطياتها وتأويلها إلا إذا وردت في سياق تداولي أو نصي أو ذهني معين. بمعنى أنه لا يمكن تفكيك الصورة وتركيبها إلا في سياق بصري أو نصي، وقد يكون هذا السياق ذهنيا، أو نصيا، أو تداوليا. ومن جهة أخرى، يمكن أن يكون السياق داخليا أو خارجيا، كما يمكن أن تكون القراءة السياقية أفقية أو عمودية أو محورية.

ويستوجب تحليل الصورة سيميائيا أن نصف الصورة على مستوى الإطار والمنظور، ومقاربتها إيكونولوجيا (Iconologie)، ودراسة مكوناتها البنيوية تحليلا وتأويلا، والتركيز على العلامات التشكيلية البصرية، واستقراء العلامات اللغوية، مع البحث في المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتشغيل آليات التأويل، الانتقال أيضا من القيم الأكسيولوجية المجردة المحايدة إلى القيم الإيديولوجية بالمفهوم السيميائي، وهكذا، تستوجب المقاربة السيميوطيقية للصورة الانطلاق من مستويات معينة ، مثل: المستوى اللساني الذي يتمثل في دراسة مجموعة من البنيات: البنية الصوتية والإيقاعية، والبنية الصرفية والتركيبية، والبنية البلاغية. وبعد ذلك، الانتقال إلى المستوى السيميائي الذي يتمثل في دراسة العلامات البصرية والأيقونية بنية ودلالة، والانتهاء بالمستوى التداولي الذي يهتم بدراسة المقاصد المباشرة وغير المباشرة لرسائل الصورة، وسيميوطيقا الصورة قد انتشرت كثيرا في الثقافة الغربية ما بين سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين. وأصبحت الصورة تخصصا مستقلا مرتبطا بالصحافة، والتسويق، والإشهار، والسينما، والتلفزة، والمسرح، والتربية، والتشكيل، والتصوير ومن جهة أخرى، صارت مقاربة الصورة مقاربة علمية ممنهجة، تمنح آلياتها ومصطلحاتها وأدواتها الإجرائية والتطبيقية من السميويطيقا والبلاغة واللسانيات.

نشأة الصورة السينمائية:

تعتمد النظرية الأساسية للسينما على ظاهرة أستدامه الرؤية persistence of vision، وفكره هذه النظرية أنه إذا تتابعت أمام العين عدة صور تسجل خطوات حركة الأجسام فان العين بعد أن تسجل الصورة على شبكيتها فسوف تمر فترة زمنية قصيرة جدا تظل فيها صورة هذا الجسم ثابتة على الشبكية ثم تزول الصورة الأولى وتختفي لفترة زمنية قصيرة جدا ثم يحل محلها صورة جديدة تمثل مرحلة جديدة من مراحل حركة الجسم وتظل هذه الصورة الثابتة أمام العين لفترة زمنية مماثلة لما استغرقته الصورة الأولى ثم تزول نتائج هذه الصورة الثانية ويظل تأثيرها مسجلا على شبكية العين، وبذلك تتلاحق الصور واحدة وراء الأخرى فتشعر العين باستمرارية حركة صور الأجسام الناتجة عن تلاحق الصور على شاشة العرض.

الصورة السينمائية تجمع ما بين الفكر الأدبي السردي والفكر المرئي المسموع، وهذا المزيج الفكري المركب يجمع داخله العديد من الرموز والدلالات التي تعبر عن خصائصه وفكره وتراثه، والصورة السينمائية مؤسسة على الإيجاز فهي ذات طبيعة خاصة والرمز يظل في جوهره صورة بصرية أو إدراكا حسيا، فتقفز السينما على الحواجز القومية والثقافية بشكل لم يسبق له مثيل لأي وسيط فني أخر، وجميع المعاني الموجودة داخل الفيلم تعتمد على حركة الصورة فيوجد مظاهر للحركة في السينما وهى : حركة المرئيات، حركة الكاميرا، الحركة النابعة من توالى اللقطات.

1-**حركة المرئيات:** نجد أن الجسم المتحرك يؤثر في العين قبل الجسم الثابت، فيقوم بعميلة جذب انتباه للمشاهد، والحركة اتجاهات فمنها الأفقي من اليمين لليسار والعكس والراسي من اعلي إلى أسفل والعكس والحركة المائلة من الداخل

للخارج والعكس والحركة أيا كانت شكلها واتجاهاتها لابد إن يكون لها ضرورة أو دافع ، الحركة لا تستخدم لعرض الموضوع ولكن لها دور تعبيري أيضا .

2- حركة الكاميرا: فيوجد حركة الكاميرا وهى ثابتة على حامل ويوجد فيها الحركة الاستعراضية الأفقية تقوم بها الكاميرا وهى ثابتة على محورها فوق الحامل وتتحرك فيها الكاميرا ناحية اليمين واليسار، الحركة الثانية هي الحركة الراسية على محورها من أعلى الى أسفل والعكس، وبالإضافة لذلك يوجد الحركة المقتربة إلى الإمام والخلف (dolly in and out) وهى حركة الكاميرا تدريجيا في اتجاه الشيء المراد تصويره، كذلك الحركة المصاحبة traveling تتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرك وتتحرك العربة وفوقها الكاميرا أثناء التصوير، كذلك يوجد حركة العدسة نفسها وهى الزووم zoom in and out وهى حركة اقتراب وابتعاد عن الموضوع المراد تصويره.

3- الحركة النابعة من توالى اللقطات: وهى الحركات الناتجة من تتابع أحجام لقطات وزوايا تصوير مختلفة وهذه الحركة تقوم بالتحكم في عنصران هامان وهما التحكم في الإيقاع والتحكم في التوقيت، والتحكم في الإيقاع يكون عن طريق تقصير أو تطويل اللقطات والتحكم في التوقيت عن طريق توقيت عرض الموضوعات بصفة عامة فعن طريق القطع نستطيع أن نحذف أو نتجاوز كافة الأزمنة الضعيفة التي لا فائدة منها للحدث، مهما طال الزمن الحقيقي للأحداث فان خاصية العرض عن طريق اللقطات المتتالية قد أتاحت بشكل مقنع إمكانية استيعاب كل هذه الأزمنة في فترة زمنية محددة.

النظرية الرمزية: الرمز في السينما هو الموضوع والأداة والغاية، إنّها باختصار حالة من الاختزال المرئي الجمالي لحدود التجربة الإبداعية الثقافية، وهي من جهة أخرى فضاء لتشكلات البنية السردية الغنية من حيث تمظهراتها المتباينة وتجلّياتها المتراوحة بين الأيقونة واللفظ.

وينبغي أن نعرف بأن عملية التذكر التي يفعلها الإنسان للماضي تتم من خلال متتاليات من الصور البصرية، يثير تذكر صور بعينها مرتبطة بحدث في القريب العاجل مشاعر ترتبط بصور أخرى بدورها ترتبط بمعاني تكمّل فعل الاستذكار والتي يترجمها الإنسان في البداية إلى أسهل لغة يعرفها وإن كانت الكلمات ثم عندما يتعرف بشكل جيد على الصور وما ترمز إليه لا يترجمها ويدركها كما هي حتى وإن تجدد شكلها وأعيد تخليقه في ذهنه.

أن اللغة هي ملكة اللسان، لكن العين لها نصيب من عملية التواصل تلك، وذكر بارت العديد من الملحوظات الأخرى يتساءل فيها عن سبب غيابها عن نظرية سوسير، فإذا كان هناك زمن خاص بالخطاب مماثل للزمن اللساني عند نطق الكلام، كما في الهندية وبعض الأوروبية التي تظهر تلك الأزمنة في علاقة حوادث الماضي بكلمات الحاضر، و أيضا الشخص نفسه ومسألة الإيماءة التي ذكرها بازوليني في بحثه عن السينما الشعرية، وتعليقات أخرى لا يسعنا المجال هنا لذكرها، ولكن وجب التنويه على أن العديد من النظريات التي عرّفت اللغة قد تجاهلت المنحى البصري المرتبط بعملية التواصل، والذي هو جزء هام من تلك العملية، باعتبار ان اللغة ومسألة التواصل، مسألة سمعية وبصرية.

وفن السينما هو تقطيع يقوم على إنتاج صور تتتابع وقت العرض بنفس طريقة تتابع الوحدات العروضية وقت قراءة قصيدة من الشعر (لا يمكن للمستمع العادي إدراك الوحدة العروضية الشعرية، ومن ثمّ فهي بالنسبة له غير موجودة). وهذا التقطيع بالنسبة للمشاهد عبارة عن تتابع لقطع تصويرية يدركها موحدة رغم بعض التغييرات التي تفرضها الصورة الفيلمية في انتقالاتها المتباينة الصورة، فإنّها لا تكون ذات دلالة إلاّ برمزيّتها. والرمزيّة في أبسط معانيها إنّما تتمثّل في الانتقال من معنى أوّل إلى معنى ثان، وهي لا تفهم في مجال المتخيّل إلاّ بوصفها كيانا لا مرئيّا في المقام الأوّل يتّصل متين الاتّصال بما في الإنسان من رغبات ومطامح، ففي الصورة يسكن خطاب المتخيّل وبها تتغذّى "الأوهام الخلاّقة" وتتأثّر رؤيتنا للعالم.

الصورة المرئية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية بغية التأثير والإمتاع والإقناع ، وتمويه المتلقي، مثل: التكرار، والتشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستبدال، والتقابل، والتضاد، والجناس، والاستعارة، والمبالغة، والمفارقة، والسخرية، والحذف، والإضمار، والإيجاز، والتوكيد، والالتفات، والتورية، والتعليق، والتكتم، والقلب، والتماثل، والتشكيل البصري.

إدراك الرمز داخل الفيلم السينمائي :-

عملية إدراك 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.

1- والصور في معناها الخارجي مرتبطة بالإدراك والرؤية، أي ما يحدث أمامنا 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 الأساس ومن دون تفاعله مع هذه الوسائط لن يكون لهذه الوسائط وجود رغم ما يقال عن هيمنتها وسيطرتها واستقلالها .

عند مشاهدتنا إلى 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 إليهم 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 إدراك الرمز داخل الفيلم ونوعية المعلومات والأحداث المختزنة في عقول المشاهدين، نستطيع أن 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.

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 الإحساسات 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.

الرمز في الفيلم السينمائي :-

معنى الرمز في مجال الفيلم السينمائي شيء يحل محل شيء أخر، فهو يقوم بتوصيل شيء أخر عن طريق إبراز أو إثارة أو استفزاز أفكار سبق تجمعها في ذهن الشخص الذي يتعامل مع الرمز، وتتورط كل أشكال الاتصال الإنساني في استخدام الرموز ونفهم بوضوح معانيها أذا ما كنا بالفعل نملك الأفكار 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 أضافية قوية، وغالبا ما يجرى استخدام الشخصيات بشكل رمزي، وما أن تصبح الشخصيات رمزية، فان الصراعات التي تحدث في داخلها تصبح رمزية أيضا، ولذلك فمن الجوهري أن تكون على إدراك بوعي لطبيعة التوصيل الرمزي في الفيلم.

تأثير السينما في الفنون :-

أسهم اختراع التصوير السينمائي في إثراء الثقافة الإنسانية بشكل عام، حيث عملت السينما على استنساخ الواقع بشكل مختلف يخرج من خلال عمل فني وهذا العمل الفني يعتمد في وجوده على التفرد، فيخرج العمل الفني من محيطه الخاص الموجود لديه الفنان المبدع إلى الشكل العام ليستفاد منه الجماهير، ولذلك ظهرت طبيعة عالمية للرمز لا يختلف عليها المشاهدين في مختلف أنحاء العالم لأنها تعتمد على النواحي الثقافي والسياسي والاجتماعية التي قد تكون موجودة في عدة أماكن بنفس المعنى مع اختلاف الأساليب .

دور الرمز في فنون السينما :-

أدت الفنون البصرية إلى ظهور العديد والعديد من التطورات التكنولوجية في مجال التصوير الفوتوغرافي والسينما، أدت التطورات المتلاحقة في إنتاج الأعمال الفنية إلى تطورات مهمة تالية في حياة الإنسان، وفى أشكال الثقافة الإنسانية وتتمثل هذه التغيرات في الاختراعات الخاصة بالصوت والصورة ونقلها تغيرت أشكال 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 أظهرت تطورات كبيرة في عملية أحساس المتفرج والقدرة في التأثير على المشاهد مثلما يحدث اليوم.

مما أدى إلى وجود تفاعل قوى بين صانعي الأفلام والمشاهدين ولذلك ظهرت قيمة وأهمية الرمز بشكل كبير داخل الفيلم السينمائي الذي يعتمد على مدة زمنية قصيرة حوالي ساعتين أو ثلاث ساعات والمفترض أن يعبر عن مجموعة أحداث مختلفة في هذا الزمن القصير أو أن يعبر عن يوم واحد فقط ولكن بمجموعة أشخاص مختلفة المستويات والعادات والتقاليد، 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 أغلب المثقفين؛ وباستخدام الأشياء أو الصور أو الأشخاص الذين يثيرون بشكل إلى العديد من الارتباطات المعقدة، مما يتيح لصانع الأفلام خلق المواقف المرتبطة والمشاعر داخل محتوى أفلامهم فهم يحتاجون إلى استخدام الرموز بشكل مناسب ليستفيدوا كاملا من قوتها الاتصالية، وقد تتنوع ردود الأفعال من جراء استخدام الرموز تبعا لطبيعة الرمز وأهميته بالنسبة للجمهور المشاهد من مواقف وأفكار ذات ثقافة معينة مثل عرض علم إسرائيل أو أمريكا وهو يحترق في دولة مثل مصر، فنجد شعور مختلف

على أن يعرض هذا المشهد في أمريكا وهكذا ، والكثير من الرموز العالمية مشحونة بمعانيها من الخارج خلال ارتباطات ماضية بأناس او أحداث أو أماكن أو أفكار أكثر من خلا سماتها الداخلية.

خلق المعاني الرمزية :-

وعلى صناع الأفلام ألا يعتمدوا على الرموز الجاهزة المعروفة مسبقا ولكن عليهم خلق رموز عن طريق شحنها بالمعنى من مضمون الفيلم نفسه، يجب أولا تحميل شيء ملموس أو صورة بشحنة كهربائية من الارتباطات والمشاعر والعواطف والمواقف، ومن ثم يستخدم الرمز المشحون وقتها لإثارة تلك الارتباطات حتى نصل إلى القيمة الرمزية المرجوه .

ويوجد أربع طرق أولية لشحن الرموز يجب أن نواليها اهتمام خاص وهى :-

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

•خلال قيمة تضيفها احدي الشخصيات على شيء:- ويتم شحن شيء ما رمزيا عندما تضفى شخصية معينة قيمة أو أهمية عليه؛ فتكون احدي الأشياء أو احدي الأفكار لديها أكثر من الدلالة العادية والرموز المشحونة بهذه الطريقة قد تكون نسبيا ذات أهمية اقل ووظيفتها فقط أن تقدم لنا بعدا رمزيا في الشخصية أو يكون لديها دلالة اكبر بالنسبة للبناء الدرامي .

•خلال السياق الذي يظهر فيه الشيء أو الصورة :- أحيانا يتخذ احد الأشياء أو احدي الصور قوة رمزية ببساطة من خلال وضعه في الفيلم وتتبني شحنته الرمزية خلال الارتباطات التي تم خلقها عن طريق :- عن طريق علاقتها بالأشياء الأخرى في نفس المكان، عن طريق علاقة قام بها المونتاج، عندما تحتل مكانا هاما في بناء الفيلم .

•من خلال التوكيد الخاص المرئي والمسموع أو 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 الأخرى؛ فهي غالبا ما تتفاعل مع رموز أخرى 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 الذي يتطور تدريجيا حتى الذروة.

أنواع الرموز المستخدمة في الفيلم السينمائي والتي تؤثر على الإدراك نوعان:

رموز تكنولوجية، رموز إنسانية .

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 أو 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 أن نعبر عن مفهوم الرموز التكنولوجية بأنها الخطوط أو الإشارات المناسبة من وجهة نظر الفنان والتي تحتل مادة التعبير، وبالنسبة للسينما ففضلا على أن الصورة المنقولة عبارة عن خطوط أو إشارات ضوئية تجسد وتنقل مادة التعبير فهي تمر بعدة مراحل إضافية على اعتبار أن الرسالة السينمائية رسالة مركبة حتى تصل إلى 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 .

ثانيا الرموز الإنسانية :- إذا كانت الصورة السينمائية تحتوى على رموز تكنولوجية متعددة يمكن عن طريق مبدعها التعرف على مواصفاتها ومفهومها، فالصورة السينمائية تحتوى أيضا 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 إلى 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 :-

•إن أعادة تشكيل الواقع من خلال الصورة السينمائية تمنحنا إحساسا بالحقيقة وهذا الإحساس 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 .

•إن الواقع الممثل يتدخل في تشكيله عدة خطوات تكنولوجية، فالرسالة السينمائية ما هي إلا وسيط بين الآلة 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 للآلة ؛ وأيضا تبعا للتكنيك الفني أو خطوات العمل بها.

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

• **تجانس الحقيقة والخيال -:** مشاركة المشاهد مع المبدع من خلال الآلة تعنى التزاما منه للاشتراك في عملية التنقل من مكان لأخر مع تحركات الكاميرا، فتغير المشاهد وفقا لتحركات الكاميرا تعطى إحساسا بالتنقل بين الأماكن المختلفة.

• **عوامل تكنولوجية تتداخل في عدم الإحساس بالحقيقة** :- فعدم الإحساس بالحقيقة ينتج أساسا بتعدد العمليات التكنولوجية المتعمقة، أي بتداخل الرموز التكنولوجية التي تحتويها السينما، فإذا لم يوفق المونتير في عملية المونتاج نتيجة لذلك يفقد المشاهد قدرته على أدراك المعاني وذلك لكثافة الرموز التكنولوجية.

• **العلاقة المتشابكة بين السياق الفيلمي وبنية المجتمع** :- أن لغة الصورة الفيلمية كسياق معرفي واجتماعي وتكنولوجي يرتبط تطورها إذا كسياق ونظام لغوى بالتطور التكنولوجي والعلمي والصناعي، على اعتبار أن المجتمع والتكنولوجيا يدخلان طرفا من أطراف هذا النظام اللغوي.

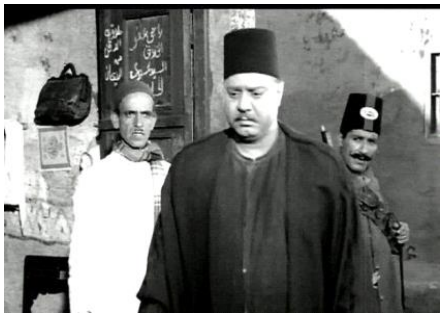
وبمعنى أخر يساهم هذا التطور التكنولوجي والاجتماعي والعلمي مساهمة فعالة في بلورة وتكامل الإطار الدلالي والمعرفي لهذا النظام، فمن خلال التطور يضاف العديد من المفردات اللغوية ويضاعف حصيلتها من الرموز التكنولوجيا والإنسانية التي توظف في عملية التعبير عن المعاني الإنسانية المجردة، ومن ذلك فالرموز التكنولوجية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطور العلمي والتكنولوجي في المجتمع وبذلك تظهر فاعلية الصورة الفيلمية على التعبير عن الفكر والثقافة، أما الرموز الإنسانية 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 إدراك المشاهد للمعنى وربطه للمعاني والأفكار التي يعرضها في خلال سياق موضوعه كرمز سينمائي.

التطبيق على فيلم الزوجة الثانية:

أستخدم الموروث الشعبي بمختلف صوره داخل فيلم الزوجة الثانية، فنجد العديد من العناصر المختلفة التي تتضمنها عناصر الموروث فمنها العادات والتقاليد، الطب الشعبي، الأغاني الشعبية، فنون الفرجة الشعبية، الثقافة المادية من أزياء وأدوات وغيرها من العناصر، والتي ظهرت وبقوة من خلال مجموعة من المشاهد والتي تضم أحداث الفيلم، يعد فيلم الزوجة الثانية من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، أنتج عام 1967، للمخرج صلاح أبو سيف، وبطولة صلاح منصور، سعاد حسني وشكري سرحان، إنتاج : رمسيس نجيب، توزيع :شركة القاهرة للتوزيع السينمائي، قصة :أحمد رشدي صالح، سيناريو :محمد مصطفى سامي ،سعد الدين وهبة، صلاح أبو سيف، حوار :محمد مصطفى سامي، موسيقى تصويرية :فؤاد الظاهري، مدير التصوير :عبد الحليم نصر، مهندس الصوت :حسن التونى، مونتاج :سعيد الشيخ، مساعد المخرج :أنور الشناوي، تم التصوير والتحميض والطبع :استوديوهات شركة القاهرة للإنتاج السينمائي (أستوديو نحاس).

ومن خلال متابعة أحداث الفيلم نجد أن جميع الأبطال قاموا بتجسيد أدوارهم ببراعة شديدة، فنجد صلاح منصور قام بتجسيد دور العمدة، وكانت سعاد حسنى تمثل دور الخادمة التي تزوجها العمدة على أكمل وجه لدرجة أنك لا تستطيع أن تصدق أن هذه الخادمة هي سندريلا الشاشة العربية، أما شكري سرحان الذي جسد دور "أبو العلا "هذا الزوج المسكين الذي لا حول له ولا قوة لا يستطيع أن يقف أمام طغيان العمدة، فضلا عن سناء جميل وهى زوجة العمدة الأولى التي كانت تغار بشدة على العمدة من زواجه من الخادمة، وتدور قصة الفيلم حول عمدة يستغل نفوذه وسلطته في إحدى القرى الريفية، لكي ينجب ولدا يكون وريثا له، رمز البطش والسلطة والاستبداد، ممتطيًا حماره، سائرًا في الطريق بين الحقول، وحوله ثلاثة من الخُفراء المُسلّحين بملابسهم الريفية المميزة، وبصحبته المسئول المالي العجوز "اسطفانوس أفندي"، الذي يُدوّن الحسابات ويزوّرها لمصلحة هذا العمدة، يتجوّل العمدة في دروب القرية وأروقتها، وبتهديد غير مباشر يستولى على الدجاج والبط اللذين تنوى إحدى الفلاحات العابرات بيعهم في السوق، وذلك حتى لا يُأخذ ابنها 11عامًا إلى الجهادية "الجيش"، ويقع في حب خادمته المتزوجة ويستغل سلطاته لكي يطلقها من زوجها بالإكراه ويتزوجها لكنها تحاول بشتى الطرق أن تبعده عنها وتتوالى الأحداث حتى يصاب العمدة بالشلل.

من أهم مظاهر الموروث الشعبي داخل الفيلم:



صورة رقم (1)

- **الثقافة المادية:** حيث نجد الأزياء الشعبية المختلفة ما بين الجلابية الفلاحي والعباءة المميزة للعمدة، وارتدائه للطربوش فوق الرأس رمزا للاحترام والهيبة ونلاحظ مدى الفخامة والتميز لهذا الزى بالإضافة لملابس الغفر)الحارس (المميز وهو زي يشبه الزى الميرى للجيش، الطربوش المختلف عن طربوش العمدة وارتدائه للسلاح طوال الوقت كرمز لجلب الخوف والرعب لأبناء القرية، كما في صورة رقم (1)

صورة رقم (2)

وهذه الأزياء المختلفة عن الفلاح البسيط ابن القرى أبو العلا ذو الجلابية البسيطة المتسخة رمزا للعمل الشقي، وغطاء الرأس البسيط وهو عبارة عن طاقية والحذاء القديم المنهك، كذلك جلابية الفلاحة وتصميمها ذو الثنيات من فوق الصدر وزخارفها المميزة والكرانيش الموجودة بكثرة بالإضافة لغطاء الرأس المختلف والذي يتميز بالصغر مع أمكانية الربط بأحكام وهذا ما نجده في ملابس الفلاحة البسيطة رمز العفة والجمال في الفيلم، كما في صورة رقم (2)

صورة رقم (3)

والملابس السوداء التي يرتديها السيدات الكبيرات في السن كالداية وغيرها كرمز للاحترام، صورة رقم (3)، كذلك تصميم المنازل وكيف أن منزل الفقراء مختلف عن منزل الأغنياء فرمز الفقر فعدم وجود العديد من الأماكن للنوم والبساطة في الطبلية والأدوات المستخدمة للطعام بل البساطة في الطعام نفسه

وذلك عكس منزل الأغنياء وهو بيت العمدة الذي تتعدد فيه الحجرات والأدوار وأنواع وأشكال الطعام والشراب، وتلك الأدوات الممثلة في" :الكانون "الذي يُستخدم لإشعال النار وإنضاج الطعام، و"الرحايا "لطحن الحبوب والغلال، والحمار والبهائم بوصفها وسيلة مواصلات، وغيرها من الأدوات ومفردات الحياة الريفية القديمة، وكل ذلك إسقاطات رمزية

سيموطيقية عن حالة الغنى الفاحش والفقر الشديد ما بين العمدة وأبو العلا رمزا الشر والخير في الفيلم، فمثلا نجد أحد اللقطات للزوج الفقير البائس أبو العلا أثناء قيامه بالذهاب خلسه لرؤية زوجته في منزل العمدة وظهر المنجل في اللقطة كناية عن روح الانتقام القاطنة في قلب الزوج الضعيف فهو يريد أن يقتل العمدة ليأخذ زوجته وهى ترتدي فستان الفرح بكل الحزن ولكنه لا يقدر على ذلك، كما صورة رقم (4)

صورة رقم (4)

2-العادات والمعتقدات :

ظهرت فيها ظاهرة تعدد الزوجات للعمدة أو كبار رجال القرية، كذلك التباهي بالذرية وخلفة الذكور كنون من أنواع الاعتزاز بالذات والفخر، وهذا ما جعل العمدة رغم حبه لحفيظة وعشرة العمر وغنى أهلها يحاول الزواج من أخرى تكون منجبة حتى يتخلى عن عقم زوجته وأن كان هذا البديل هو سيدة فقيرة ولكنها قادرة على الإنجاب، وجاء من هذا الرمز للطمع فالطمع المصاب به العمدة في الحصول على حقوق ليس من حقه من أبناء قريته لمجرد أنه عمدة القرية جعله يطمع في زوجة الفلاح البسيط لمجرد احتياجه ما ليس لديه وهم الأبناء رمز القوة في الفيلم، كما في صورة رقم (5) والتي تعرض تعلق الزوجة بالعمدة وحبها له.

صورة رقم (5)

حيث اللجوء للدجالين والعطارين تباركنا بهم وتطلعنا لاكتشاف حيل تساعد على الإنجاب لزوجة العمدة حتى لا يقدم على الزواج بغيرها، ونجد الذعر ممثلا في وجه العمدة لأن زوجته قررت ذبح "وزّة" بناء على نصائح الخالة نظيمة التي تداويها لتنجب، والثاني أمر بذبح بطّة استجابة "لوصفة" العطار حسن البارودي، كذلك مشهد تناول العمدة وزوجته "الوزة والبطة"، ومع ذلك لم يستطيعا الإنجاب لأنهما غير سعيدين، بينما أبو العلا وزوجته، اللذان أكلا الأجنحة والرأسين فقط، قد ناما سعيدين مستمتعين بالغرام رغم فقرهما الموجع، كذلك من مشاهد المعتقدات مشهد احتفال السبوع فيعرض مظاهر الاحتفال والفرح بالأعداد للسبوع، ونجد مشهد التلصُّص على النساء من ثقب الباب وهن يرقصن ويصفّقن في حفل "السبوع"، ليختار العمدة إحداهن ليتزوجها، فيُمثّل قمة في التمثيل والإخراج، ولا تنس مشهد إغواء "أبو العلا" بالمال ثم تهديده كي يُطلّق زوجته، وكيف تركز الضوء على وجه شكري سرحان المغموم المرعوب المنكسر، الذي أُجبِر على تطليق زوجته بصوت متكسِّر مجروح، وكذلك مشهد حَلْب الجاموسة والذي يمثل طبيعة البيئة الريفية وغسيل المواعين "الآنية" في الترعة كما في صورة رقم (6)

صورة رقم (6)

واللجوء إلى العطّار بدلًا من الطبيب للتداوي من الأمراض، وحلّاق الصحة واستثمار جهل الفلاحين بالعلوم الحديثة، وتبادل المصالح بين العمدة الظالم والمأمور المرتشي، كذلك زيارة الأولياء حيث تردد الزوجة على الأضرحة ومناجاتهم تطلعا للتخلص من بطش العمدة عليها هي وأهلها، ويظهر هذا في تفاصيل الوقوف أمام شباك الضريح والتأمل والحزن والاستنجاد، كما في صورة رقم (7)

صورة رقم (7)

3-الطب الشعبي:

يظهر استخدام الطب الشعبي بوضوح وكثرة داخل فيلم الزوجة الثانية ومن أهم مظاهر الطب الشعبي الواضحة.

أ- استخدام كيس البن على الجرح وذلك عندما القي العمدة بطفل على الأرض وأصيب الطفل بجرح، ونجدهم يقومون بتوقف نزيف الجرح الموجود في رأسه بالبن، فتقوم زوجة علوان بوضع حفنة من البن وكبسها فوق الجرح حتى يتجلط الدم ويقف النزيف، وجاءت اللقطات معبرة عن ذلك.

ب-علاج العقم وفك المشاهرة، حيث نجد أن الدجالين يعتقدون أن أسباب تأخر الإنجاب نتيجة للحسد، ويقومون بعمل الأعمال والأحجبة عند المشعوذين والدجالين لفك الأعمال أو السحر والحسد على حد تخيلاتهم، ويقوم العمدة في الفيلم باللجوء للعطارين اللذين يقومون بوصف تركيبة من مجموعة أعشاب للعمدة لمساعدته على الإنجاب، لكي تأخذها حفيظة زوجته وتساعده على الإنجاب.

ج- كذلك التداوي من الأمراض مثل العلاج من الملاريا، حيث استخدام العطارة في الفيلم للعلاج من الملاريا، ويظهر دور حلاق الصحة في العلاج فهو من يداوى المرضى، واستخدام الشيخ في قراءة آيات قرائية للعلاج من المرض، والقسيس في علاج المريض عن طريق رسم صليب من حبر القلم على جبهة المريض تطلعا للشفاء.

3-فنون الأداء الشعبي:

يستعير المخرج صلاح أبو سيف من تراثنا الشعبي لعبة "صندوق الدنيا"، وهى طريقة للسرد تعتمد على الراوي الذي يقص على الأطفال حكاية مثيرة من خلال عرض صور متحركة لأبطال هذه الحكاية وبعض مشاهدها بخطوط ورسم فنان فطرى، والموضوع كان رائع حيث ضم الفقراء المظلومين والأثرياء الظالمين، ثم تبدأ أسماء وصور الممثلين تتوالى على الشاشة في لقطات مصنوعة بطريقة الرسوم المتحركة، كذلك عرض الرقص الشعبي الفلاحي المميز من خلال السيدات في حفلات السبوع والزواج، كذلك احتفالات الأعياد، كما في صورة رقم (8)، رقم (9).

صورة رقم (8)

صورة رقم (9)

فقد عرض الفيلم استخدام الرمز الشعبي بشكل متقن ومتفرد في كل تفصيلية من تفصيله وقد أستخدم لذلك أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا، بالإضافة إلى الإضاءة ومختلف المفردات المعبرة من أداء الممثلين وكل ذلك ساعد على تقوية المعاني وقامت بإبراز دور الرمز كلغة سينمائية بشكل أكثر من رائع.

النتائج:

1-تعتبر السيميائية الرمزية هامة جدا فى خلق المعاني والمدلول الدرامي داخل الفيلم.

2- ويوجد الكثير من الحقائق المحركة للوجه الفني الدرامية البنائية للعمل بشكل عام .

3- ومهم جدا لدراسة الصورة التركيز على العلامات البصرية التشكيلية، وقيمتها في خلق المعاني وإضافة الأجواء المعبرة عن العمل بشكل عام .

4- تتنوع مظاهر التراث الشعبي الموجودة داخل الأفلام بإشكال وطرق وصور متعددة.

5- فيلم الزوجة الثانية به العديد من الرمز التراثية الهامة ومن أهمها العادات والمعتقدات .

التوصيات :

1- أنتاج أفلام موضوعاتها الأفلام التراثية قيمة هامة في مجال إنتاج الأفلام بشكل عام.

2- ضرورة دراسة الرموز كقيمة فنية وحضارية تعبر عن الموضوع.

3-أهمية دراسة تقنيات التصوير وأحجام اللقطات وزوايا التصوير ودور كل منها وقيمته فى أبراز قيمة العمل.

4- عمل دراسات تحليلية للموضوعات التراثية التي يمكن أن يتناولها الفيلم .

الخلاصة:

تعتبر السيميائية داخل الفيلم الأداة والمحرك الأوحد والرئيسي للأحداث والأشخاص داخل العمل وبدون هذا العلم ستغيب العديد من الحقائق المحركة للوجه الفنية بشكل عام، وتستوجب دراسة الصورة التركيز على العلامات البصرية التشكيلية، والعلامات الأيقونة، والعلامات اللسانية، مع الاستعانة بثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب، والبحث في معمار الصورة، ورصد وظائف هذه الصورة (الوظيفة الجمالية، والوظيفة التوجيهية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الدلالية، والوظيفة الإعلامية، والوظيفة الإخبارية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الاقتصادية، والوظيفة التربوية التعليمية، والوظيفة السياسية).

وسيموطيقا الرمز في فيلم "الزوجة الثانية" تحفة فنية مثيرة، تفضح ظلم الحكام على مرّ العصور، وتنتصر للحق والخير والجمال فهو يعرض حالة مجتمعية فريدة خاصة و مذهلة تغير المجتمع، فيقوم الفيلم بتعرية الحقائق بل و يثبت نظريات و ينفي بعضها و يقربنا من بعضنا البعض ويفضحنا و يضحكنا ويسلينا، فيعرض شكل مصغر لمجتمعاتنا العربية الممثل في حكومة عتمان في الفيلم، وهى حكومة لا يعنيها المواطن البسيط الفقير المعدم الذي لا يملك في يومه سوى يومه ولا يملك في حياته سوى كرامته، والفيلم يعرض صور لا حصر لها من عناصر الموروث الشعبي حيث العادات والمعتقدات والطب الشعبي وعناصر الثقافة المادية من أزياء وديكور بالإضافة لفنون الأداء الشعبي من رقص ومواويل وصندوق الدنيا وغيرها، ودراسة تلك العناصر يساعدنا على التأكيد على دور الرمز داخل الفيلم واستغلال ذلك في عرض العديد من الرموز داخل الصور السينمائية بطرق وأشكال مختلفة .

المراجع :

أولا المراجع العربية:

1. **ألبرت فولتون** :السينما آلة وفن، ترجمة :صلاح عز الدين، فؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، 1962
2. **عبد الفتاح رياض:** التصوير السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، القاهرة
3. **فرج الكامل:** تأثير وسائل الاتصال الأسس النفسية والاجتماعية، دار الفكر العربي الطبعة الأولى ، 1985
4. **ماهر عبد المحسن:** جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة، 2015
5. **محمود سامي عطا الله** : السينما وفنون التليفزيون، الدار المصرية اللبنانية،1997
6. **مصطفى محرم:** مدخل إلى النقد السينمائي ، المكتبة السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000
7. **نسمة أحمد البطريق:** الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004

ثانيا المراجع الأجنبية:

-1Hoffman,D:,. Visual intelligence,How we Creat what we see, London ,W.W.Norton Company,1998 ,p.203:

2-William B. Adams: Hand book of Motion Picture Production,Willy interscience Publication, New York 1977.

ثالثا مواقع الانترنت:

http://cairodar.youm7.com/365831/ ناصر عراق ، الجمعة 7/11/2014