الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم علوم الإعلام والاتصال

رقم التسجيل:

الرقم التسلسلي:

الموضوع

صورة الداعية الإسلامي في السينما العربية
تحليل سيميولوجي لفيلم "مولانا"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د) في علوم الإعلام والاتصال- تخصص سمعي بصري

إعداد الطالبة:

بوزكري نسيمة

إشراف الأستاذة:

د. بضياف سوهيلة

لجنة المناقشة

الاستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
جمال بن زروق	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955 –سكيكدة
بضياف سوهيلة	أستاذة محاضرة أ	مشرفا	جامعة 20 أوت 1955 –سكيكدة
بالطه مريم	أستاذة محاضرة أ	عضوا مناقشا	جامعة 20 أوت 1955 –سكيكدة
نصر الدين بوزيان	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة قسنطينة 03
جاب الله رمزي	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة باتنة 1

السنة الجامعية : 2024-2025

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۖ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾ البقرة الآية 286

شكر وعرفان

الحمد لله ربي العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد:

أشكر الله العلي القدير على توفيقه لإنجاز هذا العمل، فهو عز وجل الأحق بالشكر والحمد سبحانه وتعالى، ثم إنه من لم يشكر الناس لم يشكر الله، وعلى ذلك أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة بضياف سوهيلة على قبولها وتوليها الاشراف على هذا البحث، وعلى كل توجيهاتها ونصائحها وصبرها وتواضعها وحرصها الدائم على اتمام هذا البحث في أحسن الظروف والتي كانت فيه نعم الأستاذة والموجه، فجزاها الله خيرا على ذلك.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كل أساتذتي الكرام بقسم الإعلام والاتصال بجامعة 20 أوث 1955 سكيكدة الذين أحسنوا تكويننا وتأهيلنا وساعدونا على اكتساب المعارف الضرورية التي ساعدتنا على كتابه هذه الصفحات وإلى كل من قدم لي يد العون والمساعدة ولو بكلمة طيبة أو دعوة في ظهر غيب.

إهـداء

الحمد لله على نعمة الإيجاد، الحمد لله على نعمة

الإمداد والحمد لله

على نعمة الهدى والرشاد

إليكم يا قرة عيني

والدي رحمه الله ووالدتي حفظها الله ورعاها

ملخص الدراسة باللغة العربية:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن صورة الداعية الإسلامي في فيلم "مولانا" كنموذج عن السينما المصرية، من خلال دراسة سيميولوجية تحاول الكشف على الدلالات والأساليب الأيقونية لصورة الداعية الإسلامي وكذا الرسائل والخلفيات الأيديولوجية التي تتحكم فيها.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على منهج التحليل السيميولوجي، وفقا لمقاربة "مارتين جولي" و "رولان بارث" التي تقوم على التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم، وكذا مقاربة "جاك أومون" و "ماري ميشيل" واعتمدنا في دراستنا على عينة قصدية تمثلت في الفيلم المصري "مولانا"، الذي يركز على شخصية الداعية الإسلامي، الذي أثار جدلا واسعا أوساط المجتمع العربي.

وتوصلنا في دراستنا إلى نتائج أهمها:

- تحمل صورة الداعية الإسلامي في فيلم مولانا دلالات سلبية توحي بصورة نمطية عن الدعاة الإسلاميين باعتبارهم منافقين، يغلبون مصالحهم المادية على حساب مبادئهم وقيمهم.
- استخدم المخرج عدة أساليب ايقونية تعبر عن صورة الداعية الإسلامي من خلال اللباس الأزهري وديكور الاستوديو، المسجد، الكنيسة...
- يحمل فيلم مولانا رسائل ضمنية تمثلت في الترويج للطرق الصوفية وتلميع صورة رجل الدين المسيحي على حساب الدعاة الإسلاميين، والدعوة إلى فكر وحدة الأديان أوما يعرف (بالديانة الإبراهيمية).
- صورة الداعية الإسلامي المسوق لها في الفيلم تعكس موقف السلطة المصرية من جماعة الاخوان المسلمين
- استغلال السلطة الحاكمة للسينما لضرب وتشويه صورة معارضيها (الاخوان المسلمين).
- تسويق الفيلم لصورة نمطية عن الداعية الإسلامي مشابهة للصورة التي يسوق لها الغرب عن المسلم.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الداعية الاسلامي، السينما، الفيلم السينمائي، السميولوجيا.

ABSTRACT

ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية:

Abstract:

This study aims to reveal the image of the Islamic preacher in the film "Mawlana" as a model of Egyptian cinema, through a semiotic study that attempts to uncover the meanings and iconic methods of the image of the Islamic preacher, as well as the messages and ideological backgrounds that control it.

We based this study on the method of semiotic analysis, according to the approach of Martin Joly and Roland Barthes, which relies on the denotative and connotative analysis of selected sequences from the film, as well as the approach of Jacques Aumont and Marie-Michèle. We based our study on an intentional sample represented by the Egyptian film "Mawlana", which focuses on the personality of the Islamic preacher, which sparked widespread debate in Arab society.

The most significant findings from our study are:

The image of the Islamic preacher in the film "Mawlana" carries negative connotations that suggest a stereotypical image of Islamic preachers as hypocrites who prioritize their material interests over their principles and values.

The director used several iconic methods to express the image of the Islamic preacher through Azharite clothing and studio decor, mosque, church...

The film "Mawlana" contains implicit messages that translate into promoting Sufi paths and embellishing the image of the Christian clergy at the expense of Islamic preachers, as well as calling for the idea of unity of religions or what is known as the Abrahamic religion.

The image of the Islamic preacher promoted in the film reflects the position of the Egyptian authority towards the Muslim Brotherhood group.

The use by the governing authority of cinema to strike and denigrate the image of its opponents (the Muslim Brotherhood).

The promotion by the film of a stereotypical image of the Islamic preacher similar to the one promoted by the West about Muslims.

Keywords: Image, Islamic Preacher, Cinema, Cinematic Film, Semiology.

RESUME

ملخص الدراسة باللغة الفرنسية:

Resumé:

Cette étude vise à révéler l'image du prédicateur islamique dans le film «MAWLANA» comme un modèle du cinéma égyptien, à travers une étude sémiologique qui tente de dévoiler les significations et les méthodes iconiques de l'image du prédicateur islamique, ainsi que les messages et les arrière-plans(backgrounds) idéologiques qui la gèrent.

Nous avons basé cette étude sur la méthode d'analyse sémiologique, selon l'approche de Martin Joly et Roland Barthes, qui repose sur l'analyse dénotative et connotative des séquences choisies du film, ainsi que sur l'approche de Jacques Aumont et Marie-Michèle. Nous avons basé notre étude sur un échantillon intentionnel représenté par le film égyptien « MAWLANA », qui se concentre sur la personnalité du prédicateur islamique, ce qui a suscité un large débat dans les milieux de la société arabe.

Les résultats les plus importants de notre étude sont:

L'image du prédicateur islamique dans le film "MAWLANA" porte des significations négatives qui suggèrent une image stéréotypée des prédicateurs islamiques en tant que hypocrites, qui donnent la priorité à leurs intérêts matériels par rapport à leurs principes et valeurs.

Le réalisateur a utilisé plusieurs méthodes iconiques pour exprimer l'image du prédicateur islamique à travers le vêtement « azharite» et la décoration du studio, la mosquée, l'église...

Le film "MAWLANA" contient des messages implicites qui se traduisent par la promotion des voies soufies et l'embellissement de l'image du religieux chrétien aux dépens des prédicateurs islamiques, ainsi que par l'appel à la pensée de l'unité des religions ou ce qu'on appelle «la religion abrahamique ».

L'image du prédicateur islamique véhiculée dans le film reflète la position de l'autorité égyptienne envers le groupe des «Frères musulmans ».

L'utilisation par l'autorité gouvernante du cinéma pour frapper et dénigrer l'image de ses opposants (en l'occurrence les Frères musulmans).

La promotion par le film d'une image stéréotypée du prédicateur islamique similaire àcelle que l'Occident promeut sur les musulmans.

Mots-clés: Image, Prédicateur islamique, Cinéma, Film cinématographique, Sémiologie

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
❖ ملخص الدراسة	
1- الملخص باللّغة العربية	/
2- الملخص باللّغة الإنجليزية	/
3- الملخص باللّغة الفرنسية	/
4- فهرس المحتويات	/
5- فهرس الجداول	/
6- مقدمة	أ-ب-ت
الفصل الأول: الاطار المنهجي 6_44	
1-موضوع الدراسة واشكاليتها	
1-1 إشكالية الدراسة	8-6
1-2 أسباب اختيار الموضوع	9-8
1-3 أهداف الدراسة	9
1-4 أهمية الدراسة	9
2- تحديد المفاهيم	17-10

فهرس المحتويات

3-الدراسات السابقة	**26-17**
4- الإجراءات المنهجية للدراسة السيميولوجية	**35-27**
4-1- منهج الدراسة	**28-27**
4_2- أدوات الدراسة	**33-28**
4-3- مجتمع البحث وعينة الدراسة	**35-34**
4-3-1- مجتمع الدراسة	**34**
4-3-2- عينة الدراسة	**35-34**
5- المقاربة النظرية	**41-35**
الفصل الثاني: الصورة ولغة السينما 45_88	
1- ماهية الصورة الذهنية وأبعادها	**55-47**
1-1 ماهية الصورة الذهنية	**51-47**
1-2-1 تاريخ الصورة الذهنية	**47**
1-2-2 مفهوم الصورة الذهنية	**51-48**
1-2-3 أنواع وتصنيفات الصورة الذهنية	**51-50**
1-2 أبعاد الصورة الذهنية ومصادرها	**54-51**
1-2-1- أبعاد الصورة الذهنية	**52-51**
1-2-1 مصادر تكوين الصورة الذهنية	**53-52**
1-2-2- وظائف الصورة الذهنية	**54-53**

فهرس المحتويات

2- الصورة النمطية والصورة الذهنية	**59-55**
2-1 مفهوم الصورة النمطية	**57-55**
2-2 الفرق بين الصورة النمطية والصورة الذهنية	**59-57**
3- اللغة السينمائية	**61-59**
3-1- خصائص اللغة السينمائية	**62-61**
3-2 عناصر اللغة السينمائية	**68-62**
3-2-1 سلم اللقطات	**64-62**
3-2-2 زاويا التصوير	**65-64**
3-2-3 حركات الكاميرا	**68-65**
3-3 فن السينما وأساليب الإخراج السينمائي	**78-68**
3-3-1 السيناريو	**69**
3-3-2 المونتاج	**73-69**
3-3-3- الإضاءة	**74-73**
3-3-4 الشخصيات	**75**
3-3-5 الموسيقى	**77-75**
3-3-6 الديكور	**77**
3-3-7 الصوت	**79-78**

فهرس المحتويات

4-وسائل صناعة الصورة	**83_79**
4-1- وسائل الإعلام	**81-80**
4-2- الصحف	**81**
4-3 التلفزيون	**82-81**
4-4 السينما	**83-82**
الفصل الثالث: الداعية الإسلامي في السينما العربية 89-131	
1- الداعية الإسلامي	**94-91**
1-1 مفهوم الداعية الإسلامي	**95-94**
1-2- أنواع الدعاة الإسلاميين	**96-95**
1-3- مصادر الداعية الإسلامي	**98-96**
1-4- أخلاقيات الداعية الإسلامي	**99-98**
1-5-أهم مقومات نجاح الداعية الإسلامي	**101-99**
1-6- الصفات التي يجب على الداعية التحلي بها	**103-101**
1-7 طرق وأساليب الداعية الإسلامي في الدعوة	**110-103**
2- صورة الداعية الإسلامي في السينما العربية	**125-110**
2-1- صورة الداعية في المشرق العربي	**118-110**
2-1-1- في السينما السورية	**113-110**

2-1-2-في السينما اللبنانية	114-113
2-1-3 في السينما الفلسطينية	116-115
2-1-4-في السينما العراقية	118-116
2-2- صورته في المغرب العربي	126-118
2-2-1-في السينما الجزائرية	120-118
2-2-2-في السينما المغربية	122-120
2-2-3- في السينما التونسية	126-122
الفصل الرابع: السينما المصرية وعلاقتها بالسلطة السياسية132-159	
1- تاريخ السينما المصرية	141-134
1-1 بدايات السينما المصرية	135-134
1-2- تطور الصناعة السينمائية في مصر عبر العقود	142-135
1-2-1 مرحلة أستوديو مصر	136-135
1-2-2 مرحلة ما بعد ثورة يوليو 1952م_ 1963م	137-136
1-2-3 مرحلة القطاع العام	139-138
1-2-4 مرحلة الانفتاح	140-139
1-2-5 مرحلة الخصخصة	141-140
2- النص في السينما المصرية وإشكالاته	144-141
2-1-السينما المصرية والاقتباس عن النصوص الغربية	142-141
2-2- السينما المصرية بين الاقتباس والأدب	144-142

فهرس المحتويات

3-علاقة السينما المصرية بالسلطة	**147-144**
3-1- قيود الرقابة	**145-144**
3-2- السينما المصرية وتحديات تعبير الهوية	**147-146**
4-الإسلام السياسي والسينما	**152-147**
4-1-الإسلام السياسي في مصر (حركة الاخوان المسلمين)	**151-150**
4-1-1- مفهوم الحركات الإسلامية	**148-147**
4-1-2 مفهوم حركة الاخوان المسلمين	**148**
4-1-3- النشأة والتطور	**150-148**
4-1-4 الاخوان المسلمين والسينما	**152-151**
الفصل الخامس: التحليل السميولوجي للفيلم السينمائي " مولانا" 155- 324	
1- بطاقة فنية عن المخرج	**157**
2- بطاقة فنية عن الفيلم	**159-158**
3- قصة الفيلم	**160-159**
4- التحليل التعييني والتضميني للملصق الإشهاري للفيلم	**164-160**
5- التقطيع التقني والتعييني والتضميني للإعلان التشويقي للفيلم	**183-165**
6- التحليل التعييني والتضميني للمشاهد المختارة	**324-184**
نتائج العامة للدراسة	**329-326**

فهرس المحتويات

خاتمة الدراسة	**331**
قائمة المصادر والمراجع	**349-332**

فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	–وثيقة التقطيع التقني لريمون بلور.	39
02	التقطيع التقني للإعلان التشويقي من فيلم مولانا.	171-165
03	التقطيع التقني للمقطع الأول من فيلم مولانا	189-185
04	التقطيع التقني للمقطع الثاني من فيلم مولانا.	199-195
05	التقطيع التقني للمقطع الثالث من فيلم مولانا.	211-206
06	التقطيع التقني للمقطع الرابع من فيلم مولانا.	224-220
07	التقطيع التقني للمقطع الخامس من فيلم مولانا.	234-230
08	التقطيع التقني للمقطع السادس من فيلم مولانا.	246-239
09	التقطيع التقني للمقطع السابع من فيلم مولانا.	256-253
10	التقطيع التقني للمقطع الثامن من فيلم مولانا.	267-262
11	التقطيع التقني للمقطع التاسع من فيلم مولانا.	281-273
12	التقطيع التقني للمقطع العاشر من فيلم مولانا.	295-289

13	التقطيع التقني للمقطع الحادي عشر من فيلم مولانا.	**306-301**
14	التقطيع التقني للمقطع الثاني عشر من فيلم مولانا.	**317-312**

المقدمة

مقدمة:

تعتبر السينما وسيلة فنية بارزة، حيث يعود تاريخ بدايتها إلى حوالي عام 1895م، عندما تم ابتكارها من طرف الأخوين أوغست ولويس لوميير، ومنذ ذلك الحين شهدت السينما تحولات هائلة، حيث تم استخدامها بشكل متزايد كأداة اتصالية دعائية تهدف إلى نقل رسالة محددة للجمهور تداخلت فيها الأفكار الإيديولوجية والسياسية بشكل مقصود، حيث أصبحت وسيلة لتعزيز ونشر الرؤى والقيم السياسية والاجتماعية، تجاوزت حدودها الأولية كوسيلة للترفيه، وأصبحت أداة قوية في تشكيل الوعي الجماهيري وتأثيره.

وتحظى السينما كوسيلة اتصال بقدرة هائلة على التأثير في الجمهور المتلقي لها، وينبع هذا التأثير من الطبيعة الخاصة للسينما باعتبارها تجمع بين الوعاء المعرفي والثقافي والشكل الفني التعبيري، بالإضافة إلى تسخيرها لأحدث وسائل تكنولوجيا العصر في صياغة هذا المحتوى بأسلوب يحقق جذب انتباه المشاهد والتوغل إلى وجدانه وعقله، ومن هنا يمكننا القول أن السينما تمتلك عناصر تأثير متكاملة تعتمد على الكلمة والصورة والحركة والعناصر الجمالية المختلفة.

إن للصورة اليوم دورا بالغ الأهمية في بناء الآراء والأفكار والأحكام المختلفة، فالفرد يبني تصوراته حول الأشياء والمواقف التي تصادفه في حياته اليومية من خلال ما يتعرض له من صور مختلفة، سواء كانت ثابتة كالرسومات الكاريكاتيرية، أو متحركة كالصور التي تبثها وسائل الإعلام المختلفة من تلفزيون وسينما، كما تشكل الصورة السينمائية بالأخص أهم الدعائم الاتصالية التي تساعد الفرد في خلق صور نمطية وذهنية عن مختلف القضايا و الأحداث والمؤسسات والأفكار وغيرها.....، بتأثير قوة اللغة السينمائية والعناصر التعبيرية الدالة التي تحويها الصورة الفيلمية، والتي تستخدمها السينما في بناء حبكتها الدرامية بطريقة تحمل الكثير من الدلالات والمعاني الضمنية التي تؤثر بدورها في سلوك الفرد وبناء الانطباعات المختلفة لديه، وهذا ما تصبو إليه السينما العربية وبالأخص السينما المصرية التي تميزت بمعالجتها للعديد من المواضيع ومنها الدينية وبالخصوص شخصية المسلم أو الداعية الإسلامي، فالملاحظ للسينما المصرية يجدها غالبا ما تتناول شخصية الداعية الإسلامي لكونها من الشخصيات المحورية في المجتمعات العربية، التي تمثل دورًا حيويًا في نشر التعاليم

الإسلامية وتعزيز القيم الأخلاقية، ويتميز الداعية بقدرته على التفاعل مع الناس، مما يجعله نقطة مرجعية في القضايا الدينية والاجتماعية يعكس سلوكه وأخلاقه والتزامه بالقيم الإسلامية، مما يُسهم في تشكيل الوعي الثقافي للمجتمع، لكن عندما مناقشة تصوير الداعية الإسلامي في السينما العربية، نلاحظ أن السينما من خلال أفلامها السينمائية المختلفة لعبت دورًا بارزًا في صياغة صورة ذهنية نمطية للداعية الإسلامي ،هذه الصورة التي غالبًا ما تكون مبسطة وسلبية، تتشكل عبر تكرار عناصر معينة مثل اللحية الطويلة والزي التقليدي وربط الداعية بأحداث سلبية، وانتشرت هذه الصورة النمطية لأسباب متعددة، منها الأجندات الخفية التي تسعى لتشويه صورة الإسلام، وقلة المحتوى الإيجابي الذي يقدم صورة واقعية عن الداعية الإسلامي كما أن تأثير الإعلام الغربي، الذي يروج لصور نمطية عن الإسلام والمسلمين، يلعب دورًا كبيرًا في هذا السياق.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتبحث في طبيعة الصورة التي تقدمها السينما العربية وبالأخص السينما المصرية حول الداعية الإسلامي، حيث تعتبر شخصية الداعية الإسلامي عنصرًا أساسيًا في تشكيل ثقافة المجتمع العربي وتعزيز الروابط الاجتماعية والدينية، مما يُسهم في بناء مجتمع متماسك ومستقر، وتكمن أهمية الدراسة في أهمية دراسة السينما المصرية تحديدا.

ولمعالجة موضوع صورة الداعية الإسلامي في السينما العربية "جاءت هذه الدراسة مقسمة إلى خمس فصول حيث تناول الفصل الأول: تحديد موضوع البحث، انطلاقا من الإشكالية الرئيسة للدراسة، تساؤلاتها الفرعية، أهدافها، أهميتها، وكذا الدراسات السابقة المعتمدة فيها إضافة إلى مجتمع البحث وعينته، المنهج المستخدم في الدراسة وكذا المقاربة النظرية المتبعة وأدوات الدراسة ، أما الفصل الثاني :فقد خصص للحديث عن الصورة ولغة السينما ، الذي تناولت ماهية الصور الذهنية والصورة النمطية، اللغة السينمائية، تقنيات السينما ووسائل صناعة الصورة ، في حين خصصنا الفصل الثالث: الداعية الإسلامي في السينما العربية الذي تناولت فيه ماهية الداعية الإسلامي والدعوة الإسلامية إضافة إلى الحديث عن صورة الداعية في الوطن العربي ، فيما تناول الفصل الرابع: : السينما المصرية وعلاقتها بالسلطة السياسية بداية من تاريخها إلى تطورها عبر العقود إلى الحديث عن أهم اشكالاتها في النص وصولا إلى الإسلام السياسي في مصر ، الفصل الخامس: التحليل السميولوجي لفيلم "مولانا" ويشمل عرض للإجراءات التحليلية المتبعة من ملخص الفيلم، بطاقة فنية للمخرج،

بطاقة فنية للفيلم إلى تحليل ملصقها الإشهاري، إضافة إلى تحليل إعلانها التشويقي وجدول التقطيع التقني للمقاطع المختارة، القراءة التعيينية والتضمينية للمقاطع المختارة لتحليل وأخيرا عرض النتائج العامة للدراسة، والخاتمة.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1-موضوع الدراسة واشكاليتها

1-1 إشكالية الدراسة

1-2 أسباب اختيار الموضوع

1-3 أهداف الدراسة

1-4 أهمية الدراسة

2- تحديد المفاهيم

3-الدراسات السابقة

4- الإجراءات المنهجية للدراسة السيميولوجية

4-1- منهج الدراسة

4_2- أدوات الدراسة

4-3- مجتمع البحث وعينة الدراسة

4-3-1- مجتمع الدراسة

4-3-2- عينة الدراسة

5- المقاربة النظرية

1-موضوع الدراسة وإشكاليتها:

1-1-إشكالية الدارسة:

تعتبر السينما من أهم الأدوات في تشكيل الصورة الذهنية والقوالب النمطية، لما تمتلكه من قدرات تقنية وفنية تستقطب وعي المشاهد، موجهة إدراكه نحو الأفكار والأيديولوجيات التي تتبناها، لطالما كانت السينما ميدانًا للتنافس بين الأيديولوجيات والثقافات والمعتقدات، وأداة ناعمة لإعادة تشكيل صورة الذات والآخر. فمنذ ظهورها، أسهمت بشكل جوهري في صياغة تصورات الشعوب عن نفسها وعن غيرها، لتصبح مرجعًا بصريًا ووجدانيًا يُعيد إنتاج الفهم الجماعي والتصورات المشتركة.

تظهر خطورة السينما في زمن تهيمن فيه الصورة على طبيعة التحيزات الكامنة في رسالة الأعمال التي يتم إنتاجها، هذه التحيزات قد تحقق الفرجة، لكنها تمارس اغتيالا على مستوى الوعي بخصوص الثقافات والمجتمعات والشعوب، وذلك بأدوات ناعمة تعمل على قلب حقائق التاريخ والبنى العميقة لثقافات الشعوب وخصائصها التي تميزها، لتكون سلاحا بيد من يمسك أدوات الإنتاج في هذا القطاع، وهذا ما تفعله السينما الغربية التي تعد واحدة من كبرى الصناعات السينمائية في العالم، حيث تستغل قوتها في تقديم سرديات بعيدة عن البراءة والقيم الإنسانية السامية، فهي لا تتوانى عن إصدار فيلم تلو الآخر يعرض صورا مشوهة عن الإسلام والمسلمين، فتصورهم في أبشع التجليات حاصرة دورهم في القتل والترهيب ووصفهم بالمتخلفين والهمجيين والجاهلين، أما عن الإسلام فيصور على أنه دين يدعو إلى العنف وضرب النساء. إن تكرار وإعادة تلك الصور النمطية بشكل مستمر قد وحد الرأي العام الغربي بشأن شيطانية الإسلام خصوصا بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 التي زادت من حدة الكراهية تجاه الاسلام والمسلمين.

في المقابل تعيش السينما العربية اضطرابات في التعبير عن شخصية المسلم المتدين، وخصوصا السينما المصرية التي تعتبر من أقدم وأشهر صناعات السينما في الوطن العربي، لها تاريخ طويل ومتنوع و مجال هام يعكس تاريخ وثقافة المجتمعات العربية، حيث يرى الناقد المغربي "محمد شويكة": **"أن التجارب السينمائية في البلدان العربية تتباين بشكل جذري، مشيراً إلى أن مصر استطاعت أن تغزو العالم العربي وتؤثر فيه بواسطة صناعتها السينمائية إلى الدرجة التي يمكن تسميتها بهوليوود العرب"** (السينما... علاقة الصورة بالذات والآخر، 2021)، تتناول بعض الإنتاجات السينمائية العربية الشخصية المسلمة بصور نمطية تتشابه مع بعض

التصورات الشائعة في الغرب، حيث تم تصويرها شخصية منافقة تستخدم الدين لأغراضها الدنيوية، ضعيفة أمام من بيده الأمر، قوية متعالية على الرعية، مهزوزة مكبوتة جنسيا، تظهر خلاف ما تبطن، نهمة للطعام والشراب، ولكن بعد ثورة 2011 وهيمنة الفصائل الإسلامية على الساحة السياسية المصرية، أعلن عدد من الإخوان المسلمين نيتهم تأسيس شركة إنتاج سينمائي، يتمثل هدفها في "خدمة فكر جماعة الإخوان المسلمين وتقديمهم إلى المشاهدين بصورتهم الحقيقية بغير تشويه أو تحريف وكان أول الأعمال التي نوى الإخوان المسلمون تقديمها عبر تلك الشركة هو فيلم عن مؤسس الجماعة الشيخ "حسن البنا"، وذلك بعدما تم الإعلان عنه وقرر عرضه عام 2012 ، غير أن الظروف الصعبة التي تعرض لها النظام الإخواني الحاكم في تلك الفترة، أدت إلى إيقاف المشروع وغيره من المشاريع الدرامية ذات الصبغة الإسلامية.

إن الصورة الذهنية التي تعد مجموعة من الأحكام والتصورات والانطباعات، سواء كانت إيجابية أو سلبية، التي يتبناها شخص أو جماعة عن آخرين تتشكل من خلال تجارب فردية، ثقافية، واجتماعية، كما أنها تتأثر بالمعارف المتوارثة والجديدة (خضور، 2009، صفحة 12)، عندما يبدأ الأفراد في استخدام هذه الصور كمنطلق لتقييم الآخرين، تتطور هذه الانطباعات مع مرور الزمن إلى صورة نمطية، وتحدث هذه العملية عندما تتكرر التجارب والانطباعات مما يؤدي إلى تكوين تصورات ثابتة قد تكون غير دقيقة أو مبنية على تحيزات. وتُعتبر السينما واحدة من أبرز الوسائل التي تروج للصورة الذهنية والنمطية لبعض المفاهيم والأفكار والشخصيات حيث تستمد قوتها من محتواها الجذاب ومن الفرجة والمتعة التي توفره للجمهور، كما تعتمد على لغة فنية غنية تُثريها جمالية الصورة، مرتكزة على فنون الحركة والصوت، بالإضافة إلى المؤثرات السمعية والبصرية والموسيقى، كما تسهم تقنيات التصوير ثلاثية الأبعاد في خلق لغة سينمائية فريدة تتميز بخصوصيتها وإبداعها مما يمنحها صيغة جمالية معقدة تتنوع باختلاف الزمان والمكان، وهذا ما يساعد على تحليل وقراءة مفردات هذه اللغة السينمائية و الكشف عن دلالات الشفرات الظاهرة والخفية في البنية السردية الموجودة في فيلم "مولانا" عن صورة الداعية الإسلامي في السينما المصرية، فالشخصيات الدينية لعبت دوراً هاما في هذا السياق، حيث تعتبر شخصية الداعية الإسلامي على أنها ليست مجرد شخصية دينية، بل هي رمز يحمل في طياته مجموعة من القيم والتوجهات الفكرية التي تعكس ملامح المجتمع العربي والإسلامي، وهي واحدة من الشخصيات البارزة التي أثرت على السينما المصرية على مدار أكثر من سبعة عقود، إذ لم يكن هناك عمل درامي أو سينمائي يخلو من حضور لافت لهذه الشخصية ويظهر فيها صورة الداعية الإسلامي في أحد الدورين، فإما أن يكون

مأذوناً شرعياً أو معلم للقرآن، وهو في الحالتين شخص يتحدث العربية الفصحى ويغازل النساء، كثير الضحك بدون سبب، غير ملتزم بالآداب الإسلامية وهمه الوحيد ملأ بطنه وإشباع رغباته.

تناولت السينما المصرية شخصية الداعية الإسلامي بصورة متباينة عبر تاريخها، حيث ظهرت في بعض الأعمال بشكل سلبي ومثيرة للجدل، بينما قدمت أعمال أخرى نماذج إيجابية، خاصة في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، ومع مرور الوقت استمرت السينما في عرض بعض الأفلام التي تتناول القضايا المرتبطة برجال الدين من زوايا مختلفة منها نقد التطرف الذي أدى إلى جدل حول مدى التمييز بين الفكر الأصيل والفكر المتشدد. وفي ظل هذا المشهد، تواجه السينما المصرية تحديات متعلقة بدورها في تقديم صورة متوازنة، مع الأخذ بعين الاعتبار عوامل مثل التوجهات الفنية والتجارية، والمنافسة مع منصات التلفزيون والترفيه الرقمي مما يجعل معالجة هذه القضايا أمرًا خاضعًا لاختلاف وجهات النظر بين صناع السينما والجمهور.

ومن هنا نطرح التساؤل الرئيسي: ماهي دلالات وخلفيات صورة الداعية الإسلامي في فيلم "مولانا"؟

وجاءت تساؤلات الدراسة كتالي:

- ماهي الدلالات الصريحة والضمنية لصورة الداعية الإسلامي في فيلم مولانا؟
- ماهي الأساليب الأيقونية لصورة الداعية الإسلامي في فيلم مولانا؟

-ما هي الرسائل التي ينقلها فيلم مولانا حول الداعية الاسلامي؟

- ماهي الخلفيات الأيدولوجية التي تتحكم في صورة الداعية الإسلامي في فيلم مولانا؟

1-2-أسباب اختيار الموضوع:

-الفضول العلمي للبحث في مجال السميولوجيا، الذي يعتبر مجال خصبا لدراسة الدلالات والمعاني والرموز الضمنية، التي تقدمها المضامين الإعلامية بصفة عامة، والسينمائية بصفة خاصة عن مختلف المواضيع والأحداث.

- اهتمامنا بفن السينما وإدراكنا لقوة هذا النمط الاتصالي على التأثير في آراء وتوجهات الجماهير.

- الرغبة الذاتية لدراسة مواضيع متعلقة بالسينما العربية، وما تحمله من مضامين مختلفة في جل المجلات.

– طبيعة تكوين وتأهيل الباحثة في مجال السمعي البصري ما يؤهلها لإجراء هذه الدراسة.

– تشكل رغبة لدينا في معرفة المجال السميولوجي الذي يعتبر حقلا خصبا للدراسات الاتصالية والفنية منها.

– الدور البارز للسينما كوسيلة أساسية في تشكيل وصناعة الصور الذهنية أو النمطية حول مختلف القضايا والأحداث، جعلنا نعتمد عليها كمتغير أساسي في البحث عن الصور التي تقدمها وسائل الاتصال الجماهيرية عن الداعية الإسلامي.

1-3-أهداف الدراسة:

– التعرف على مختلف الرسائل التي تم نقلها من خلال فيلم مولانا حول صورة الداعية الإسلامي.

– ابراز مختلف الدلالات والمعاني الصريحة والضمنية لصورة الداعية الإسلامي في فيلم مولانا.

– تحليل الأساليب الأيقونية لصورة الداعية الإسلامي في فيلم مولانا.

– دراسة الخلفيات الأيديولوجية لفيلم مولانا عن صورة الداعية الإسلامي.

1-4-أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية دراستنا في معالجتها لموضوع الصورة التي تشكلها السينما المصرية حول الداعية الإسلامي في فيلم مولانا، من خلال رموز وايقونات ودلالات ضمنية وصريحة.

وتتجسد هذه الأهمية في كونها تتطرق إلى السلوكيات والأفكار التي تسوقها السينما المصرية حول صورة الداعية الإسلامي، كما تساعد في فهم كيفية تشكيلها في أذهان المشاهدين من خلال تحليل الرموز والدلالات في فيلم "مولانا" المستوحى من رواية إبراهيم عيسى، وتعتبر السينما من أقوى فنون التعبير عن كل الأشياء والمواضيع والأفكار والأجناس والحضارات والوقائع والأحداث المتنوعة والمختلفة، وكذا إبراز كيفية توظيفها واستغلالها لخدمة مصالح مالكيها، وتسويق سياستهم إضافة إلى أهمية تطبيق التحليل السيميولوجي في فهم دلالاتها، خاصة وأنها تحمل العديد من القيم والرسائل الضمنية والمعاني الإيديولوجية المختلفة.

2-تحديد المفاهيم:

ترتكز دراستنا على مجموعة من **المفاهيم والمصطلحات** لها علاقة وطيدة بموضوع الدراسة، لذلك سنحاول أن نقدم فكرة عن بعض المصطلحات سواء من وجهة نظر باحثين أو من خلال تحديد معناها الإجرائي.

2-1-الصورة:

- **لغة:**

لقد وردت كلمة الصورة في القرآن في عدة سور ذات مواضيع مختلفة ومتنوعة:

قال تعالى:" في أي صورة ما شاء ركبك" **(سورة الانفطار، الآية 8)**

وقال أيضا: "وهو الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى" **(سورة الحشر، الآية 24)** .

وقال الله تعالى: "ولقد خلقناكم ثم صورناكم "**(سورة الأعراف، الآية10)**.

وجاء في **لسان العرب:** تصورت الشيء: تزعمت صورته، فتصور لي، قال **ابن الاثير:** الصورة ترد في كلام العرب عن ظاهرها، وعلى معنى حقيقة السيء وهيئته، وعلى معنى صفته يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، صورة الفعل كذا وكذا أي صفته".

صور الشيء أي جعل له صورة وشكلا، ورسمه ونقشه، صور لي أي خُيل لي، تصور الشيء: توهم صورته وتخيله، وتصور له الشيء صارت له عنده صورة وشكل، وصورة العقل أي هيئته (المنجد، 1969، صفحة 404)

ومدلول الصورة في اللغة العربية يفيد معاني عديدة، منها التمثيل لشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء، أو وصف وتجسيد هذا الشيء وكلمة "**image**" إغريقية الأصل، تعني ما يشبه وما ينتمي إلى حقل التمثيل، فهي تدل لغويا على شيء ظاهري، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وجاءت هذه الكلمة من فعل صور والمصور من أسماء الله الحسنى كما جاء في لسان العرب، هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى لها كل شيء منها صور خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها عن اختلافها وكثرتها (بلخيري، 2012، صفحة 21)

- ويعرفه **معجم الوسيط** للصورة بأنها: "صورة الشيء أو الشخص، رسمه على الورق أو الحائط ونحته بالقلم ...أو آلة تصوير، وصور الأمر وصفه وصفا يكشف جزئياته، تصور تكونت له صورة وشكل، هيئة، شكل، صورة بشرية، صنع هلا الإنسان على صورته، وكل ما يصور بآلة التصوير الشمسي، وصورة الشيء خياله في الذهن والعقل (أنطوان و اخرون، 2000، صفحة 821)

- و عرفها **معجم المصطلحات الإعلامية** بأنها" فكرة ذهنية، أو صورة، أو انطباع، وقد تكون صورة لشيء أو لشخص في ذهن إنسان، أي فكرته التي كونها عن ذلك الشخص، وصورته التي رسمها لوه في ذهنه أو انطباعه عنه (شلبي، 1989، صفحة 285)

وبالنظر في هذه التعاريف فإن مفهوم الصورة لغويا يعني: الانطباع، الفكرة، حقيقة الشيء، هيئته.

-اصطلاحا:

هي تمثيل ذهني للواقع وإعادة محاكاته من خلال اللوحات الزيتية والفوتوغرافية، السينما، الكاريكاتور وكل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق العين، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها (قادري، 2012، صفحة 15)

_ كما تعرفها **سعاد عالمي**" الصورة هي فن رفيع المستوى، أنه فن النحت، فن الرسم، فن اسمه الرمز، اسمه الصورة (عالمي، 2004، صفحة 30)

– ويعرفها كذلك "**علي عجوة** ": أن الصورة بالنسبة له تتجاوز لتشمل تصور الانسان إلى غيره من مكونات المجتمع ومؤسساته، فهو الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد والجماعات إزاء شخص معين أو نظام أو شعب أو جنس بعينه أو منشاة أو منظمة محلية أو دولية أو مهنية معينة يمكن أن يكون له تأثير على حياة الناس (عيواج و حنون، 2016، صفحة 147)

– وترى الباحثة "**جوديت لازار**" أن الصورة هي وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها، كما يمكن أن تزعجه، وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها" Lazar, 1985, p.) 137)

–وقد عرف **معجم الفن السينمائي** الصورة وما يتوافق ويجعلها وسيلة تذكارية بحيث ورد فيه" :الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية التي تأخذ للمناظر والأشخاص والأشياء من أجل الاحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع إليها بين الوقت والآخر (قدور، 2008، صفحة 162)

أما الصورة الذهنية تعني التمثل العقلي الذي يتشكل لدى الأفراد أو الجماعات حول شخص أو موضوع أو ظاهرة معينة، بناءً على الخبرات المباشرة وغير المباشرة، بما في ذلك ما تنقله مختلف وسائل الإعلام، وعندما تكتسب هذه الصورة طابعًا ثابتًا ومبالغًا فيه، وتعتمد على تعميمات غير دقيقة، فإنها تتحول إلى صورة نمطية وهي إدراك متحيز يتسم بالاختزال والتكرار، مما يؤدي إلى تكوين أحكام مسبقة قد تكون إيجابية أو سلبية حول فئة معينة.

– التعريف الإجرائي:

الصورة هي مجموعة من الانطباعات والتصورات التي ترسمها السينما حول الداعية الإسلامي في ذاكرة المشاهد انطلاقا من الجانب الشكلي التعييني كنوع اللقطات والديكور وما إلى ذلك وما تحيل إليه من دلالات ومعاني تعرضه للمشاهد ومواقف المختلفة بشأن هؤلاء أو بحيث تصبح مع مرور الوقت مصدرا مهما في اتخاذ أحكامه ومواقفه في الحكم على هؤلاء سلبا أو إيجابا.

2–2–الداعية الإسلامي:

- لغة:

اسم فاعل، مأخوذ من: – دعو– يدعو دعاء فهو داع أو داعية، أدخلت الهاء فيه للمبالغة.

قال **ابن فارس:** دعو الدال والعين والحرف المعتل أصل واحدة وهو أن تميل الشيء إليك بصوت وكلام يكون منك تقول دعوت أدعو دعاء.

وفي **لسان العرب:**" الدعاة قوم يدعون إلى بيعة هدى أو ضالة، وأحدهم داع، ورجل داعية إذا كان يدعو الناس إلى بدعة أو دين، أدخلت الهاء فيه للمبالغة.

- **اصطلاحا:**

أورد المهتمون بمجال الدعوة الإسلامية تعريفات عدة بشأن مفهوم الداعية، من ذلك تعريف عبد الكريم زيدان بأن "الداعي المسلم هو المكلف شرعا بالدعوة إلى الله (زيدان، 2002، صفحة 307)

ويذكر **أحمد غلوش** بأن الداعية "هو وارث النبي صلى الله عليه وسلم، في مهمته الإرشادية، والقائم مقامه في إبلاغ دين الله " (غلوش، 1987، صفحة 432)

- أما **أحمد عيساوي** فيعرف الداعية الإسلامي بأنه هو الإنسان المؤهل روحيا، ووجدانيا وعقليا، وجسديا للاضطلاع بمهمة التبليغ والدعوة لرسالة الله تعالى إلى الأفراد والمجتمعات والأمم بقصد حملهم طواعية على اتباع تعاليمه، والعمل على ما جاءت به من: عقائد وتصورات وعبادات ومعاملات وأخلاق وآداب (عيساوي ، 2012، صفحة 100)
- ويعرف الداعية الإسلامي أيضا على أنه لسان الشريعة وترجمان النص وأنه المبلغ عن ربه سبحانه وتعالى فيما يقوم بتبليغه من تعاليم الدين وأحكام الإسلام، وأنه وارث النبي صلى الله عليه وسلم في مهنته الإرشادية وأنه يقوم مقامه في تبليغ دين الله، ولهذا وجب أن يكون أهلا لهذه المهمة الشاقة فهو سفير الأمة المؤمنة على الناس جميعا يحمل أمانتها ويبلغ رسالتها والناس تبعا له في هذه المهمة (حسانين، 2003، صفحة 11)

والداعية هو الشخص الذي يدعو إلى دين محدد أو فكرة معينة، وغالبا ما يلقي الداعيةُ المواعظَ حول المواضيع الدينية إلى جمع من الناس، أقل شيوعًا هم الواعظون الذين يعظون في الشارع، أو أولئك الذين لا تكون رسالتهم بالضرورة دينية، ولكنهم يعظون بمكونات مثل النظرة الأخلاقية أو الاجتماعية أو الفلسفية (داعية ، بلا تاريخ)

-التعريف الاجرائي:

يقصد بالداعية الإسلامي في هذه الدراسة هو رجل دين يقوم بالدعوة إلى الإسلام من خلال وسائل الإعلام المختلفة، مثل الخطب، الدروس، والمحتوى الرقمي، كما يتولى مسؤولية نشر القيم الإسلامية، وتفسير النصوص الدينية، وتعزيز الأخلاق الحميدة، ورفع الوعي الديني في المجتمع.

2-3-السينما:

- **لغة:**

عرف **معجم الرائد السينما** على أنها: "فن إنتاج وإخراج الافلام التي تعرض على الشاشة البيضاء، دار أو صالة لعرض الأفلام."

وهي اختصار لكلمة أي التسجيل الحركي وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني انتاج الأفلام وعرضها وقاعة عرض، ومجموع نشاطات هذا الميدان تاريخ السينما (ماري، 2007، الصفحات 17-18)

- وتعرف السينما في قاموس **Larousse**" على أنها " اختصار للكلمة الفرنسية " **Cinématographie** وهي فن تأليف وصنع الأفلام التي سيتم عرضها، كما يقصد بها مدرج مخصص لعرض الأفلام ويقال إنها سينما !أي أنها ليست صادقة، لقد تم ابتكارها بالكامل من أجل التأثير : (Petit Larousse en couleur dictionnaire encyclopédie pour tous, 1980, p. 19)

كما تعرف بأنها اختصار لكلمة "السينماتوغراف"،**cinématographe** "، "وهي فن إنتاج الأفلام وإخراجها وهي تقنية التصوير وعرض الصور المتحركة وصناعة وتوزيع الأفلام (حجاب، الموسوعة الإعلامية، 2003، صفحة 145)

- **اصطلاحا:**

هي وسيلة إعلامية اتصالية تختص بصناعة الصور المتحركة المعروضة في تعاقب، إما في دور السينما أو على شاشة التلفزيون، توالت جهود العديد من الفنانين وعلى رأسهم "**ليوناردو دافنتشي**" مؤسس علم البصريات على خلقها: " فمنذ آلاف السنين والقصاصون ومحركو العرائس والممثلون والمطربون، يمتعون الناس بمختلف الطرق في كل أنحاء العالم، ومع بداية القرن العشرين ظهرت طرق جديدة للتسلية بفضل الاكتشافات العلمية والتقدم التكنولوجي، وخاصة في السينما (جراهام، 1995، صفحة 04)

يعرفها الفرنسي "**اندري بازان**" بأنها خط مقارب للواقع يتحرك دائما لنقترب منه نعتمد عليه دائما بينما يراها السينمائي ايزنشتاين بانها تجمع كل الفنون (جليلي، 2019، صفحة 507)

ومنه 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 لعبقرتيها (شرف، 1989، صفحة 510)

- **التعريف الاجرائي:**

نقصد بالسينما في دراستنا بالسينما العربية وبالأخص السينما المصرية وما تنتجه من أفلام تتناول الدعاة الإسلاميين وذلك من خلال تحليل فيلم "مولانا "لمعرفة الصورة التي تسوقها.

2-4-السميولوجيا:

- **لغة:**

السيميولوجيا كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية ومعناها العلامة والسيميولوجيا مركبة من: سيمي وتعني العلامة والذي هو العلم، إذن السيميولوجيا في مجموعها تعني علم العلامات. (قدور، 2008، صفحة 67)

- **اصطلاحا:**

انبثقت السميولوجيا من الكلمة اليونانية**semeion** بمعنى العلامة، و**logos** بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح كلمة **semiologie** علم العلامات أو علم الدلالة كما يطلق عليه بالعربية السيمائية أو علم الإشارات يوجه هذا العلم اهتمامه نحو دراسة مختلف أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية (بركات، 2002، صفحة 55)

وقد عرفها أيضا "**شارل بيرس**" في كتابه "**البنية الغائبة La Absente structure** أن السيميولوجيا تعني علم العلامات هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام عالماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العالمات غير اللسانية، باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات المرور، أساليب العرض في واجهات المحلات التجارية الخرائط والرسوم البيانية وغيرها.. تهتم السيميولوجيا بالعلامة من حيث طبيعتها وتسعى للكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب".

- **التعريف الاجرائي:**

نقصد بالسيميولوجيا في دراستنا، العلم الذي يساعدنا في الكشف عن المعاني والدلالات الخفية التي تنقلها الأفلام العربية للمشاهد عن الدعاة الاسلاميين، وهي علم يدرس العلامات مما يساعدنا في دراسة المعنى الحقيقي لمضامين للأفلام.

2-5--الفيلم السينمائي:

- **لغة:**

كلمة انجليزية تعني شريط من السيليلوز مغطى بطبقة جيلاتينية حساسة للضوء، تسجل فوقه الصور مشحون بطبقة من بروميد الجيلاتين والفضة، والذي يستخدم في التصوير الفوتوغرافي والتصوير السينمائي. عمل سينمائي. التسلسل المستمر: فيلم الأحداث (Petit Larousse en couleur : dictionnaire encyclopédie pour tous, 1980, p. 386)،

- كما عرف **معجم المصطلحاتّ السينمائية الفيلم** على أنه: "غشاء، بلورة الفيلم على أن –تعني بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها. ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها؛ كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات...إلخ (جورنو، 2007، صفحة 46)

- **اصطلاحا:**

يعرف "**علاء عبد العزيز السيد**" الفيلم بأنه: "متتالية بصرية، وذو ترتيب وتتال فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له، وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به ويعتمد الفيلم كنص على كل ما يكونه من عناصر سوآءا اكانت تتعلق بالصورة (الإضاءةً ، الديكور، الألوان، الشخصيات...الخ،) وكذلك على الصوت في مكوناته (الحوار، المؤثرات السمعية، الموسيقى)، وكل هذه الأشياء تشكل منظومة تهدف إلى إخبارنا بشيء ما أو قصدية ما من قبل منتج النص (السيد ع.، 2008، صفحة 81)

يتألف الفيلم السينمائي من شريطين أساسيين: شريط الصورة وشريط الصوت، فالسينما في تصور "**كريستيان ما تز**" تتضمن في خطابها ما يصطلح على تسميته باللغة السينمائية التي تنتج عن اتحاد عنصري الصوت

والصورة، هذه اللغة حسبه هي لغة هجينة باستناد على علم لسان نصي textuelle "linguistique"، فهي تتألف من اقتران خمسة عناصر دالة مختلفة بعضها عن بعض، نوعان مؤلفان لشريط الصورة وهما: البيانات المكتوبة" écrite mentions" والصور الفوتوغرافية المتحركة، أما أنواع أخرى فهي المؤلفة لشريط الصوت الصوت المنطوق به [أو صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق] ، والصوت التشابهي" [أي الضجيج والضوضاء] وصوت الموسيقى. (ابراقن، 1995، صفحة 14)

- **التعريف الاجرائي:**

الفيلم السينمائي هو ذلك شريط مرئي يتكون من سلسلة من الصور المتحركة، مصحوبة بالصوت، يتم إنتاجه لعرضه في دور السينما أو عبر وسائل الإعلام الأخرى يعرض الفيلم قصة أو موضوعاً معيناً، ويستخدم تقنيات السرد والإخراج والتصوير لنقل رسالة أو فكرة للجمهور، **و**يقصد بالفيلم السينمائي في دراستنا على الإنتاجات السينمائية العربية حول الداعية الاسلامي، من خلال دراسة الصورة المكونة عنه بتحليل متتاليات من فيلم مولانا.

3-الدراسات السابقة:

اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من الدراسات السابقة والتي قدمت لنا بعض الطرق المنهجية لتحليل الأفلام كما عرفتنا ببعض المفاهيم والمصطلحات التي لها علاقة بموضوع الدراسة وساعدتنا في التحليل وإدراكا منا لأهمية الدراسات النظرية المشابهة في البحوث الاجتماعية، وبحثنا على وجه الخصوص وذلك بتزويدنا بالمعايير والمقاييس والمفهومات الإجرائية والاصطلاحية، التي نحتاجه وهكذا نستفيد من إيجابيات مناهجها وبتجنب سلبياتها، وفيمالي نستعرض أهمها:

أولا: دراسة من إعداد الباحث محمود إبراقن تحت عنوان "علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية " دراسة حالة للسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه الدولة للأبحاث، في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2001.

تمحورت إشكالية الدراسة حول علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية بصفة عامة والسينمائية بصفة خاصة؟

وانطلقت من عدة تساؤلات فرعية أهمها:

- ما الأسس الأبستمولوجيا التي تقوم عليها العلوم الثلاثة: علم اللسان، السميولوجيا والسميوطيقا؟

- ما علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية وكدا السينمائية؟
- وما أوجه التقارب البلاغية العربية والغربية في ضوء سيميولوجيا السينما؟
- كيف يمكن من منظور سيميولوجي إبراز طبيعة اللغة السينمائية والعناصر الدالة المكونة هلا، وطرائق التحليل الخاصة بالخطاب الفيلمي؟

واعتمد الباحث دراسة حالة لفيلمي في إطار التحليل النصي هما " **السفراء" التونسي** " و" **كل الآخرين يدعون علي**" للمخرج الألماني "**فاسبندر**".

وتوصلت الدراسة إلى مدى مساهمة السيميولوجيا في دراسة السينما في إطار تحليل الكتابة السينمائية للكشف عن تشفيراتها والخلفية الثقافية والسياسية.

- تمتع اللغة السينمائية– في نظر النقاد السينمائيين التقليديين– بعناصر تعبيرية أساسية وهي:

أ– سلم اللقطات echelle de plans

ب–زاويا التصوير angles de prise de vues.

ت–حركات الكاميرا movements de camera.

- تنفرد السينما عن بقية الفنون البصرية (مثل الفن التشكيلي، الرسم الفوتوغرافيا) في كونها تتمكن من بناء ما يعادل " الجملة" وذلك بفضل تعاقب اللقطات، وهو التعاقب الذي يقوم على التقطيع في الفضاء والزمتن بنسبة محدودة.

ثانيا: دراسة من إعداد الباحث محمد عثمان محمود خلف تحت عنوان "تربية الداعية المسلم في فكر الشيخ يوسف القرضاوي"، دراسة ماجستير كلية التربية قسم أصول التربية جامعة طنطا، 2008.

تمحورت إشكالية الدراسة فيما الأفكار التربوية التي تتضمنها كتابات الشيخ يوسف القرضاوي في مجال تربية الدعاة؟

وهذا الإشكال انبثق عنه مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي:

- ✓ ما دواعي الاهتمام بتربية الدعاة في عصر العولمة وموقف الشيخ يوسف القرضاوي منها؟
- ✓ ما الفلسفة التربوية التي تمثل إطارا مرجعيا لتربية الدعاة كما تبدو في كتابات الشيخ يوسف القرضاوي؟

- ✓ ما الأصول العقدية التي تستند إليها تربية الدعاة كما تبدو في فكر الشيخ يوسف القرضاوي؟
- ✓ ما أساليب تربية الدعاة في فكر الشيخ يوسف القرضاوي؟

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على منهج التحليل الفلسفي، حيث قام بتحليل كتابات الشيخ يوسف القرضاوي ذات الصلة بموضوع الدعوة والدعاة لتتوصل الدراسة في الأخير إلى مجموعة من النتائج أهمها:

كانت لظروف الشيخ يوسف القرضاوي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية انعكاسات واضحة على فكره العام وفكره التربوي على وجه الخصوص، فقد استجاب لمشكلات عصره بالمشاركة قولا وعملا.

- أثبتت الدراسة كذلك أن هناك عقبات ومشكلات تقف حجر عثرة في طريق الدعوة الإسلامية وهي كالآتي:
- مشكلة فهم الإسلام فهما مبتورا لدى بعض الدعاة
- مشكلة الاكتفاء بالثقافة الذاتية وإغفال جديد العلم
- مشكلة التخلف الحضاري للأمة الإسلامية
- غياب التخطيط السليم للعمل الدعوي.

ثالثا: دراسة من إعداد الباحث إبراهيم خلف سليمان الخالدي تحت عنوان الصورة النمطية لواقع الإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي" وهي دراسة منشورة مجلة الشريعة والقانون بتفهنا الاشراف بالدقهلية بجامعة الأردن، لمجلد 19، العدد 4، الصفحات: 2595 – 2624، سنة 2017.

تمحورت إشكالية الدراسة ما هي الصورة النمطية لواقع الإسلام والمسلمين في الاعلام الغربي؟

وهذا الإشكال انبثق عنه مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي:

- ما واقع الصورة النمطية للإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي.؟
- ما الطرق التي من شأنها الإطاحة بأهداف الإعلام الغربي في تشويه للصورة النمطية للإسلام والمسلمين؟ ومن المسؤول عن ذلك؟

لتتوصل الدراسة في الأخير إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ✓ أن الإعلام الغربي يقدم صورا نمطية لواقع الإسلام والمسلمين غير حقيقية في سبيل تشويه صورتهم.

- ✓ قدرة وسائل الإعلام الغربية على تحقيق قدر أكبر من التأثر المعرفي والعاطفي والسلوكي، نتيجة اعتماد الجمهور على وسائل الاعلام كمصدر عن المحيط الاجتماعي والثقافي الذي يعيشون فيه ويتفق هذا مع نظرية الاعتماد على وسائل الإعلام.
- ✓ قدم الإعلام الغربي العديد من الإعلانات والأفلام التي توضح عدائية للإسلام والمسلمين وتوضح سعي الإعلام الغربي لتقديم صورة نمطية سلبية للإسلام والمسلمين.
- ✓ أن مسؤولة التخلص من حملات التشويه والتحريف للإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي تقع على عاتق جميع الدول الإسلامية وعلى عاتق جميع المسلمين، وتتفق هذه النتيجة مع نظرية المسؤولية الاجتماعية
- ✓ أن الأمة الإسلامية تقاعست في نشر الدعوة الإسلامية وتوجه التصور الحقيقي ونشره في وسائل الإعلام المختلفة وخاصة العالمية
- ✓ أثرت الأحداث السياسة والصراعات الطائفية وما شهدته المنطقة العربية من ثورات شعبية أو ما تسمى بالربيع العربي على الصورة النمطية للإسلام والمسلمين عند الغرب. ٧. الإعلام العربي الإسلامي مسؤول.

رابعا: من إعداد الباحثة عدة بن سليم فريدة تحت عنوان الخطاب السياسي في السينما المصرية" دراسة سيميولوجية للفيلم السينمائي "هي فوضى؟" 2018– 2019، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم الاجتماعية بجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم.

تمحورت إشكالية الدراسة حول كيف يتم تناول القضايا السياسية في الفيلم السينمائي المصري؟، وما هي الدلالات والإيحاءات التي يحملها الفيلم السينمائي المصري في إطار تناوله للقضايا السياسية من خلال تلك العلامات الأيقونية البصرية؟

وهذا الإشكال انبثق عنه مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي

- كيف تشكلت ملامح الظاهرة الفنية السينمائية من خلال القضايا السياسية التي تناولتها المادة الدرامية في ضوء التوجهات السياسية والاقتصادية في مصر؟
- هل مستوى الدراما المصرية يرقى لمستوى طموحات الحدث والوعي الفكري والسياسي للمواطن المصري لمعاجلة قضاياه اليومية والحياتية؟

- ما هي تأثير الأحداث والحركات السياسية الكبرى في مصر في ظل أنظمة الحكم المختلفة على الخطاب السينمائي، وما تأثير هذا الأخيرة على الرأي العام المصري؟
- ما طبيعة العلاقة بين الدراما السينمائية والسلطة السياسية ؟،وما تأثر ذلك على رؤية وإدراك الجمهور للحياة السياسية حوله باختلاف الظرف السياسي؟
- كيف تناولت الدراما واقع المجتمع المحلي والعربي من خلال الفيلم السينمائي، ما هي أساليب عرض تلك القضايا السياسية على شاشة السينما؟

اعتمدت الدراسة على منهج التحليل السميولوجي لتحليل فيلم "هي فوضى؟، وتوصلت إلى نتائج أهمها:

- ✓ أن الأفلام المصرية استطاعت ضمن صيرورتها الزمنية المختلفة أن تنقل تفاصيل الواقع السياسي في كل مرحلة من مراحل المجتمع المصري، من ظلم وقهر سياسي وأمني وممارسات عنيفة، وكذا خصوصيات المعيش اليومي للمواطن البسيط من تردي مستوى المعيشة وانتشار الآفات الاجتماعية والفقر والتشرد.
- ✓ أن القمع السياسي والفساد والعنف البوليسي هو حمور القصة الفيلمية بالدرجة الأولى وإن كانت تشابكت القصة ما بين الفساد والحب ، ولكن ظل ذلك حب التسلط والقهر والظلم واستغلال السلطة والمنصب هو وسيلة لتحقيق الدوافع والمآرب الشخصية من طمع في المال والمنصب وغيره ، وحتى أنه تم استغلال تلك السلطة السياسية لتحقيق الرغبة في احتياجات الحب والتقدير ،وفي نفس الوقت دافع لإشباع الحاجة بالنقص وتدمري الآخرين وإرهابهم وتعذيبهم وعندما ينصدم الفساد والظلم والجشع مع قيمة العدالة والقانون والحق والعدل والمصلحة العامة للمواطن وغيره تخلق صراع.

خامسا: دراسة من إعداد الباحثة أميمة آيت الحاج تحت عنوان صورة المسلم في الأفلام الهوليودية "دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بعد أحداث الحادي عشر سبتمبر" رسالة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال تخصص "السينما ووسائل الاتصال التفاعلية" جامعة الجزائر 2020-2021.

تمحورت إشكالية الدراسة كيف ساهمت أفلام هوليود (عينة الدراسة) في صناعة صورة المسلم بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001؟

ومن هذا التساؤل الرئيسي تتفرع الأسئلة الجوهرية الآتية:

- ما هي الإيديولوجيات التي تتحكم في مضامين الأفلام الهوليودية عينة الدراسة؟
- ما الذي تغير في صورة المسلم عبر الفن السينمائي الهوليودي المنتج بعد الحادي عشر سبتمبر 2001

من خلال عينة الدراسة؟

- هل لأحداث الحادي عشر سبتمبر 2001 علاقة مباشرة باشتداد موجة تهجم أمريكا من خلال أفلامها على المسلمين؟
- ما هي الرسائل الضمنية التي نقلت للمشاهد عن المسلم في الأفلام الهوليودية عينة الدراسة لجمهورها عبر العالم؟

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على منهج التحليل السميولوجي وتمثلت عينة الدراسة من الأفلام المنتجة بعد

أحداث الحادي عشر سبتمبر، وتم اختيارها بطريقة قصدية، لتتوصل الدراسة في الأخير إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ✓ قدم المخرج العربي المسلم أو الرجل الشرقي أنه مولوع بالمرأة الغربية، حيث صور الرجل العربي المسلم على أنه بدوي متخلف مكبوت يلهث وراء الأمور الجنسية، وأنه لايزال متخلف متمسك بموروثه التقليدي الذي لا يتناسب مع التطور والعولمة.
- ✓ أراد المخرج ايصال فكرة ان المسلم عديم الرحمة والإنسانية يظلم المرأة ويضطهد ها وبان المرأة المسلمة مستضعفة ومنتهكة الحقوق وبالتالي يحاول المخرج ايصال فكرة ان الإسلام دين عنصري يميز بين النوع الجندري للبشر وبان المرأة في الإسلام دورها هامشي خلقت لإشباع رغبات الرجل وإنجاب الأولاد ويتخلص منها فور قضاء حاجته عكس ما يدعو اليه الاسلام الذي كرم المرأة وعظمها.
- ✓ أبرز المخرج المسلمين منغمسون في اللهو والملذات، ومهووسون بالنساء الأمريكيات ولا يفكرون إلا بقضاء رغباتهم وحاجاتهم الجنسية معهن مهما كلفهم ذلك كما أيد الاباحية وبين انتشارها لدى المسلمين وهو بذلك يقوم في نفس الوقت بتشجيع الجمهور المسلم على إشاعة مثل هذا النوع من الممارسات البعيدة عن قيمهم والتي تؤدي إلى مخالفة تعاليم دينهم التي تلح بضرورة أن تكون العلاقة الجنسية في إطارها الشرعي المتمثل في الزواج الذي يحفظ حقوق الطرفين وبذلك يسعى المخرج إلى نشر الرذيلة بين المجتمعات المسلمة وجعلها شيئا عاديا ممتعا وهذا ما يوضح التسعير الجنسي الذي تعاني منه أمتنا افة تهدد القيم.
- ✓ عرض المخرج نموذج المسلم الجبان الذي يستقوي على الضعفاء العزل، ويستهدف الأبرياء.

سادسا: دراسة من إعداد الباحثة أمينة فوال تحت عنوان تجليات الاسلاموفوبيا في السينما العالمية" دراسة تحليلية سيميولوجية أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال تخصص وسائل الاعلام والمجتمع، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، 2020-2021.

تمحورت إشكالية الدراسة كيف تجلت الاسلاموفوبيا في السينما العالمية؟

وهذا الإشكال انبثق عنه مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي

- فيما تمثلت المعاني الضمنية والدلالية التي نقلتها السينما العالمية للمشاهد عن الاسلاموفوبيا من خلال أفلام عينة الدراسة؟
- كيف عبرت الرسائل الأيقونية والرسائل الألسنية في أفلام عينة الدراسة عن الاسلاموفوبيا؟
- ماهي دلالات البناء الفيلمي في لغته السينمائية ووصفه السردي والجمالي الاسلاموفوبيا في أفلام عينة الدراسة؟
- ماهي الأبعاد القيمية المستنبطة من فلمي "اسمي خان" و"سمية"؟

اعتمدت الباحث في هذه الدراسة على منهج التحليل السميولوجي وتمثلت عينة الدراسة في فيلم "اسمي خان" من السينما الهندية وفيلم "سمية "من السينما الفرنسية، وتم اختيارها بطريقة قصدية، لتتوصل الدراسة في الأخير إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ✓ سعى المخرجون إلى التعريف بظاهرة الاسلاموفوبيا كما يعيشها المسلمون في الواقع حقيقة فهي تتعدى الخوف من المسلمين، هي أكبر من مجرد مشاعر سلبية اتجاه هذا "الآخر المختلف بالاسلاموفوبيا سلوكيات إجرامية يعاقب عليها القانون، لذا على كل مسلم وقع ضحية لها التوجه إلى العدالة وعدم الرضوخ والاستسلام، فهذه الأفلام جاءت كتشجيع لتغيير الوضع الراهن للمسلمين في الغرب، ومن ناحية أخرى هدفت الأفلام لوضع هجمات 11 سبتمبر 2001 بأمريكا، وهجمات13 نوفمبر2015 بفرنسا في سياق تاريخي وجيو-سياسي أوسع.
- ✓ توصلت الدراسة إلى سبب الهجمات الإرهابية التي شهدتها الولايات المتحدة الأمريكية أن وفرنسا هو سبب سياسي وليس ديني، حيث جاءت هذه الهجمات كردة فعل على السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا اتجاه قضايا العالم العربي والعالم الإسلامي.
- ✓ كان موقف السينما العالمية من خلال نماذج الدراسة صارم اتجاها الاسلاموفوبيا في الغرب، وذلك

بإدانة الظاهرة والتنديد بها وفضح مختلف أشكالها ومستوياتها، كما فتح المخرجون من خلال هذه الرؤية آفاق لتناول ظاهرة الاسلاموفوبيا من وجهات نظر الضحايا والابتعاد عن التناول الأفقي والأحادي لصورة الإسلام والمسلمين التي تختزل في صفات سلبية غير إنسانية، تروج لها السينما الغربية على رأسها السينما الأمريكية منذ عقود، فالأفلام تمنح صوتا للأشخاص الذين لا يسمع لهم عادة في وسائل الإعلام الرئيسة أو في إنتاج الأفلام. لقد أخذ المخرجون موقفا لتمثيل هذه الفئة، خاصة منها المرأة التي ترتدي الحجاب والتي تم اقصاء لعقود من النقاش العام.

سابعا: دراسة من إعداد لطفي قلوح تحت عنوان أهمية تكنولوجيات الإعلام والاتصال بالنسبة للداعية التلفزيون والأنترنت أنموذجا، وهي دراسة منشورة في **مجلة** الإعلام والمجتمع بجامعة الجزائر، المجلد05، العدد رقم 2، الصفحات 612-621، سنة 2021.

تمحورت إشكالية الدراسة ما أهمية تكنولوجيات الإعلام والاتصال في للداعية في تبليغ الدعوة الإسلامية؟

ويتفرع هذا السؤال الرئيسي الى أسئلة فرعية تتمثل في:

- ما المقصود بتكنولوجيا الإعلام والاتصال؟
- ما المقصود بالداعية؟
- كيف يستفيد الداعية من تكنولوجيا الإعلام والاتصال؟

لتتوصل الدراسة في الأخير إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ✓ مواكبة الدعاة المسلمين لمستجدات العصر، باستغلال تكنولوجيا الإعلام والاتصال الحديثة في إيصال رسالة الإسلام الصحيحة لأكبر عدد من الناس، خالية من أي لبس أو تشويه، لتحقيق مصلحة الإنسانية في الدنيا والآخرة.
- ✓ عدم الاكتفاء بالوسائل التقليدية المحدودة التأثير والانتشار.
- ✓ استغلال التلفزيون والأنترنت بما تتضمنه من مواقع ومنتديات الإلكترونية ووسائط تواصل اجتماعي للدعوة إلى الإسلام بمختلف اللغات العالمية، باللغة المكتوبة والمسموعة والفيديو والرموز والصور.

3-1-أوجه التشابه والاختلاف:

من خلال ما تم عرضه في الدراسات المحلية والعربية، يمكن تحديد بعض السمات التي أشارت إليها الدراسات السابقة والتي تلتقي مع دراستنا في نقاط وتختلف معها في أخرى ويمكن توضيحها فيما يالي:

- تشاركت الدراسة الحالية مع دراسة إبراهيم خلف سليمان الخالدي حول موضوع الصورة النمطية وصورة الإسلام واختلفت في الوسيلة الإعلامية، حيث استخدم الباحث الاعلام الغربي بينما استخدمت الدراسة الحالية السينما، كما اختلفت في زاوية المعالجة.
- اتفقت الدراسة الحالية مع دراسة الباحث محمد عثمان محمود خلف في اعتماده على موضوع الداعية المسلم واختلفت في نوع المنهج، حيث اعتمد الباحث على المنهج التحليلي الفلسفي حيث قام بتحليل كتابات الشيخ يوسف القرضاوي ذات الصلة بموضوع الدعوة والدعاة، بينما استخدمت الدراسة الحالية المنهج السيميولوجي في تحليلها للأفلام السينمائية عينة الدراسة التي تناولت الداعية الإسلامي.
- اتفقت دراسة أميمة آيت الحاج مع الدراسة الحالية حول البحث عن الرسائل الضمنية للفيلم إضافة إلى اعتماد الباحثة في هذه الدراسة على منهج التحليل السميولوجي ونوع العينة القصدية، واختلفت في نوع السينما حيث اختار السينما الأمريكية للكشف عن صورة المسلم في الأفلام الهوليدية، بينما اختارت الباحثة السينما العربية وبالأخص السينما المصرية.
- اتفقت دراسة **محمود ابراقن** مع الدراسة الحالية في موضوع السيميولوجيا وتحليل الرموز والدلالات في السينما واختلفت في نوعية المعالجة للموضوع.
- تشاركت دراسة عدة بن سليم فريدة مع الدراسة الحالية حول استخدامها المنهج السميولوجي في التحليلإضافة إلى متغير السينما المصرية، واختلفت في زاوية المعالجة فهي ركزت على القضايا السياسية في السينما المصرية، فحين دارستي ركزت على موضوع صورة الداعية الإسلامي في السينما فهي بتالي تركز على جميع الجوانب السياسية والدينية والاجتماعية والثقافية.
- اتفقت الدراسة الحالية مع دراسة أمينة فوال في اعتمادها على المنهج السيميولوجي في تحليل الأفلام إضافة إلى نوع العينة التي كانت قصدية واختلفت في نوع السينما، فهي اختارت السينما الهندية والسينما الفرنسية أما الدراسة الحالية السينما المصرية، إضافة إلى اختلاف زاوية الطرح والمعالجة.
- تشاركت الدراسة الحالية مع دراسة لطفي قلوح في دراسته لموضوع الداعية الإسلامي واختلفت في نوع الوسيلة الإعلامية حيث استخدم الباحث التلفزيون والانترنت، بينما استخدمت الدراسة الحالية نوع آخر ألا

وهو السينما، إضافة إلى اختلافها في زاوية المعالجة فالدراسة الحالية تركز على دور السينما في نقل صورة الداعية الإسلامي من خلال السينما، أما الدراسة السابقة فركزت على أهمية تكنولوجيا الاعلام والاتصال بالنسبة للداعية.

3-2-حدود الاستفادة من الدراسات السابقة:

مما لا شك فيه أن الدراسة الحالية استفادت كثيرا مما سبقها من دراسات، حيث قامت باستغلالها للوصول إلى تشخيص دقيق للمشكلة ومعالجتها بشكل شمولية ومن جوانب الاستفادة العلمية للدراسات السابقة نذكر ما يلي:

- استفادت الدراسة الحالية من دراسة محمد عثمان محمود خلف في إثراء الإطار النظري فيما يخص الداعية الإسلامي ومتغيراتها، وكذلك دراسة وعدة بن سليم فريدة فيما يخص عنصر السينما المصرية، كما أضافت لي رؤية مهمة حول المنهج السيميولوجي مما أتاح لي فهما أعمق للأدوات والأساليب التي يمكن استخدامها في تحليل الرسائل السياسية والاجتماعية الموجودة في الفيلم.

- استفادت الدراسة الحالية مع دراسة أمينة فوال في فهم كيفية تصوير الشخصيات الإسلامية في الأفلام. يتيح لي هذا العمل فرصة تحليل العلاقة بين الصور السلبية التي قد تُبرزها السينما العالمية وصورة الداعية الإسلامي في السينما المصرية، خاصة في فيلم "مولانا.

- – كما استفادت الدراسة الحالية مع دراسة أميمة آيت الحاج، الاستفادة من تحليلها السيميولوجي الذي سلط الضوء على كيفية تصوير الشخصيات الإسلامية في سياقات مختلفة، وكيف تتأثر هذه الصور بالنظرة العامة تجاه الإسلام والمسلمين، هذا يدفعني إلى طرح تساؤلات مشابهة في دراستي حول كيفية تصوير الدعاة الإسلاميين في السينما المصرية، وما إذا كانت هذه الصور تعكس الواقع أم تعزز صورًا نمطية.
- أما فيما يخص دراسة محمود ابراقن أضافت بُعدًا جديدًا لتحليلي، حيث مكنتني من الربط بين السيميولوجيا والظواهر الاتصالية، مما يسهم في تقديم تحليل شامل وأكثر عمقاً لصورة الداعية الإسلامي في السياق السينما.

4- الإجراءات المنهجية للدراسة السيميولوجية:

4-1-منهج الدراسة:

اعتمدنا في دراستنا على المنهج السيميولوجي باعتباره منهجا يقوم على الوصف والتحليل، بل يتعدى الوصف الظاهر ليشمل المعنى المعمق وذلك بالكشف عن الدلالات اللغوية وغير اللغوية، بمعنى آخر تفكيك الرموز وتركيب الدوال اللغوية النصية أو البصرية لكشف المعنى أو المعاني واستخراج دلالتها، ومن ثم فالهدف من دراسة المحتوى سيسيولوجيا وتطبيقيا، هو البحث عن المعنى والدلالة واستخلاص البنية المولدة للمحتوى منطقيا ودلاليا. (تمار، 2017، صفحة 17)، ويعرف التحليل السميولوجي على أنه "الإجراء والاستراتيجية البحثية التي تستهدف استكشاف الوحدات البنائية للنسق الاتصالي، فاذا كان النسق صورة أو رسما فان التحليل هنا هو تجزئة مكونات هذه البناءات لمعرفة مدى تماثلها أو تقابلها باعتبارها نظائر، ومن ثم معرفة الصيغة الوظيفية التي تحكم هذا البناء والتفاعل الدلالي لهذا النسق .Labroderie, 1978, p) 13)

ولقد اخترنا المنهج السيميولوجي للاعتبارات التالية:

- **يُعتبر المنهج السميولوجي مثاليًا لفهم العلامات والرموز المستخدمة في فيلم مولانا، مما يساعد على اكتشاف المعاني المختلفة التي تحملها الشخصيات.**
- **يُتيح المنهج فهم الرسائل الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي يحملها فيلم مولانا، وتحليل كيفية تشكيل هذه الرسائل لرؤية المجتمع للدين ورجاله.**
- **يقوم المنهج السميولوجي بفحص الرموز والعلامات المستخدمة في فيلم مولانا، مما يساعد على كشف المعاني الخفية التي قد لا تكون ظاهرة للمشاهد.**
- **يتيح المنهج السيميولوجي فهم كيفية بناء معاني متعددة من خلال عناصر بسيطة، مثل الألوان، الإضاءة، وتفاصيل الملابس، المتواجدة في فيلم مولانا مما يساهم في توسيع نطاق الفهم.**

4_2- أدوات الدراسة:

اعتمدنا في دراستنا على الأدوات البحثية السيميولوجية لاستنطاق مختلف الدلالات المتضمنة في فيلم عينة الدراسة.

4-2-1-أدوات التحليل النصي وفق مقاربة رولان بارت:

- القراءة التعيينية (الوصفية) والقراءة التضمنية (التأويلية)
- المرجع
- الثقافة

4-2-1-1-القراءة التعيينية(Dénotation): يتضمن تحديد دوال ومدلولات المتغيرات الفيلمية للدراسة وهي العناصر التي سوف تحدد المستوى الثاني للدراسة، أي المستوى التضميني، حيث يتحدد المدلول النهائي للفيلم أي معناه والسياق الخارجي الذي يرتبط به (دليو، 2020، صفحة 432).

4-2-1-2- القراءة التضمينية (Connotation): وهو المجال الذي يتم فيه استقراء آليات الدلالة داخل عالم الصورة، وما يرافقها من قوانين التدليل التي تحيل إلى ظلال نفعية، وظيفة أو استعارية مودعة في ثنايا الصورة، وإذا كانت الوظيفة التعيينية تطرح السؤال: "ماذا تقول الصورة؟" والذي تجيب عنه الدراسة التقنية أو الشكلية الوصفية، فإن الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالا إجرائيا وتأويليا، وهو" **كيف قالت الصورة ما قالته؟**" وهذا ما ستجيب عنها لقراءة التضمينية التأويلية التي تتوسل بمحاججة علمية تؤطر الكيفيات لتي تختصر الأبعاد التشكيلية للصورة وتستنطق طرائقها في بناء دلالتها.

فالتعيين هو المعنى الوضعي المحايد عن كلمة ما، واستخدام الوحدات بهذا المعنى التعييني الأحادي يهدف إلى التوصيل والإفهام، بينما يدل التضمين على المعاني التي تكتسبها كلمة ما، من السياق الاجتماعي والثقافي والنفسي، أي كل ما توحي به عبارة أو تفرضه بطريقة واضحة أو غامضة. المعنى لا يوجد على مستوى التعيين بل على مستوى التضمين، فالاكتفاء بالدال هو البقاء في حالة الوصف للأشياء والظواهر، وذلك لأن الدال ليس سوى وسيطا لتوصيل المعنى، أما المدلول يكون غالبا نتيجة الاجماع الضمني الذي يمنحه معنى محددا وبالاستعمال يتخلى المدلول عن معانيه الأولى ليكسب معاني أخرى (ساكر، 2015-2016، صفحة 62_63)

4-2-1-3- المرجع: هو عبارة عن السياق العام والخلفيات التي ينطلق منها كاتب السيناريو ً ويترجمها المخرج عند انتاج فيلم أكانت قصة الفيلم حقيقية أو خيالية. وينقسم المرجع إلى نوعين وفق "**رومان جاكبسون**" المرجع الوضعي الذي يشمل مجموعة من العناصر والظروف الخاصة بالمرسل والمتلقي والمرجع النصي الذي يتعلق بمحتوى الرسالة المتضمنة في الفيلم (أوفي أي رسالة بصرية أخرى)، ويهدف المرجع النصي إلى الكشف عن نوايا المرسل والدالات والمعاني الضمنية الكامنة في الرسالة البصرية وذلك من خلال الوثيقة الفيلمية التي يسعى الباحث لقراءتها وفق مناهج خاصة لهذا الغرض

سنسعى في هذه الدراسة باعتبار الفيلم وثيقة نصية، حيث يسمح لنا التقطيع التقني بتحويل العمل السمعي البصري النصي مكتوب ثم استقراء مختلف الدلالات الضمنية سيميولوجيا.

4-2-1-2: الثقافة: هي المجال الذي يتم فيه تنظيم تبادل المعلومات في المجتمع الإنساني، وهي تنظيم بالضرورة في خطابات وأنساق دلالية واتصالية، فالثقافة هي نسق عام الذي يتكون من أنساق ثقافية فرعية تصوغ العالم على وفقها، فالمعاني أو المدلولات التي يشير إليها أي نسق علامات، هي بالضرورة وحدات ثقافية فالإنسان صورة العالم من خلال ثقافته المتنوعة، أي أن إنتاج المعنى خاضع لمقومات ثقافية (أوكسل، 2021، صفحة 113)،" وبتالي فالمخرج يعكس وحداته الثقافية المستمدة من سياقه المجتمعي، من خلال المشاهد واللقطات التي تساهم في بناء الفيلم، وذلك لنقل صورة واقعية عن النمط المعاش، وهذا ما سنحاول الكشف عنه أثناء تحليل الفيلم وهذا بالرجوع إلى المرجعية الثقافية للمخرج أحمد مجدي علي وكاتب القصة إبراهيم عيسى.

4-2-2-أدوات التحليل النصي لمارتين جولي:

- المستوى التعييني (التقريري)
- المستوى التضميني (الايحائي).

4-2-2-1- المستوى التعييني:

- الرسالة التشكيلية وتشمل (الحامل، الإطار، التأطير، زاوية التقاط النظر والهدف منها، التركيب والإخراج على الورق، الأشكال والخطوط، الإضاءة والألوان)

– الرسالة الأيقونية وتشمل تحميل ما في الصورة من علامات ايقونية من خلال (مستوي الموضوعات، وضعية النموذج)

– الرسالة اللغوية وتشمل الكلمات والجمل والعناوين المصاحبة لصورة.

الهدف هنا هو تقديم صورة واضحة عن كيفية تنظيم النص أو الرسالة بصريًا دون التعمق في المعاني أو الدلالات هذا المستوى يهدف إلى تقديم وصف دقيق لما يظهر على الشاشة دون التعمق في المعاني أو الدلالات (سمر، 2022، صفحة 231)

4-2-2-2- المستوى التضميني (الإيحائي)

في هذا المستوى، تبحث جولي عن المعاني الضمنية والمحتوى غير المصرح به يتضمن ذلك:

- **السياقات الثقافية:** فهم كيف تؤثر الخلفيات الثقافية والاجتماعية على تفسير النص.
- **الرسائل الخفية:** الكشف عن الأفكار والمفاهيم التي قد لا تكون واضحة في القراءة السطحية، مثل القيم الاجتماعية والسياسية التي يعكسها الفيلم.

هذا التحليل يتطلب قدرة على الربط بين النصوص والسياقات الأوسع، مما يساعد في فهم الرسائل الأكثر تعقيدًا التي يحملها النص السينمائي.

4-2-3-أدوات التحليل النصي لجاك أومون وماري ميشيل:

مقاربة التحليل النصي لجاك أومون وماري ميشيل فتضم بدورها ثلاث أدوات رئيسة وهي – :الأدوات الوصفية التي تشمل مجموعة من العناصر منها وثيقة تحليل أو جدول التقطيع التقني للمقاطع المختارة للفيلم.

- الأدوات الاستشهادية
- الأدوات الوثائقية

4_2_3_1_الأدوات الوصفية: وتضم تقنية التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم.

أ- التقطيع التقني:

–يعرف على أنه تقديم الفيلم على شكل تقطيعات متتالية، بحيث يقدم كل مشهد بصورة مستقلة على المشاهد الأخرى

كما يشير أيضا إلى وصف الفيلم في حالته النهائية حث يرتكز على نوعين من الوحدات وهم اللقطات والمتتاليات، وهو عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية معنى تحويل الفيلم من صورته السمعية البصرية إلى وثيقة مكتوبة. (أوكسل، 2021، صفحة 119)

ويعد التقطيع عمل ضروري لتحديد مهام مرحلتي التصوير والتوليف"Montage" علما أن التقطيع يميل الجانبً التحليلي للعمل الفيلمي والتوليف، إلى جانب التركيبي" Synthétique" ، وهو يشير أيضا الى الكتابة السابقة للتصوير، وبما أن التقطيع يعتبر أكثر تقنية من الأدوات الأخرى، فهو يوحي بالكلمات والرسومات الأولية إلى ما ستؤول إليه المعطيات التقنية لكل لقطة مرئية (ماتو، 1997، صفحة 14)

وتم تطبيق تقنية التقطيع التقني الإعلان التشويقية للفيلم والمقاطع المختارة من فيلم عينة الدراسة، من خلال إتباع الجدول الذي وضعه "(ريمون بلور") والذي يشمل شريط الصورة وشريط الصوت حيث أن:

❖ **شريط الصورة:** ويضم

- **اللقطة:** هي صورة من الكاميرا وهي الوحدة الأساسية للمشهد حيث تسبقها وتلحقها لقطات آخري فتكون مع بعضها البعض وحدة متكاملة." (رستم، 2010، صفحة 14) نقوم أثناء مرحلة التقطيع بتحديد ترتيبها ومدتها.
- **حركات الكاميرا:** عادية، غطسيه، عكس غطسيه، مائلة... الخ
- **زاويا التصوير:** بانورامیه، ترافلينغ، ثابتة...الخ
- **سلم اللقطات:** لقطة جامعة، لقطة نصف جامعة، لقطة مقربة، لقطة متوسطة .

❖ **شريط الصوت** ويضم :

الحوار: الخطاب والحوار بين الشخصيات في الفيلم، وكذا خطاب الروائي في الفيلم .

- **الموسيقى:** الموسيقى التي وظفها المخرج في مشاهد الفيلم .

- **الضجيج:** كل المؤثرات الصوتية والأصوات الخارجية، مثل: صوت غلق الباب، أصوات الحيوانات...ألخ.

ب- وصف صور الفيلم: وتعنى تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة.

ج- التجزئة: الانتقال من مقاطع واسعة جدا للفيلم إلى مقاطع متزايدة الدقة أو ما يسمى بالتقطيع الجزئي". بمعنى أنها عملية بيتم فيها تحديد المقاطع التي ستخضع لتحليل (أوكسل، 2021، الصفحات 115-116)

1-9-3-2- الأدوات الاستشهادية: وتشمل ملخص الفيلم، البطاقة التنقية، الفوتو غرام، هي الأدوات التي تساهم في الفهم والتحليل.

أ- ملخص الفيلم: وهو أول الأدوات الاستشهادية يتم فيها تقديم شيء بحجم أقل قبولا لتحكم فيه ويقبل التعليق التحليل بصورة أفضل" وقد قامت الباحثة بتلخيص أهم الأحداث والتطورات التي ساهمت في بناء السردي لفيلم "مولانا".

ب-بطاقة تقنية عن المخرج: نبذة تعريفية عن المخرج، أهم عماله، توجهاته السياسية الاجتماعية ومرجعياته الثقافية، أهم الجوائز التي حاز عليها، وتمثلت في هذه الدراسة بعرض بطاقة تقنية عن مجدي أحمد علي

ت-بطاقة تقنية للفيلم: تشمل أسماء كل من ساهم في انجاز الفيلم فريق العمل.

ث-الفوتو غرام: ونقصد بتقنية الفوتو غرام توقيف الشريط الفيلمي عن الحركة في مدة زمنية معينة، ليعطينا صورة ثابتة للتفصيل في الجزئي.

1-9--3-3- الأدوات الوثائقية:

يقصد بالأدوات الوثائقية جملة المعطيات العامة الخارجة عن الفيلم والقابلة للاستعمال في التحليل كما تشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

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

ب-المعلومات اللاحقة للبث: وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والنشر، الدخل .(Aumont & marie, 1989, pp. 62-63)

وفي تحليلنا السميولوجي لفيلم "**مولانا** "سنقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات وهذا لرصّد بعض الأفكار الرئيسة التي يحتويها فيلم موضوع الدراسة، ومعرفة أهم التفاصيل والأحداث.

4-3-مجتمع البحث وعينة الدراسة:

4-3-1 مجتمع البحث:

- يعرف مجتمع البحث أنه "مجموعة عناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرهاّ من العناصر الأخرى والتي يجري عليها البحث أو التقصي" كما يعرف أنه مجموعة منتهية أو غير منتهية كما من العناصر المحددة مسبقا والتي ترتكز عليها الملاحظات." (أنجرس ، 2013، صفحة 298)

ويتمثل مجتمع البحث في دراستنا جميع الأفلام السينمائية التي تناولت موضوع الداعية الإسلامي في السينما.

4-3-2- عينة الدراسة:

تعرف العينة على أنها جزء من مجتمع البحث الأصلي يختارها البحث بأساليب مختلفة وبطريقة مختلفة تمثل المجتمع الأصلي تحقق أغراض البحث العلمي وتغني الباحث من مشقات دراسة المجتمع الأصلي (حجاب، 2000، صفحة 29)

وفيما يخص عينة الدراسة الحالية فقدّ اعتمدنا على العينة القصدية، والباحث يختاره التي تعني "أن اختيارا مقصودا من بين وحدات المجتمع الأصلي، وذلك تبعا ملا يراه من سمات أو صفات أو خصائص تتوفر بهذه الوحدات وتخدم أهداف البحث بحيث تكون الوحدات قريبة من المجتمع الأصلي ويترك للباحث في الميدان الحرية في اختيار وحداتها (زيان، 1998، صفحة 28) كما يقوم الباحث في العينة القصدية "باختيار وحداته بطريقة تحكمية لا مجال فيها للصدفة بل يقو م هو شخصيا بانتقاء الوحدات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات وهذا لإدراكه المسبق ومعرفته الجيدة لمجتمع البحث ولعناصره الهامة، التي تمثله تمثيلا صحيحا وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب وحداتها بطريقة مباشرة (بن مرسلي ، 2005، الصفحات 197-198)، وبعد الاطلاع على الإنتاجات السينمائية المتوفرة، التي قاربت موضوع الداعية الإسلامي في

السينما العربية كفيلم الخلية، الشيخ جاكسون، حيرة وغيرها من الأفلام، وقع اختيارنا على الفيلم المصري "**مولانا**"، وذلك للاعتبارات الآتية:

- ✓ **تعتبر السينما المصرية هي الأقدم والأكبر في العالم العربي من حيث الإنتاج والانتشار، فهي تُشكل الجزء الأكبر والأبرز من السينما العربية ككل.**
- ✓ **الدور الرائد والمهيمن للسينما المصرية على مستوى العالم العربي.**
- ✓ **للسينما المصرية سمات وخصائص مشتركة مع السينمات العربية الأخرى من حيث اللغة العربية ومعالجة المواضيع الاجتماعية والثقافية العربية.**
- ✓ **للفيلم علاقة مباشرة بالموضوع فهو يتحدث عن داعية إسلامي تلفزيوني.**
- ✓ **حصد الفيلم على أهم الجوائز في المهرجان القومي السينما المصرية منها أحسن فيلم روائي طويل وأفضل سيناريو سنة 2018.**
- ✓ **نال جائزة أحسن فيلم طويل بمهرجان الأقصر للسينما الإفريقية، كما فاز بطل الفيلم عمرو سعد بجائزة أفضل ممثل لتجسيده دور حاتم الشناوي صعوده من إمامة الصلاة في مسجد حكومي إلى أن يصبح داعية تلفزيوني شهير، وأيضا جائزة أحسن ممثل في مهرجان تطوان السينمائي لبلدان البحر المتوسط بدولة المغرب في دورته ال 23.**
- ✓ **فيلم اثار ضجة كبيرة في أوساط المجتمع المصري وفي العالم العربي، فقد تم حذف اثنتي عشرة دقيقة من الفيلم قبل عرضه في القاعات السينمائية اللبنانية المحلية لكونها تحتوي على "إساءة للأديان".**
- ✓ **-شهرة كاتب العمل إبراهيم عيسى المعروف بكاتباته المثيرة الجدل.**

5 -المقاربة النظرية:

اعتمدنا في دراستنا على ثلاث مقاربات علمية وهي كتالي:

5-1- مقاربة رولان بارث:

وظفت الباحثة في هذه الدراسة **مقاربة رولان بارت السيميولوجية ذات الاتجاه الدلالي**، التي تقوم على تفكيك مختلف الدلالات المتضمنة في الفيلم السينمائي "**مولانا**"، وباعتبارها من أكثر المقاربات اختيارا في توجهات بحوث الإعلام والاتصال التي تعنى بتحليل المضامين السمعية البصرية خاصة منها الأفلام السينمائية لأنها مشبعة بالدلالات الظاهرة والباطنة، شأنها شأن المضامين الإعلامية المختلفة التي تنتج رسائل ذات معاني مركبة (وولاكوت، 1996، صفحة 198).

يعتبر "**رولان بارث**" الشيء الدال أو المعنى التعييني يشمل ذلك الموضوع أو المشهد الذي تمثله الصورة بشكل مباشر، أو الذي يمكن أن تقوم بتمثيله بطريقة حرفية تختزن كل ما يدخل في القراءة الحرفية، أما التضمين فيمكن الإقرار بأنه يتشكل ضمنيا من كل ما يمكن أن يوفره لهذا الموضوع، أو الشيء من قيم رمزية أخرى وأفكار تتعدى إطارها البديهي، كذلك يندرج هذا التصنيف في التجربة الإنسانية وفي المعطيات البصرية الفوتوغرافية، والتشكيل الفني وفي الفيلم أيضا، وخلافا لإطار التعيين الذي يقترب من تعيين تاريخ القصة التي يرويها الفيلم حرفيا أي بصورة حرفية تقريرية، في حين ينتظم التضمين في الجوانب الرمزية أو الجمالية المرتبطة بالمعالجة السينماتوغرافية للقطات زوايا التصوير ... وبكل عناصرها المساهمة في إنتاج وتشكيل المعنى، وبهذا فإن التضمين لا يتعلق بالقراءة الحرفية الخالصة للرسالة، لكنه يقود إلى تأويلات مختلفة (الحاج، 2020-2021، الصفحات 18-19)

يمكن القول إن "**رولان بارث**" يعد أول من وضع منهجية "التحليل السميولوجي للصورة بمختلف أنواعها، وقسم "**بارث**" في كتابه "عناصر السيميولوجيا "القراءة الدلالية إلى مستويين :

1- **المستوى التعييني:** هو القراءة السطحية والأولية للرسالة، وبتعبير آخر هو الانطباع الأولي لمستقبل الصورة ويعنى به الدلالة الحقيقية التعيينية وهو المستوى الذي يدركه الجميع.

2- **المستوى التضميني:** يعرفه "**رولان بارث**" أنه وضع يأتي من أجل مضاعفة الوضع الأول في المستوى التعييني، الذي له مدلوله، فالتضمين هو القراءة المعمقة للرسالة، أي قراءة ما بين أسطر النص، وقراءة ما وراء الصورة لمعرفة الدلائل، والرموز التي تحملها، وتحدد هذه الدلائل في قيم السوسيوثقافية بالنسبة لكل مجتمع، ويؤكد "**بارث**" على قوة الصورة وقدرتها على الإيحاء بمعنى ثاني، ينطلق من المعنى التعييني (ارتباط الدال بالمدلول)، ليصبح الدليل التعييني المتحصل عليه دالا ثانيا لمدلول ثاني، لنصل أخيرا للتحليل

التضميني (بلخيري، قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي – بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني ب، 2017، الصفحات 86-87).

سيتم التعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية لفيلم "**مولانا**"، من خلال مراحل، انطلاقا من التقطيع التقني، ثم التوجه إلى المستوى التعييني، ويضم الأدوات الوصفية، ثم المستوى التضميني فيبدأ هذا التحليل بربط الجانب الكمي المتمثل في وثيقة التقطيع التقني إلى جانب الشق الإيديولوجي المعبر عنه، أي استخراج الرسائل والدلالات الخفية التي أراد المخرج أن يمررها إلى المشاهدين من خلال استعماله لعناصر المستوى التعييني من خلال الأدوات الاستشهادية،

3- تحليل مرجع وثقافة الفيلم: أي التعرف على المرجعية الخاصة بالقائم بالاتصال في الفيلم السينمائي، بدء بكاتب السيناريو والمخرج، ولما لا الممثلون، أو الشخصيات الدرامية، ومن بين المرجعيات التي يتم التركيز عليها المرجعية الاجتماعية المرجعية الفكرية المرجعية العقائدية، الدينية المرجعية السياسية _ الاقتصادية نفس الشيء بالنسبة لتحليل ثقافة الفيلم: استخراج المحلل النتاج الفكري المعتمد في الفيلم والذي يشمل : النظم والمبادئ العامة نمط المعاملات-المعتقدات-العادات والتقاليد والأعراف التراث -الفن-القوانين والحقوق الأخلاق، وكذا كل ما ورد في الفيلم من رموز ثقافية دالة على هوية صانع الفيلم، فالثقافة هي اكتساب المعارف من أجل تهذيب الحس النقدي والارتقاء بالذوق، وتنمية القدرة على الحكم (زراري، 2010-2011، صفحة 37_38)، والأهم من ذلك كله كشف النقاب عن الايدولوجيا المقصودة في الفيلم، **ولقد اخترنا هذه المقاربة للاعتبارات التالية:**

- **تركز مقاربة رولان بارث على مختلف الدلالات الظاهرة والضمنية المتضمنة في الفيلم السينمائي "مولانا"**
- **تعتبر من أكثر المقاربات اختيارا في توجهات بحوث الإعلام والاتصال التي تعنى بتحليل المضامين السمعية البصرية خاصة منها الأفلام السينمائية لأنها مشبعة بالدلالات الظاهرة والباطنة..**
- **تساعد هذه المقاربة في فهم كيف يساهم الفيلم في تشكيل الأيديولوجيات السائدة.**
- **يولي بارث أهمية للسياقات في تشكيل المعاني، حيث يقوم بتحليل كيف تتفاعل الأحداث الاجتماعية والسياسية في فيلم مولانا، وكيف ينعكس ذلك على فهم المشاهدين لصورة الداعية الإسلامي.**

5-2- مقاربة مارتين جولي:

كما وظفت الباحثة مقاربة مارتين جولي ذات الاتجاه السميولوجي، حيث تهتم بدراسة العلامات وكيفية عملها في التواصل ،حيث تركز على كيفية استخدام العلامات في إنتاج المعاني ومدى تأثير السياقات الثقافية والاجتماعية في تلك العلامات، أي تتعلق دراسة العلامات في السيميولوجيا بكيفية استخدام الرموز والعلامات لإنتاج المعاني، وهذا ينطبق بشكل كبير على تصوير الداعية الإسلامي من خلال فيلم "مولانا" في هذا السياق يمكن تحليل العلامات المختلفة التي تظهر في الفيلم وكيفية تأثيرها على فهم الجمهور لصورة الداعية، إضافة إلى العلامة البصرية واللفظية الموجودة في الفيلم وكذا السياقات الثقافية والاجتماعية من خلال دراسة كيفية تأثير هاته السياقات على صورة الداعية الإسلامي وما تعكسه من قيم وتحديات.

ترى مارتين جولي أن الأنساق البصرية تتميز ببناء محكم تتظافر في مختلف مكوناته التعبيرية لتبليغ رسالة محددة، وهناك بعض العناصر التي تتوفر في نسق وتغيب في آخر إلا أن هناك عناصر مشتركة في كل نسق بصري وتشمل علامات ايقونية وعلامات تشكيلية.

تعتمد العلامات الأيقونية على مبدأ التشابه بين الدال لمدلول، وتشكل مكونا أساسها من مكونات الأنساق البصرية، ليس باعتبارها عاملا مساعدا على استنساخ الواقع وتقديمه فقط، بل لما تضمره من أبعاد إيحائية عديدة ومتشعبة، حيث أن الصورة تحاول أن تقول دائما أكثر مما تعرضه بالدرجة الأولى، كما أن تأويل الأيقونات في الرسالة البصرية يتم على أساس إجراءات إيحائية متعددة مؤسسة على مؤثرات مختلفة تتوزع بين الاستعمالات السوسيوثقافية للصورة، وأشكال وطرق عرضها على المشاهد، أما العلامات التشكيلية تتمثل في مجمل العناصر التشكيلية المضافة للعلامات الأيقونية فقط بل تسهم في تشكيل النسق البصري لاسيما الصورة فهي ليست مواد تكميلية للعلامة الأيقونية فقط، بل تسهم في تحديد مضمون الرسالة، حيث أن كل عنصر له مساهمة في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة (الداخلي محمد، 2017، الصفحات 162-163)

ترتكز في تحليلها على تقاطع ثلاث أنواع من المستويات المتباينة شكليا والمتكاملة نسقيا وهي:

-الرسالة التشكيلية وتشمل (الحامل، الإطار، التأطير، زاوية التقاط النظر والهدف منها، التركيب والإخراج على الورق، الأشكال والخطوط، الإضاءة والألوان)

– الرسالة الأيقونية وتشمل تحميل ما في الصورة من علامات ايقونية من خلال (مستوي الموضوعات، وضعية النموذج)

الرسالة اللغوية وتشمل الكلمات والجمل والعناوين المصاحبة لصورة.

من خلال مستويين أساسيين، وهما المستوي التعييني الذي يريد به المعنى الفوري أو الجلي السطحي والمستوى التضميني الذي يريد به المعنى الحقيقي لرسالة، وهو المعنى العميق غير ظاهر (سمر، 2022، صفحة 231)

ولقد اخترنا هاته المقاربة للاعتبارات التالية:

- **تركز مقاربة جولي على دراسة العلامات أي :(كيف تُنتج العلامات مثل الحوار، التصوير، الموسيقى معاني تتعلق بالهوية الدينية والدور الاجتماعي للداعية) وكيفية عملها في إنتاج المعاني، هذا يتضمن دراسة الرموز والإشارات وكيف تتفاعل مع السياقات الثقافية والاجتماعية من خلال فيلم مولانا.**
- **مقاربة "مارتين جولي" تشبه إلى حد بعيد مقاربة "رولان بارث"، لأنه استمدت منه المبادئ الأساسية للتحليل وثنائية (التعيين،التضمين) ،فالمستوى الأول الشكلي الوصفي هو نفسه تقريبا المستوى التعييني الذي تحدث عنه بارث، أما المستوى الثاني لمارتين جولي الخاص بالأيقونة تطرق إليه بارث في تحليله للمستوى التضميني، تكمن نقاط الاختلاف في الممارسة الجديدة للباحثة التي تقوم على تسجيل المضامين الدلالية في مستويات منفصلة أي اتبعت طريقة التحليل التي تستمر فيها عناصر "تقنية" وتأويليه، باتباع نموذج تدريجي وتصنيفي الذي يسمح بتشكيل المعاني، وكذلك الاختلاف في أن بارث انطلق من السيميولوجيا اللسانية في دراسة الصورة الثابتة وجولي انطلق من نظريات الاتصال البصري والدراسات الثقافية في دراسة الصورة المتحركة، كما اهتمت بالسياقات الاجتماعية والثقافية المحيطة، أما بارث ركز على السياق الاجتماعي.**

5-3- مقاربة جاك أومون وماري ميشال:

استخدمنا **مقاربة جاك أومون وماري ميشيل التي تعتمد على التحليل النصي للغة السينمائية** كأداة نقدية لسبر أغوار الفيلم واكتشاف الشكل أو الدال الفيلمي للوسيط السردي (يخلف، 2012، صفحة 164) حيث يرى "**كريستيان ميتز**" التحليل النصي يختص بدراسة النص الفيلمي بكامله، وهو التحليل الذي يشمل جميع المتتاليات

المؤلفة للفيلم الواحد، أو يكتفي بدراسة متتالية واحد فقط ،كما يختص التحليل النص بدراسة تفاعلات الشفرات وتداخلها.

ونقصد بتحليل الفيلم، تجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بنائها لأهداف تخدم التحليل ولهذا يجب في هذا السياق الانطلاق من النص الفيلمي وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس الروابط بين مختلف العناصر المعزولة، وبهذا تصبح عملية لتأويله مرادف الفيلم تحليل عملية.

ومن خلال كل هذه التقنيات والمقاربات، يمكننا معرفة المعاني التعيينية، وهي المعاني الواضحة للمشاهدين عامة، أما التحليل الضمني فيمكننا من خلاله وعبر مراحله (التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم) لتحديد مختلف الرسائل التي تحملها الأفلام، وبالتالي الوصول إلى المعاني والدلائل الخاصة بموضوع الدراسة . ولقد اعتمدت الباحثة على (شبكة سيميولوجية خاصة) في التحليل وتمت عملية التقطيع التقني وفقا للجدول الموالي:

جدول رقم (1) وثيقة التقطيع التقني (لريمون بلور)

المقطع								
شريط الصوت						**شريط الصورة**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية الكاميرا**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الضجيج**
ترتيبها في كل مشهد	مدة اللقطة	نوع زاوية تصوير اللقطة	نوع الحركة كاميرا ثابتة أو متحركة	لوصف الخاص باللقطة	لشخصيات الموجودة في اللقطة وما يرافقها من أحداث	لخطاب الموجه الذي يدور بين شخصين أو أكثر	لموسيقى التصويرية المر افقة والموظفة في جيينريك	أصوات الطبيعية والاصطناعية، البشرية أو الحيوانية .....الخ

						بالإضافة إلى التعليق والمونولوج	البداية أو النهاية أو الأغاني	

المصدر(: (أوكسل، 2021، صفحة 115)

ولقد اعتمدت الباحثة على مقاربة جاك امون وماري ميشال للاعتبارات التالية:

- **تتيح هذه المقاربة تحليل جميع العناصر السينمائية، مما يوفر فهمًا أعمق للمعاني المتعددة الموجودة في فيلم مولانا.**
- **تركز المقاربة على كيفية تفاعل الشفرات المختلفة (مثل البصرية، السمعية، والسردية) في الفيلم، مما يعزز الفهم الكلي للرسالة السينمائية.**

قائمة المصادر والمراجع:

- المعاجم والقواميس:

- المنجد. (1969). ***المنجد في اللغة والإعلام.*** لبنان: دار المشرق.
- تريز ماري. (2007). ***معجم المصطلحات السينمائية.*** سوريا: المؤسسة العامة للسينما.
- كرم شلبي. (1989). ***معجم المصطلحات الإعلامية ط1*** . القاهرة: دار الشروق .
- ماري تيريز جورنو. (2007). ***معجم المصطلحات السينمائية.*** (فائز بشور، المحرر) فرنسا، جامعة باريس: مطبوعة جامعية.
- محمد منير حجاب. (2003). ***الموسوعة الإعلامية.*** القاهرة، مصر: دار الفجر.
- نعمة أنطوان، و اخرون. (2000). ***المنجد في اللغة العربية المعاصرة.*** لبنان: دار المشرق.

الكتب:

- ابو رستم رستم. (2010). ***جماليات التصوير التلفزيوني.*** الأردن: ،دار المغترب للنشر والتوزيع.
- أحمد عيساوي . (2012). ***منهجية البحث في الإتصال الدعوي ط1.*** القاهرة: دار الكتاب الحديث.
- أحمد بن مرسلي . (2005). ***مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال.*** الجزائر: ديزان المطبوعات الجامعية .
- أحمد غلوش. (1987). ***الدعوة الإسلامية: أصولها ووسائلها ط1.*** القاهرة : دار الكتاب المصري .
- أحمد محمد حسانين. (2003). مقومات نجاح الدعاة في العصر الحديث رسالة ماجستير . جامعة الازهر كلية اصول الدين .
- أديب خضور. (2009). ***صورة العرب في الاعلام الغربي:*** *عوامل تكوين الصورة وسائل ترويج الصورة امكانيات التغيير.* دمشق.
- ايان جراهام. (1995). ***المسرح والسينما.*** مصر: شركة السفير
- برنارد توسان. (2000). ***ماهي السميولوجيا؟ ط2.*** (محمد نظيمي، المترجمون) لبنان: دار افريقيا للنشر.
- بيير ماتو. (1997). ***الكتابة الفيلمية ط1.*** (قاسم المقداد، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- رضوان بلخيري. (2012). ***سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق.*** الجزائر: قرطبة للنشر والتوزيع.
- سعاد عالمي. (2004). ***مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري.*** أفريقيا الشرق: المغرب.
- عبد العزيز شرف. (1989). *المدخل الى وسائل الاعلام ط1.* مصر، القاهرة: دار الكتاب المصري.
- عبد الكريم زيدان. (2002). ***أصول الدعوقط 9.*** لبنان، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- عبد الله تاني قدور. (2008). ***سميائية الصورة: مغامرة سميائية في أشهر الارساليات البصر في العالم.*** عمان: مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع.
- علاء عبد العزيز السيد. (2008). ***الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية.*** المؤسسة العامة للسينما القاهرة: منشورات وزارة الثقافة.
- فايزة يخلف. (2012). ***مناهج التحليل السميائي.*** الجزائر: دار الخلدونية.
- محمد عمر زيان. (1998). ***البحث العلمي مناهجه وتقنياته ط2.*** الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية
- محمد منير حجاب. (2000). ***الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية.*** القاهرة: دار الفجر للنشر.
- محمود ابراقن. (1995). ***هذه السينما الحقة.*** بنغازي.
- موريس أنجرس . (2013). ***منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية.*** (بوزيد صحراوي، و اخرون، المترجمون) الجزائر: دار القصبة للنشر.
- يوسف تمار. (2017). ***مناهج وتقنيات البحث في الدراسات الاعلامية-الاتصالية.*** الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

المجلات:

- جانيت وولاكوت. (01 01, 1996). ***الرسائل والمعاني.*** (سعيد بومعيزة، المحرر) *المجلة الجزائرية للاتصال*، الصفحات 197-227.
- خالد عبد الحميد سمر. (07, 2022). ***التحليل السيميولوجي لصور بايدن على أغلفة المجلات المصرية.*** *المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الإتصال، 12*(11)، الصفحات 215-257.
- رحاب الداخلي محمد. (2017). ***دلالات التغطية المصورة لأنشطة التنظيمات الإرهابية في المواقع الإلكترونية في الصحف العربية دراسة تحليلية سيميولوجية على موقع صحيفتي الأهرام المصرية و الشرق الأوسط السعودية.*** *مجلة البحوث الإعلامية، 47*(47)، الصفحات 145-194.

- رضوان بلخيري. (12, 2017). ***قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي – بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني*** ب. *مجلة العلوم الانسانية*(8)، الصفحات 82-96.

- عذراء عيواج، و نزهة حنون. (30 12, 2016). ***صورة الاسلام والمسلمين في الاعلام الغربي بين حقائق التشويه وامكانيات التغيير***. *مجلة المقدمة للدراسات الإنسانية و الاجتماعية، 1*(1)، صفحة 145_172.

- فضيل دليو. (2020). ***التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي: التحليل على أساس اللقطة أنموذجا.*** *مجلة المعيار، 24*(51).

- مختار جليلي. (جانفي, 2019). ***الثورة التحريرية من خلال السينما الجزائرية.*** *مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية المجلد الثاني العدد الأول.*

- وائل بركات. (2002). **السميولوجيا بقراءة رولان بارث** (المجلد 18). سوريا: مجلة جامعة دمشق.

الرسائل الجامعية:

- آيت أمينة الحاج. (2020-2021). ***صورة المسلم في الأفلام الهوليودية دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بعد أحداث الحادي عشر سبتمبر 2001.*** *ا*لجزائر، كلية علوم الإعلام والإتصال قسم الإعلام تخصص"السينما ووسائل الاتصال التفاعلية".

- صباح ساكر. (2015-2016). ***السياسة الأمنية الأمريكية من خلال الفيلم الروائي –دراسة سيميولوجية لعينة من الأفالم الأمريكية من فترة الحرب العالمية الثانيةإلى ما بعد أحداث 11 سبتمبر 2001*** أطروحة دكتوراه. الجزائر، علوم الاعلام والاتصال، الجزائر.

- مريم أوكسل. (2021). ***صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية «دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية»*** أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث. كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري، قسنطينة.

- نجمة زراري. (2010-2011). ال***طرح الفيليمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين: "وراء المرآة" و "عائشات"*** مذكرة ماجستير. كلية العلوم السياسية والإعلام قسم علوم الإعلام والاتصال، الجزائر.

- وليد قادري. (2012). ***صورة الاسلاميين في السينما المصرية*** (اطروحة ماجستير) . كلية العلوم السياسية والاعلام، الجزائر: جامعةالجزائر3.

المواقع الإلكترونية:

- – السينما... علاقة الصورة بالذات والآخر. (29 08, 2021). تاريخ الاسترداد 1 12, 2023، من الشرق الأوسط.:

- **الكتب باللغة الفرنسية:**

- **Aumont, J., & marie, m. (1989). *L'analyse des films*. Paris: Nathan université.**
- **La broderie, R. (1978). *les images dans la société*. Paris: Ed Casterman.**
- **Lazard, j. (1985). *Ecoles communication, télévision*. Paris: puf.**
- ***Petit Larousse en couleur : dictionnaire encyclopédie pour tous*. (1980). Paris: Librairie Larousse.**
-

الفصل الثاني: الصورة ولغة السينما

1-ماهية الصورة الذهنية وأبعادها:

1-1 ماهية الصورة الذهنية:

1-1-1- التاريخ

1-1-2- المفهوم

1-1-3- أنواع وتصنيفات الصورة الذهنية

1-2-أبعاد الصورة الذهنية ومصادرها:

1-2-1-الأبعاد

1-2-2-مصادرها

1-2-3- الوظائف

1-2- مصادر تكوين الصورة الذهنية

1-3- وظائف الصورة الذهنية

2-الصورة النمطية والصورة الذهنية:

2-1- مفهوم الصورة النمطية

2-2- الفرق بين الصورة الذهنية والصورة النمطية

3-اللغة السينمائية:

3-1- خصائص اللغة السينمائية

3-2- عناصر اللغة السينمائية

3-3- فن السينما وأساليب الإخراج السينمائي

4- وسائل صناعة الصورة

1- ماهية الصورة الذهنية وأبعادها:

1-1- ماهية الصورة الذهنية

1-1-1-التاريخ:

فيما يتعلق بأصل مفهوم الصور الذهنية، فقد كانت هناك دائمًا خلافات في أبحاث العلوم الإنسانية والاجتماعية وخاصة في مجال أبحاث الصور، ويرجع ذلك إلى الاختلافات المهنية بين الباحثين والاختلاف في الفترة التي عاش فيها كل باحث.

بدأ استخدام مصطلح الصورة الذهنية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين كمصطلح له علاقة بالمنشآت التجارية، لكن ما لبث أن تم استعماله في المجالات الإعلامية والسياسية والمهنية المختلفة وتشير بعض من المصادر الأجنبية إلى أن مصطلح الصورة الذهنية لم يظهر إلى الوجود إلا في عام 1908م على يد العالم" **جراهام دلاس** " والذي أشار في كتابه الطبيعة والسياسة إلى أن الناخبين في حاجة إلى تكوين شيء مبسط ودائم ومنظم عند الثقة في مرشح (ابراهٌيم عبد الرزاق و الساموك، 2011، صفحة 72)

ويقول البعض إن أرسطو هو الذي وضع الأساس لهذا المصطلح وطور العديد من الأفكار اللاحقة حول الطبيعة في مقابل الجوهر أو المبدأ، فالصورة عند أرسطو هي ما يقول شيئاً ويختلف عن المادة لا توجد وظيفة في الطبيعة أو علم النفس أو المنطق. (الشطري، 2013، صفحة 103)

كمايعود الفضل للصحفي الأمريكي "**والتر ليبمان**" بأنه أول من استخدم هذا المصطلح في التاريخ الحديث موضحا أنها الصورة التي يتم إسقاطها على العالم وفقا لعاداتنا وأذواقنا وأحلامنا وقدراتنا، سواء كانت مرتبطة بشكل فضفاض أو غير محكم قد لا يكون ذلك ممكنًا مع الأشياء الكاملة، لكن ربما تكون صورة للعالم (خضور، 2009، صفحة 12)

1-1-2-المفهوم:

يعتبر مصطلح الصورة الذهنية مصطلح لديه عدة أبعاد مختلفة في مجالات علمية متعددة، حيث اتجه العديد من الأكاديميين والباحثين إلى تقديم مفهوم شاملا له وذلك كل حسب اختصاصه وتوجهه، فاختلفت هذه المفاهيم في ناحية واتفقت في نواحي علمية أخرى.

و يقصد بالصورة الذهنية من الناحية اللغوية، الشكل والصفة والنوع، وهي كذلك الصفة التي يكون بها الشكل كما يطلق لفظ الصورة على ما رسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أي انعكاس خيال الشيء على المرآة في الذهن (نايلي، 2014، صفحة 11)

- أما من **الناحية الاصطلاحية** يعرفها "**أديب خضور**": بأنها مجموعة الاحكام والتصورات والانطباعات القديمة المتوارثة والجديدة والمستحدثة، الإيجابية منها والسلبية، التي يأخذها شخص أو جماعة أو مجتمع عن آخر ويستخدمها منطلقا وأساسا لتقييمه لهذا الشخص، ولتحديد موقفه وسلوكه ازاءه (خضور، 2009، صفحة 12)
- كما تعرف أيضا على أنها تصور عقلي شائع، فرديا، أو جماعيا، نحو شيء معين، وقد يكون هذا الشيء فردا أو جماعة، أو شعبا، أو دينا، أو رأيا، أو مذهبا بحيث تتغير هذه الصورة إلى مدلول يستحضره الذهن بمجرد استحضار هذا الشيء، وقد يبني المتصور لهذه الصورة مواقفه وعلاقاته مع هذا الشيء بناءا على هذا التصور مما يؤدي مع التراكم إلى تحول الصورة الذهنية إلى مركب من الأحكام والتصورات والانطباعات المتنوعة (سالم، 2014، صفحة 55)
- يعرفها "**هارولد ماكس**" على أنها إجمالي الانطباعات الذاتية للجماهير عن مؤسسة أو فرد أو مجتمع، وهي انطباعات عقلية غير ملموسة تختلف من فرد إلى آخر (كريمان و عجوة، 2005، صفحة 128)

- يعرفها "**جيرالد هوتر**" بأنها كافة التصورات التي نحملها داخلنا والتي تحدد فكرنا وشعورنا وسلوكانا، إنها أفكار ورؤى تنم عما نحن عليه وعما نطمح إليه، وربما عما نريد أن نصل إليه يوما، الصورة الذهنية إذن هي الحاكمة لطيفية استخدام العقل وسبب استخدامه (هوتر، 2014، صفحة 110).
- وتعد الصورة الذهنية الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين، أو نظام ما، أو شعب، أو جنس بعينه، أو منشأة، أو مؤسسة، أو منظمة محلية، أو دولية، أو مهنة معينة، أو أي شيء آخر يمكن أن يكون له تأثير في حياة الإنسان، وتتكون هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة، وترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد واتجاهاتهم وعقائدهم وبغض النظر عن صحة أو عدم صحة المعلومات التي تتضمنها خالصة هذه التجارب، فهي تمثل بالنسبة لأصحابها واقعا ينظرون من خلاله إلى ما حولهم ويفهمونه صادقا أو يقدرونه (عجوة ، 2003، صفحة 10)

والحديث عن الصورة الذهنية يقودنا إلى العديد من التعريفات المختلفة التي تتعلق بتلك الصورة التي تتجسد لدى الأفراد حول شخصية معينة أو مؤسسة أو دولة وقد تتشكل هذه الصورة تحت تأثير عدة عوامل مثل المحيط الذي يعيش فيه الإنسان كفكرة الشعب عن شعب آخر مثل صورة المسلم أو الإسلام لدى الغرب.

وتتميز الصورة الذهنية بمجموعة من السمات يمكن إجمالها:

- تتسم الصورة الذهنية بأن لها اطارا زمنيا سابقا، بمعنى أن الصورة الذهنية قديمة التكوين، أي أننا لا نطلق على معرفة حالية صورة ذهنية.
- تتسم بأن لها اطارا ذاتيا حسيا، بمعنى أنها تتبع من مقدرة الإنسان الحسية، أي قدرة الإنسان على استيعاب المثير أو التعرض له.
- تباين الصورة الذهنية، بمعنى أنها تختلف من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر إلا أنها تتقارب في أذهان الأفراد مكونة صورة ذهنية متماثلة لجماعة أو مجتمع ما.
- كما تتسم الصورة الذهنية بالعاطفة، على رغم من أن ذلك لا يعد شرطا أساسيا فيها، وليست العاطفة في جميع الأحيان مقياسا لها سلبي إيجابي.

- الصورة الذهنية مكونة للاتجاه، بمعنى أنها أحد مصادر بناء وتكوين الاتجاه.
- تتميز الصورة الذهنية بديناميكية، بمعنى أنها متغيرة غير ثابتة سواء اكان التغيير بطيئا أم سريعا وهذا التغيير ناتج عن تفاعلها مع مثير جديد.
- التحكمية، بمعنى أنها بمثابة مقياس يحدد يضبط السلوك والأحكام أو ردود أفعال إزاء المثير. (باقر، 2014، صفحة 57_ 58)

وعليه فإن الصورة الذهنية هي عملية معرفية ديناميكية تتحكم فيها عوامل نفسية ووجدانية تتطور وفقا للإطار الثقافي والاجتماعي وتتحكم فيها جملة من الظروف والمتغيرات تبعا للبيئة الموجودة فيها.

1-2-3-الأنواع والتصنيفات للصورة الذهنية:

تتراكم الصورة الذهنية لتكون مخزونا خاصا بها، تسمى أحيانا اللاشعور ويتم تصنيف وتجميع هذه الصور في مجموعات ترتب وفق تصنيف التضمين، والاحتواء في الذهن إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية :

أولا: الصور بوصفها نسخا ذهنية للأحاسيس (الرؤية، السمع، الرائحة، الغرائز، القدرات الطبيعية الروحية) ويضم أيضا متخيل اللاوعي.

ثانيا: المتخيل الذهني بوصفه يتوسط المثير في العالم الخارجي من جهة والاستجابة من جهة أخرى، وهناك تكون الصورة تركيب افتراضي ينجم عن حقيقة أن المداخلات السيكولوجية المثيرات تختلف عن المخرجات الاستجابات.

ثالثا: المتخيل الذهني بوصفه مشاعر سلوك وأحاسيس مستثار، أي بمعنى تلك التي تحدث في غياب أي مؤثر عدا الصورة الذهنية. (باقر، 2014، صفحة 59)

ولا يوجد تصنيف مستقر وثابت لأنواع الصورة الذهنية، وهي في ذلك شأنها شأن تحديد مفهومها، تختلف من حقل معرفي إلى آخر فنجد عدة تصنيفات فمنها:

- **الصورة الذاتية:** صورة النفس، أي كيف يرى الفرد نفسه مواصفاته قدراته، وعلاقته بالآخرين .

- **صورة الآخرين:** لدى الأفراد صورة عن الآخرين، وتصرفاتهم علاقتهم بهم قدراتهم طموحهم .
- **الصورة التي يعتقد إن الآخرين يرونها فيه:** فقد يعتقد أحد الأفراد، بأن صورته في ذهن الآخرين ممتازة لكونه حكيم ذكي ناجح، ولكن الواقع قد يكون مغاير، ولا يرى الآخرين هذه الصفات فيه.

- أما في علم السياسة تقسم الصورة الذهنية إلى: صورة ذهنية قومية، صورة ذهنية نمطية مقولبة، صورة ذهنية لمرشح انتخابي، صورة ذهنية للأحزاب صورة ذهنية لحدث سياسي.
- وفي علم النفس، فنجد أنواعا عدة للصورة الذهنية: الصورة الذهنية المكونة للاتجاه، الصورة الذهنية المتخيلة الصورة الذهنية المقولبة.

بالإضافة إلى تصنيف آخر تمثل في :

- **الصورة المرآة:** وتعني صورة الواقع الذي يرى فيه المصدر نفسه.
- **الصورة الحالية:** وتعني الصورة التي يرى فيها الجمهور المصدر.
- **الصورة المثلى:** وتسمى بالمتوقعة أيضا، وتعني أفضل حالات الصورة المرغوبة.
- **الصورة المتعددة:** وتعني تعدد أنواع وأشكال الصور لدى الجمهور، وهي بلا حكم نهائي موزعة بشكل سلبي وايجابي.
- **الصورة المرغوبة:** الصورة المرغوبة بالنسبة للفرد أو المنظمة ليست صورة واحدة، ولكنها مجموعة صور إحداها تبرز في المقدمة ويشتد التركيز عليها، في حين تتبعها مجموعة من الصور التي تتفق في المضمون معها، ونستطيع أن نقول إن الصورة المرغوبة تنبع من الفهم الحقيقي لذات الإنسان أو الجهة التي تسعى لتكوينها.

1-2-أبعاد الصورة الذهنية ومصادرها:

1-2-1- الأبعاد:

هناك إجماع بين معظم الباحثين على أن الصورة الذهنية تشتمل على ثلاثة مكونات، أو أبعاد أساسية، تتمثل فيما يلي:

- ✓ **البعد أو المكون المعرفي:** ويقصد بهذا البعد، المعلومات التي يدرك من خلالها الفرد موضوعا، أو قضية أو شخصا ما، وتعتبر هذه المعلومة هي الأساس الذي تبنى عليه الصورة الذهنية، التي يكونها الفرد عن الآخرين، وعن الموضوعات والقضايا المختلفة بناءا على دقة المعلومات والمعارف التي نحصل عليها عن الآخرين تكون دقة الصور الذهنية التي نكونها عنهم، ووفقا للبعد المعرفي فإن الأخطاء المتكونة في الصورة لدى الأفراد، هي أخطاء ناتجة أساسا عن المعلومات والمعارف الخاطئة التي حصل عليها هؤلاء الأفراد (السلطان، 2015، صفحة 97)، فبناء الصورة الصحيحة يتوقف على كمية المعلومات التي يستقبلها الفرد يوميا ومدى صدق تلك المعلومات هذا من جهة، ومن جهة أخرى مدى ادراك وفهم وقدرة الفرد الملتقي لهذه المعلومات وتفسيرها بطريقة صحيحة الامر الذي يساعده في نهاية المطاف على تكوين تصور ذاتي خاص به انطلاقا من قدرة استيعابه لها، الأمر الذي تطرق إليه العديد من الباحثين في دراسة خصائص الصورة الذهنية على أنها ذاتية تختلف من فرد إلى آخر حسب درجة استيعابه وقدرة تفسيره للأحداث والمواقف والمعطيات بغض النظر عن كان تفسيره صحيحا أم خاطئا.
- ✓ **البعد أو المكون الوجداني:** يقصد بالبعد الوجداني الميل بالإيجاب أو السلب تجاه موضوع، أو قضية، أو شخص، أو شعب، أو دولة ما في إطار مجموعة الصور الذهنية التي يكونها الأفراد، ويتشكل الجانب الوجداني مع الجانب المعرفي، ومع مرور الوقت تتلاشى المعلومات والمعارف التي كونها الأفراد، وتبقى الجوانب الوجدانية التي تمثل اتجاهات الأفراد نحو الأشخاص، والقضايا والموضوعات المختلفة، وتندرج تحته خصائص الشعوب من حيث اللون، الجنس واللغة، فاختلاف هذه الخصائص من الأمور التي تسهم في بناء الاتجاهات السلبية، والتجانس في هذه الخصائص يسهم في بناء الاتجاهات الايجابية. (الصورة الذهنية ، مفهومها ، ابعادها ، مكوناتها، 2021)

- ✓ **البعد أو المكون السلوكي:** يعكس سلوك الفرد طبيعة الصورة الذهنية المشكلة لديه في مختلف شؤون الحياة، حيث ترجع أهمية الصورة في أحد أبعادها إلى أنها، تمكن من التنبؤ بسلوك الأفراد فسلوكيات الأفراد يفترض منطقيا أنها تعكس اتجاهاتهم في الحياة (بوسعيدي، 1996، صفحة 96)

1-2-2- مصادر تكوين الصورة الذهنية:

إن أدوات تكوين الصورة الإعلامية في تكوين الصورة الذهنية لأي منظمة أو مؤسسة أو وزارة أو شركة أو حتى فرد تتم وفق قواعد وأسس صناعة أصبح لها اليوم خبراء ومكاتب علاقات عامة وإعلام متمرسين على أداء هذا الدور والإبداع يلعب دورا مهما في هذه الصناعة مثلا محاكاة الأسماء التجارية الكبرى من قبل المقلدين لها لذا يجب أن نتفهم ضرورة الإلمام بمهارات الاتصال لتكوين الصور الذهنية سواء للمجتمع أو لأفراد وتعد أهم مصادر تكوين الصور (المزاهرة، 2015، صفحة 293)

- ويشير الدكتور "**على عجوة**": أن تكوين الصورة الذهنية عملية حركية تتغير وتتبدل، بحسب تطور الواقع الاجتماعي، وتغير الأوضاع الاقتصادية، والظروف السياسية والثقافية، فصورة الداعية الإسلامي في السينما العربية ليست ثابتة، فالصورة التي كانت سائدة في السينما العربية قبل عقود قد تختلف عن الصورة الحالية.

وتتسم بالمرونة والتفاعل المستمر فتتطور، وتنمو، وتتسع، وتتعدد، وتتعمق، وتقبل التغير طوال الحياة، لذلك فإن الثبات في موضوع الصورة الذهنية يتسم بالنسبية لا بالإطلاق، فبناء الصورة يعتمد على خبرات الفرد المباشرة وغير المباشرة، وهذا يقودنا إلى تأكيد أن الصورة الذهنية تتغير تبعا لما يطرأ على خبرات الفرد من تغيرات (عجوة ، 2003، صفحة 7)

- **الخبرة المباشرة:** الاحتكاك اليومي للفرد بغيره من الأفراد والمؤسسات والأنظمة والقوانين يُعَدُّ مصدراً مباشراً ومؤثراً في تكوين الانطباعات الذاتية عن شخص، فكرة أو منظمة. هذه الخبرة المشتركة المباشرة، القوية في تأثيرها على عقلية الفرد وعواطفه، إذا أُحْسِنَ توظيفها، تُعَدُّ من أهم العوامل المؤثرة في بناء الصورة الذهنية.

- **الخبرة الغير مباشرة:** الرسائل الشخصية التي يسمعها الفرد من أصدقائه أ عبر ووسائل إعلام عن المنظمة أو أحداث أو أفراد من غير أن يرى أو يسمع بنفسه يساعد تكوين الانطباعات التي تشكل الصورة الذهنية النهائية (الكافي ، 2016، صفحة 63)

-**الرأي العام:** يعد من أهم مكونات ومكتسبات تكوين الصورة الذهنية لدى الجماهير وتتعدد أنواع الرأي العام طبقا للمعايير التي يتم على أساسها التقييم (طلعت، 1983، صفحة 102)

1-2-3- وظائف الصورة الذهنية:

-تحقق الصورة الذهنية للفرد أكبر قدر من التكيف مع ظروف الحياة من خلال دورها في اختصار جهد الفرد بما تقدمه له من جاهزة تكفل له التعامل مع الاخر بل التنبؤ بسلوكه دون إمعان النظر في خصائصه الفردية

فصورة الداعية الإسلامي في الأعمال السينمائية العربية قد تؤدي إلى تبسيط وتعميم هذه الصورة لدى المشاهدين وقد يترتب على ذلك تغييب الخصائص الفردية للداعية وتحويله إلى نموذج جاهز يمكن التعامل معه بناءً على هذه الصورة المسبقة.

- إن التصور الذهني يضيف نطاق الجهل بالآخرين من خلال استخدام الأفراد له نتيجة لما يقدمه من معرفة يمكن أن تكون عليها صور الآخرين من خلال التعامل معهم، من خلال استخدام التصور الذهني، يستطيع المشاهد أن يتخيل ما قد يكون عليه الداعية الإسلامي في السينما العربية بناءً على معرفته وخبراته الشخصية هذا التخيل قد يؤدي إلى تكوين صورة مسبقة عنه قد تكون مختلفة عن الواقع الذي يُقدم في العمل السينمائي.

- عملية تكوين الصورة الذهنية تؤدي إلى تحويل العالم لعالم أسهل وأكثر تنظيما من خلال استخدام الجوانب السيكولوجية التي تنطوي عليها عمليات التعلم داخل الإنسان.

-تسهم الصورة الذهنية في تفسير مواقف الفرد وآرائه وأنماطه وسلوكه في الحياة الاجتماعية وتفسر أساسا فلسفته في الحياة وذلك لارتباطها بقيمه ومعتقداته وثقافته.

-للصورة الذهنية دور كبير في تكوين الرأي العام، ذلك لأنها النبات الأولى التي يتكون منها الرأي باعتبار تأثيرها في أراء الناس ومواقفهم (محمود، 2008، صفحة 72_73)

- تساهم الصورة الذهنية في وظيفة كسب الجماهير (العطروني، 1996، صفحة 124)

من خلال ما تم التطرق إليه نلاحظ أن أغلب وظائف الصورة الذهنية ارتكزت على الجانب النفسي بصفة أساسية، ولعل ذلك يقودنا إلى التعريف السابق للصورة الذهنية وارتباطها بالبعد العقلي والفكري للفرد، فهي تتوقف على مدى استجابة العقل للمتغيرات والأحداث والمعطيات التي يستقبلها يوميا وقدرة إدراكه لها، لينتج في الأخير سلوكي يعبر عن رايه وموقفه اتجاه المعنى المستهدف.

2- الصورة النمطية:

2-1- المفهوم:

إن مصطلح الصورة الذهنية النمطية بدأت استعمالاته الأولى في الحقل المعرفي لعلم النفس حيث استخدمه **والترليبمان (Lippmann Walter)** في كتابه الرأي العام، أوضح من خلاله أن الإنسان يتعلم أن يرى بذهنه القسم الأعظم من العالم الذي لا يستطيع أن يراه أبدا أو أن يلمسه، أو يشمه، أو يتذكره، وهو بالتدرج يضع لنفسه وداخل ذهنه صورا يمكن الاعتماد عليها عن العالم (خضور، 2009، صفحة 11)

ويعود الاهتمام بالصورةِ النمطية إلى عشرينيات القرن الماضي وامتد تدريجيا إلى مجالات معرفية مختلفة وشمل ميادين كالبحوثِ الاجتماعية ودراسة الشعوب والحضاراتِ والسلوك الدولي والإعلام ،والاتصال الجماهيري وعلم الجريمة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع ، وحتى علوم اللغة والآداب والفنون، كما تشمل قضايا الحاضر والمقاربات التاريخية، إذ لكل مجتمع منظومته الخاصة من الصور النمطية التي يتبناها، ويعزز حضورها في الحياة العامة من خلال مناهج التعليم ووسائل الإعلام والسينما والفنون ومواقع التواصل الاجتماعي ومراكز الدراسات والأبحاث الموجهة ضد الآخر (الصورة النمطيّة أداة الصراع الإنساني، 2019).

- وكلمة النمطي جاءت من القالب النمطي الذي يستخدم في الطباعة لوصف الصفائح المعدنية التي تطبع عليها الحروف بطريقة الصب الحراري فتصبح ثابتة لا تمحى، ومنها جاءت عبارة الصورة النمطية التي تعني "صب" أو "تشكيل" صورة معينة عن شخص أو مجموعة أشخاص أو بلد أو أمة... الخ لا يمكن محوها.

- أما أصل العبارة، في اللغة العربية، هو ترجمة لمصطلح **(Stereotype)** المشتقة بدورها من الكلمة الإغريقية) **(Stereos)** التي تعني "راسخ قوي" و**(typos)** التي تعني "انطباع". وبالتالي فمعناها الحرفي هو: انطباع قوي لفكرة/نظرية أو عدة أفكار/نظريات. (مداسي، 2021، صفحة 28)

وقد عرفت أيضا: على أنها عبارة عن مجموعة من التعميمات التي يتوصل إليها الأفراد من خلال العملية الإدراكية العامة، وتتمثل الوظيفة الرئيسية لهذه العملية في التبسيط والتنظيم وذلك لتحقيق التكيف المعرفي والسلوكي، واتفق معه **تان** حيث عرف صورة النمطية بأنها: تعميم شائع يذكر بعدم وجود اختلافات بين أفراد الجماعة معينة، فحينما يصف فرد بانتمائه إلى جماعة معينة فهذا يعني وفقا لمفهوم الصورة النمطية أن مجموعة السمات التي تنسب لهذه الجماعة تلتصق بهذا الفرد، وبتالي فالصورة النمطية هي المعتقدات لدى الأفراد عن خصائص جماعة معينة وما ينسب إليها من هذه السمات. (الشطري، 2013، صفحة 100)

- كما تعرف أيضا على أنها الشيء المكرر على نحو لا يتغير، أو الشيء المتفق مع نمط ثابت أو عام وتعوزه السمات الفردية المميزة، أو الصورة العقلية التي يشترك في حملها أفراد جماعة ما، وتمثل رأيا مبسطا إلى حد الإفراط المشوه مثلما يحدث لصورة المسلمين لدى الغرب أو موقفا عاطفيا (شرادقة، 2016، صفحة 50)

- والصورة النمطية هي صورة في العقل لا تتطابق بالواقع الحقيقي، وتمثل ما يحمله الإنسان من تصورات وأفكار، ومفاهيم تتحول إلى اتجاه يؤدي إلىً تعصب، وقد يكونوا هذا الاتجاه سلبيا سواء اتجاه نحو أشخاص أو جماعات معينة، وتتحول مجموعة التصورات والصور النمطية والاتجاهات إلى التمييز على مستوى السلوك.

- فالنمطية في أبسط معانيها هي صورة متمثلة في ذهن الفرد نحو جماعات شرطا أساسيا للتمييز بين الجماعات التي تشكل بدورها عنصرا مهما من عناصر الصورة النمطية والاتجاهات العصبية، وعملية التنميط أصبح أمر مبالغ فيه وازداد فيها التعميم والحكم المسبق على الآخرين، فإنها بتالي تؤثر حتما على سلوكه نحو الجماعات التي يتم تصويرها نمطيا، كما تؤثر على تعامله مع المعلومات التي يحصل عليها

من تلك الجماعة فالفئات هنا تصبح صورا نمطية وهذا ما أكده "**شوتز**" عبر تحليله لقضية النمطية (رعد عبد الجبار و حمادي عبد الأمير، 2014، الصفحات 525-526)

من خلال هاته التعريفات ويمكن أن يفهم معنى الصورة النمطية في إطار واضح عند التفكير في أن مفهوم الرجولة عند الناس هو العمل وتحمل المسؤولية، ولكن إذا تم تضييق النطاق بعض الشيء للصورة النمطية للرجل في الشرق مثلا فقد يدخل تحت هذا المفهوم هو أن الرجل هو المسؤول عن الإنفاق على أسرته، وربما تضيق الصورة النمطية للرجل في بيئة إسلامية محافظة مثلا لتشمل مسؤوليته عن التقويم الخلقي لمن يتبعه من النساء سواء كانت زوجته أو أخته.

وبذلك قد يتبين أن الصورة النمطية تختلف بحسب الناظر لهذه المجموعة وعلاقته بتلك المجموعة إن كان هناك ثمة علاقة بينهم.

فالعرب يضعون صورة نمطية للغرب مفادها الانحلال والحرية الغير مقبولة والتفكك الأسري، في حين أن الغرب يضع الشرق في صورة نمطية تظهر حتى في الرسم والترويج السياحي وغيره بحيث يرى أن الشرق هو مجموعة من النوق والجمال في الصحراء ورجل يراعها أو امرأة بدوية تحلب شاه وهكذا.

2-2-- الفرق بين الصورة الذهنية والصورة النمطية:

يعذ مفهومي "الصورة الذهنية" و" الصورة النمطية" من أكثر المفاهيم التي عرفت خلطا وتداخلا خلال توظيفها أو استعمالها في العلوم الإنسانية، حيث كانت ولا زالت الأدبيات تميز بدقة بين **(image)** والنمط **(stéréotype)**، وهذا ما نجده في العديد من البحوث المهتمة بمجال الصورة وهذا راجع ربما لاتفاقهما في العديد من التفاصيل إلا أن ذلك لا يسمح بتوظيفهما كمفهوم واحد، حيث يعتقد البعض أن المفهومين مترادفين ويتجلى الاختلاف فيما يلي:

- ✓ الصورة الذهنية هي تسويق لكل ما هو إيجابي عن الشخص والمؤسسة والمنظمة وغيرها حسب طبيعة النشاط، وتحتاج بذل مجهودات وامكانيات معتبرة وتنسيق وتوحيد الجهود داخليا لتحقيق الإشباع والإقناع ويسعى هؤلاء رسم وحفر معالم هذه السمات في ذاكرة المتلقي وغالبا ما تعمل العلاقات العامة في إطار

برامجها المسطرة على هذه النقطة مثال عن ذلك تعزيز العلامة التجارية في ذهن الزبائن، وينتظران يكون العائد والصدى إيجابي عنها من قبل الجمهور.

- ✓ عادة ما تختزل الصورة النمطية **(stereotype)** جوانب سلبية عن الموضوع المطروح، حيث يكون الآخر محصور في نموذج معين يحمل سمات وصفات وخصائص محددة، مثال عندما يتحدث الغرب عن المسلمين وفق لصورة معينة أنهم متعطشين للدماء، البطش، القتل... الخ وهي صورة التي يحملها الآخر عنا، والعكس صحيح حيث يعتبر ويصنف العرب والمسلمين الغرب بأنه قوة امبريالية يطمح من المزيد من السيطرة والقوة ولا يعترف بحقوق الآخرين رغم ادعاءاته الباطلة بالحرية والديمقراطية.
- ✓ تكون الصورة النمطية عن الآخر هي نتاج مخزون ثقافي أو عبر وسائل ووسائط الإعلام وليس بالضرورة عن طريق المعايشة اليومية ففي كثير ما يغير الاشخاص والمؤسسات نظرتهم الخاطئة لآخر بسبب المعلومات المتداولة في قوالب جاهزة (جبار، 2021، صفحة 287)

وهناك من يفرق بين الصورة الذهنية والنمطية على أساس وجود فروق وتباين في خصائص ومكونات ومصادر إحداهما عن الأخرى، في حين يرى "**موسى باقر**" بأن الصورة الذهنية النمطية هي جزء من الصورة الذهنية التي هي أعم وأشمل، والصورة النمطية هي إحدى تصنيفات الصورة الذهنية تمتزج مع بقية الأنواع لتصبح في بعض الأحيان إحدى سمات أنواع الصور الذهنية الأخرى وتنطلق على هذا الأساس ما يلي:

أن الصورة الذهنية هي الأساس المكون للصورة النمطية بمعنى أن الصورة الذهنية النمطية لا تتكون إلا ابتداء لأنها ناتج لتراكم الصور الذهنية المجردة أو بعبارة أخرى إن النمطية بحاجة إلى الصورة الذهنية المطاطة ليتم تكرارها وتعميمها ومن تم تنميطها فقولبتها، أما الذهنية فليست بحاجة إلى تنميط لبنائها

إضفاء صفة النمطية على بعض الأنواع الأخرى للصورة الذهنية حيث تصبح النمطية إحدى خصائص النوع مثل الصورة النمطية القومية.

عندما تتغير الصورة الذهنية النمطية عن شخص ما أو فكرة ما أو ظاهرة، فإنها تعود لتصبح صورة ذهنية مختلفة أو مصححة، أو أن تختفي بشكل نهائي لتتولد مكانها صورة ذهنية جديدة

ويمكن القول إن الصورة الذهنية هي تمثيل عقلي مجرد لموضوع أو فئة معينة من الموضوعات تقوم على الإدراك السابق، دون أن يكون له انعكاسات كبيرة، ذلك أنه من الممكن أن يستبعد الإنسان أو ينسى جوانب أخرى، كما أنه قد يعيد تفسير بعض الجوانب عند تنظيم الصورة الذهنية، بينما تشكل الصورة النمطية المعتقدات التي تراكمت وأصبحت مقبولة بحكم العادات والتوقعات المألوفة، ودون أن تكون نتاجا لتقديرات جديدة متطورة للظواهر (الزعبي، 2006، الصفحات 27-28)

وتتبنى الباحثة في هذه الدراسة الطرح الذي يفرق بين الصورة الذهنية والنمطية، على أساس أن الصورة النمطية تعكس الصورة السلبية المنمطة التي تنشئها فئة معينة لأغراض محددة كتشويه صورة الآخر لدى الشعوب، أو محاولة إعطاء صورة على أن الدعاة تتحكم فيهم الدولة ويصعب على مدار الوقت تغيرها لأنها تتشكل عبر أزمنة طويلة جدا، وهذا شأن صورة الدعاة المسلمين والعرب في وسائل الإعلام الغرب، أما الصورة الذهنية فهي عامة وتشمل العديد من الصور الجزئية وهي بدورها تشمل الصورة النمطية التي تعد جزء من الصورة الذهنية، ففي دراسة صورة الداعية الإسلامي في السينما العربية تعتمد الباحثة على حكم مسبق عن هذه الصورة والتي تحدد نوعها، فهي تسعى لكشف ملامح هذه الصورة المشكلة في نهاية الدراسة من خلال التحليل الجزئي للفيلم عينة الدراسة.

3- اللغة السينمائية:

السينما منذ ظهورها تسعى إلى تحقيق التواصل وذلك لما لها من قدرة التأثير على المشاهد، كما تعمل على نقل الأفكار، الأخبار، الايدولوجيا وتحمل دلالات ومعاني مختلفة، وهذا ما جعلها اليوم الظاهرة الأكثر انتشارا في العالم وذلك بأسلوب فني خاص، عن طريق التجميع المنسق لمجموعة من الخصائص السينمائية المعينة التي تحوي عددا من الإشارات والعلامات، ما يجعل منها نظاما سينمائيا قائما بحد ذاته، والسينما أساسا ترتكز في تعبيرها على الصور المتحركة للفيلم، التي تحولها إلى لغة خاصة هي "اللغة السينمائية "ولم يقترن هذا المفهوم بظهور سميولوجيا السينما، بل سبق له أن ظهر منذ العشرينات من القرن العشرين عند السينمائيين الانطباعيين. (مجدي و مرسي، 1973، صفحة 66)

حيث ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعوا الأفلام الفرق بين مجرد وصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة، وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن تربط إحداهما بالأخرى واكتشفوا أنهم عندما يجمعون بين رمزين مختلفين فإنهما ينتقلان إلى معنى جديد، ويقدمان طريقة في توصيل الإحساس أو الفكرة أو الحقيقة حيث أن ++=، وأن اللغات جميعها عبارة عن أنواع من التقاليد المقبولة المنبعثة وكل جماعة تتعلم أو تتفق على تفسير بعض الرموز بمعان موحدة فيما بين أفراد تلك الجماعة، وعلى رواة القصص ورجال الأفكار أن يتعلموا أوال الرموز وقواعد الربط، لكن هذه القواعد في حالة تغيير دائم، ويمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا ا في الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة والاستغناء عن بديلاتها القديمة، وليست السينما بغريبة عن هذه الاجراءات (أربخون، 1997، الصفحات 10-11).

و مصطلح اللغة السينمائية يعتبر من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، حيث اعتمده الناقد (مارسيل مارتن) في كتابه "**اللغة السينمائية**"، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول (عموري، 2014، صفحة 15)، وتعد إسهاماته المتمثلة مؤلفه اللغة السينمائية سنة 1955، من أهم الدراسات التي حاولت أن تعطي مفهوما واضحا للغة السينمائية، وتحدد عناصرها قبل انتشار واتساع رقعة البحث السميولوجي حيث ربط ظهور اللغة السينمائية بالتطور المتواصل لطرق وأساليب التعبير في الفيلم، أين أصبح العامل التاريخي وكذا الإسهامات التقنية للسينمائيين وراء تأسيس وتطور هذا المفهوم فالسينما من هذا المنطلقّ لم تعج أن تكون سوى تسجيلات آلية للواقع خالية من البعد الفني والجمالي، بينما أخذت تكتسب عناصرها اللغوية عندما أرادت أن تحكي القصص وتحرك الأفكار فاستعانت بجملة من الأساليب التعبيرية التي أعطتها الطابع السردي، وهذا الطرح لمارتن يمنح صبغة اللغة والفن فقط للأفلام ذات الطابع السردي ويقصي الأفلام التسجيلية (حدو، اللغة السينمائية –الأسس النظرية وإشكالية المفهوم، 2016، صفحة 181)

ويقصد بلغة السينما هو كيفِ يعبر الشريط السينمائي عن القصة، وكيف تنقل الفكرة أو المضمون إلى المشاهد ومن ثم فإن لغة الفيلم السينمائي تعني الوسائل التي تتولى مهمة هذا النقل. ولذلك لا يجب الحكم على اللغة السينمائية بقيمها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها، التي تعود على القصة. فليست اللغة السينمائية هدفا

مطلقا، بل القصة هي الهدف المطلق، وليس أفضل استخدام للغة السينمائية هو، الذي يتعاون بشكل فني مع وسائل الفيلم، ولكن ذلك الذي يعرض المضمون بأفضل طريقة ممكنة (عدي، 2011، صفحة 251)

ولقد وقع جدل كبير بين النقاد في ذاك الوقت عن طبيعة هذه اللغة وقواعدها، وكانت من أكثر الأسئلة التي أثارت النقد من خمسين عاما هذا السؤال: هل في الإمكان عند الحديث عن الفيلم أن تتكلم عن لغة –ما –؟ وقد أجاب المؤلفون بالإيجاب وبطرق منوعة فيقول "**جان ككوتو**" الفيلم هو الكتابة بالصور " بينما يعتبر "**ألكسندر أرتوان**": السينما لغة صور لها مفرداتها وبياناتها وقواعد نحوها (مارتن، 2009، صفحة 07)

واللغة السينمائية عند الكاتب **ايزنشتاين** هي وقف على الأفلام الحكائية التي تريد أن تحكي قصصاً، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكائية، السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب قادرة على الوصول إلى كل مكان، أما **(أبل كانس)** الذي يضع السينما في اللغة اللفظية البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلة فإنه يسمي السينما: بلغة الصور التي وإن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة (بلخيري، 2009، صفحة 30)

–ويعرفها أيضا السميولوجي "**كريستيان ما تز**" على أنها لغة مركبة تحتوي من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يؤلفان شريط الصور، وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت، وهي الصوت الشبهي أو الأيقونية كالضجيج والصوت 2المنطوق: صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي (سادول، 1997، صفحة 185)

يحدد الباحثون أربعة عناصر تميز اللغة السينمائية:

–المسافة المتغيرة بين المشاهد والمشهد والتي تخضع للأبعاد المتغيرة للمشهد في حد ذاته ومكوناته.

–الصورة في المشهد يعاد توزيعها في سلسلة متتابعة من اللقطات وفق قواعد التقطيع.

–تنوع التأطير في المشهد الواحد خاضع لأنواع اللقطات وزوايا النظر المشكلة للمشهد.

–عملية المونتاج التي تتحكم في التراتبية الزمنية وتهتم بأدق التفاصيل أثناء الربط بين اللقطات والمشاهد لتخلق الإحساس بالزمن. (حدو، 2016، صفحة 129)

3-1-خصائص اللغة السينمائية:

إن السينما تستعمل في خطابها عدداً كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع، أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها، وتستعين بأصناف دلالية أخرى ومدونات ثقافية أخرى ومن الحياة الاجتماعية، وهذه الدلائل المستوردة لا تأخذ قيمتها الإيديولوجية والدلالية في الفيلم إلاّ من خلال العلاقة التي تقوم فيما بينهما

ومن خلال الدلائل والأشكال الأخرى المستوردة، إلى جانب الأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة، فكل من الأشكال والمعاني المستوردة التي تولد من الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية وهذه المعاني التي تُشكل محتوى اللغة السينمائية وتمتاز بخصائص رئيسة وهي ملامح حسبة تتعرف من خلالها على الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية والميكانيكية وتتمثل فيما يلى:

-**الأيقونية (Iconicite)** :وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابهية بين الدال والمدلول فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها .

-**النسخ الميكانيكي (duplication mecanique)** الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

- **التعددية (Multiplicite)**: اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافيات وهي متنوعة ومختلفة .

- **الحركية (Mobilite)**: وهي ميزة أساسية ورئيسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لأخر. (قادري ، 2011-2012، صفحة 102)

3-2-عناصر اللغة السينمائية:

تتكون عناصر اللغة السينمائية من أوضاع خاصة وتتمثل في سلم اللقطات زوايا التصوير، حركات الكاميرا تقنيات السينما والتي بدورها تشمل كل من السيناريو، المونتاج، الحوار أوضاع غير خاصة تتمثل في: الشخصيات، الديكور، الموسيقى، الصوت، الإضاءة وتشمل الأوضاع الخاصة: اللقطة وأحجامها، حركات الكاميرا، زوايا التصوير.

3-2-1- سلم اللقطات:

تعتبر اللقطة أصغر وحدة في الفيلم أو السلسلة الفيلمية، وهي الجزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف، أو حتى يتم النقل إلى منظر آخر في السينما، أو كاميرا أخرى في التلفاز واللقطات تجمع معا لتكون مشاهد، والمشاهد تجمعا معا لتكون فصول تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة هي:

- **اللقطة العامة:extreme long shot**

ونسميها لقطة الأساس وفيها يظهر المنظر بكامله من أعاله إلى أسفله سواء كان شخصا أو أي شيء آخر وهي أساس اللقطات التي تليها، وهي اللقطة التي تظهر جزء كبير جدا من الفضاء الذي يقع فيه العمل"فهي "لقطة واسعة جدا تأخذ من مسافات طويلة وعن بعد غالبا ما تكون من طائرة، هليكوبتر وتستخدم كلقطة تأسيسية يرتبط استخدامها أيضا بمدى الحاجة إلى إطلاع المشاهد على المشهد بأكمله وبيان العالقة التي تربط بين أجزائه المختلفة.

- **لقطة الجزء الكبير: Long Shot**

تعتبر لقطة الجزء الكبير اقل حجما من اللقطة العامة، لكنها تحمل تأثيرا مشابها لتأثير اللقطة الكاملة، فهي تركز على تصوير الموضوع أكثر من المكان الخلفي للمحيط. وقد يكون من الضروري ابتداء المشهد عندما يكون الموضوع في بؤرة العدسة، ومقدمة الكادر، وهي أنسب من اللقطة الكاملة للتصوير التلفزيون. " ومن البديهي تقريبا في المونتاج التقليدي للفيلم أنه جيب الرجوع إلى لقطة كاملة بعد استخدام سلسلة اللقطات المتوسطة اللقطات القريبة واللقطات الكبيرة، وذلك لإعادة توضيح المشهد كله للجمهور، بحيث ينال مرة أخرى فهما أكثر كمالا ملا شاهده بالتفصيل، عندما يقارن بالحدث العام (هيرمان، 2003، صفحة 125)

- **لقطة الجزء الصغير:Medium Long Shot**

هي التي تؤطر إلا جزءا من الديكور، حيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا أن نميز بينهما خلافا للقطتين السابقتين. (ابراقن، علاقة السميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسميولوجيا السينما أطروحة دكتوراة، 2001، صفحة 176)

- **اللقطة متوسطة:Medium Shot**

حسب كتابات التعريف الأمريكية أن اللقطة المتوسطة المفتوحة، هي تلك التي تقطع الشكل البشري حتى الركبتين. (فينتورا، 2012، صفحة 50)

وهي اللقطة التي تبدأ بالنسبة للإنسان من الخصر إلى أعلى الرأس، (مع ترك مسافة مناسبة فوق الرأس)، وهي تقع بين اللقطة القريبة واللقطة الطويلة، وتكمن أهمية اللقطات المتوسطة في أنها تعتبر لقطة وظيفية، أي تؤدي وظيفة الانتقال من لقطة طويلة إلى لقطة قريبة، لأننا لا يمكننا الانتقال من لقطات طويلة إلى لقطات قريبة دون استخدام لقطة متوسطة إلا في حالات قليلة، فالانتقال دون المرور اليها يؤدي إلى تشتيت المشاهد وتحدث له عدم التركيز.

- **اللقطة الأمريكية:**

هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، قصد إبرازه فعلها وحركتها وقد سميت هذه اللقطة لدى السينمائيين الفرنسيين بالأمريكية لأنها تمكن المتفرجين على أفلام الوسترن من مشاهد المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم. (ابراقن، علاقة السميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسميولوجيا السينما أطروحة دكتوراة، 2001، صفحة 177)

- **اللقطة قريبة:**

هي التي تصور من أكتافه حتى رأسه، أي أن الحد السفلي للكادر يقطع جذع الشخص المراد تصويره في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى أسفل الفم، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص والخاصية الرئيسية لها أنها تنقل المشاهدين في محاولة لتقريبهم من الشخص، أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة، وبيان ردة فعل الممثل، وذلك على عكس المسرح عندما يريد الممثل إظهار ردة فعله سوف تكون مبالغ فيها أمام الكاميرا خصوصا في اللقطة القريبة فمهمتها التركيز على ردة فعل الممثل أيا كانت، ومن أجل المزيد من إثارة الاهتمام بالجانب المرئي أو لتصعيد الاهتمام بالجانب الدرامي، يحتاج المخرج إلى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينقل المشاهدين قريبا من مركز الأحداث، ويمكنه ذلك إما

بالتقدم بآلة التصوير تدريجيا تجاه الحدث، أو بأن تبقى آلة التصوير كما هي، ويكتفي بتحريك أجزاء العدسة أو الحركة الأمامية أو خلفية للكاميرا عن طريق حركة السيناريو للأمام أو للخلف حتى يتم الوصول إلى اللقطة القريبة (آيت الحاج، 2020-2021، صفحة 109) وهي بدورها تنقسم إلى نوعين:

- **لقطة قريبة جدا:**

هي اللقطة التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره.

- **اللقطة الموضوعية:** تصور ما تراه الكاميرا.
- **-اللقطة الذاتية:** تصور ما تراه الشخصية.

3-2-2-زاويا التصوير:

إن الزاوية التي تختارها لتصوير غرض أو موضوع، يمكن أن نستخدم كأداة درامية سينمائية هامة تؤثر تأثيرا مباشر في المشاهد وتشكيل موقفه وجهة نظره تجاه الموضع وتجعله يتعاطف أو ينفر.

تستطيع الكاميرا نظراً لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة ومن بين أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائية والتلفزيون نذكر:

- **الزاوية العادية:normal angle**

وهي الزاوية الساكنة تماما في موقعها، ويقدر مقدار ارتفاع الكاميرا هنا طبقا لوجهة النظر الذاتية لشخص آخر في نفس المنظر يصبح في هذه الحالة ارتفاع آلة التصوير مماثل، لمنسوب عين ذلك الشخص لها أقل التأثيرات الفنية، حيث أنها وإذا كانت اللقطة هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي فهو الوحدة التي يتم على أساسها (الياسري، 2013، صفحة 135)

- **الزاوية المنخفضة:** هي عكس الزاوية المرتفعة التي تقمع الحركة وتحبسها ماديا ومعنويا

- **الزاوية المرتفعة:** هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا عن الديكور الذي نريد تصويره، الأمر الذي يؤدي الى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه

وللزاوية المرتفعة لديها عدة دلالات منها العزلة والدلالة التهكمية والمعنى التراجيدي والقيمة الاستكشافية (ابراقن، علاقة السميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسميولوجيا السينما أطروحة دكتوراة، 2001، صفحة 181)

- **زاوية المجال والمجال المقابلchamp contre champ** : وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخص متقابلين يفصل بينهما خط وهمي وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الأخر للخط (قادري ، 2011-2012، صفحة 118).

- **الزاوية المائلة:** يمكن الحصول على هذه الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصور يمكن استخدامها مثال للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية (الصبان ، 2011، صفحة 202).

3-2-3-حركات الكاميرا:

منذ أن نشأت الصورة وأصبحت معروفة اقترنت بالحركة التي أضفت عليها كل الإحساس والجمال، وتعبر حركات الكاميرا على أنها اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تبدل اتجاهها، أو لتغيير من منظور المتفرج.

ولحركات الكاميرا العديد من الوظائف التي تمكن المخرج من استخدامها لخلق حالة معينة عند المتلقي، حيث أن لكل حركة دور وأهمية في إبراز موضوع معين وتتعدد أنواع حركات الكاميرا إلى:

- **حركة الكاميرا الأفقية(Paning)** :وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقي حركة استعراضية من اليمين الى اليسار وتقوم هاته الحركة بخلق التأثير من خلال القدرة على انقياد العين من نقطة لأخرى (عبد الخالق، 2010، الصفحات 283-284)

وتسمى بالاستعراضية لأن من أهدافها استعراض المكان، وتسمى أيضا بالحركة التتابعية لأنها تتابع حركة المنظور يمينا وشمالا (أبو عرقوب، 2012، صفحة 125) ، وتهدف هذه الحركة لكشف المكان، وإعطاء

إحساس عام به من خلال متابعة الأشخاص أو الموضوعات، وهذه الوظيفة يمكن أن تستثمر لخلق جو الترقب لدى المتلقي الذي كان يترقب شخصية ما بحيث تستخدم هذه دائما في مشاهد الرعب لخلق الإحساس بالمراقبة ومن ثم جعل الموقف الد ارمي مشحون بالعزلة ويرى "**جوردن جوان**": إن من أهم دواعي التوتر والقلق أن تكون الشخصية معزولة وغير محصنة أي أنها عرضة للهجوم وهذه العزلة ستبعث القلق والتوتر، وهناك وظيفة أخرى لهذه الحركة: بناء الحدس التوقع لدى المشاهد وهي كافية لخلق التشويق وتحقيقه (الراتب، 2012، صفحة 206) .

- **حركة الكاميرا الرأسية (tilting)** تتحرك فيها الكاميرا بشكل رأسي إلى أعلى أو إلى أسفل وهي ثابتة في مكانها أما لتتبع شخص أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل ويمكن استخدامها بطريقتين:

- الحركة الرأسية الصاعدة (Up Tilt) إن الارتفاع إلى الأعلى يولد اهتماما متزايد لدى المشاهد ويساعده على الاندماج ويجعله في حالة ترقب يتوقع حدوث شيء في أي لحظة وذلك عندما تستخدم هذه الحركة استخداما دراميا، وهي أيضا تعبر عن الأمل والتحرر والتصاعد النمو وتستخدم هذه الحركة في التعبيرات الدينية وإبراز المرح والانطلاق والسعادة .
- الحركة الرأسية الهابطة (Down Tilt) حركة تؤدي عكس حركة(Up Tilt) تولد إحساس درامي بالإخفاق والإحباط ومواجهة المواقف المؤسفة أو اللحظات الحرجة مثل متابعة الكاميرا لسيدة تسقط متهالكة عند تلقيها نبأ وفاة ابنها، أو سقوط صورة طفل وتحطيمها للإشارة إلى أنه قد مات تلك اللحظة أثناء إجراء عملية جراحية له، كمساقط المياه حجم البراكين (أوكسل، 2021، صفحة 54) وتستخدم الحركة الرأسية للأغراض التالية:–الاستعراض مبنى مرتفع، مثال متابعة حركة صاعدة أو هابطة مثل رجل يصعد أو يهبط سلم، أو لمتابعة سقوط جسم إلى أسفل.

- **حركة التنقل(Traveling)** يتم تحقيقه بالاستعانة بعربة chariot باللغة الإنجليزية (**Dolly** مزودة بعجلات صغيرةّ تحمل آلة التصوير والمصور معا. ويمكن تحريكها أثناء التصوير بسهولة كبيرة ألا أنها قادرة على السير على السكة الحديدي، هذه العربة وبخصوص التصوير داخل الأستوديو، فإن تزود بعجلات مطاطية يشهد Traveling عدة أنواع:

- حركة الترافليغ الأمامي Avant en travelling/ Dolly in يهدف إلى تقريب الديكور، حيث تنتقل الكاميرا في اتجاه أمامي نحو الموضوع بواسطة حامل اليد أو العربة أو حامل مرتكز عجلات أو السكة

ويؤدي دور إظهار التفاصيل

- **حركة التراك Tracking**:في هذه الحالة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية في اتجاه محدد مصاحب للممثل المراد تصويره وتتحرك موازيا له، عندما تكون سرعة والمسافة التي يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية للكاميرا، وتمكن هذه الحركة المصور من التقاط تفاصيل وردود أفعال الشخص الذي تم تصويره (الصبان ، 2011، صفحة 208) وتنقسم إلى :

تراك إلى يسار (Left Track) :سحب الكاميرا إلى اليسار في خط مستقيم وكثيرا ما تستخدم للتحسين من تكوين الصورة التلفزيونية على الهواء وأثناء التسجيل، كما تستخدم عند امتداد المنظر، أو أجزاء منه وكذلك لفحص موضوع ما أو سلسلة من الأشياء المتصلة.

* .تراك إلى اليمين :Right Track سحب حامل الكاميرا إلى اليمين.

–وتختلف حركة **tracking** عن **Paning** في أن هذه الأخيرة تغير من الزاوية الأفقية للرؤية بينما تلزم تراك تحريك الكاميرا بأكملها فتخلق زاوية تصوير وحيدة.

- **حركة الزووم:** تشير كلمة الزووم إلى تقنية تغيير البعد البؤري لعدسة الزووم، وبالتالي تغيير زاوية الرؤية، مما يسمح للمواضيع بالاقتراب أو الابتعاد عن المشاهد وعن الكاميرا، ببساطة الزووم هو الحصول على رؤية أقرب للمواضيع البعيدة عن طريق تعديل البعد البؤري في العدسة.

بشكل عام ، يؤدي تكبير الصورة الزووم إن zoom in– إلى زيادة التركيز على العنصر المُصور، بينما يؤدي التصغير) الزووم آوت zoom out – إلى خلق مساحة وتحرير العنصر عن قيود الكادر وعزله في محيطه عن اهتمامنا (العاني، 2020).

3-3-فن السينما وأساليب الإخراج السينمائي:

3-3-1-السيناريو:

يعتبر السيناريو على أنه وصف لمجموعة من الأحداث المستقبلية الممكنة، على أساس شروط أو مواصفات أولية، والمسارات التي يمكن أن تؤدي إلى ذلك، والسيناريو قصة منهجية للبدائل المستقبلية المحتملة. السيناريو يعرف كوصف لوضع مستقبلي ممكن أو مرغوب فيه، مع شرح لخصائص المسار أو المسارات التي يمكن أن تؤدي إليه، ابتداءً من وضع راهن أو مزعوم (سيناريو (تخطيط))

والهدف الرئيسي من كتابة السيناريو هو توصيل الفكرة بوضوح وبساطة عن طريق المضمون وصفه وشرحه ما يرجي له من تأثير على الجمهور المشاهدين والطريقة المتبعة في كتابة السيناريو هي تقديمه في صفحة مقسمة إلى عمودين يتضمن العمود الأيمن وصف المشاهد المصورة (الصورة +الحركة) أما العمود الأيسر فيتضمن الحوار المصاحب للمشهد، أو التعليق الخاص به، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، وينقسم إلى:

***سيناريو مبدئي:** وفيه يقسم الكاتب النص إلى مشاهد والصوت المصاحب لها .

***سيناريو نهائي:** وهو السيناريو المعد لإخراج ويحدد فيه ترتيب المشاهد والزمن والملاحظات. (الشاري، 2013، صفحة 89)

3-3-2- المونتاج:

يعتبر المونتاج أحد العناصر الهامة والأساسية في تكوين الدلالة الفيلمية، فهو يمثل علامة من أهم العلامات الدالة على فاعلية ومرور الزمن الفيلمي سواء في انسيابه أو تجاوزه أو توازيه أو حتى تداخله واختلاطه، فلقد أصبحت السينما ذات قدرة تعبيرية كبيرة، بعد إدخال المونتاج، الذي جعلها تتخلى عن أساليب وطرق الفنون الأخرى في التعبير، فتغيرت أساليب الاستجابة للأفلام، وتعارضت جماليات السينما مع جماليات سابقة لها تقوم على أساس التأمل البعيد كما يحدث مثلا عند المتأمل للوحة أو تمثال، يشكل المونتاج عملا متكاملا وأخيرا في مراحل إعداد وضع الفيلم منفصلا عن تصويره، وهو الذي يخلق عملية-الإيقاع – وتداعي الأفكار

لا يظن أحد بأن عملية المونتاج هي وظيفة آلية كن لأي كان القيام بها، بل إنها تقتضي فكرا جماليا وحسا فنيا رفيعا من قبل المونتير يشارك به جمالية المخرج وتحسسه الفني لمشكلاته الإبداعية في صنع الصورة السينمائية المؤثرة (عقيل، 2001، صفحة 140)

و يعد المونتاج من الوسائل السينمائية المهمة التي يمتلكها كل من يعمل في الحقل السينمائي، لما يمتلكه من وظائف جمالية تمنح الحدث السينمائي عمقا دلاليا في إيصال الفكرة إلى المتلقي، إلى جانب وظيفته الرئيسية في ربط ومجاور ة اللقطات والأصوات المصاحبة لها، أو المضافة إليها في تماسك وتتابع، قوة تعبيرية مهمة في فضاء هذا الفن (نجم، 2006، صفحة 124)

ففي السينما التقليدية تعتبر القصة والحوار هما الوحدات الأساسية في الفيلم، واستمرارية القصة مرتبط بتقنيات المونتاج، وبالرغم من أن الأمريكيين كانوا متقدمين أكثر في استعمال المونتاج في بدايات ظهور السينما، إلا أن صانعي الأفلام الروسيين الذين تزعمهم "ليفكوليشوف" هم من أسسوا نظرية المونتاج واعتبروه أساس الفيلم ويعتبر هذا الأخير هو مؤسسة الأدوات السينمائية، وبعد قيامه بالعديد من دراسات حول مجموعة من الأفلام اكتشف أن سرعة اللقطات مهمة وأن الشعب الروسي يحب أفلام الأمريكية لهذا السبب وأن المونتاج هو العنصر الرئيسي الذي يوجه الجمهور ويتحكم في انفعالاته وردوده، أن المونتاج الصحيح يخلق تسلسل وارتباط الأحداث حتى ولو كانت اللقطات مختلفة، ونظرا للأهمية الكبيرة التي يلعبها المونتاج في السينما فقد ذكر كين دانسايجر " بأنّ هناك الكثير من الكتابات التي تقول "فن السينما هو المونتاج" ليست الصورة السينمائية تلك اللقطة المنفردة التي لا تعبير فيها والتي تطرح أي فكرة أو غرض مقصود، بل هي تلك الصورة المرئية البليغة التي تجتمع في تكوينها خبرة المخرج الذ ي يستطيع أن يصنع بواسطة المونتاج عبارات واضحة وتعابير مألوفة من مجموع اللقطات المتفرقة، لتسير بنا هذه العبارات في الأخير إلى بناء الفيلم كاملا.

3-3-2-1-مقومات المونتاج :

للمونتاج مقومات كثيرة تجعل المخرج قادرا على التحكم بشكل مذهل في سردية الفيلم من بينها

أ- **المونتاج وعملية الإيحاء:** وأهم مثال لعمليات الإيحاء هو إيحاء كوليشوف، فيمكن عن طريق بناء الخلفية العامة للمشهد أو اللقطة إعطاء انطباعات حسية مختلفة لموضوع واحد، إذ يمكن عن طريق عمليات

الإيحاء تغيير المعاني بتغيير الخلفية العامة للموضوع الأساسي، فقد قدمت بعض التجارب التي قام بها كوليشوف وعن طريق بناء خلفية مختلفة لثلاثة موضوعات واحدة أمكن إعطاء انطباعات مختلفة لتلك المواضيع، فالأولى مثلت الحرمان والجوع والثانية الرغبة والثالثة الظلم والفزع، هذه الانطباعات أمكن تحقيقها من خلال عمليات الإيحاء وفقا لتغيير الخلفية .

وكانت فكرة الإيحاء هي البدايات العملية للمونتاج وتطوره كفن من الفنون الإبداعية والتي تدخل في تكوين السياق العام لبنية الفيلم وخطابه (البطريق، 2006، صفحة 270)

ب-المونتاج والزمن: تتيح عملية المونتاج للمخرج إمكانية التحكم في الزمن بتكثيفه أو تمديده، فأسلوب التفتيت المونتاجي للحدث دائما يسعى نحو إبراز الكثير من التفاصيل الآنية للحدث، والتي تكون متزامنة أثناءه وبالتالي لا يمكن الإحاطة بها دفعة واحدة في تلك اللحظة الزمنية، وبذا فإن الاستخدام المونتاجي للزمن في هذه الحالة سيكون معتمدا على الإطالة الزمنية لتلك اللحظة (السيد، 2003، صفحة 103) وكل هذا تحقق بفضل التحكم في تمديد الزمن التي أتاحها المونتاج.

أما التكثيف الزمني، فيكون بحيث تصبح اللحظات المعبرة عن الحدث أقل زمنيا، من الوقت الفعلي لحدوثها كأن يختصر المخرج نمو طفل رضيع إلى أن يصبح شابا، بإظهاره يحبو، ثم نراه صبيا، ثم شابا، وهكذا بثلاث أو أربع لقطات لا تتجاوز مدتها بضعة ثواني يمكن أن يختصر الفيلم، سنوات كثيرة من الزمن الواقعي لذلك النمو مع الحصول على انطباع له باختصار التفاصيل وتقديم المعنى النهائي

3-3-2-2-أنواع المونتاج:

أ- **المونتاج التتابعي:** وهو أكثر الأشكال شيوعًا في الفيلم الروائي الذي يتطلب تجميع اللقطات معاً بحيث تتبع بعضها بعضًا بسلاسة دون انقطاع خالفاً للطريقة المجزأة التي يصور الفيلم بها في الأصل، فبصورة عامة لا تصور الأفلام بشكل متتابع ويجري التصوير بالمواقع عادة قبل التصوير في المسرح الصوتي، وتصور المشاهد التي يظهر فيها ممثلون لديهم التزامات أخرى، حيث يكون هؤلاء الممثلين جاهزين، ومونتاج التتابع يحافظ على وهم الحكاية المستمر، فهو مبني على مبادئ مونتاجيه أخرى تؤثر على إيقاع الفيلم وزمنه ومكانه ولهجته وموضعه (بن سعيد و بنعمر، 2020، صفحة 155).

ب-**المونتاج التركيبي:** يحمل هذا المصطلح مضامين أكثر عمقاً لدى صانع الأفلام الروسي "**سيرجي ايزنشتاين**" حيث كان يعتقد أنه لا يجب أن ترتبط اللقطات بقدر ما يجب أن تتصادم، وأنه يجب أن تتصادم، وأنه يجب أن تتأثر بتصادمها وعلى خلاف مونتاج التتابع الذي يفترض أن تسير بسلاسة فإن المونتاج التركيبي يستدعي الانتباه لنفسه .

يستند المونتاج التركيبي لدى ايزنشتاين إلى التباين والتضارب الذي لا يمكن أن يوجدا في، فهو يعني الفيلم بأكمله أو ضمن لقطة معينة، أو مشهد معين، فهو يعني التضارب البصري للصور، وفي الدول الأوروبية كان يعني المونتاج Montage بشكل عام اختيار وترتيب اللقطات التي ستشكل مشاهد الفيلم ومقاطعه، وفي إنجلترا تطلق هذه العملية للمونتاج Editing أو كلمة القطع فهي تعني تجميع اللقطات خطوة بعد خطوة في غرفة القطع.

ت-**المونتاج المتوازي** :وهو أحد أنواع لمونتاج التتابعي حيث تتركب الأحداث بشكل تتابع زمني لكن بخلاف المونتاج التتابعي، حيث يمكن أن يتوازن حدثين سرديين أو أكثر يكملان الموضوع الرئيسي للفيلم لأن هذه الأحداث ليست تلقائية.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن النوع الأول (التتابعي) هو متعلق الأحداث كما هي في بنيتها الزمانية والمكانية، أما النوعين أخرين فقد اختصت ميزة وظيفتها بالزمان والمكان على حساب الشخصيات والأحداث، حيث تفعيل المونتاج مع اختزال الزمن والمكان المسطر للحدث الدرامي وقد يصور الممثل في مدٍن مختلفة ثم يتم جمع اللقطات، فكانت بالنسبة للمشاهد وكأنها نفس المكان، ومن هنا تتجلى لنا جمالية استخدام هذه التقنية التي تسمح للمخرج وتُسهل عليه عملية تجسيد ما يشاء من الفضاءات والأمكنة الدرامية التي تخدم موضوعه في الفيلم، ولك من خلال التصوير بحرية في المكان الأقرب لطاقم التصوير إذا كان المنظر طبيعياً أو مكانا مفتوحاً وتتجلى أيضا الخصائص الوظيفية والجمالية لعملية المونتاج من خلال البدايات الأولى التي قلد فيها السينمائيون فن المسرح، حيث كانت الكاميرا موضوعة ومقيدة مثل متفرج المسرح الذي يرى المنظر المتجسد على خشبة المسرح ثابت المسافة ومنظر الممثل على خشبة المسرح من زاوية ومنظر ثابت، على عكس القواعد الجديدة في السينما التي أضفت عليها ميزة خاصة من ناحية تغير المسافة، وتقييم المنظر الكلي

إلى عدة مناظر مع جمع التفاصيل والأحداث المتفرقة بتجسيد الصورة واللقطات التفصيلية وجمعها، مما يحدث لهذا الترتيب والتنظيم الزماني والمكاني وحدة المنظر السينمائي (بن سعيد و بنعمر، 2020، الصفحات 157-158)

3-3-3-الإضاءة:

الإضاءة هي عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما، أو شخصية ما من خلال حصرها في دائرة الضوء "والأجسام الصغيرة مثلا تمكن أن تجذب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة أعلى وألوان أنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها، كذلك يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلة إلى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي محسوسا."

تعد الإضاءة لغة محسوسة وغير ملموسة مثلها مثل أي لغة لها دلالتها أي اللغات، لعا عناصرها التي من خلالها تستطيع مخاطبة المتفرج والتأثير فيه، ولغة الضوء لها قوة التأثير النفسي على الإنسان منذ بداية الخليقة عرفها شروق الشمس واختفائها في الليل الضوء والظل فبظهور الضوء تبدأ الحياة وباختفائه تختفي الحياة يعتمد الفن السينمائي على الصورة كوسيلة للتعبير فإنه يعتمد على قدرة الصورة على تحقيق ذلك وهذه القدرة تستند إلى عنصر الضوء بصفة أساسية الأمر الذي يتطلب من فنان الصورة السينمائية أن يكون على وعي و دراية كافية بأن للضوء مفردات وأنه عن طريق التأليف بينهما تكون لغة خاصة تصل فحواها إلى المتلقي الذي يشاهد الفيلم السينمائي

حيث أنه لا يمكن إخفاء مكانة الإضاءة كعنصر ساند للتكوين وإمكانية إعطائها معان ودالات تسهم بشكل فاعل في العمل الفني فهي كمية الضوء الساقط على سطح محدد لتضيف إليه معنى محدد إما إيحائي يتشكل معناه في ذهن المتلقي أو دلالة واضحة تشكل مع الموجودات تكوينا محددا ولإضاءة أثر كبير في تكوين الصورة وتشترك مع بقية العناصر لخلق معنى معين وان العناصر لوحدها تقل فاعليتها بدون الإضاءة (أوكسل، 2021، الصفحات 59-60)

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

كي تلتقطها الكاميرا فقط، والتي تعتبر أدوارا أساسية للضوء، إلا أن دور الإضاءة يتعدى ذلك بكثير لخلق الإيحاءات الخاصة بالخطاب الفيلمي والتي تخلق الجو العام للفيلم، أي الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان.

و في معظم الحالات يضيء الضوء الافتتاحي الأمكنة التي سيجري تصويرها، ويتولى الضوء الإضافي إزالة الظل الناتج عن الضوء الطبيعي وإظهار التفاصيل، مصدرا الضوء أعلاه، ويجري وضعهما أمام الموضوع الذي يجري تصويره، وخلف الموضوع يجري وضع ضوء آخر خلفي لتقوية الحس بثلاثية أبعاد المشهد من خلال تسليط ضوء إضافي على الموضوع، ومن دون أن يطال خلفية المشهد، وهدف عملية الإضاءة بدرجة عالية هو تقليص حجم إلا دراكات المصطلح عليها في رؤية بيئة المشهد، أما حينما يكون للضوء والعتمة والظل دور مباشر في القصة نفسها، فيمكن للإضاءة آنذاك أن تنطوي على تأثير آخر، من خلال مد دور الإضاءة للتشديد على أجزاء من الإطار أو أجزاء من مشاهد الإطار، وفي كل الأحوال تتكفل تقنيات الإضاءة، سواء أكانت واقعية أو غير واقعية، بتوفير الإيحاءات لكل لقطات الفيلم. (بيغل، 2010، صفحة 247)، وتشمل أنواع الإضاءة على:

- **الإضاءة الأساسية:** الأساسية في التصوير عند تصوير شخص أو شيء فإن الإضاءة تأتي من الأمام وأعلى الشيء المراد تصويره.
- **الإضاءة الخلفية:** خلف الشيء المراد تصويره ومن أعلى، وتقوم هذه الإضاءة بفصل الشخص كجزء من الديكور ويجب أن تكون هناك مسافة بين الشخص ومصدر الإضاءة الخلفية، أي أنها ال تقع فوق الرأس مباشرة تكون جانبية .
- **الإضاءة التكميلية:** إضاءة الأماكن التي تصل إليها الإضاءة الأساسية أو الخلفية، والهدف منها هو زيادة عمق المدى في الصورة وإضفاء الواقعية للصورة، ووضوح الأشياء في مكانها الطبيعي.

3-3-4-الشخصيات:

تعمل الشخصيات على خلق الصراع الذي ينمي العمل، ويزيد من حركاته وتفاعله ومن ثم تخلق التشويق فالشخصيات هي العمود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني، وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول واتجاهات أخرى وهذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف وبصنع الحبكة والتأزم، وصولا للذروة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد.

وتُعتبر الشخصيات في السينما عنصرًا محوريًا وبالغ الأهمية، حيث أنها الوسيلة الرئيسية لنقل القصة والأحداث إلى المشاهد من خلال تطوير شخصيات قوية ومعقدة، يتمكن المخرج من خلق تعاطف المشاهد معها، مما يجعلهم أكثر انخراطًا وتأثرًا بالفيلم على المستوى العاطفي، كما أن سلوكيات الشخصيات وتفاعلاتها هي ما يساعد على تجسيد الموضوعات والرسائل الأساسية للفيلم بطريقة فعالة، علاوة على ذلك تُعد الشخصيات المميزة والمتطورة هي ما يجعل الأفلام تتمايز عن بعضها البعض في ذاكرة المشاهد. لذلك، فإن التركيز على تطور الشخصيات وتغيرها خلال الفيلم هو ما يضفي عليها العمق والصدقية، ويعزز من تعاطف المشاهد معها ويمكننا القول تلعب الشخصيات دورًا محوريًا في السينما، باعتبارها الوسيلة الرئيسية لنقل القصة والأفكار، وخلق التأثير العاطفي والفني على المشاهد (أمال، 2016).

3-3-5- الموسيقى:

تعرف الموسيقى سيميولوجيا بأنها ذلك النسيج الصوتي الذي تنظم وحداته على محور زمني، وبهذا تستقي الموسيقى دلالتها من تناغم إيقاعها .

كما تستطيع الموسيقى أن تشيد المزاج أو الحالة النفسية والجو العام والنغمة السائدة، وهي تفيد أيضا كوسيلة انتقال بين اللقطات مثلما يحدث حين تستمر، بينما المنظر يتبدل إلى مكان أو زمان جديد، ويؤدي أسلوب الموسيقي في أفلام عديدة مهمة التعبير عن الحقبة المصورة، ومع ذلك لا يتقيد مكان الموسيقى في الفيلم بدور خارج نطاق الحدث، ومن الممكن إدماجها في الحدث على يد ممثلة عندما ندير مفتاح راديو، أو تغني، أو تعزف آلة موسيقية، فالموسيقى ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكنها تستخدم في الفيلم لكونها أصبحت عنصرا من عناصر الفيلم السينمائي، منذ أن أصبح الفيلم ناطقا بعد أن كان صامتا، وهي تعبر تعبيرا قويا

واضحا عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المشاهد أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم، وعلى العموم، تستخدم الموسيقى في الأفلام السينمائية لملئ فترات الصمت المصاحبة للصورة، أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية وتستعمل اللغة السينمائية الصوت الموسيقي، أو الموسيقى للتعبير عن عدة دلالات نذكر من بينها ما يلي :

- يوظف الصوت الموسيقي للتعبير عن حالات نفسية معينة.
- تستخدم آلة الكمان في اللقطات الغرامية ليعطي صوتها معاني ودلالات إضافية .
- تلجأ السينما إلى استعمال الصوت الموسيقي بغرض إظهار التناقض مع المحور البصري، ويتم ذلك بتوظيف نوع موسيقي غير مكمل للصورة وإنما مناقض لها، مثال استعمال صوت الأكورديون (الذي يتميز بلحن مرح) في لقطة تشييع جنازة: أن هذا التناقض الجلي بين اللحن الموسيقي والصورة هو أصلا متعمد . إن الموسيقى الفيلمية تلعب دور ا كبيرا لا يستهان به، وخاصة عندما تكون لها دلالة واحدة تتميز بها طوال الفيلم، بالتقابل مع العناصر الدرامية الأخرى (آيت الحاج، 2020-2021، الصفحات 119-118)، ويمكنا التمييز في الفيلم السينمائي بين نوعين من الموسيقى:

- **الموسيقى الخارجية** :والمقصود بها الموسيقى التصويرية المصاحبة للعمل الفيلمي، والتي يتكلف بتأليفها وانجازها متخصصون في الموسيقى الفيلمية، والموسيقى التصويرية هي الألحان التي نسمعها في الفيلم دون أن يكون لها مصدر في اللقطة ، والسينما العالمية حافلة بمجموعة من القطع الموسيقية / السينمائية الخالدة التي ساهمت في ذيوع وشهرة مجموعة من الأفلام مثل :موسيقى أفلام الغرب الأمريكي الو يسترن سباغيتي التي ألفها الموسيقي الإيطالي "**أونيو موريكوني**" ووظفها المخرج العالمي "**سيرجيو ليوني**" في أفلام الكوبوي الشهيرة: the bad and the ugly وغيرها من الأفلام.
- **الموسيقى الداخلية** :ونقصد بها مجموع الأغاني والقطع الموسيقية الحاضرة في عمق المشاهد السينمائية داخل أحداث الفيلم، وهي إما:

- أغان ومقاطع موسيقية مشهورة مقتبسة من أصلها ومجالها الموسيقي/الغنائي.

- أغان ومقاطع موسيقية مؤلفة من طرف موسيقيين ومغنيين خصيصا للعمل الفيلمي، مثل الأغاني التي "وضعها **أرون كوبالند copland arron** لأفلام (فييران ورجال ومدينتنا والمهر الأحمر red (pony the، وتلك التي وضعها "**فيرجيل طومسون**" the plough that broke the لفيلم السهول المحراث الذي سوى السهول،the plough that broke the plains) وقصة لويزيانا) (عماري و شرقي، 2020، الصفحات 120-121)

3-3-6-الديكور:

يلعب الديكور دورا محوريا في أي عمل فني، ويعتبره أغلب النقاد «الشريك الأساسي» لكل من المخرج وكاتب السيناريست، لذلك فهو جزء من الشخصية الدرامية لأي فيلم، وعند الحديث عن الديكور السينمائي، فإنه قد شهد تطورات متلاحقة بدءا من نشأته الأولى منذ استخدام الأدوات البدائية كحائط الجبس، حيث يستخدم مهندس الديكور أدواته بحسب السيناريو المكتوب، ويحدد أبعاد وجماليات الصورة السينمائية بحسب الفراغات ويصوغ مكونات المشهد بما يخدم الصورة والحوار وفي بعض المشاهد قد يكتفي المخرج باستعراض قطع الديكور، وتمر الصورة من دون حوار فلكل قطعة في الديكور لغة تتحدث بها مع عين المشاهد عن طريق الكاميرا.

ويعتبر الديكور كل الوسائل الهندسية والزخرفة والحرفية التي تساعد في إقامة المناظر داخل الأستوديو هات أو خارجا، كما يمكن أن يكون الديكور الخارجي أو الداخلي حقيقي خاصة وأنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي ويستطيع الإيحاء بمعاني كثيرة.

ويتفق القائمون على الأعمال السينمائية على أن الديكور يعد أحد العوامل الرئيسية التي تحدد نجاح أو فشل العمل الفني، فهو، كما يقولون، يستمد روحه من السيناريو، حيث يعد جزءا من البناء الأساسي للفيلم، ويعبر عن الحالة الدرامية للعمل الفني، وقد كان في الأفلام القديمة يمثل 90% من مشاهد الفيلم؛ لذلك اكتسب خلال القرن الماضي ومع بدايات السينما أهمية كبرى حتى يناسب الأجواء الدرامية التي تصل للمشاهد وتحمل معها شحنة كبيرة من الأحاسيس المرتبطة بالأبعاد الروحانية والمادية على حد سواء (الديكور السينمائي من حوائط الجبس إلى الخلفيات الإلكترونية، 2011)

3-3-7-الصوت:

يعد الصوت عنصرا مهما في لغة التعبير السينمائي ولا يعتبر مجرد إضافة تأثير ثانوية في الطرح المرئي بل هو بمثابة أحد الأركان الرئيسية التي يعتمدها صناع السينما كالتصوير وإنتاج اللقطات وتركيب المشاهد وغير ذلك من عناصر تكوين الفيلم" على الرغم من كونه عنصرا غير مرئي، إلا أن ما يثيره من صور ذهنية وتخيلية معبرة عن الصورة جعلت منه عنصرا مهما من عناصر البناء الفني للشكل في الأعمال التلفزيونية، والسينمائية (الياسري ع.، 2013، صفحة 115)، مما يعني هذا أن المخرج السينمائي لا يمكنه أن يستغني عن عنصر الصوت الذي يقدم مختلف الدالات الفنية وبتأثريات متفاوتة، فمثلما للقطة السينمائية تعبريها ووقعها لدى المشاهد فكذلك التأثير الصوتي الذي يتلقاه السامع مندمجا مع الصورة السينمائية.

ونظرا لأهميته البالغة نجد أن السينما لم تستغني عن الصوت لا في عصر السينما الصامتة ولا في غيرها من العصور لكي نفهم تأثير الصوت يجب ألا ننسى أن السينما الصامتة لم تكن صامتة على الإطلاق فقد احتوت الأفلام الصامتة على العديد من الإشارات لكل أنواع الأصوات التي حاولت أن تضع المتفرج في مكان المستمع أيضا، بل إن هذه الأفلام الصامتة كانت تعرض في السينما بمصاحبة موسيقى حية يؤديها عازف البيانو أو فريق كامل من الأوركسترا (سميث، 2010، صفحة 21)

ولقد كانت الانطلاقة الفعلية للصوت في مقابل صمت السينما عبارة عن ثورة إبداعية جديدة غيرت مسار السينما وتقنيات عرضها للموضوعات بطرق أكثر إبهارا، والصوت بهذا الطرح قد أضعف تعبيرية الصورة وجعل الفيلم أسير الميكروفون ألن شأن الصوت كشأن ظهور الصورة الفتوغرافية والمشهد السينمائي لأول مرة لأنه أصبح واجهة الفيلم وحداثة عناصره وتقنياته اليت مازالت قيد التطور، وبفضل هذا التوظيف الواعي والمبدع للصوت فتحت آفاق جديدة أغنت تعبيرية الفيلم، التي كانت تعتمد أساسا على الصورة وأحدثت متغيرات عديدة في شكل البناء الفيلمي (البيضاني، 2011، صفحة 6)، وهذا لا يعني يعين أن السينمائيين قد وضعوا جانب الاعتناء بالصورة وفنيتها التعبيرية جانبا بل كان شغلهم الشاغل تغيري وترقية المشهد السينمائي بدراسة كل عناصره اليت تساعد في رفع قيمة الفيلم وجودته التي يتطلع إليها الجمهور، وها نحن نشاهد اليوم أفلاما سينمائية متعددة الطرح شكلا ومضمونا متأثرة بالتكنولوجيا ووسائلها الحديثة وبمختلف النظريات الفلسفية وأفلام

الخيال العلمي، حيث أصبحت هناك تحديات كبرى للمفهوم التقليدي للفيلم الذي كنا نشاهده سابقا ببدايته ونهايته المألوفة لدى الجميع، ولا ريب أيضا أن نجد مؤلفي الصوت والموسيقى التصويرية يبهرون مشاهديهم بحداثة هذه المقطوعات التي تخاطب وجدانهم ربما أكثر مما تفعل الصورة السينمائية ذلك، ومثلما استعانت هوليوود بكبار الروائيين لكتابة القصص والسيناريوهات لأفلامها فقد استعانت أيضا بكبار مؤلفي الموسيقى لموازاة تطور المشهد السينمائي شكال ومضمونا حتى تزايد الوعي الشعبي بالسينما وتزايد معه الاهتمام بما يرتكه التأثير الصوتي من صدى لدى المتلقي (الحقيوي، 2013، صفحة 126)

ولذلك أصبح تأليف الصوت وتشكيل مقطوعات الموسيقى التصويرية أمرا مستقال بذاته عن صناعة الفيلم حيث يتتبع المخرجين ويختارون من هذه المؤلفات ما يخدم احتياجاتهم في الفيلم السينمائي، وقد تأثر البناء الفيلمي بعملية التحطيم التي قامت هبا شبكة المعلومات وعالم الإعلان والأغاني المصورة للقواعد التقليدية للسرد الفيلمي التي أصبحت اليوم مفيدة لصانعي الأفلام، وهذا ما ساعدهم على التحرر في تطوير وتحديث شكل السرد السينمائي في تقدميه للأحداث والموضوعات من فترة لأخرى مما جعل هذا حلقات الاستمرارية في الإبداع السينمائي سائرة مع ركب الفن المعاصر وتداخلاته المتعددة (مشذوب، 2017، صفحة 5) .

وتنقسم الأصوات في الفيلم السينمائي إلى قسمين هما :

- **الأصوات الطبيعية:** وهذه الأصوات يمكن إدراكها في الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجاري، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات في الطبيعة.
- **الأصوات البشرية:** وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر، أو التي يشارك البشر في صنعها، وعلى سبيل المثال الكلمات الصوتية وهي كلمات الحوار التي تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءا أصليا من جو الحقيقي للفيلم، وأصوات الآلات الميكانيكية مثل أصوات الآلات، السيارات، الطائرات

4- وسائل صناعة الصورة:

تستخدم الوسائل بمختلف أنواعها في تشكيل الصورة الذهنية والنمطية للتعبير عن وجهة نظر معينة، سواء تعلقت هذه الصور بالأشخاص، المؤسسات، الدول والمجتمعات، وكثيرا ما تنجح في ذلك من خلال ترسيخ

تصور معين، أو إلغائه أو تغييره من السلبي إلى الإيجابي أو العكس، سيما وأن الإعلام في عصرنا الحالي أصبح المحرك الأساسي لمجريات الأحداث الدولية وعامل لنشر الأفكار في المجلات المختلفة، وقد وصلت الدول الكبرى في العالم إلى ما هي عليه اليوم بفضل توظيفها لمختلف وسائل الاعلام كأسلوب لخدمة مصالحها ونشر سياستيها على المستوى الداخلي والخارجي.

-4-1-وسائل الاعلام:

تعد وسائل الإعلام من أهم القنوات التي تسهم في تشكيل وتكوين الصور الذهنية والنمطية في أذهان الناس وتكتسب هذه الوسائل أهمية كبرى في تكوينها في حياتنا المعاصرة، بسبب انتشارها الواسع وقدرتها البالغة على الإبهار والاستقطاب، وخاصة بعد انتشار الأقمار الصناعية وتعددية القنوات الفضائية والانتشار المذهل للصورة في العالم أوجد الآن ما يسمى بدستورية الرؤية؛ إذ غيرت الصورة ووسعت مداركنا ملا يستحق أن ننظر إليه بل وملا لدينا الحق للنظر إليه بالإضافة إلى أن الصورة منحتنا الإحساس أننا نستطيع أن نحتضن العالم في عقولنا كمنظومة من الصور (المشهداني، 2012، صفحة 96). وتبرز أهمية وسائل الاعلام في تكوين الصور في النقاط التالية:

- الانتشار الواسع لوسائل الإعلام وامتدادها الأفقي والرأسي، وقدرتها البالغة على الاستقطاب والإبهار ساهمت تكنولوجيا الاتصال في مد واتساع نطاق تغطية وسائل الإعلام بمختلف أشكالها، بمعنى آخر أنها تحاصر الإنسان في كل مكان، أي لا يمكنه الهرب من رسائلها. (أوكسل، 2021، صفحة 63).
- قدرة وسائل الإعلام على تفسير الأحداث والحقائق التي تجري يوميا، في العالم، وبلورتها في صورة معينة وهذا يوفر على الفرد جهدا في التحليل والتفكير فيلجأ إلى الاعتماد على هذه الوسائل في معرفته للعامل المحيط به، ولا سيما ما يخص أولئك الذين لديهم المقدرة على اختيار تحليلي واضح لكل الأمور (الدليمي، 2017، صفحة 221)

وتجمع غالبية دراسات الصور الذهنية في مجال الدراسات الإعلامية، على أن وسائل الإعلام تعد أحد العوامل المؤثرة في تكوين الصور الذهنية عن شيء أم مهنة، قطاع، فالداعية الإسلامي إذا أراد النجاح في إيصال دعوته للناس فهو يحتاج إلى أن يعدد قنوات اتصاله معهم، ولقد تعددت قنوات التواصل في عصرنا ما بين

برامج دعوية امتلأت بها القنوات الفضائية والإذاعات، كما شملت الكتاب، والمجلة، والجريدة، والمدونات، والمواقع الإلكترونية، ومواقع التواصل الاجتماعي، بالإضافة إلى القنوات التقليدية كالخطابة، والمحاضرة، والدرس، والندوة، والمؤتمر.

4-2-الصحف:

تعتبر الصحافة جزء لا يتجزأ من وسائل الاتصال وأقدرها على التأثير على قطاعاتٍ في عملية تكوين التصورات الذهنية والنمطية على الجماهير التي يخاطبها، فيمكن لها أن تؤدي دو ارً مهما النحو الآتي :- - خلق صورة جديدة لم تكن موجودة.

- العمل على تقوية وترسيخ تصورات موجودة من قبل

تبديل أو تحويل تصو ارت موجودة إلى تصورات أخرى وتؤدي الأحداث الاجتماعية والثقافية والدينية والاقتصادية والعسكرية التي تتناولها الصحافة إلى عدة تأثيرات على الصورة الذهنية القائمة عن الشعوب والأفراد، وبصفة عامة فدور الصحافة ووسائل الإعلام ال يقف عند صنع الصورة والأنماط لدى جماهيرها فقط بل تقوم بتنظيم هذه الصورة وطبعها في أذهان الجماهير بقوة كما لو كان المتلقي قد التقى فعالً بالشخصيات التي تناولتها الصحافة، وساعدت ثورة المعلومات التي نعيشها اليوم إلى زيادة هائلة في كم ونوع المعلومات مما يساعد الفرد في تغيير وتجديد الصور المختزنة في ضوء المستوى المعرفي المتاح في المجتمع (المشهداني، 2012، الصفحات 54-55)

-4-3-التلفزيون:

يرى علماء الاتصال بأن للتلفزيون دورا كبيرا في بناء الصورة الذهنية مقارنة بوسائل الإعلام الأخرى، بسبب الإمكانات الفنية التي يتمتع بها والتي يمثل في الجمع بين الصوت والصورة المتحركة بكل أنواعها، وكذا اعتماده على تقنيات ذات جودة عالية.

فالتلفزيون يلعب دورا كبيرا في نشر المعلومات وبث الأخبار الجديدة مع اعتماده على البث المباشر من أماكن الأحداث في لحظة وقوعها لهذا فهو الوسيلة الأكثر إقبالا من طرف الجمهور إذ يساهم بدرجة كبيرة في صناعة

الصورة الذهنية حول ما يحدث في وقتنا المعاصر، سواءا فيما يخص صورة الإسلام والمسلمين عند الغرب حيث أصبح المشاهد أكثر استعدادا لتصديق ما يراه على الشاشة (لونيس، 2015، صفحة 193)، فهو يساهم في تكوين المعرفة والاتجاهات عن قطاعات كبيرة من أف ارد المجتمع وذلك ألن معظم الجماهير يقبلون على مشاهدة التلفزيون بغض النظر عن مستوياتهم العلمية وأنواعها أوضاعهم الاقتصادية، وتوضح نظرية الإنماء الثقافي في أنه كلما ازداد الوقت الذي يتعرض فيه الفرد للتلفزيون ساعد ذلك في تنمية الصور الذهنية لديه، إذ يجعله يعتقد أن ما يراه على الشاشة صورة مطابقة للعالم الحقيقي وخاصة مع تكرار الرسائل الجماهيرية التي يتعرض لها المشاهدين ويحمل التلفزيون تأثيرا وجدانيا كبيرا على المشاهدين (.بما يتميز به من صور متحركة ذات إيقاع سريع مصاحب للصوت داعم وموضح دون جهد عقلي تحليلي مما يجعلها تنطبع في الذهن وتغيب في اللاوعي ويستدعيها الإنسان وقت الحاجة

4-4-السينما:

تعتبر السينما كفن سابع بعد الفنون الستة التي ظهرت قبلها وهي: العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت الشعر والرقص مجالا واسعا للإبداع مشبع بالكثير من المعاني الظاهرة والباطنة، لأن معنى الفيلم لا يستمد مما يراه المتلقي فحسب بل يتعداه إلى ما لا يمكن أن يراه من إيحاءات وإيماءات، باعتبار السينما تعتمد في بناءها للفيلم عللا المعاني الضمنية التي يمكن أن تعبر عن واقع المجتمع الثقافي والاجتماعي كونها لا تعمل بمعزل عن الظواهر المختلف الموجودة في المجتمع.

فما تقدمه السينما لا يخرج عن الإطار الاجتماعي والسياسي وحتى الاقتصادي للمجتمع، وإذا كانت السينما إعادة بناء الواقع بأي شكل من الأشكال فهذا لا يعني أن القائم على إنتاج الفيلم لا يوظف أفكاره وخياله في هذا البناء، ومنه فإن السينما تعتمد أيضا على توجهات ومعتقدات القائمين عليها (طاش، 1989، صفحة 19)

فالسينما قد استخدمت عبر مراحل تطورها، كوسيلة للدعاية في الحروب وأداة للرقي والازدهار في السلم فالكثير من المجتمعات المتطورة والقوية تلجأ إلى السينما لإثبات ذاتها بيم الدول والتعبير عن قوتها وهذا ما تفعله السينما الغربية في تشويه الإسلام والمسلمين، ومن جهة أخرى تسعى الدو المضطهدة والفقيرة إلى استعمال

السينما للتعبير عن حالتها ومعاناتها حتى تبلغ صوتها لكل العالم، ومن هنا يمكننا القول أن السينما تقوم بصناعة الصورة الذهنية والنمطية انطلاقا من مختلف الظروف والسياقات التي تحيط بالفرد والمجتمعات من ظروف اجتماعية، سياسية، اقتصادية وإعلامية.

وتنم الصورة الذهنية عن وجود جوانب معينة تساهم في بناء تلك الصورة كالوسائل الإعلامية مثلا التي تعد السينما عنصرا فعالا فيها، حيث يمكن من خلال الأفلام المنتجة حول نمط الحياة جماعة معينة أن تخلق تصورا خاصا بها وبالمجتمع الذي تنتمي إليه تلك الجماعة، هذا ما يخلق خلافا بين جماعات المجتمع الواحد فنجد السينما الأمريكية تصور العرب والمسلمين على أنهم متخلفين وجاهلين وبدو ورحل (القليني و السمري، 1993، صفحة 97)

وللسينما عدة خصائص تميزها عن وسائل الإعلام الأخرى والتي تعطيها دوار متميزا في السيطرة على عقول وتصورات الجماهير ونذكر من هذه الخصائص :

- تجمع السينما بين أكثر من فن كالرسم والأدب المكتوب والمسرح فيما تقدمه من أفلام .
- يمكن للسينما بما تتمتع به من شاشة كبيرة، أن يتم خلالها تكبير الأشياء والصورة التي تعرض فيها مما له أثر في شدة وضوح المعروض، وتأثيره في المشاهد .
- القدرة الفائقة على الاستحواذ على انتباه المشاهد والتأثير فيه بميزات الصورة المتحركة والألوان ودلائلها والصوت والموسيقى.
- كبر شاشة السينما يعطيها إمكانية عرض الأشياء الدقيقة التي ال ترى بالعين المجردة كالخلايا
- إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض لشرح بعض النقاط أو سماع بعض الاستفسارات من المشاهدين إمكانية تكرار عرض الفيلم أكثر من مرة على نفس المشاهدين (شقرة، الاعلام والصورة الذهنية، 2015، الصفحات 59-60)

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

- أحمد سالم. (2014). ***صورة الإسلامين على الشاشة***. لبنان: مر كز نماء للبحوث والدراسات.

- أديب خضور. (2009). ***صورة العرب في الاعلام الغربي: عوامل تكوين الصورة وسائل ترويج الصورة امكانيات التغيير***. دمشق.

- انتصار ابراهّيم عبد الرزاق، وحسام حمودي الساموك. (2011). ***العالم الجديد ، تطور الاداء والوسيلة و الوظيفة، ط 1***. العراق: الدر الجامعية للطباعة والنشر.

- إياد عمر أبو عرقوب. (2012). ***الإعلام الإذاعي والتلفزيوني ط1***. عمان: دار البداية للنشر والتوزيع.

- جورج سادول. (1997). ال***عناصر الدالة للغة السينمائية***. (محمود ابراقن، المحرر) *حوليات جامعة الجزائر* (10).

- جوناثان بيغل. (2010). ***مدخل إلى سيمياء الإعلام ط1***. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع.

- جيرالد هوتر. (2014). ***سلطة الصورة الذهنية كيف تغير رؤى العقل والإنسان والعالم***. (عادل علا، المحرر) مصر، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية.

- جيوفري نويل سميث. (2010). ***موسوعة تاريخ السينما في العالم "ط1*** (المجلد 2). (أحمد يوسف، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

- حامد مجيد الشطري. (2013). ***الاعلان التلفزيوني ودوره فيي تكوين الصورة الذهنية ط1***. الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

- حكمت البيضاني. (2011). ***جماليات و تقنيات الصوت ط1***. القاهرة: أكادمية الفنون.

- خليل محمد الراتب. (2012). ***التصوير الصحفي***. عمان الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

- دانيل أربخون. (1997). ***قواعد اللغة السينمائية***. (أحمد الحضري، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- سعد سلمان المشهداني. (2012). ***الإعلان التلفزيوني وتأثيره في الجمهور***. الاردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،

- سلاف فاروق الزعبي. (2006). ***صورة العرب في الاعلام الامريكي.*** عمان: دار ورد للنشر والتوزيع.

- سليمان الحقيوي. (2013). ***سحر الصورة السينمائية(خبايا صناعة الصورة) ط1.*** دار الراية للنشر والتوزيع.

- سوزان القليني، وهدى السمري. (1993). ***إنتاج البرامج للراديوا والتلفزيون.*** القاهرة: مكتبة الشباب.

- شهيناز طلعت. (1983). ***الرأي العام.*** القاهرة : مكتبة الأتجلو.

- طارق الشاري. (2013). *ال**إعلام الإذاعي ط 1 .*** *ا*لأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

- عامر ابراهيم الياسري. (2013). ***البرامج التفاعلية، تمظهرات الشكل والبناء الدرامي الدلالي،*** الأردن.

- عبد الرزاق محمد الدليمي. (2017). ***مدخل إلى وسائل الاعلام الجديدة.*** الاردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

- عبد العزيز السيد. (2003). ***. الفيلم بين اللغة والنص*** . القاهرة: دار المعارف.

- عبد القادر طاش. (1989). ***الصورة النمطية للاسلام والعرب في مرآة الاعلام الغربي.*** الرياض: شركة الدائرة للاعلام.

- عطا عدي. (2011). ***أثر توظيف الحدث التاريخي في بناء صياغة السيناريو وصناعة الفيلم.*** الأردن، عمان: مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع.

- علاء مشذوب. (2017). ***الصورة التلفزيونية : الألفة.. الفرجة.. التكرار ط1.*** عمان: دار الأيام للنشر والتوزيع.

- علي خليل شقرة. (2015). ***الاعلام والصورة الذهنية.*** عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

- علي عجوة . (2003). ***العلاقات العامة والصورة الذهنية.*** مصر: عالم الكتب.

- فران فينتورا. (2012). ***الخطاب السينمائي–لغة الصورة.*** (علاء شنانة، المحرر) دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.

- فريدذ كريمان، و علي عجوة. (2005). ***إدارة العلاقات العامة بين الإدارة الاستراتيجية و إدارة الأزمات*** . القاهرة : عالم الكتب للنشر والتوزيع .

- لويس هيرمان. (2003). *الأ**سس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون.*** (مصطفى محرم، المحرر) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- مارسيل مارتن. (2009). ***اللغة السينمائية والكتابة بالصور***، ترجمة *سعيد مكاوي*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- محمد صاحب السلطان. (2015). ***العلاقات العامة ووسائل الاتصال.*** عمان: دار المسيرة للطباعة والنشر.

- محمد علي عبد الخالق. (2010). ***فن الإخراج التلفزيزني والإذاعي ط1.*** بيروت لبنان: دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع.

- محمد فهمي العطروني. (1996). ***العلاقات العامة الإدارية في المؤسسات العامة والشركات.*** القاهرة: عالم الكتب.

- مصطفى يوسف الكافي. (2016). ***العلاقات العامة وإدارة الأزمات والمراسم.*** عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

- منال هلال المزاهرة. (2015). ***إدارة العلاقات العامة وتنظيمها.*** عمان: دار الميسرة للنشر والتوزيع.

- منى الصبان. (2011). ***من مناهج السيناريو الإخراج والمونتاج،.*** عمان، الأردن: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.

- مهدي يوسف عقيل. (2001). ***جاذبية الصورة السينمائية- دراسة في جماليات السينما- ، ط1.*** بنغازي: دار الكتاب الجديدة، المتحدة.

- موسى باقر. (2014). ***الصورة الذهنية في العلاقات العامة.*** الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

- نزيهة بوسعيدي. (1996). ***العلاقات العامة ومساهمتها في بناء صورة المؤسسة .*** تونس: دار الصحافة والأخبار.

- نسمة البطريق. (2006). ***الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة.*** الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية

- نور الدين نجم. (2006). ***الدعاية والإعلان في السينما والتلفزيون ط1.*** ،المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

- وهبة مجدي، و احمد كامل مرسي. (1973). ***معجم الفن السينمائي.*** القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- يوسف محمود. (2008). ***مقدمة في العلاقات العامة.*** القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.

المجلات:

- أحمد جبار. (23 6, 2021). ***الصورة الذهنية : قراءة في أبعاد المفهوم، نقاط التقاطع والإختلاف بين الصورة الذهنية والنمطية وعلاقاتها بالعلاقات العامة.*** *مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والانسانية، 7* (1)، الصفحات 282-297.

- بشرى مداسي. (14 01, 2021). ***الصورة النمطية للعرب والمسلمين في وسائل الإعلام الغربية.*** *مجلة الإتصال والصحافة، 1*(8)، صفحة ص 39_24.

- تحسين محمد أنيس شرادقة. (03, 2016). ***الصورة النمطية للعالم العربي الإسلامي في صحفيتي نيويورك تايمز وواشنطن بوست***. *مجلة تطوير الأداء الجامعي، 3*(2)، الصفحات 45-62.

- ثامر رعد عبد الجبار، وإيمان حمادي عبد الأمير. (2014). ***الصورة النمطية لشخصية الآخر وآليات تجسيدها في الفيلم السينمائي***. *مجلة الآداب* (109)، الصفحات 523-586.

- رشيدة بن سعيد، وعزوز بنعمر. (15 12, 2020). **الدلالة الفنية للمونتاج السينمائي (فيلم كريم بلقاسم أنمو ذجا)**. *مجلة آفاق سينمائية، 7* (2)، الصفحات 147-166.

- سعيد عموري. (06, 2014). **من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات**. *الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية* (12)، الصفحات 13-22.

- شريفة عماري، و نورية شرقي. (2020). ***الموسيقى والسينما***. *مجلة النص، 7*(2)، صفحة 116_123.

- نسيمة لونيس. (01 12, 2015). ال**تلفزيون وصناعة الصورة الذهنية**. *المجلة الجزائرية للاتصال، 17*(24)، الصفحات 184-200.

- نفيسة نايلي. (2014). **دور وسائل الإعلام في صناعة الصورة الذهنية- صورة المرأة في السينما العربية أنموذجا-**. *مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والإتصالية، 2*(2)، الصفحات 6-37.

- نور الدين عبد الواحد حدو. (01 06, 2016). ***اللغة السينمائية –الأسس النظرية وإشكالية المفهوم***. *مجلة آفاق سينمائية،، 1*(3)، الصفحات 177-183.

الرسائل الجامعية:

أمينة آيت الحاج. (2020-2021). ***صورة المسلم في الأفلام الهوليودية دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بعد 11 سبتمبر*** أطروحة دكتوراة. الجزائر، كليةعلوم الاعلام والاتصال قسم الاعلام تخصص السينما ووسائل الاتصال التفاعلية".

رضوان بلخيري. (2009). ***صورة المسلم في السينما الأمريكيةتحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة***. الجزائر، كلية العلوم السياسية قسم علوم الإعلام والإتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة.

- محمود ابراقن. (2001). ***علاقة السميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسميولوجيا السينما*** أطروحة دكتوراة. الجزائر، كلية الاداب واللغات قسم الإعلام والإتصال.

- مريم أوكسل. (2021). ***صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية «دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية»*** أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث. كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري، قسنطينة.

- وليد قادري . (2011-2012). ***صورة الاسلامين في السينما المصرية*** مذكرة لنيل شهادة الماجستير. كلية العلوم السياسيةوالإعلام قسم علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر

3.المواقع الالكترونية:

- ***الديكور السينمائي من حوائط الحبس إلى الخلفيات الإلكترونية.*** (12 02, 2011). تاريخ الاسترداد 5 11, 2022، من البيان: https://www.albayan.ae/five-senses/style/2011-01-12-1.994882

- ***الصورة الذهنية ، مفهومها ، ابعادها، مكوناتها. (3 6, 2021). تم الاسترداد من شمس:***

- ***الصورة النمطيّة أداة الصراع الإنساني.*** (19 02, 2019). تاريخ الاسترداد 03 01, 2023، من روناهي: https://ronahi.net/?p=26188

-أمال. (26 11, 2016). الشخصيات ..أنواعها ودرجة أهميتها في الفيلم. تم الاسترداد من/ your4thwall: h

- عبد الهادي العاني. (06 02, 2020). ***تعرف إلى الفرق بين الدولي والزووم.*** تاريخ الاسترداد 15 11, 2022، من /https://radyf.com/dolly-vs-zoom

الفصل الثالث:

الداعية الإسلامي في السينما العربية

1-الداعية الإسلامي:

1-1- مفهوم الداعية

1-2-أنواع الدعاة الإسلاميين

1-3-مصادر الداعية الإسلامي

1-4-أخلاقيات الداعية الإسلامي

1-5-أهم مقومات نجاح الداعية الإسلامي

1-6- الصفات التي يجب على الدعاة التحلي بها

1-7- طرق وأساليب الداعية الإسلامي في الدعوة

2- **صورة الداعية في السينما العربية**

2-2-صورة الداعية الإسلامي في المشرق العربي

2-2-1-صورته في السينما السورية

2-2-2-صورته في السينما اللبنانية

2-2-3- صورته في السينما الفلسطينية

2-2-4-صورته في السينما العراقية

2-3-صورة الداعية الإسلامي في المغرب العربي

2-3-1- صورته في السينما الجزائرية

2-3-2- صورته في السينما المغربية

2-3-3- صورته في السينما التونسية

1- الداعية الإسلامي:

1-1- المفهوم:

قبل التطرق لمفهوم الداعية الإسلامي، يجب تعريف الدعوة الإسلامية، لأن فهم المراد بها يعني تصور المراد بالداعية، ولأن الداعية الإسلامي فرع عن الدعوة وأصلها.

1-1-1- مفهوم الدعوة الإسلامية:

الدعوة في اللغة من دعا يدعو، ويدور مقصدها في اللغة على الحث والترغيب والمناداة، والداعية صريخ الخيل في الحروب، يقال: أجيبوا داعية الخيل، وأدخلت الهاء في الداعية للمبالغة (خطاطبة ، 2013، صفحة 18)

- جاء في معاجم اللغة: "أن الدال والعين والحرف المعتل أصل واحد ومعناه أن تميل الشيء إليك بصوت وكلام منك تقول: دعوت أدعو دعاء"
- وفي اللسان" دعا الرجل دعوا دعاء: ناداه والاسم والدعوة، ودعوت فلانا أي صحت به واستدعيته (عبد الرحمن، 2009، صفحة 14)
- وتعرف أيضا على أنها مصطلح إسلامي، وهناك علاقة وثيقة بين مدلول هذا اللفظ في الأصل اللغوي، وبين استعماله كمصطلح إسلامي صرف.
- وأول ما ننظر إلى كون اللفظة فعلا وهو " دَ عَ و" على وزن " فَعَلَ ". نجد أن هذا اللفظ لا يحمل إلا معنى واحدًا، وهو: أن تميل الشيء إليك بصوت وكلام يكون منك، ومشتقات هذا الفعل لم تخرج في مدلولاتها عن هذا المعنى أبداً.
- ويقول صاحب المحيط: ((دعا دعاء ودعوى))، أي الإمالة والترغيب (معنى الدعوة إلى الله ، 2002)
- اصطلاحا:

جاءت الدعوة على أنها النداء إلى فعل ما أمر الله به من الأقوال والأعمال وترك ما نهى الله عنه من الأقوال والأعمال (السحيمي، 2003، صفحة 31)

إنها بإيجاز تبليغ لرسالة الرسول صلوات الله وسلامه عليه والتكاليف الإسلامية ترتبط بالدعوة، فلا تكليف بدون دعوة وإعلام بما يكلّ ف به الإنسان فلا بد إذا من دعاة يبصّ رون الناس بأمور دينهم وينشرون دين الله في الأرض (هاشم، 1990، صفحة 7)

- عرّف "**محمد زين الهادي** "الدعوة هي حركة علمية لنشر الإسلام وتعليمه للناس وتعريفهم به بوجه الصحيح وفق منهج علمي مدروس بوسائل وأساليب راقية ومتجددة بواسطة دعاة مسلمين يقومون به في الناس على هدى وبصيرة (بن سفرون، 2005، صفحة 19)

- أن الدعوة هي " قيام العلماء المستنيرين في الدين بتعليم الجمهور من يبصرهم بأمور دينهم ودنياهم على قدر الطاقة" (ذكري، 1962، صفحة 8)

- وقد فصل أحد الباحثين في تعريف الدعوة فقال: "إن كلمة الدعوة من الألفاظ المشتركة، لأنها تطلق ويراد بها الإسلام كدين، وتطلق كذلك على عملية تبليغ الإسلام ونشره، وهذا الاشتراك في اللفظ يحدده سياق إيراد الكلمة، فتعرف الدعوة كعلم يراد بها نشر الإسلام وتبليغه (غلوش، 1987، صفحة 10) وتتميز الدعوة الإسلامية في العديد من الخصائص منها:

وفي الأخير إن الدعوة الإسلامية هي الدعوة إلى توحيد الله والإقرار بالشهادتين وتنفيذ منهج الاله في الأرض كما جاء في القرآن الكريم والسنة المتطهرة لإظهار دين الله على سائر الأديان والمعتقدات، فالدعوة إذا دعوة غير المسلمين إلى الإسلام ودعوة المسلمين إلى تنفيذ شريعة الله في الأرض.

-**ربانية الدعوة:** إنها دعوة ربانية في سبيل الله، خالصة لله تعالى، لا يجوز أن تشوبها المصالح الدنيوية، وهذا يقتضي تقديم العلاج للأمراض دون أجر ولا مقابل، فقد أمر الله تعالى رسوله محمدًا أن يقول لقومه ذلك: {قُل لاَّ أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرَى لِلْعَالَمِينَ} [الأنعام: 90]، وتكرر ذلك في سورة الشورى: { قُل لاَّ أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلاَّ الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى} [الشورى: 23]، وتكرر مثله في سورة سبأ: { قُلْ مَا سَأَلْتُكُم مِّنْ أَجْرٍ فَهُوَ لَكُمْ إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى اللَّهِ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ} [سبأ: 47].

ثم نقل القرآن مثل القول السابق عن عدد من الأنبياء، حيث نقل عن نوح أبي الأنبياء قوله: ﴿وَيَا قَوْمِ لا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالاً إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى اللَّهِ﴾ [هود: 29]،

ويظهر من هذه الآيات الكريمة أن الدعوة إلى الله تعالى يجب أن تكون بعيدة عن المنافع الدنيوية، وحظوظ النفس، فهي لابد ألا تكون لجمع المال، ولا لتحقيق الجاه، وإنما لابد أن تكون لله تعالى، وإلا فلا تكون مقبولة عند الله تعالى، ولا مؤثرة؛ لأن الناس إذا علموا أن الداعية يريد بدعوته الحصول على الأجر والمال والجاه، فإنه ينتقص مكانه عندهم، وتزول عنه القدوة المؤثرة (خصائص الدعوة الإسلامية ، بلا تاريخ)

كما أن الدين الإسلامي دين رباني فمنهج رباني كذلك وقال "**سيد قطب**": يجب أن يعرف أصحاب هذا الدين أنه كما أن هذا الدين دين رباني، فإن منهجه في العمل منهج رباني كذلك متواف مع طبيعته، وأنه لا يمكن فصل حقيقة هذا الدين عن منهجه في العمل، فإذا عرفنا منهجه في العمل على النحو الذي بيناه فلنعرف أن هذا المنهج أصيل وليس منهج مرحلة ولا بيئة ولا ظروف خاصة بنشأة الجماعة المسلمة الأولى إنما هو المنهج الذي لا يقوم بناء هذا الدين إلا به.

-**شمولية الدعوة الإسلامية:** إن الدعوة الإسلامية دعوة شاملة لشؤون ونواحي الحياة وفي كل أمر من أمور الإنسان، وبكل حال من أحواله وعلاقاته يجد ما ينشده ويبتغيه دون كلفة ولا مشقة لأن الله سبحانه وتعالى أعلم بطبيعة الإنسان الذي خلقه، فلم يكلفه في الدين إلا ما هو ميسر للجميع عندما تكون العزيمة صحيحة وينوى العبد الطاعة لربه إن المنهج الإسلامي قد جمع أصول الدعوة والتوجيه إليها في العقائد والآداب والأخلاق كما جمع أصول التشريع الإلهي في العبادات والمعاملات، وبنظم شؤون الفرد والأسرة والمجتمع والدولة فهو منهج متكامل شامل تشمل جميع جوانب وشؤون الحياة من عقيدة وعبادة وسياسة وقيادة واقتصادية وإدارة ومعاملة وأخلاق وتربية وفكر، ينظم حرب ومعاهدات

قال تعالى (ما فرطنا في الكتاب من شيء) والمراد من الكتاب في الآية كما قرر كثير من المفسرين هو القرآن لأن السياق يقتضيه، فإنه قد ذكر فيه جميع ما يحتاج إليه من أمر الدنيا والدين، بل وغير ذلك إما مفصلا وإما مجملا.

- **واقعية الدعوة وصلاحيتها للاستمرار**:إن الإسلام دين الفطرة وشريعته تتلاءم مع فطرة الإنسان، فالله الخالق سبحانه وضع له منهجا مناسباً للواقعية وتعالى يعلم طبيعة خلق وحدود طاقته ولذلك فقد وملائما للفطرة البشرية، وقال تعالى [وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ] الحج: 78) أي ما كلفكم ما لا تطيقون وما ألزمكم بشيء

يشق عليكم إلا جعل الله لكم فرجا وقال تعالى [يُرِيدُ بِكُمُ الْيُسْرَ ولا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ](البقرة:180) ومخرجا وفي هذا السياق قال" **سيد قطب**" : إن هذا الدين منهج للحياة البشرية يتم تحقيقه في حياة البشر بجهد بشري في حدود الطاقة البشرية ويبدأ بالعمل من النقطة التي يكون البشر عندها بالفعل من واقعهم المادي ويسير بهم نهاية الطريق في حدود جهدهم البشري وطاقتهم البشرية ولكن الخطأ ينشأ من عدم الإدراك لطبيعة هذا الدين أو نسيانها ومن انتظار الخوارق التي لا ترتكن على الواقع البشري (بن سفرون، 2005، الصفحات 12-13)

-**عالمية الدعوة:** تتميز الدعوة الإسلامية بكونها دعوة عالمية إنسانية جاءت لتحقق العدل والمساواة بين جميع الناس، فلا تفاضل بينهم بسبب الجنس أو العرق، وإنما معيار التفاضل هو تقوى الله تعالى، وهذه الخاصية في الدعوة الإسلامية تجلب الخير للناس، وتشجع غير المسلمين على الدخول في هذا الدين (طلال، 2018) فقال تعالى: {وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ كَافَّةً لِّلنَّاسِ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ} [سبأ: 28].

باختصار شديد إن الدعوة هي التي تحمل الإسلام بكل وشروطه وأركانه وأحكامه، وآدابه، ومسائله وقضاياه فهي تستمد من موضوعها (الإسلام) كل صفات الإسلام وخصائصه من الربانية، والشمولية، والتكامل، والتوازن، وغيرها.

1-1-2 الداعية الإسلامي:

- **لغة:**

جمع داعية، جاء في لسان العرب أن الدعاة " قوم يدعون إلى بيعة هدى أو ضلالة وأحدهم داع، ورجل داعية إذا كان يدعو الناس إلى بدعة أو دين أدخلت الهاء في للمبالغة (منظور، 1986، صفحة 259)"

و الداعية صيغة مبالغة للداعي، من: دعا يدعو دُعاء ودَعْوى، يُقال: دعا إلى الأمر، حثّ على اعتقاده، نادى به؛ ودعا إلى الشيء، رغّب فيه وقرّب إليه؛ وهو داعٍ، والجمع داعون ودُعاة؛ ودعت الحاجة إلى ذلك اقتضت وتطلّبت (داعية)

- **اصطلاحا:**

أورد المهتمون بمجال الدعوة الإسلامية تعريفات عدة بشأن مفهوم الداعية، من ذلك تعريف عبد الكرمي زيدان بأن "الداعي هو المكلف شرعا بالدعوة إلى الله (زيدان ، 2002، صفحة 307)

ويذكر "**أحمد غلوش**" بأن الداعية "هو وارث النبي صلى الله عليه وسلم، في مهمته الإرشادية، والقائم مقامه في إبلاغ دين الله (غلوش، 1987، صفحة 432)

–أما "**أحمد عيساوي**" فيعرف الداعية الإسلامي بأنه هو الإنسان المؤهل روحيا، ووجدانيا وعقليا، وجسديا للاضطلاع بمهمة التبليغ والدعوة لرسالة الله تعالى إلى الأفراد والمجتمعات والأمم بقصد حملهم طواعية على اتباع تعالميه، والعمل على ما جاءت به من: عقائد وتصورات وعبادات ومعاملات وأخلاق وآداب (عيساوي، منهجية البحث في الإتصال الدعوي ط1، 2012، صفحة 100)

– والداعية كما يقول" **افريت روجرز**" هو شخص محترف يحاول التأثير في الناس كي يتبنوا أفكارا معينة يشعر أنها ضرورية وهامة (افريت، 1998، صفحة 241)

– الداعية هو الذي يحاول دعوة الناس بالقول والعمل إلى الإسلام وإلى تطبيق منهجه واعتناق عقيدته وتنفيذ شريعته (جمعة، 1988، صفحة 9)

–كما يعرف أيضا على أنه الإنسان المكلّف شرعاً بتبليغ دعوة الله تعالى، وهو الذي يحمل أمانة تبليغ الدعوة إلى الناس، وينشر الدين الإسلامي في كل مكان، والداعية هو الشخص القائم بأمور الدعوة إلى الله تعالى، والذي مدحه الله عزّ وجل بقوله: (وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلاً مِمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِين) سورة فصلت آية 33 (سنجق ، 2022)َ

1-2-أنواع الدعاة:

الدعاة إلى الله في المنظومة التشريعية الدعوية الإسلامية أنواع وهذا التنوع عائد لكون الدعوة إلى الله تكليف إلهي على عباده المسلمين، بحيث يتنوع الحكم عليهم بتوافر شروط وظروف وملابسات التكليف، وهذا الثراء الحكمي المتغير هو الذي ينيط الدور الأساس في عملية تنوع أصناف الدعاة، فقد يتصف الداعية بصفة أو

حالة واحدة منها فقط، وقد يكتسب الداعية أكثر من حال دعوية، وذلك بحسب نشاطه الدعوي، وقد يشكل من خلاله نشاطه الدعوي المكثف الأنواع كلها أو بعضها أو أغلبها، فتجدها مختزلة في نشاطاته الدعوية، فيكون داعية محليا وطنيا إقليميا وعربيا وافريقيا وإسلاميا (السباعي، 2000، صفحة 24) ، والحقيقة أن تصنيف أنواع الدعاة يخضع أساسا إلى أطر منهجية وتنظيمية فقط، فثمة دعاة يصنفون بحسب التوزيع الجغرافي وآخرين بحسب التقسيم الديمغرافي، وفئة ثالثة بحسب نوع النشاط والممارسة، وفئة رابعة بحسب التأثير والفاعلية والأمر هكذا إلى أن يصبحوا أنواعا عديدة وعليه فإنه يمكن تصنيف الدعاة إلى مايالي:

- **الداعية المحلي:** وهو الداعية الذي لا تتعدى تأثيراته الدعوية حدود دائرته الجغرافية المحلية، فيمس بدعوته بلدته وأهلها، وما جاورها من البلدات وأهلها.
- **الداعية الوطني:** وهو الداعية الذي تصل تأثيراته الدعوية إلى حدود قطره ووطنه فقط
- **الداعية الإقليمي:** وهو الداعية الذي تصل تأثيراته إلى نطلق منطقة الإقليمية، فتشمل بالإضافة إلى قطره الأقطار المجاورة
- **الداعية العالمي:** وهو الداعية الذي يخترق بنشاطاته الدعوية وبتأثيره الديني حدود قطره والأقطار المجاورة ليعرف في نطاق العالم، وقد كثر هذا الصنف العالمي بسبب الثورة الإعلامية والاتصالية في العالم المعاصر مثل الداعية الإسلامي ذاكر نايك الهندي المعروف في العالم بأسره.
- **الداعية العام:** هو الداعية الذي يتوجه إلى جميع شرائح وفئات وفصائل المجتمع على اختلاف أعمارهم ومكانتهم ووظائفهم ومستوياتهم وأجناسهم ولغاتهم.
- **الداعية الخاص:** هو الداعية المتخصص بفئة معينة من الناس، كالدعاة المتخصصين في مجال الدعوة للأطفال أو للنساء وغيرهم.
- **الداعية الباحث المؤلف:** هو الداعية الذي يتخذ من البحث العلمي والمعرفي والثقافي والأدبي ومن التأليف فيه منهجا وطرقا في الدعوة إلى الله كالدارسين والباحثين الجامعيين.
- **الداعية الإعلامي:** وهو الذي يتخذ من وسائل الاعلام المختلفة منبرا ووسيلة لتوجيه رسائله الدعوية.

- الداعية الفقيه: هو الذي يتخذ من الفقه الفتوى ومنح الرخص الفقهية مجالا خاصا لدعوته.
- **الداعية الخطيب المدرس:** هو الداعي الذي يتخذ من إمامته وتدريسه وخطابه المسجدي والمنبر منهجا وطريقا دعويا يدعو من خلاله المدعوين في المسجد وكذلك عموم الناس.
- **الداعية المتفرغ:** هو الداعية المتفرغ للعمل الدعوي فقط بحيث تقصر كل نشاطاته وممارسته الحياتية على العمل الدعوي.
- **الداعية المشارك:** هو الذي يمارس الدعوة من خلال سائر نشاطاته التربوية أو التعلمية أو الأدبية أو الفنية أو التمثيلية أو التجارية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية.

ويمكن للداعية أن يمارس نشاطه الدعوي في هذه المستويات والأنواع الدعوية كلها، فيكون داعية شموليا، ويمكن أن يقتصر نشاطه على نوع أو نوعين من هذه الأقسام، وذلك تبعا لمدى قدرته وإمكاناته ومواهبه (عيساوي، معالم لرسم سمات ومعالم ثقافة الامام الداعية، 2004، الصفحات 231-232)

1-3- مصادر الداعية الإسلامي:

يعتمد الداعية الإسلامي في أداء رسالته وعمله الدعوي وكذلك القيام بدوره كقدوة في المجتمع على عدة مصادر نذكرها مايالي: (القرضاوي ، ثقافة الداعية ط1، 1997، الصفحات 34-35)

أولا: القرآن الكريم وعلومه:

إن المطلب الأساسي من الداعية الإسلامي أن يتقن علوم القرآن وأن يتقن تلاوة القرآن ومعرفة أحكامه، فالقرآن الكريم هو الدعامة الأولى للدعوة وهو سلاح الداعية ودستور عمله ومنهاج جهاده وقوة برهانه ومرشد سلوكه وموجه طريقه، فالقرآن الطريم هو كتاب الدعوة الأول ودستورها ومصدرها الأصيل ومعين لا ينضب، يجد فيه الداعية ما يرغب من علم وأخلاق وأدب وبلاغة وغير ذلك من العلوم والفنون.

ثانيا: السنة وعلومها:

السنة النبوية الشريفة هي المصدر الثاني من مصادر الداعية الإسلامي فهي شارحة للقرآن ومبنية له إذ تفصل مجمله وتوضح مبهمه، وهي تتمثل في كل ما صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم من قول أو فعل أو تقرير وسلوكيات الرسول لأن الرسول الكريم مر بمختلف الظروف التي يمكن أن يمر بها الداعية في كل زمان ومكان.

ثالثا: علم أصول الفقه:

وهذا العلم من أهم العلوم التي تعصم الداعية من الخطأ وتجعله متمسكا بمذاهب أهل السنة والجماعة الاعتقادية والفقهية، كما إنها تجعله دقيق العبارة وعلمي التفكير يضع كل شيء في محله.

رابعا: علوم اللغة العربية:

الداعية لابد أن يتقن اللغة العربية وأسرارها من أجل الفهم والعطاء العلمي، وأن تكون له مطالعات عديدة في القواميس الخاصة باللغة العربية، وأن يكون على دراية بقواعد النحو والصرف وبعلوم البلاغة الثلاثة (البيان والمعاني والبديع)، وأن تكون له معرفته بالخط العربي والإملاء، وأن تكون له مطالعات في تاريخ اللغة والأدب العربي مما يجعله قادرا على ممارسة الخطابة أو لمحاضرات.

خامسا: الفقه الإسلامي:

من العلوم الذي يجب على الداعية الإسلامي الإلمام بها لأنه يؤهله إلى معرفة الأحكام الشرعية في العبادات والمعاملات والآداب الإسلامية وكيفية تأديتها كاملة غير منقوصة، فمن خلال علم أصول الفقه نستطيع أن نتعرف على الأدلة المتفق عليها بين فقهاء الأمة والكتاب والسنة والتي أتفق عليها جمهورهم وهي الإجماع والقياس.

سادسا: سيرة السلف الصالح:

سيرة سلفنا الصالح من الصحابة الكرام والتابعين لهم بإحسان هم نتاج دعوة رسول الله عليه الصلاة والسلام ، وهم الثمرة اليانعة لشجرة الدعوة المباركة ، وخلاصة جهد النبي صلى الله عليه وسلم ، ولا شك أن الصحابة رضوان الله عليهم عايشوا المصطفى عليه السلام وعلموا منه مقاصد الدعوة ووسائلها وكيفية تطبيق ذلك واقعيا فطبقوه على من بعدهم من التابعين ونقلوه إليهم فأخذ هؤلاء عنهم وتعلموا منهم ، وللفريقين . الصحابة والتابعون

. سوابق مهمة في أمور الدعوة يستفيد منها الدعاة إلى الله ، لأن السلف الصالح كانوا أعلم من غيرهم بمراد الشارع وفقه الدعوة إلى الله ، وما زال أهل العلم يستدلون بسيرتهم ، وطريقتهم (مصادر الدعوة في أساليبها ووسائلها، 2002).

سابعا: التجارب:

وتعني تجاربه الخاصة في مجال الدعوة هي حصيلة عمله المباشرة مع الناس ومباشرته للوسائل فعلا حيث قد يظهر له التطبيق وجه خطئه ليتجنبه في المستقبل، كما أنه يستفيد من تجارب الآخرين في مجال الوسائل والأساليب فالحكمة ضالة المؤمن يأخذها من أي وعاء خرجت (زيدان ، 2002، صفحة 415)

1-4- أخلاقيات الداعية الاسلامي:

1-4-1-الإخلاص لله:

يعتبر خلق من الاخلاقيات التي يجب للداعية الإسلامي التحلي بها فضلاً عن المسلم وذلك لأن هذا الخلق هو أساس الأقوال والأعمال ولهذا ثبت من حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال: "سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول " إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها، فهجرته إلى ما هاجر إليه ." ولذا كان حري بالداعية أن يغرس في نفسه هذا الخلق العظيم وهو إخلاص العمل لله، وابتغاء الأجر والثواب منه، وإن حصل بعد ذلك مدح وثناء من الغير فذلك فضل من الله ونعمة، ومدار ذلك كله على النية.

1-4-2-العلم:

أن تكون على بينة في دعوتك – أي: على علم – لا تكن جاهلًا بما تدعو إليه: {قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي أَدْعُو إِلَى اللَّهِ عَلَى بَصِيرَةٍ} (يوسف: 108)، فلا بد من العلم، فالعلم فريضة، فإياك أن تدعو على جهالة، وإياك أن تتكلم فيما لا تعلم، فالجاهل يهدم ولا يبني، ويفسد ولا يصلح.

1-4-3-الحلم والرفق :

أن تكون حليما في دعوتك، رفيقا فيها، متحملا صبورا كما فعل الرسل عليهم الصلاة والسلام، إياك والعجلة، إياك والعنف والشدة، عليك بالصبر، عليك بالحلم، عليك بالرفق في دعوتك، وقد سبق لك بعض الدليل على ذلك، كقوله جل وعلا: {ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ} (النحل: 125) (أربعة أخلاق للداعية الإسلامي)

1-4-4-القدوة الحسنة:

من صفات الداعية الإسلامي الظهر أمام الغير بالقدوة الحسنة لا سيما إمام الناس وذلك بكل ما هو يحمل هذه الخلق من معاني، وذلك من خلال مطابقة القول للعمل قال تعالى: (يأيها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون كبر مقتا عند الله أن تقولو ما لا تفعلون) ومطابقة القول العمل، أسرع في الاستجابة من مجرد القول بمفرده .والداعية الإسلامي هو من أحوج الناس إلى التزام هذا الخلق في واقع حياته فضلاً عن عمله الذي يتطلب منه هذا الخلق وذلك لأنه قدوة يحتذى به. (الراجحي، الصفحات 4-5)

1-4-5-الصدق والأمانة:

وهما خُلقان متلازمان وصفتان مُتكاملتان تُشيران إلى مراقبة الإنسان لله تعالى في القول والعمل والنية، فلا يقول إلا الحق، ولا يعمل إلا الخير، ولا ينوي إلا النية الصالحة. وهذا يعني أن معناهما يتسع ليشمل كل جزئيةٍ في حياة الإنسان وكل شأنٍ من شؤونه، الأمر الذي يمكن التأكيد معه على أنه لا يمكن للداعي إلى الله تعالى أن ينجح في دعوته بدون التحلي بهما لما يحملانه من جميل المعاني وكريم الصفات

1-5-أهم مقومات نجاح الداعية الإسلامي:

يحتاج الداعية الإسلامي إلى وجود مجموعة من المقومات الشخصية حتى نستطيع الحكم على عمله بالنجاح وهذه المقومات نجملها فيمايلي (الخطيب، 2001، الصفحات 48-49):

1-5-1-المقومات الدينية:

- **عقيدة الداعية:** والعقيدة أساسها الإيمان بوجود الله تعالى بل أن ذلك هو أساس الدين كله لأن الإيمان الحق يدفع الإنسان إلى التصديق بكل ما أخبر به وتنفيذ كل ما يرشد إليه من أمر ونهى والعقيدة الثابتة الصحيحة من مقومات نجاح الداعية وعملا هاما من عوامل تقدمه في مجال الدعوة إلى الله تعالى.
- **عبادة الداعية:** تعتبر من مقومات نجاح الداعية في دعوته إلى الله إذ أن العبادة واتقانها والمداومة عليها والإكثار منها تنظم الصلة بالله تعالى وتحسنها والداعية أولى الناس بهذه الصلة وهذا القرب من الله
- **علم الداعية:** العلم من أهم الأمور التي يتحلى بها الداعية فينبغي علبيه أن يتثقف وأن يتزود بالعلم النافع المعين له على أداء رسالته قبل أن يمارس الدعوة إلى الله حتى تكون دعوته على بصيرة وعلم بما يدعوا إليه بشرعية ما يقوله ويفعله.
- **أخلاق الداعية:** الناس بالنسبة للداعية هم مجال دعوته والمحيط الذي يتحرك فيه لذلك لزم أن يكون على وفاق معهم وأن يقدم نفسه في صورة أخلاقية تحقق له التآلف والمودة وتنزله في مواطن الحب والتقدير وتجعله محل ثقة الناس، فعلى الداعية أن يتحلى بالأخلاق الفضيلة بحيث يظهر عليه أثر العلم في معتقداته وفي عباداته وفي هيئته وجميع سلوكياته والأخلاق السوية في الإسلام يمكن حصرها في (الأمانة والعفة والصدق والعدل) وهذه الأصول الأربعة يمكن أن تشتمل كافة الجوانب الأخلاقية في حياة الناس (السباعي ، الداعية المجاهد والفقيه المجدد، 2001، صفحة 151).

1-5-2-المقومات الاقتصادية:

- **تكسبه من حلال:** لابد للداعية أن يكون على بينة من أعماله وخاصة ما يتعلق منها بالسعي على الرزق فالناس ينظرون إليه ويراقبون أفعاله كلها كبرت أو صغرت، فلابد للدعاة أن يكونوا أعزاء على أنفسهم وهذه العزة مصدرها الإيمان بالله عز وجل والرضا والقناعة بما قسمه الله من رزق، فما عليه إلا أن يسلك من السبل أقومها وأفضلها وأوضحها إذ أنه أولى الناس باتباع هذا الطريق (حسانين حسين، 2002، صفحة 345) .
- **بذل المال في سبيل الدعوة:** فالداعية الناجح يبذل ما في وسعه وما يملك من مال لتبليغ دعوته إلى كل الناس.

- **التعفف عما في أيدي الغير:** وهي لازمة للدعاة لأن فيها العزة والغنى فيجب أن يكون الداعية كريم النفس عفيفا يستغنى عما في أيدي الناس فيظل سيدل ويسعى إليه وينتفع بعمله ويحترمه الناس.

1-5-3-المقومات الاجتماعية:

- **تكوينه أسرة صالحة:** وذلك لأن حياة الداعية إلى الله تكون مكشوفة إلى من حوله من الناس وجب عليه أن يتصف بالأدب مع الله ومع الرسول ومع الأسرة التي تشمل الأدب مع الوالدين ومع الإخوة والأبناء وكذلك الآداب العامة مع المجتمع التي تشمل الآداب مع الزملاء والجار والخدم بالإضافة إلى الآداب الأخرى التي تعد من مقومات نجاح الداعية الإسلامي وهي تكوين أسرة صالحة تتمتع بحسن الآداب والمعاملات المختلفة
- **تربية لأهله وأبنائه:** اتجهت الدعوة الإسلامية بتعاليمها إلى اشباع حاجات الروح وحاجات الجسد مع ومحافظة على الضرورات اللازمة لكليهما، وتتمثل ضرورات الجسد في (حفظ النفس والنسل والمال) وقد كفلت الدعوة ذلك بما وضعته من قوانين وقواعد ، أما ضرورات الروح فهي حفظ الدين والعقل وقد كفلت الدعوة للمسلم أن يبقى محفوظا بتلك التكاليف المفروضة عليه ومنها جاءت أهمية أن يكون الداعية حريصا على تربية أبنائه وأهله فهو بمثابة القوة والمثل الأعلى (الخطيب، 2001، صفحة 50).

1-6-الصفات التي يجب على الدعاة التحلي بها:

إن مهمة الدعاة دقيقة وجليلة، فهم يقومون بمهمة الأنبياء، هذه المهمة التي جعلها الرسول صلى الله عليه وسلم ملقاة على عاتق العلماء المخلصين والدعاة الصادقين، إذن فهؤلاء العلماء المخلصون والدعاة الصادقون هم سفراء الأمة الإسلامية إلى الناس يحملون أمانتها ويبلغون رسالتها، والناس لهم تبع، لهذا كان لابد للداعية من الخلق الذي يجلب له الناس ويجمعهم على خير، ويكون لهم قدوة حسنة كما لابد له من العلم ليفقه به الجاهل ويرشد بها الضال (الوكيل، 1999، صفحة 93)، فالورع والعلم وحسن الأخلاق من أهم صفات شخصية الداعية الإسلامي والشخصية الكاملة يبدأ كمالها من ذاتها وتعبر عنه بصلة قوية مع الله وصلة قوية مع الناس وتتمثل هذه الصفات فيمايالي:

1-6-1-صلة الداعية الإسلامي بالله:

الداعية مرشد إلى الخير وموجه نحو الهدي، كل هدفه أن يعرف الناس بربهم الخالق ليفوزوا بسعادة الدنيا والآخرة، وعليه هو أولا أن يوثق صلته بالله في يقين وقوة ويجعل إيمانه قائما على التفرغ الكامل لمولاه، والارتباط المطلق به والتوكل الراسخ عليه، والتسليم القائم لكل ما يأتي به من غير ارتياب لتكون الدعوة بذلك نابعة في قوله وفعله، ولكي يوثق الداعية صلته بالله يحتاج أن يتسم ببعض الصفات وأخلاق الإسلام التي يبينها الله في كتابه وبينها رسوله صلى وسلم في سنته ومنها:

أ- **الإخلاص:** هو أن يقصد الداعية الإسلامي بقوله وعمله وجهاده ووجه الله وابتغاء مرضاته من غير نظر إلى مغنم أو جاه أو لقب أو مظهر أو تقدم ليرتفع عن نقائص الأعمال ورذائل الأخلاق ويتصل مباشرة بالله عز وجل

ب-**ذكر الله عزوجل:** وهي ما يجب أن يكون فيما بينه وبين الله فينبغي عليه ألا يغفل عن ذكر الله في وقت وحيد.

فعلى الدعاة الرسل أن يستحضروا عظمة الله عز وجل دائما في قلوبهم فلا يكون صمتهم إلا فكرا ونظرهم إلا عبرا ونطقهم إلا ذكرا

ت-**الخوف من الله:** وهذه الصفة لابد منها في الدعاة وبخاصة الذين يقومون بآدائها على أنها رسالة لأن كون الدعوة رسالة يوجب عليهم أن يبلغوها لجميع الناس مع اختلاف طبقاتهم ولا يخافون في الحق لومة لائم (أحمد، 2012، صفحة 28)، قال تعالى: (الذين يُبَلِّغُونَ رِسَالَاتِ اللَّهِ وَيَخْشَوْنَهُ وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلَّا اللَّهَ ۗ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ حَسِيبًا) سورة الأحزاب الآية 39

1-6-2-الصفات الفردية للداعية الإسلامي:

أ- **الجهاد:** وهو أن يقبل الداعية على نفسه ويجاهدها حتى يجعلها مطيعة لله ورسوله خاضعة لكل ما تتلقي عنهما من الأوامر والنواهي فيجب على الداعية الإسلامي أن يستسلم لله ويتجرد عن كل حرية مرتبطة بشريعة الله تعالى ثم يخرج للآخرين ليأمرهم بطاعة الله.

ب-**الهجرة**: والمقصود بالهجرة ليست هجرة الديار ولكن هجرة المعاصي إلى الطاعة، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم (المهاجر من هجر ما نهي الله عنه فعلينا محاربة القوى العاتية في نفوسنا وتسخيرها لطاعة الله (مهران، 1988، صفحة 192)

العمل بما يقول: من صفات الدعاة الازمة أن يعمل الداعية الإسلامي بما يقوله وقرن العمل بالدعوة إلى الله (أحمد فؤاد، 1984، صفحة 40)

ت-**ثقة الداعية بنفسه**: بحيث لا يتراجع عن قول الحق ولا يتزحزح مهما واجه من شدائد أو عرضت عليه المغريات لأنه مستند في ثقنه بالنفس إلى لإيمان بالله العلي الكبير (حسانين حسين، 2002، صفحة 218)

1-6-3- صفات الداعية مع الناس:

ومنها:

أ- **تقدير الناس**: على الداعية أن يتيقن بأن ليس هناك فرق بين إنسان وإنسان بسبب لونه أو طبيعته أو عنصره وإنما التفاوت يكون بالإيمان أو ذكاء أو عمل وهو تفاوت لا يمس الإنسانية في شيء، فهذا الفهم عمد الداعية لا يجعله يفرق بين إنسان وإنسان لأن دعوته عامة للجميع وهو المكلف بنشر هداية الله بينهم والكل محتاج إليها.

ب-**التواضع**: أن يعرف الإنسان وضعه وأن يقدر نفسه ويعقلها بحجمها الحقيقي وأن يتصورها في نطاقها المناسب، والتواضع هو خفض الجناح والتودد للمؤمنين والداعية إلى الله أحوج من غيره إلى خلق التواضع فهو يخالط الناس ويدعوهم إلى الحق وإلى أخلاق الإسلام وأن من طبيعة الناس التي جعلهم الله عليها أنهم لا يقبلون قول من يتكبر عليهم، فعلى الداعية أن يفقه هذا الأمر جيدا ولا يكون سببا لنفرة الناس من الدعوة إلى الله (القرضاوي، الصبر في القرآن ط1، 1976، صفحة 46)

ث-**الصبر**: أن يكون الداعية صابرا على دعوته، صابرا على ما يدعو إليه، صابرا على ما يعترضه هو من الأذى، وإذا كان الصبر ضروريا لأي إنسان ولاسيما المسلم، فإن الصبر للداعية أشذ ضرورة له من غيره لأنه يعمل في ميدانين، ميدان نفسه يجاهدها ويحملها على الطاعة ويمنعها من المعصية وميدان خارج

نفسه وهو ميدان الدعوة إلى الله سبحانه وتعالى ومخاطبة الناس عنها حيث يحتاج إلى قدر كبير من الصبر في المجالين (أحمد، 2012، صفحة 74)

ومن هنا نستطيع ان نقول إن الصبر له أهمية خاصة عند الدعاة لأنهم في حاجة إليه لكي يقوموا برسالة الدعوة إلى الله وما يرتبط بها من متاعب وآلام.

1-7-طرق وأساليب الداعية الإسلامي في الدعوة:

1-7-1-أساليب الداعية الإسلامي:

إن الداعية الإسلامي يلجأ في أحيان كثيرة إلى اختيار أحد الأساليب المشهورة للدعوة الإسلامية في أدائه لعمله الدعوي ومن هذه الأساليب نذكر ميالي:

- **أسلوب الترغيب:** هو الحث على فعل الخير وأداء الطاعات والاستقامة على أمر الله جاء في الكتاب والسنة مقرونا ببشريات كثيرة وحكم مذكورة، والدعاة عندما يغزون العامة والخاصة لاتباع الدين لا يسأمون من تكرار هذه الجوائز المضروبة والعلل الباعثة.

ونستطيع أن نذكر أمثلة لهذا الأسلوب من النصح الشائع في الإسلام

-قد تطلب الطاعة من الإنسان، لأن أمر الله يجب أن يلبى فالله ولي الأمر، وولي النعمة الخالق من عدم المطعم من الجوع، الكاسي من عري، السائر من فضح.

- وقد نحض الناس على تقوى الله والمبادرة إلى إقامة حقوقه ورعاية حدوه (كتاب المؤتمر الحادى عشر لمجمع البحوث الإسلامية الدعوة والدعاة ج1، 1988، الصفحات 300-301)

- **أسلوب الترهيب:** وهو كل ما يخيف ويحذر المدعو إلى الاستجابة وقبول الحق والثبات عليه والقرآن الكريم له أساليب كثيرة في ترغيب الناس في قبول الإسلام كترغيبهم في دخول الجنة والنعم الموجودة والتي لا ينالها إلا المتقين.

- **أسلوب الإقناع:** في هذا الأسلوب يستخدم الداعية الإسلامي نمط توجيه دعوته إلى العقل وإعمال العقل في التفكير ليقنع الناس بدعوته من خلال إدراك العقل وتوجيهه لتحليل الأحكام ووضع البراهين (عمارة، صفحة 27)

أسلوب الرد على المزاعم الباطلة: وتعني اهتمام الداعية الإسلامي بالرد على أي مزعم يراه خطأ فيجب عليه تصحيحه وهذا دور الداعية في تصحيح كل ما هو خطأ، ونذكر مثال على تلك المزاعم الباطلة والرد عليه قول اليهود أن عزيز بن الله، وقول النصارى أن المسيح ابن الله يقول تعالى في سورة التوبة "وقالت اليهود عزيز ابن الله وقالت النصارى المسيح ابن الله ذلك قولهم بأفواههم يضاهئون قول الذين كفروا من قبل قاتلهم الله أنى يؤفكون"

كما أيضا نذكر مثالا عن عصرنا الحالي وهو اهتمام الداعية برد على أي فتوى خاطئة وتصحيحها أو الرد على أي مفهوم غير واضح فيه شك، وترى الباحثة بأن الدعاة في عصرنا الحالي يكثرون من استخدام مثل هذا الأسلوب خاصة نع انتشار الدعاة وانتشار الاقاويل الكاذبة

أسلوب العبرة والعظة: وذلك من خلال استخدام النصيحة لدعوة الناس والقرآن الكريم هو خير مثال على استخدام هذا المثال من خلال لفت انظار الناس إلى ما كانت عليه الأمم السابقة من علم وقوة وتقدم حضاري وسعة في الأموال والجاه، ثم يحذر من عاقبة تكذيب الدعاة وبين عاقبة المكذبين، والقرآن الكريم في ذلك يدعوا إلى العظة والعبرة حتى تذعن القلوب وتخشع النفوس (شلبي، 1983، صفحة 481_482)

1-7-2-طرق الدعوة الإسلامية المعاصرة:

تنبع مقتضيات الدعوة الإسلامية من طبيعة هذا الدين باعتباره رسالة عالمية تخاطب الضمير الإنساني في امتداد التاريخي والجغرافي، لذا لكل عصر من العصور أساليب تناسبه ووسائل تليق به في الترغيب في الفضائل (سلامة، 1988، صفحة 559)، لذا اليوم أصبح بإمكان الداعية الإسلامي أن يصل إلى ملايين الناس بفضل هذه الوسائل الحديثة، والتي ظهرت واخترعت ليس من أجل الدعوة فقط، ولكن لمصالح أخرى حسب نوايا مصنعيها، ومع أنّ بعضها استخدم أصلاً لمعارضة الدعوة والتشكيك في الإسلام شريعة وعقيدة. فالجدير بالدعاة إذن ألا يقفوا جامدين إزاء هذه الوسائل، التي أصبحت سلاحا ذي حدّين، فأهل الباطل يستفيدون منها أقصى

ما يستطيعون في نشر باطلهم عبر مختلف الوسائل، لذا فإنّه يجب على الدعاة أن ينتفعوا ويستفيدوا الوسائل الحديثة التي أصبحت في هذا العصر هي وسيلة الاتصال بين العالم ونذكر منها ميالي:

أولا: وسائل الدعوة الأصيلة والمستمرة:

هي تلك الوسائل التي استخدمها سلف الأمة وساورا عليها في إيصال الدعوة منذ العهد الأول وحتى عصرنا الحالي ومن أهم هذه الوسائل.

- **الخطبة:** الخطبة من أهم وسائل الدعوة وخطبة الجمعة على وجه الخصوص فهي من شعائر الإسلام الكبرى وتكاد هي أحد أهم وسائل الدعوة على الإطلاق، وذلك لأنه يحضرها جميع المسلمين الصغير والكبير، العامي المثقف، الجاهل والعالم، ولا يتغيب عنها إلا معذور أو تارك الصلاة
- **الدروس:** من أهداف الدروس تعليم الناس أمور دينهم ودنياهم وحضهم على الطاعات وتحذيرهم من المعاصي
- **المحاضرة:** تتناول موضوعا معينا يكون المحاضر قد أعده إعدادا علميا موثقا لتحقيق الأهداف محددة بأسلوب علمي بعيد عن العاطفة تحشد فيه الأدلة والبراهين والمناقشات والنتائج
- **الندوة:** مجموعة من المحاضرين اثنان فأكثر يتناولون موضوعا واحدا يشرحون جوانبه المختلفة مع فتح باب المداخلة والمناقشة والحوار مع الحضور.
- **الحوار:** المحاورة هي المراجعة في الكلام، والحوار الحديث المتبادل بين شخصين أو أكثر يتناول موضوعا محددا.
- **الكتابة:** وهي وسيلة جيدة لو أحسن الداعية القيام بها، ويجب أن تكون الكتابة بأسلوب سهل ممتع، يفهمه عامة الناس.

وعند كتابة مقالة دعوية لا بد من اختيار مفردات بسيطة سهلة الفهم، واجتناب الكلمات الصعبة التي تحتاج إلى تفسير وشرح لمعانيها، وإذا دعا السياق لذكر كلمة غير معروفة، فلا بد من بيان معناها للقارئ.

والكتابة إما أن تكون كتابة رسائل إلى من يريد الداعي دعوتهم، وإما أن تكون بتأليف الكتب والأبحاث والمقالات في المجلات وغيرها، وكلها وسيلة جيدة للدعوة إلى الله تعالى.

ثانيا: وسائل الدعوة المعاصرة والحديثة

الصحف والمجلات:

انتشرت هاته الوسيلة بين الناس ذكورا وإناثا وعلى اختلاف مشاربهم وأعمارهم، لذلك أصبح من الضروريا استغلال الصحف والمجلات لنشر الدين الإسلامي في العصر الحديث كوسيلة فالفرد قد لا يستطيع قراءة كتاب لكنه جيد الوقت لقراءة مقالة، أو عمود من صحيفة، أو رؤية صورة معربة "كاريكاتوري ".وأصبحت الصحف والمجلات منها اليومي والأسبوعي، والشهري، ومنها المتخصص الأدبي والفني والسياسي والمهني والرياضي، والنسائي وللأطفال، ومنها المحلي والعالمي، ولذلك لابد وأن يكون هناك صحف خاصة بالدعوة وأخبارها وأخبار المجتمع الإسلامي وتحليل حوادثه وصياغتها بلغات يفهمها الجميع.

وسائل الإعلام المرئي والمسموع:

لا شك أن الإعلام في الوقت الحاضر له أهمية متميزة وهو سلاح ذو حدين وغير المسلمين استفاد منه واستخدمه في نشر قيمه ومبادئه مما كان له أثر في الأمة الإسلامية جماعات وأفراد وأسر، ولدى المسلمين تقصير بيّن في الاستفادة من وسائل الإعلام وبخاصة في مجال الدعوة إلى الله. ومنها:

- **القنوات الفضائية الدعوية:**

إن إنشاء قنوات فضائية إسلامية دعوية أصبح اليوم من الواجبات، فهي أكثر الوسائل الدعوية تحقيقاً لواجب الدعوة إلى الله تعالى، حيث هناك من النّاس من لا تصل إليهم الدعوة إلا بواسطة هذه الوسيلة، وما لم يتمّ به الواجب فهو واجب، وإذا لم نستعملها في الدعوة نقص حظّنا منها، وفات كثير من الناس أن يعرفوا شيئاً عن الإسلام، وبقوا على جهلهم، أو يغزوهم المضللون والهدامون فيصلون إليهم بإذاعاتهم وشبكاتهم وقنواتهم الفضائية فتصل إليهم الأفكار الهدامة والعقائد الفاسدة، ولا يصل إليهم نور الإسلام وهديه.

والقنوات الإسلامية تتوافر لها كثير من إمكانيات الانتشار الواسع والتأثير البالغ. ولذلك قد تعين على الأمّة إنشاء قنوات فضائية إسلامية تحمل همّ الدعوة إلى الله تعالى، وتسير على منهج أهل السنة والجماعة، فتحمل رسالتها بكل ثقة واعتزاز وتبصر، لتبث روح التدين الصحيح القائم على الوسطية في الاعتقاد والسلوك بعيداً عن الغلو والتطرف، كما يمكن لها أن تقدّم المفهوم الصحيح للإسلام لكثير من الأقليات المسلمة التي تعيش

في المجتمعات الكافرة ويهددها الذوبان في هذه المجتمعات. إن مسألة إنشاء القناة الفضائية لم يعد خياراً للأمة بل هو واجب شرعي لإشاعة الحق وكشف الباطل، وإنشاء القناة الفضائية الدعوية مهمة: الحكومات المسلمة والعلماء والدعاة والإعلاميون والمفكرون والتجار وغيرهم، ممن لديه استطاعة في الإسهام في إنشاء هذه القنوات بالدعم المالي أو الفكري أو البدني، وذلك بتسخير الطاقات المالية والإعلامية والإدارية لإنشائها واستمرارها في أداء رسالتها الدعوية (الرقب، 2005)

أفاد تقرير لاتحاد إذاعات الدول العربية، بأن عدد القنوات الفضائية التي تتولى بثها، أو إعادة بثها، هيئات عربية عامة وخاصة بلغ 1394 قناة، في حين كانت لا تتعدى العشرين أو الثلاثين قناة في مطلع التسعينيات من القرن الماضي، وعزا ما أسماه بالطفرة في هذا المحال إلى دور القطاع الخاص (القنوات الفضائية العربية ، 2023)

- شبكة المعلومات الدولية(الإنترنت): وما يلحق بها، ومنها:

يمكن للداعية أن يستفيد من شبكة المعلومات الدولية لبث الدعوة، وكذلك المدعو يستفيد مما فيها من العلوم الشرعية، ففيها الكثير من الكتب الشرعية، والمواعظ والخطب والمحاضرات والدروس، وغير ذلك من البرامج النافعة، مع ضرورة الحذر مما فيها من المنكرات والضلالات. والدعوة فيها تكون بالصوت والصورة مباشرة، وبعدة لغات لدعوة المسلمين وغير المسلمين في شتى بقاع الأرض.

ومن فوائد الإنترنت الحصول على برامج عديدة في العلوم المختلفة في التفسير والحديث، والفتاوى الفقهية، واللغة، إضافة إلى تحميل الكتب والمصنفات العديدة، بلغاتٍ مختلفةٍ على أجهزة الحاسوب، وهذه تفيد كثيراً من الناس في الدول التي يصعب أو لا يكمن نقل الكتب الإسلامية إليها، إضافةً إلى تبصير المسلمين بأحوال العالم الإسلامي، وما يعانون منه وطرح مشكلاتهم وسبل حلها (القريوتي) "

ووسائل الدعوة إلى الله عبر الأنترنت كثيرة جدا ويصعب حصرها لتجددها بشكل مستمر وسأذكر أهم هذه الوسائل (نتوف، 2017، الصفحات 13-14)

أ_ مواقع التواصل الاجتماعي:

هي خدمات تؤسسها وتبرمجها شركات كبرى لجمع المستخدمين والأصدقاء ومشاركة الأنشطة والاهتمامات، أشهرها فايسبوك وتويتر، وواتساب، وسناب شات، وانستغرام، وتلغرام وقد أحدث هذه المواقع تغير كبير في كيفية الاتصال والمشاركة بين الأشخاص وتبادل المعلومات، واستثمارها للدعوة إلى الله حقق نتائج كبيرة مع قصر المدة التي بدأت فيه بظهور هذه المواقع بالظهور، ويكفي أن تعرف أن شخصية دعوية كعمر خالد والشيخ محمد العريفي هذا الأخير الذي لديه أكثر من 18 مليون متابع على موقع تويتر و22 مليون في الفايسبوك وهذا الرقم الضخم لا يمكن الوصول إليه بالطريقة التقليدية كل ذلك ينبه لضرورة الالتفات إليها من قبل المؤسسات الدعوية والقائمين عليها للاستثمار فيها بالطريقة الأمثل

ب- مواقع مشاركة الفيديو

وهذه المواقع يتم فيها نشر ملفات الفيديو بأنواعها ومشاركتها للجميع، وأشهر زائر من أنحاء العالم، وهو هذه المواقع اليوم موقع يوتيوب الذي وصل عدد مستخدميه إلى أكثر من مليار مستخدم ويصل عدد الساعات مشاهدة مقاطع الفيديو عليه يوميا مليار في الساعة يعرض أفلاماً لا يصعب فهمها كما في الكتابة، فتصل الرسالة عبر الفيديو بشكل أسهل وأسرع من الكتابة. وهذه نافذة للدعوة إلى الله بالإضافة إلى إمكانية البث المباشر مما يجعل المستخدم العادي يتجاوز وسائل الإعلام التقليدي إلى ما يسمى الإعلام البديل الذي لا يخضع لسلطة الحكومات وقيدوها بل يتم البث من أي مكان ولأي مكان

ث-المنتديات والساحات الحوارية:

تعتبر من أشهر المواقع التي تتيح النقاش على الانترنت، وقد تنوعت تنوعاً كبيراً في تخصصاتها، واستقطبت عدداً كبيراً من المشاركين على الانترنت خلال السنوات الماضية، وكانت من أبرز المواقع المؤثرة في تشكيل أفكار الشباب ومرتادي الانترنت. وقد تخصصت بعض المنتديات الحوارية في الجانب الدعوي وأثمرت ثماراً طيبة.

ج- غرف الحوار المباشر:

غرف الحوار هي المواقع التي تتيح المحادثة الصوتية المباشرة بين عدد من الأفراد وغيرها، وتختلف مميزات هذه المواقع من حيث المشتركين في هذه الغرف مثل "البالتوك" سعة عدد المشاركين، وجودة الصوت وغير

ذلك. وقد تقدمت هذه التقنية كثيراً اليوم وأصبحت بالعشرات بعد أن كانت محدودة. ويمكن استثمار هذه الغرف الصوتية في الدعوة إلى الله بالمحاضرات المباشرة والنقاشات الثنائية بعدة لغات، وقد اهتدى كثيرون بسبب هذه الغرف الحوارية، كما ضل آخرون بسببها، فهي سلاح ذو حدين، ولا ينبغي أن تترك دون ضبط واستثمار من الجهات الدعوية الموثوقة، حيث إن أكثر من يغشى هذه الغرف من فئة الشباب، والمنافسون من أهل الزيغ كثيرون.

ح- القوائم البريدية والبريد الإلكتروني:

القائمة البريدية هي قائمة بعناوين بريدية يمكن تنظيمها بحسب فئات المرسل إليهم، وترسل بواسطتها الرسائل الدعوية النصية وغيرها للمشتركين في هذه القائمة، ويمكن مع الوقت بناء قوائم بريدية كبيرة تصب بواسطتها الرسائل الدعوية الواحدة إلى آلاف أو ملايين القراء، وهناك مواقع خاصة يمكنك بواسطتها الحصول على العناوين البريدية للمستهدفين

خ- المواقع والمدونات:

والمقصود بها المواقع الإلكترونية الخاصة بالدعوة إلى الله، ويدخل ضمنها المواقع الشخصية للدعاة الإسلاميين وينشر في هذه المواقع كل المواد الخاصة بالدعوة إلى الله، وبالدعاة والأنشطة والمحاضرات والدروس والأبحاث والدراسات

ث- السينما:

تمتاز السينما على التلفزيون في أن روادها يكونون في حالة تهيئة نفسية واستعداد عند حضورهم الدراما مما يزيد من فرص تأثيرها فيهم، ويضاف إلى ذلك ما تمتاز به السينما على وسائل الاصال الأخرى من الحجم الكبير للشاشة والصوت الكبير، ووجود المشاهد وسط حجم جماهيري وكأن المشاهد قد انتقل إلى عالم جديد لهذا كانت هذه الوسيلة مؤهلة لأن تقدم خدمة عظيمة للدعوة الإسلامية في سبيل تحقيق هداية الناس وتمسكهم بالدين الحنيف كما أنها تعد مؤهلة لكسب أنصار جدد للإسلام فإذا تركت السينما لأهل الفساد ضرت، فإذا كان لابد من وجودها ولا يستطاع إغلاقها وأهل الشر ينشرون باطلهم وشركهم (القحطاني، 2019، الصفحات 95-96)

وتشمل الأفلام السينمائية والعروض المسرحية والمسلسلات التلفزيونية والرسوم المتحركة .وتعد هذه الأعمال من وسائط التربية الفاعلة في نقل القيم، والأفكار، والمفاهيم، وتستخدم في نقل الفضيلة، وغرس العقيدة، والدعوة إلى هللا، خصوصا فيما يتعلق بالأطفال نظرا لسهولة أتثرهم ومع ذلك فالمادة المقدمة إليهم في الأغلب غربية المنشأ تحمل قيم غريبة عن مجتمعاتنا ودينا ففي دراسة أجرتها منظمة اليونسكو عن الأطفال العرب والتلفزيون، تبني أن الطالب قبل الثامنة عشر من عمره يقضي أمام التلفزيون اثنتي وعشرين ألف ساعة!! في حيث انه في هذه المرحلة من العمر يقض أربعة عشر ألف ساعة في قاعات الدرس خلال العام الدراسي الواحد لذلك يجب استثمار هذه الوسائل في توجيه النشء على الإسلام.

2- صورة الداعية الإسلامي في السينما العربية

2-1- صورته في المشرق العربي:

2-1-1- في السينما السورية:

سبقت سورية الكثير من دول العالم في التعامل مع فن السينما، عروضاً وإنتاجاً، وكان لها بهذا دور ريادي فقد شهد الجمهور في سورية عروضاً سينمائية في مدينة حلب عام 1908م، عندما جاء المدينة جماعة من الأجانب عن طريق تركيا، وعرضت الصور المتحركة بوساطة آلة متنقلة تتحرك فيها الصور أفقياً، علماً أن العرض السينمائي الأول في العالم أقيم في باريس في عام 1895م.

كانت البداية الرسمية للعروض السينمائية في سورية في عام 1912م في دمشق، وفي مقهى بساحة المرجة يمتلكه حبيب الشماس، إذ تم عرض صور متحركة بآلة كانت تدار باليد، وكان الضوء فيها يتولد من مصباح يعمل بغاز الأسيتيلين، واستخدمت بعد ذلك صالات للعروض السينمائية احترق بعضها في البداية لعدم توفر الخبرة الفنية في استخدام آلات العرض وكان من الصالات التي أنشئت خصيصاً للعرض السينمائي في دمشق صالة (جناق قلعة) عام 1919م , وصالة (زهرة دمشق)، وصالة (الإصلاح خانة)، و(سينما النصر). وكانت هذه الصالات تعرض أفلاماً أمريكية وفرنسية (سورية (السينما في-))

شهدت السينما السورية مرحلتين متميزتين في تطورها:

- **المرحلة الأولى:** وهي التي سبقت ثورة عام 1963م، وكانت مرحلة البدايات الأولى في الإنتاجين حقق فيها المغامرون الأوائل سبعة أفلام روائية فقط، بأمساء شركات التي لا تمتلك غير أسمائها، سرعان ما تنسحب منها من ميدان الإنتاج السينمائي بعد تحقيق فيلمها الأول، ألهنا دخلت هذا الميدان، في الأساس طمعا في تحقيق الربح الكبير والسريع دون رصد كاف من المال، المعرفة، والتخصص والمعدات الكافية .
- **المرحلة الثانية:** بدأت مع تأسيس دائرة للسينما في وزارة الثقافة وهي مرحلة تمهيدية تم تأسيس المؤسسة العامة للسينما مع قيام الثورة، فكانت منعطف كبير في السينما الكبير في سورية، وتميزت بأبعاد تجربة سينما القطاع العام، ومحاولة تقديم سينما جادة، مقابل استشراء عدوى الإنتاج السينمائي في القطاع اخلاص، وبصورة خاصة بعد صدور مرسوم حصر استيراد وتوزيع الأفلام السينمائية بالمؤسسة العامة للسينما ودخول أصحاب دور السينما ميدان الإنتاج السينمائي، أو المساهمة في تمويله ودعمه، وعرض أفلامه في صالات التي يملكون، بدلا من أن يستورد أفلاما جديدة عن طريق المؤسسة، وذلك كموقف سلبي غير معلن صراحة من حصر الاستيراد والتوزيع، على الرغم من أن مرسوم الحصر ابقى الاستثمار المباشر هذه الأفلام المستوردة في دور العرض عمال حرا يقوم به القطاع الخاص (الكسان، تاريخ السينما السورية 1928-1988، 2012، صفحة 9)

2-1-1-2-السينما السورية بين القطاع والخاص:

وعلى الرغم من أن عدد الأفلام المنتجة في سورية، خلال ستين عاما لا يتعدى 125 فيلما فإن أربعة أخماس هذا العدد من إنتاج القطاع الخاص، الذي تقلّص في السنوات الأخيرة، إلا أن في بعض المحاولات النظيفة، كالفلمين الأخريين لدريد لحام " **الحدود**" و"**التقرير** " ذلك لأن هذين القطاعين ظل كل منهما، وعلى مدى ستين عاما، يمثل منحى مختلف، بل ومتناقضا، بالنسبة للآخر، ففي حين يلتزم القطاع العام بالهدف الأساسي التي قامت المؤسسة العامة للسينما من أجله وهو توجيه السينمائي في خدمة الثقافة والعام والقضايا القومية نجد أن القطاع الخاص يحول السينما إلى مغامرة بحتة من خلال تقليد أسوأ ما أنتجته السينما المصرية أو السينما العربية التجارية من أفلام، لا يتوخى منتجوها من ورائها إلا الربح المادي على حساب المستوى الفني والذوق العام، علما بأن الدولة وفرت الكثير من فرص التشجيع والإنتاج أمام القطاع الخاص في سبيل أن تكون هناك

سينما نظيفة تصبح رديفا لسينما القطاع العام وهناك وقائع مشهودة في هذا المجال (الكسان، تاريخ السينما السورية 1928-1988، 2012، صفحة 10)

واعتُبرت هذه المرحلة في تاريخ السينما السورية (بين الستّينيّات والثمانينيّات) مرحلة الفورة الإنتاجية على مستوى القطّاعين الخاص والعام؛ ففي حين اشتغَل الأول (القطاع الخاص) على كاركترات الأجواء الشعبية الدمشقيّة في أفلام بسيطة ذات طابع كوميدي من بطولة دريد لحام ونهاد قلعي، وأخذت منحى الإنتاج الترفيهي ذي الربح السريع، برزت من جانبها أسماء المخرجين السوريين العائدين من الدراسة في الخارج كـ (أسامة محمد، عمر أميرلاي، نبيل المالح، محمد ملص، وغيرهم)، من خلال أفلام أنتجتها المؤسسة العامة للسينما وحازت على جوائز في مهرجانات دولية، كما أنها أنتجت أفلاماً سورية لمخرجين عرب كالمصري توفيق صالح في "المخدوعون 1972م"، واللبناني برهان علوية في "**كفر قاسم** 1974م"، والعراقي قيس الزبيدي في "اليازرلي 1974م"، و"**رجال تحت الشمس** 1970"، إضافة إلى فيلم "**العار**" 1974م.

ظلّت أفلام المؤسسة العامة للسينما في سورية خلال تلك المرحلة تتطرّق في مواضيعها إلى إشكاليات قضايا أراد لها حزب البعث الحاكم أن تكون متضمَّنة في كل آلية خطاب على مستوى البلاد (فلسطين، القومية العربية، العدو الإسرائيلي) وذلك كانعكاسٍ للمناخ السياسي السائد في عدة دول عربية آنذاك، لكن على حساب مقاربة الهموم اليومية، والتفاصيل المعيشية لحياة المواطن السوري المقموع والمهمّش، والتي أغفلها القطاع الخاص بدوره (حسن، 2018).

2-1-1-3-السينما السورية وصراعها مع الرقابة:

على مدى عقود من الزمن، كانت السينما السورية تواجه تحديات كبيرة وصراعًا مستمرًا مع الرقابة والتدخل الحكومي تأسست "**المؤسسة العامة للسينما**" بغرض السيطرة على صناعة السينما واستخدامها لصالح النظام الحاكم كانت هذه المؤسسة تمارس سيطرة شديدة على الإنتاج السينمائي، بدءًا من مراقبة السيناريوهات وصولاً إلى قرار ما إذا كان فيلم يستحق العرض في صالات السينما أو المشاركة في المهرجانات الوطنية والعربية والدولية.

يمكن القول إن تاريخ السينما السورية هو تاريخ صراع مع الرقابة والقيود كل مخرج وفريق إنتاج يجدون أنفسهم في مواجهة تحديات مستمرة، حيث يجب عليهم الابتكار والتعبير عن أفكارهم بشكل مبدع رغم الضغوط والقيود تلك القصص تشمل معارك صحفية للدفاع عن حقوق الفنانين والتعبير الحر، وتواجه تصريحات "منع من العرض" ومحاولات التدخل السياسي في إنتاج الأفلام.

لا يمكننا نسيان الحادثة الشهيرة لاستدعاء المخرج الراحل "**عمر أميرلاي**" من قبل أجهزة أمن النظام السوري بعد عرض فيلمه "**طوفان في بلاد البعث**" هذا الحادث أظهر وضوحًا الجهود التي بذلتها السلطات للسيطرة على السينما وقمع التعبير الفني ولكن بالرغم من هذه التحديات، استمرت السينما السورية في تقديم أعمال مميزة ومؤثرة تعبر عن الثقافة والمجتمع السوري (أوزملّي، 2023).

2-1-1-4- صورة الداعية الإسلامي في السينما السورية:

وتجربة السينما السورية في تناولها لشخصية المسلم أو الداعية الإسلامي تعكس توازنًا معقدًا بين الإيجابية والسلبية من خلال تقديم شخصيات متعددة الأبعاد، تُظهر بعض الأفلام المسلمين كأفراد متمسكين بالقيم الإنسانية والأخلاقية، مما يسهم في تعزيز صورة إيجابية عن الدينية وفي المقابل، تعكس بعض الأعمال قضايا التطرف والانقسامات الداخلية، مما يؤدي إلى تجسيد صور نمطية سلبية وهي نفس الصورة النمطية التي يسوقها الغرب عن المسلم، كما تتناول السينما السورية التحديات اليومية التي يواجهها المسلمون، مثل الفقر والبحث عن الهوية، مما يضيف عمقًا إنسانيًا للشخصيات. بالإضافة إلى ذلك، تلعب الأحداث السياسية دورًا كبيرًا في تشكيل كيفية تناول السينما لقضايا الإسلام، حيث تُستخدم كخلفية للأحداث الدرامية. من الأفلام التي تعكس هذه التجربة "الرسالة" (1976) الذي يتناول حياة النبي محمد (ص) وتأثير الدعوة، و"أيام الدراسة" (2002) الذي يستعرض تأثير القيم الإسلامية على الطلاب، و"الليل" (2008) الذي يطرح قضايا الهوية والدين من خلال شخصية داعية. بصفة عامة، تساهم هذه الأفلام في تقديم تصوير معقد للإسلام، مما يعكس الواقع الاجتماعي والسياسي في سوريا

2-1-2-في السينما اللبنانية:

2-1-2-1- بدايات السينما اللبنانية:

لا تاريخ واضح لبداية السينما في لبنان، كان الاستهلال بمحاولات قبل الاستقلال لكنها لم تنجح، وكان معظم المنتجين في لبنان من جنسيات أجنبية.

لم تكتمل أول محاولة لبنانية سينمائية في عام 1929م، والثانية في 1936م لم تكتمل أيضا، ثم كان فيلم "**علي العريس**" في عام 1943م، بعد ذلك توقفت المحاولات حتى عام 1956م، حين أخرج "**جورج نصر**" وهو من المخرجين الأوائل في السينما اللبنانية أول أفلامه، وكان بعنوان "**إلى أين**"، ويتحدث عن هجرة اللبنانيين إلى الغرب، كانت قصة الفيلم تدور حول فلاح الذي هاجر من لبنان إلى الولايات المتحدة وترك عائلته، ثم قرر أن يعود إلى قريته بعد 20 عاما، وقد صدم الفيلم المشاهدين بعد عرض حياة اللبنانيين في الشوارع الأميركية، يقول **جورج:** رأيت لبنانيين فقراء ينامون في الحدائق العامة وفي الشوارع، فقررت أن أقدم فيلما يتناول الهجرة، وكان أول فيلم يمثل لبنان في مهرجان كان السينمائي، والضيعة هي المكان الأساسي للفيلم في الخمسينيات (السينما اللبنانية.. المنفى والبندقية والزيتون، 2019)

على الرغم من صعوبات التوزيع والتمويل التي واجهت السينما اللبنانية، إلا أنها كانت تنتج تقريبا ستة أفلام سنويا ولكن عندما أمم الرئيس جمال عبد الناصر السينما المصرية عام 1962م جاء عدد كبير من السينمائيين المصريين إلى لبنان لعمل أفلامهم كما يروي نصر: "تحول الموزعون اللبنانيون الذين تمرسوا في توزيع الأفلام المصرية في الخمسينات إلى منتجين. ووصل عدد الأفلام اللبنانية–المصرية المنتجة سنويا إلى 25 فيلم، ولكنها كانت دون هوية أو جنسية."

وفي الستينات ظهرت الأفلام الغنائية ذات الطابع البدوي من خلال المجموعة التي قدمتها الفنانة سميرة توفيق. ويقول **نصر:** "مع انطلاق المقاومة الفلسطينية والعمل الفدائي عام 1965م ظهرت أفلام روائية طويلة تناقش قضايا المقاومة والثورة والنضال الفلسطيني إلا أن هذا لم يمنع تقديم أفلام لبنانية ذات طابع اجتماعي مثل "الأخرس والحب" لا يميل بحري وريمون جبارة ومنير معاصري. " (تاريخ السينما اللبنانية)

2-1-2-2- صورة الداعية الإسلامي في السينما اللبنانية:

تتميز السينما اللبنانية بتناولها لشخصية المسلم أو الداعية الإسلامي بطرق تعكس التنوع الثقافي والاجتماعي في البلاد غالبًا، كما هو معروف الدولة اللبنانية يتواجد فيها العديد من الطوائف، فما تقدمه الأفلام اللبنانية

شخصيات معقدة، تتراوح بين الصورة الإيجابية والصورة النمطية، مما يعكس التحديات والاختلافات داخل المجتمع. في العديد من الأعمال، يتم تصوير الدعاة كأشخاص يحملون رسالة إنسانية، ولكن أيضًا تظهر بعض الأفلام الجوانب السلبية المتعلقة بالتطرف أو الانقسامات الطائفية. تتناول السينما اللبنانية قضايا الهوية والانتماء، حيث تُستخدم الدين كخلفية لتسليط الضوء على الصراعات الاجتماعية والسياسية. من أبرز الأفلام التي تناولت هذه المواضيع منها سكر بنات" (2007) الذي يتناول قضايا الهوية والدين من خلال قصة مجموعة من الفتيات في بيئة مختلط وفيلم "هيلا لو" (2015) الذي يُظهر التحديات التي تواجهها الشخصيات المسلمة في المجتمع اللبناني إلى فيلم "المنحدر" (2016) يتناول قضايا التطرف والانقسام من خلال شخصيات مسلمة ودور الدعاة في المجتمع.

2-1-3-في السينما الفلسطينية:

2-1-3-1- السينما الفلسطينية: فن النضال وإرادة التحرر

إن السينما الفلسطينية هي سينما نضالية تجربة جديدة في العالم وقد نمت مع الثورات الشعبية كما في الفيتنام وكوبا والجزائر وفلسطين، كما بدأت تنمو في بلدان أمريكا اللاتينية والولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، حيث تقوم جماعات في هذه البلدان بعمل أفلام تفضح الأنظمة الإمبريالية وعملاءها وتمجد نظام الشعوب في سبيل تحررها، وقد سمعنا أخيرا عن وجود جماعة ثورية داخل الأرض المحتلة تقوم بصناعة الأفلام عن وحشية العدوان الصهيوني التي يمارسها ضد السكان العرب، إن الفيلم النضالي سلاح يخدم الثورة في مهامها سواء في التعبئة الجماهيرية أو التحريض والتثقيف السياسي وفضح العدو، كما أن أي فيلم يثبط عزمية الجماهير أو يحرضها ضّد الثورة أو يدعو للتخاذل أو السلبية أو يحمل فكرا سياسيا أو استعماريا لطموحات الجماهير ويبشر بأخلاقيات مضادة لأخلاقيات وقيم حرب التحرير الشعبية أو أي فيلم يسرت عورات العدو هو فيلم مضاد للثورة. وقد وضعت حرب الشعب للأفلام النضالية مقاييسها الأولى فخرجت هذه الأفلام خصائص حرب الشعب طويلة الأمد، وحيث أن الأسلحة الخفيفة هي الأسلحة السياسية في الحرب الشعبية فإن الكاميرا الخفية 16مم، أو 8ملم هي الأنسب، والفيلم النضالي الناجع كالعملية العسكرية الناجحة، كلاهما يهدف إلى تحقيق فعل سياسي . وكما إن إرادة القتال هي الأساس في حرب الشعب أمام آلة السينما الإمبريالية (الكسان، السينما في الوطن العربي، 1978، الصفحات 144-145)

2-1-3-2- صورة الداعية الإسلامي في السينما الفلسطينية:

تقدم السينما الفلسطينية تصويرًا إيجابيًا لشخصيات المسلمين والدعاة، حيث تُبرز القيم الإنسانية والأخلاقية التي يحملها هؤلاء الأفراد، غالبًا ما تُظهر الأفلام الدعاة كرموز للسلام والتسامح، مما يعزز من الانتماء والهوية الجماعية في سياق النضال الفلسطيني في ظل الاحتلال، تعرض السينما الفلسطينية التحديات اليومية التي يواجهها المسلمون، مما يبرز إنسانيتهم ورغبتهم في الحياة الطبيعية على سبيل المثال، في فيلم "عمر" (2013)، يُظهر الشخصية الرئيسية كرمز للثبات والتمسك بالقيم رغم الظروف القاسية، بينما في "الزمن البعيد" (2013)، يتم تسليط الضوء على الروابط الأسرية والدينية كعوامل تعزز من الصمود، ورغم التركيز على الجوانب الإيجابية، فإن بعض الأفلام تقدم نقدًا اجتماعيًا، مما يُظهر الوعي الاجتماعي لدى الشخصيات الدينية. بشكل عام، تعكس السينما الفلسطينية قوة المجتمع في مواجهة الصعوبات، مما يمنحها عمقًا وواقعية في تصوير الإسلام والشخصيات الإسلامية.

2-1-4-في السينما العراقية:

مرّ على نشوء السينما العراقية، أكثر من قرن، منذ عُرِض أوّلُ فيلم عام 1909م لكنها بقيت، منذ ذلك التاريخ، دون المستوى المطلوب، الذي لا يتناسب وعمرها، بحسب مختصّين بها، حيث أقيم أول عرض فيلم سينمائي "سينماتوغراف" أُقيم في 26 تموز/ يوليو 1909م، في "**دار الشفاء**" "**الكرخ**"، التي سُمِّيَت لاحقا "سينما بلوكي"، نسبة إلى تاجر يستورد الآلات، كان معروفًا آنذاك في العراق.

وظلّ القطاع الخاص منذ ذلك التاريخ، يستورد الأفلام ويوزّعها، لكن الحظّ لم يحالفه في بدء الإنتاج، إلا في الأربعينيات، وتحديدا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، إذ بدأت بعدها صناعة الفيلم في العراق، عندما شرع أثرياء بتكوين شركات سينمائية، أولها "**شركة أفلام بغداد المحدودة**" التي نالت إجازة عمل عام 1942م، لكنها لم تُوَفَّق بإنتاج أي فيلم (مغربي، 2018).

وبدأت السينما العراقية بمحاولات فردية متنوعة بين فترات زمنية متباعدة زمانيا ومكانيا لهذا السبب في تضارب تسجيل تواريخها، لكن ثمة شبه إجماع على أن منتصف الأربعينيات من القرن الماضي هو البداية الحقيقية لهذا تزامنا مع عرض فيلم ابن الشرق وفي الدرجة نفسها جميع المهتمون بتاريخ السينما العراقية على هذا الفن

أنه عرفه العراقيون قبل هذا التاريخ بعقود من خلال عرض الأفلام القصيرة أدهشت المتفرجين وأدخلتهم إلى عامل السينما وفي العشرينيات بدأ إنشاء العديد من دور العرض وخصصت الصحف والمجلات العراقية أبوابا لأخبار النجوم والأفلام، وفي الثلاثينيات بدأ الفيلم المصري يغزو السوق العراقي وحققت أفلام علي الكسار و"فوزي الجواريلي" وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب نجاحات كبيرة في الأربعينات وجاءت المحاولات الأخرى لخلق سينما عراقية من خلال الإنتاج المشترك مع مصر كونها الدولة العربية الأولى في إنتاج الأفلام السينمائية (قاسم، 2015، صفحة 96).

2-1-4-1-الإنتاج السينمائي العراقي:

في عام 1959م أنشأت اول مؤسسة حكومية للسينما هي مصلحة السينما والمسرح لكنها لم تباشر الانتاج إلا في النصف الثاني من الستينات ولحين ظهور أفلام المؤسسة أستمرت تاريخ السينما العراقية وتيرة الانتاج السينمائي الخاص، علماً ان المصلحة قد اشترت المعدات والاجهزة الخاصة التي كانت لدائرة الاستعلامات الاميركية في بغداد والتي كانت تقوم بإنتاج الافلام الاخبارية القصيرة قبل قيام ثورة 14 تموز 1958م وكانت الافلام التي قدمتها مصلحة السينما والمسرح أفلام وثائقية ذات صلة بأحداث الثورة في تلك الفترة وأستمر الحال إلى عام 1966م

وخلال الفترة التي سبقت عام 1966م, قدم القطاع الخاص من شركات وافراد عدة افلام لا تخرج طبيعتها عن الافلام المقلدة للأفلام المصرية باستثناء فيلم (قطار الساعة 7) المعروض في عام 1961م لمخرجه حكمت لبيب أواديس الذي يعتبر واحداً من المخرجين المتميزين حيث قدم هذا المخرج أفلاماً ذات قيمة فنية فضلاً عن فيلم قطار الساعة 7 , كفيلم(اوراق الخريف) 1963م بالإضافة إلى فيلم عراقي لبناني مشترك ثم غادر إلى أمريكا حيث يعمل هناك، وقصة فيلم قطار الساعة 7 تتحدث عن عامل قطارات عليه ان يعود الى عمله بعد ساعة لتحويل مسار القطار قبل حدوث كارثة، وخلال هذه الساعة تحدث له مفارقات كثيرة (السينما العراقية)

تراوحت موضوعات السينما العراقية بين دراما اجتماعية وأفلام سياسية وأخرى كوميدية واستعراضية وتاريخية وبوليسية إلى جانب أفلام معارك رئيس النظام المقبور التي أخذت حيزا لا بأس به من مجموع أفلام السينما

العراقية فبعضها كان يمجد بطولات القائد الضرورة أو معاركه ضد إيران التي لم يحصل إلا على الشهداء والديون وتأخر العراق لسنوات طويلة عن ركب الحضارة والتقدم في العالم.

2-1-4-2-صورة الداعية الاسلامي في السينما العراقية:

تقدم السينما العراقية صورة معقدة لشخصيات المسلمين والدعاة، حيث تعكس التحديات الاجتماعية والسياسية التي تواجه المجتمع. تُبرز العديد من الأفلام القيم الإنسانية والأخلاقية، مما يجعل التصوير إيجابيًا في بعض الأحيان، كما هو الحال في فيلم "السجينة" (2002)، الذي يُظهر المرأة المسلمة كرمز للصمود والإيمان في مواجهة الظلم ومع ذلك عكست بعض الأعمال الجوانب السلبية المرتبطة بالعنف والتطرف، مما يمكن أن يؤدي إلى تجسيد صور نمطية، كما يظهر في أفلام مثل "مطر أيلول" (1979) و**"الليل" (2013) **، التي تعرض الصراعات الداخلية للشخصيات بشكل عام، تقدم السينما العراقية توازنًا بين الإيجابية والسلبية، مما يعكس تعقيد الواقع العراقي ويعزز الفهم الشامل للشخصيات الإسلامية.

2-2-صورته في المغرب العربي:

2-2-1-في السينما الجزائرية:

2-2-1-1 بدايات السينما الجزائرية:

ظهرت السينما في الجزائر، فور ظهور السينماتوغراف على يد لوميير سنة 1895م، فبعد أيام قليلة من العروض السينمائية للإخوان لومبير بباريس ومع بداية سنة 1896م قام الفرنسي الجزائري المولد " **فليكس مسجيش**" " بتصوير مشاهد من الجزائر العاصمة ووهران وعرضها على المستوطنين ، ولكن سارت فيها عملية عرض الأفلام ببطء من بدايتها، ولم تسجل الصحافة إلى أسماء قليلة من الرواد أتو من فرنسا لعرض الأفلام، مثل البروفيسور "دافيد"، الذي عرض أفلام "ميليه" في الجمعية الأدبية لمدينة وهران في سنة 1899م ورجل استعراض اسمه"جودار" أتى سائحا في سنة 1900م ولم تنشأ في الجزائر أية دار عرض سينمائي قبل 1908م وبحلول 1914م لم يتجاوز عدد دور العرض السينمائي بها سبع دور عرض فحسبت هذه البدايات للمستعمر الذي سخرها لخدمة مصالحه ووجوده فكانت تخدم المستعمرين وليس للجزائريين علاقة بها، حيث كانت تزداد دور العرض السينمائية وفقا لمتطلبات هذه الفئة، فكلما ازداد عدد الأوربيين في الجزائر، انتشرت دور العرض

السينمائية وزاد عددها حتى بلغ 150 دار عرض في سنة 1933م وقد تمركزت في المدن الكبرى التي كانت تقطنها الجالية الفرنسية، فكانت الأفلام المعروضة تعكس ذوق المستعمرين لقد وظفت السينما في هذه المرحلة كوسيلة من الوسائل الإيديولوجية الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية، تعمل على ترسيخ ثقافتها الفرنسية ومحاربة الثقافة العربية الإسلامية، " فالمستعمر يهدف أساسا إلى أن يفرض على من استعمرهم قبول صورة الإنسان الأدنى، ومعايشتها بدرجة ما ومن أمثلة ذلك " السخرية من المستعمر: ومن هذه الأفلام نذكر: المسلم المضحك ، وعلي ينفخ في الزيت .. (بردق ، 2019، صفحة 122)

2-2-1-2 مراحل تطور السينما الجزائرية:

يمكن تصنيف مضامين السينما الكولونيالة إلى ثلاث مراحل مرت بها:

-**المرحلة الأولى:** يشير مصطلح "**الفيلم الغرائبي**" إلى مرحلة في تاريخ السينما الجزائرية حيث كان يتم تصوير الفرد الجزائري على أنه كائن غريب يثير فضول الأوروبيين وتسليتهم تم استخدام الطبيعة الجزائرية كخلفية جميلة أو ديكور ملفت للنظر في هذه الأفلام، بهدف بحث عن الغرابة والمناظر الساحرة. فلقد جسد فليكس هذا النهج في أعماله، بما في ذلك فيلم "**الواحة**" وفيلم "**حديقة الله**" ومع ذلك، يجب أن نلاحظ أن حجب العرب عن الظهور في تلك الأفلام الروائية يعكس إلى حد ما انعكاسًا لاحتمال عدم إيلام الجزائريين أهمية كبيرة في الحياة المستعمرة. وقد يمكن اعتبار هذا الحجب على ظهور العرب في الأفلام باعتباره تجاهلاً للثقافة والهوية الجزائرية في ذلك الوقت

- **المرحلة الثانية:** هي مرحلة التحقير، حيث عملت السينما الكولونيالية على إبراز الأهالي كمخلوقات دونية غير قادرة على التفكير، وبحاجة ماسة إلى من ينقدها، وذلك بتصوير الأوروبي كشخصية منقذة وحاملة للحضارة، فكانت الأفلام عبارة عن مغامرات بطولية تبرز قوة وتحضر الأوربي وضعف وهمجية الجزائري، ومن الأفلام التي كانت تعكس ذلك :المسلم المضحك، علي ينفخ في الزيت، إضافة إلى فيلم Tarascan de Tartarinل Raymond" الذي صوره ببوسعادة حيث أظهرا لشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء.

– **المرحلة الثالثة:** استعملت السلطات الفرنسية السينما كوسيلة للدعاية بشكل مدروس ومؤسس لمسيرة السينما الاستعمارية، فأحداث 8 ماي 1945م أثرت بشكل مباشر على قطاع السينما، وأصابت السلطات الاستعمارية بذعر شديد خوفا من الثورة الشعبية، وحملت السينما مسؤولية هذا التمرد في أوساط الشعب .عملت السينما في الجزائر على تصوير العديد من الأفلام القصيرة حيث أن قبل حرب التحرير وحتى عام 1946م لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام1947م أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت في أغلبيتها إلى لغتين. هذه الأفلام تقسم إلى الأنواع التالية: أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية – أفلام ثقافية – أفلام وثائقية– أفلام حول "وهذا ردا على التربية الصحية – أفلام عن الزراعة – أفلام عن الدعاية السياسية ." (بوحوالي، 2022، الصفحات 47–48)

2–2–1–3–صورة الداعية الإسلامي في السينما الجزائرية:

تقدم السينما الجزائرية صورة معقدة ومتنوعة عن شخصية المسلم والداعية، حيث تعكس تاريخ البلاد وثقافتها المتنوعة، بالإضافة إلى التحديات الاجتماعية والسياسية التي واجهتها الجزائر غالبًا ما تُبرز الأفلام القيم الإنسانية والأخلاقية التي يجسدها المسلمون، حيث تظهر الشخصيات كشخصيات شجاعة ومؤمنة تتحدى الظروف الصعبة، كما في فيلم "**وقائع سنين الجمر**" (1975)، الذي يعرض الشخصيات كرموز للصمود في وجه الاستعمار ومع ذلك تعكس بعض الأفلام التحديات التي تواجه هذه الشخصيات، مما قد يؤدي إلى تجسيد صور نمطية، كما هو الحال في فيلم "الأفيون والعصا" (1969)، الذي يُظهر الصراعات الداخلية والخارجية، مما يسهم في تصوير الجوانب السلبية مثل العنف والانقسام بالإضافة إلى ذلك تعكس السينما الجزائرية التنوع الثقافي في البلاد، حيث تُظهر شخصيات مسلمة من خلفيات مختلفة، مما يعزز الفهم الإيجابي للدين كجزء من الهوية الوطنية، بصفة عامة تقدم السينما الجزائرية صورة إيجابية عن المسلمين والدعاة، مع التركيز على القيم الإنسانية والإيمان، بينما يعكس تناول التحديات الاجتماعية والسياسية تعقيد الواقع الجزائري، مما يعزز الفهم الشامل للإسلام والشخصيات.

2–2–السينما المغربية:

إن لسينما المغربية هي سينما حديثة، مقارنة بالسينما في مصر، أو سوريا أو دول أخرى، حيث لم تبدأ فعلاً إلا في الستينيات لكنها في السنوات الثلاثين الأخيرة، وتحديدًا عندما بدأت الدولة بدعم الإنتاج السينمائي المغربي خصوصا بعد إحداث صندوق لدعم الإنتاجات السينمائية الوطنية ابتداء من سنة 1980م، بالإضافة إلى إنتاج مئات الأفلام القصيرة والروبورتجات السينمائية المتنوعة وغيرها، أصبح الإنتاج يتطور بشكل متسارع، وقد وصلنا من إنتاج ثمانية أفلام في السنة، في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين إلى عشرين فلماً في السنة حالياً، وهذا شيء مهم جدًّا. ويمكن اعتبار السينما المغربية سينما القطاع العام، رغم أن المخرج هو الذي يتدخل في فيلمه. وهو الذي يصوره بكل حرية واستقلالية الفترة من 1958م و2018م ، تمكّن المغرب من إنتاج 372 فليما طويلا (السينما المغربية)

2-2-1-تطور السينما المغربية:

إذا اعتمدنا التحقيب الزمني في التأريخ للسينما المغربية، فيمكن لنا الحديث عن مجموعة من المراحل والفترات والتحقيبات الزمنية حسب العقود الكرونولوجية.

ففي البداية، يجوز الحديث عن المرحلة الكولونيالية، أو ما يسمى بالسينما الاستعمارية التي تناولت الآخر الأجنبي في علاقته مع الذات المغربية إيجابا وسلبا في إطار رؤية استشراقيه واثنوجرافية، تقوم على تمجيد الغرب علما وتقنية وحضارة وثقافة وقوة. في نفس الوقت، الذي تستهجن فيه هذه السينما الإنسان المغربي وتقرنه بالتخلف والجهل، والهمجية، والإرهاب، والانكسار، والمشاكل الاجتماعية.

وقد امتدت السينما الحقبة الاستعمارية بالمغرب من سنة 1919م إلى سنة 1956م، لينتقل المغاربة بعد ذلك مباشرة للتعرف على سينما الاستقلال. وحينما نتحدث عن السينما الاستعمارية، فإنها سينما إقصائية ومتحيزة وأحادية المنظور والرؤية، تدافع عن الآخر الأجنبي إنسانا وتواجدا وقضية، وتنافح عن مشروعه الكولونيا لي، وتبرر استغلاله للمغرب من النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية على مستوى الإخراج والإنتاج والتصوير والمونتاج والتقطيع والتوزيع والتسويق وكتابة السيناريو ولم يكن المغاربة في العموم سوى ممثلين من صنف الكومبارس كما اتخذت من مدن المغرب وقراه فضاءات للتصوير والديكور وأستوديو هات

للتأطير المشهدي وتعاملت أيضا مع المواضيع والقضايا المستمدة من البيئة المغربية في كل تجلياتها وتمظهراتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية والدينية (السينما المغربية)

2-2-2- صورة الداعية الإسلامي في السينما المغربية:

ثمة صورة نمطية سطحية مهينة وتشويهية لصورة الداعية أو المسلم المتدين، فالراصد للعديد من الأفلام السينمائية المنتجة خلال العقد الأخير بالمغرب يصل ودون كثير جهد إلى تسجيل الصورة المروجة حول الإنسان المتدين بالمغرب بكونه ذلك المتطرف والمتعطش للدماء والراغب في تفجير العالم كما أنه في أخرى هو ذلك المتسخ والجاهل والمتنطع والحاقد والجبان والمنافق، لقد طغى هذا التوجه إلى درجة أصبحت عبقرية بعض أشباه المخرجين تختلق وتدعي مواضيع من وحي خيالها وأحيانا من وحي تكوينها الأجنبي الغارق في الاغتراب أو من وحي منتجي وداعمي تلك الأفلام خاصة الأجانب منهم. بالنظر إلى الانفصام حد الجنون بين ما تروجه تلك الأفلام وما يوجد حقيقة على أرض الواقع المغربي.

هكذا وقد تابع المغاربة الاستهداف الواضح للمغربي المتدين في فيلم "**مروك**" لمخرجته ليلى المراكشي وما جسده من تهكم بالدين وبأحد أهم أركانه الذي هو الصلاة في اللقطة التي سخرت منه وهو يصلي ،...كما يحضر المغربي المتدين في فيلم "**بيع الموت**" لمخرجه فوزي بنسعيدي بكونه ذلك المتعطش لسفك الدماء والذي لا يريد الاكتفاء إلى جانب صديقيه المجرمين بسرقة محل للمجوهرات بل يريد قتل صاحب المحل أيضا لأنه مسيحي كما ينتمي إلى "جماعة إسلامية" تدرب الناس في الجبال على إقامة حدود الإسلام واعتراض سبيل الناس...، كما أن هذا المتدين في الفيلم الفظيع والمروع "**موشومة**" للحسن زينون والذي لم يكتفي بالقصف الجنسي والعري (لغروس، 2012)

2-3-السينما التونسية:

تمت زيارة تونس من قبل الأخوان لوميير، المخترعان الفرنسيان لآلات التصوير السينمائي، قبل الولايات المتحدة الأمريكية وعدة بلدان أوروبية. وقد قام الأخوان لوميير بتصوير الحياة اليومية التونسية في الشوارع والأسواق والساحات، مثل ساحة الحلفاوين وساحة فرنسا، باستخدام الآلات الجديدة التي اخترعوها في عام 1886م، تم توثيق موكب الباي وحاشيته بقصر باردو أيضًا في هذه الأشرطة السينمائية. ولم يقتصر تصويرهم على

العاصمة فقط، بل سافروا أيضًا إلى مدينة سوسة، حيث قاموا بتصوير سوق الفحم، وكذلك زاروا محطة القطار في ضاحية حمام الأنف.

تلك الأشرطة السينمائية التي صورها الأخوان لوميير في تونس كانت ذات مدة قصيرة لا تتجاوز الدقيقة الواحدة. وما زال العديد من تلك الأشرطة موجودة حتى اليوم، حيث تعد شاهدًا على بدايات السينما في العالم، تلك الانبلاجة الأولى للسينما والدهشة التي أحدثتها في المجتمع التونسي ذي الملامح الزراعية، دفعت البرجوازي اليهودي التونسي والمهتم بالثقافة والفنون، ألبير شمامة شيكلي، في عام 1897م إلى استيراد عدد من أفلام الأخوة لوميير وعرضها في واحدة من المحلات بالعاصمة، في شارع يُعرف الآن بشارع فرنسا.

وصاحب شيكلي ذهابًا أبعد بإنشاء أول صالة سينما في تونس، تحمل اسم "أمنية باتي" في عام 1908م، ومن ثم، في عام 1922م، قام بتصوير أول فيلم تونسي بعنوان "**زهرة**"، وهو الفيلم الأول الذي تم كتابة سيناريو له في تونس. وفي عام 1924م، قام بإنتاج فيلم "عين **الغزال**"، وهو فيلم روائي شارك فيه ممثلون تونسيون

وفي عام 1937م، قام شيكلي بتصوير فيلم آخر بعنوان "**مجنون القيروان**"، ومن ثم فيلم "**عين الغزال**" الذي حقق نجاحًا كبيرًا داخل تونس وخارجها. تم تثمين هذا الإسهام الذي قام به "**شمامة شيكلي**" من قبل أحد أبرز مؤرخي السينما في العالم، **جورج سادول**، في كتابه "**تاريخ السينما في العالم**". حيث وصف محاولات شيكلي بأنها بداية ناجحة وموفقة لسينما تحمل الطابع المحلي التونسي، وبهذا، حصلت تونس على تفوق تاريخي في تواصلها مع السينما كفن فني حديث يفتح أبوابه أمام كل الفنون السابقة، وهو نتاج تطورات الإبداع التي وصل إليها الإنسان المعاصر في هذا المجال (العياري، 2022).

2-3-1-أبرز الأفلام التونسية

- الستار الأحمر(2002)
- عصفور السطح(1990)
- صيف حلق الوادي (1996)
- فردة ولقات أختها (1978)

- السفراء (1975)
- ريح السد (1986)
- صمت القصور (1994)
- بزناس (1992)
- السيّدة (1996)
- الأمير (2004)
- رديّف 54 (1997)
- شيخان(1990) (السينما التونسية)

2-3-2-الجمعيات السينمائية التونسية :

شاركت الجمعيات السينمائية بفعالية في رسم مخططات واقتراحات الإنتاج السينمائي وقضاياه كلّها، وهذه الجمعيات هي:

-جمعية السينمائيين التونسيين للمحترفين:

التي تأسست عام 1970 ومن مهمتها إلى جانب الدفاع عن حقوق العاملين في الشؤون السينمائية المشاركة في كل ما يهم السينما من مؤتمرات ومهرجانات وحوارات، كما تعطي آراءها في النصوص والعروض السينمائية

-الجامعة التونسية لهواة السينما:

الجامعة التونسية لهواة السينما هي جماعة غير رسمية ولكن لها تأثير كبير في توجيه الحوارات واتخاذ القرارات في قضايا السينما. يقوم أعضاؤها بإنتاج بعض الأفلام السينمائية ويشاركون في مهرجان "قليبية" وبعض المهرجانات الأخرى. كما يشارك أعضاء الجامعة في المحاورات والنقاشات التي تدور حول التجربة السينمائية وتطويرها في الأشكال والصيغ والمضامين التي تخدم قضايا السينما، وتتميز أعمال أعضاء الجامعة بالشغف والحماسة، حيث يمارسون أعمالهم السينمائية بجانب مهامهم اليومية. ويتجاوزون الأمور

الإدارية والروتينية في أسلوب عملهم، مكرسين أنفسهم لتحقيق إبداعهم السينمائي والتعبير عن قضاياهم بشكل قوي ومؤثر.

تعد الجامعة التونسية لهواة السينما مثالًا للمجتمع السينمائي المتحمس والملتزم، حيث يعمل أعضاؤها على تعزيز السينما ورفع مستوى التجربة السينمائية في تونس. وبفضل تفانيهم واجتهادهم، يسهمون في تنمية المشهد السينمائي وتعزيز هوية السينما التونسية.

-الجامعة التونسية لنوادي السينما:

لجامعة التونسية لنوادي السينما تعد بمثابة المركز الحضري للنشاط السينمائي في البلاد، حيث تضم خمسين ناديًا يلعبون دورًا كبيرًا في المجال السينمائي. تتميز هذه النوادي بتوفر مجموعات سينمائية متفهمة جيدًا للعمل السينمائي وذوي خبرة نظريًا وفنيًا وتقنيًا. على سبيل المثال، يمكن ذكر الظاهر شريعة، الذي كان أول مدير لمصلحة السينما التونسية.

تعد النوادي السينمائية بمثابة الحاضنة التي قدمت للكوادر السينمائية التونسية والأطر اللازمة للنجاح. وقد لعبت دورًا كبيرًا في تنمية حركة هواة السينما، حيث بدأ العديد منهم مشوارهم في هذه النوادي وتدربوا على الفن السينمائي ولغة السينما. ومن خلال هذا التدريب، تحول بعضهم إلى منتجين ومخرجين سينمائيين محترفين، وقد لعبت النوادي دورًا بارزًا في إدخال فكرة النقاش والحوار والبحث في برامج المهرجانات السينمائية. على سبيل المثال، استوحى مهرجان قرطاج فكرة النقاش من تجارب النوادي، حيث كانت تعقد نقاشاتها بحماسة وشغف. وبفضل تلك النقاشات، أصبح أعضاء النوادي هم الذين يديرون نقاشات وحوارات المهرجانات، وتكون هذه المناقشات جادة وعميقة، وليست مجرد تقارير صحفية طارئة أو غير مهمة، إن الجامعة التونسية لنوادي السينما لها دور هام في تعزيز وتطوير الساحة السينمائية التونسية، وتعتبر مصدرًا للمواهب والابتكار في هذا القطاع الفني المهم (الكسان، السينما في الوطن العربي، 1982، الصفحات 263-264)

وفي الأخير يمكننا القول إن السينما التونسية عكست تطورات وتحولات المجتمع وتعزز الهوية الثقافية للبلاد. منذ انطلاقتها في نهاية القرن التاسع عشر، نجحت السينما التونسية في تسجيل قصص وتجارب الشعب التونسي، وتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تشكل جزءًا من الواقع التونسي.

2-3-3- صورة الداعية الإسلامي في السينما التونسية:

بما أن السينما وسيلة لقراءة فنية للواقع، نلاحظ أن السينما التونسية على مر عقود طويلة قدمت الإسلامي بطرق متعددة، الصورة السينمائية غنية سميولوجيًّا (غنية بالعلامات) لأنها الأكثر غزارةً من خلال إنتاج المعنى وهو ما استغله المخرج نوري بوزيد في فيلمه «**ميكنغ أوف**» عام 2006، الذي يتحول فيه بطله «**بهتة**» إلى رمز للشباب التونسي الضائع والمشتت، ومنه يكون المُشاهد أمام مَشاهد من الحياة اليومية لهذا الشاب، الذي يقابل مجموعة من الإسلاميين يحتضنونه ويتحولون إلى سند له.

لم تقتصر صورة الداعية الإسلامي في السينما التونسية على هذه النظرة الواقعية، ففي فيلمه «هز يا وز» عام 2013، اختار المخرج إبراهيم اللطيف أن يصور الإسلامي ويضعه في سلسلة من المواقف الطريفة التي تكشف تناقضات فكره .كأن المخرج يأخذنا في رحلة إلى ما وراء الستار، لنكتشف كواليس عالم الإسلامي مثلما يتخيلها اللطيف، ونطَّلع على بواطن هذه الشخصية التي تتلحف بغطاء ديني ظاهري لتحقيق أرباح وأطماع شخصية. ههنا تكون شخصية الإسلامي مكشوفة أمام المشاهد، يزيح عنها المخرج القناع ويعري كل أسرارها.

المشروع الفكري والحضاري للإسلامي، مثلما تُصوره السينما التونسية، هو ابتلاع الآخر المختلف. وقد سعى صناع الأفلام في تونس إلى تقديم مجموعة من الأعمال يحاولون بها مقاربة صورة الإسلامي الحقيقية على أرض الواقع، ولعل أبرز هذه الصور، التي نجدها حاضرة في كل الأفلام تقريبًا، ذلك التحول السريع من حالة العربدة والفجور إلى التقوى والورع، التي تراها السينما زائفة ومصطنعة (بوسالمي، 2017)

قائمة المراجع والمصادر:

الكتب:

- ابن منظور. (1986). ***لسان العرب***. بيروت، لبنان: دار صادر للنشر والتوزيع.
- أبو بكر ذكري. (1962). ***الدعوة إلى الاسلام***. القاهرة : مكتبة دار العروبة .
- أحمد عمر هاشم. (1990). ***الدعوة الاسلامية منهجها ومعالمها***. مكتبة غريب.
- أحمد عيساوي. (2012). منهجية البحث في الإتصال الدعوي ط1. القاهرة: دار الكتاب الحديث.
- أحمد غلوش. (1987). ***الدعوة الإسلامية: أصولها ورسائلها ط1***. القاهرة: دار الكتاب المصري.
- أمين عبد العزيز جمعة. (1988). ***الدعوة قواعد وأصول*** . دار الدعوة.
- جان الكسان. (1978). ***السينما في الوطن العربي***. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون وآلاداب.
- جان الكسان. (2012). ***تاريخ السينما السورية 1928-1988***. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
- روجرز افريت. (1998). **الأفكار المستحدثة وكيف تنتشر**. (سامي ناشد، المترجمون) القاهرة: عالم الكتب.
- رؤوف شلبي. (1983). ***الدعوة الاسلامية في عهدها المدني، مناهجها وغاياتها ط1***. الكويت: دار القلم.
- سعيد بن علي بن وهف القحطاني. (2019). **العلاقة المثلى بين الدعاة ووسائل الاتصال الحديثة في ضوء الكتاب والسنة *ط1***. دار أويس للطباعة والنشر والتوزيع.
- عبد الكريم زيدان. (2002). ***أصول الدعوة ط2***. بيروت، لبنان: مؤسسة الرسالة.
- عبد الكريم الخطيب. (2001). ***الدعوة إلى الإسلام ومعانيها ومبادئها ط2***. بيروت: دار الكتاب العربي.
- عدنان خطاطبة. (2013). ***أخلاق الداعية في الإسلام وتطبيقاتها في الميدان الدعوي***. الاردن: عالم الكتب الحديث.
- علي بن عبد العزيز الراجحي. (بلا تاريخ). ***أخلاقيات الداعية وأثرها على المدعو*** .
- علي عمر أحمد. (2012). ***مقومات الداعية الناجح***. جدة: دار حزم.
- فواز بن هليل بن رباح السحيمي. (2003). ***أسس منهج السلف في الدعوة الى الله***. السعودية: دار ابن عفان.
- قيس قاسم. (2015). ***دور القطاع العام في السينما العراقية (المجلد 2)***. بيروت: مجلة السينما العربية.
- محمد أحمد سلامة. (1988). ***أساليب الدعوة في العصر الحديث*** من كتاب المؤتمر الحادي عشر لمجمع البحوث الإسلامية الدعوة والدعاة ج2. مصر: مطابع التعاون للنشر والتوزيع.
- محمد السيد الوكيل. (1999). ***أسس الدعوة وآداب الدعاة ط3***. المدينة المنورة: دار المجتمع للنشر والتوزيع
- محمد عبد الرحمن عبد الرحمن. (2009). ***أسلوب القرآن في دعوة أهل الكتاب ط1***. مصر: دار اليقين للنشر التوزيع.
- محمد نجيب عمارة. (بلا تاريخ). ***فقه الدعوة والإعلام***. القاهرة: مكتبة سعيد رأفت.

- مصطفى السباعي. (2001). ***الداعية المجاهد والفقيه المجدد***. دمشق: دار القلم للنشر والتوزيع.
- مصطفى السباعي. (2000). ***الدعاة الجدد***. دمشق: دار القلم للطباعة والنشر
- نعمات أحمد فؤاد. (1984). ***الإسلام وإنسان معاصر***. القاهرة: مكتبة غريب.
- يوسف القرضاوي. (1997). ***ثقافة الداعية ط1***. القاهرة: مكتبة وهبة.
- يوسف القرضاوي. (1976). ***الصبر في القرآن ط1***. القاهرة: دار غريب

المجلات:

- أحمد عيساوي. (5, 2004). ***معالم لرسم سمات ومعالم ثقافة الامام الداعية***. *مجلة كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الاسلامية، 488-505*.
- عبد الوهاب بردق . (2 6, 2019). ***المراحل التاريخية للافلام السينمائية في الجزائر***. *مجلة الحوار الثقافي، 7*(2)، الصفحات 119-137.
- محمد بوحوالي. (04 06, 2022). ***واقع القطاع السينمائي بالجزائر في ظل السياسات الجديدة. – قراءة في ضوء المراسيم الرئاسية والتنفيذية الصادرة سنة 2021***. مجلة النص، 6(2)، الصفحات 43-63.

الرسائل الجامعية:

- ابراهيم نتوف. (2017). ***وسائل وأساليب الدعوة المعاصرة***، رسالة ماجستير. الجامعة الاسلامية، فرع تركيا.

-أحمد محمد حسانين حسين. (2002). ***مقومات نجاح الدعاة في العصر الحديث*** رسالة ماجستير. جامعة الأزهر كلية أصول الدين .

- محمد مصطفى لطفي بن سفرون. (2005). ***مناهج الدعوة الإسلامية المعاصرة دراسة وصفية تحليلية تقييمية***، رسالة دكتوراه. السودان، جامعة أم درمان الاسلامية معهد بحوث ودراسات العالم الإسلامي، الخرطوم.

المواقع الالكترونية:

- أربعة أخلاق للداعية الإسلامي. (بلا تاريخ)https://www.alshareyah.com .
- ***السينما التونسية***. (بلا تاريخ). تم الاسترداد من المعرفة:
- ***السينما اللبنانية.. المنفى والبندقية والزيتون***. (27 11, 2019). تم الاسترداد من الجزيرة الوثائقية:
- ***السينما المغربية***. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 4 9, 2023، من المعرفة:
- **السينما المغربية**. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 4،10،2023من ويكيواند:

- باسل مغربي. (18 02, 2018). ***عرب 48***. تاريخ الاسترداد 1 9, 2023
- ***تاريخ السينما اللبنانية***. تاريخ الاسترداد 11 4, 2023
- ***خصائص الدعوة الإسلامية***. (بلا تاريخ). تم الاسترداد من الشريعة :
- ***داعية***. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 19 1, 2024، من ديوان اللغة العربية:
- رانيا سنجق . (11 04, 2022). ***صفات الداعية***.
- رمزي العياري. (10 10, 2022). ***قرن من السينما في تونس ... الأرخبيل الذي فتتناودعانا للجمال والتفلسف***.
- ***سورية (السينما في-)***. من الموسوعة العربية:
- صالح الرقب. (18 04, 2005). ***الوسائل والأساليب المعاصرة للدعوة الإسلامية***.
- ضياء بوسالمي. (21 09, 2017). ***الإسلامي» في السينما: صورة واحدة وأفلام عدة***
- عاصم بن عبد الله القريوتي . (بلا تاريخ). ***استخدام البالتوك في الدعوة إلى الله عز وجل***. تم الاسترداد من صيد الفوائد:
- عبد الله حسن. (8 7, 2018). ***قصة السينما السورية: البحث عن هوية***. تاريخ الاسترداد 2 6, 2023، من ضفة ثالثة:
- محمد أوزملّي. (13 10, 2023). ***رحلة السينما السورية من زمن "البعث" إلى الثورة***.
- محمد لغروس. (30 01, 2012). ***المتدين في السينما المغربية***. تاريخ الاسترداد 20 3, 2024، من هسبريس
- مشعل طلال. (18 12, 2018). ***خصائص الدعوة***. تم الاسترداد من موضوع:
- *مصادر الدعوة في أساليبها ووسائلها*. (28 04, 2002). تاريخ الاسترداد 1 2, 2023، من إسلام ويب:
- ***معنى الدعوة إلى الله*** . (19 03, 2002). تم الاسترداد من إسلام ويب.

الفصل الرابع: السينما المصرية وعلاقتها بالسلطة السياسية

1-تاريخ السينما المصرية

1-1-بداياتها

1-2-تطور الصناعة السينمائية في مصر عبر العقود

1-2-1- مرحلة أستوديو مصر

1-2-2- مرحلة ما بعد ثورة يوليو 1952م_ 1963م

1-2-3- مرحلة القطاع العام

1-2-4- مرحلة الانفتاح

1-2-5 مرحلة الخصخصة

2-النص في السينما المصرية وإشكالاته

1-3-1-السينما المصرية والاقتباس عن النصوص الغربية

1-3-2-السينما المصرية بين الاقتباس والأدب

1-3-3- الاقتباس من الأفلام والروايات الغربية

1-3-4-الاقتباس من الأعمال الأدبية

3-علاقة السينما المصرية بالسلطة

3-1- قيود الرقابة

3-2- السينما المصرية وتحديات تعبير الهوية

4-الإسلام السياسي والسينما

4-1- الإسلام السياسي في مصر (حركة الاخوان المسلمين)

4-1-1 مفهوم الحركات الإسلامية

4-1-2-مفهوم حركات الاخوان المسلمين

4-1-3- النشأة والتطور

4-1-4- الاخوان المسلمين والسينما

1- تاريخ السينما المصرية

1-1-بدايات السينما المصرية:

قبل سنة 1896م بدأت البذور الأولى للسينما المصرية، حينما ظهر في مصر عام 1853م " **الفانوس السحري**" الذي أحضره أحد السياح الفرنسيين لعرض الصور في منزل مصطفى أغا بمدينة الأقصر، ولقد اجتمع بعض الشيوخ، وناظر المدرسة وبعض المشاهدين وبهرهم هذا الجهاز السحري العجيب، وكان هذا العرض هو أول عرض عرفته مصر للفانوس السحري بعد أن عرف في أوروبا عام 1850م (سعد، 1970، صفحة 7)

واختلف المؤرخون للسينما في تحديد نشأة السينما في مصر، فالبعض يرى أنها بدأت عام 1912م حينما ظهرت المحاولات الأولى لعرض الجريدة السينمائية " في شوارع الإسكندرية"، ويرى البعض الآخر أنها بدأت عام 1917م بظهور فيلمي " **شرف البدوي**" و" **الزهور القاتلة** "ويؤكد الفريق الثالث أن تاريخ السينما المصرية لم يبدأ إلا في عام 1926م حينما بدأ التفكير في إنتاج أول فيلم مصري(ليلى) والذي عرض بدار سينما متروبول في الأربعاء الموافق إلى 16 نوفمبر 1927م واعتبر هذا اليوم هو التاريخ الحقيقي لنشأة السينما في مصر (سعد، 1970، صفحة 5)

و تعتبر السينما المصرية الرائدة في الوطن العربي نظرا لما تتميز به من خبرة وكفاءات عبر مراحلها المختلفة، وقد حملت السينما المصرية، اسم السينما العربية بحكم موقع مصر الريادي في الوطن العربي، باعتبار أن بلدان المغرب العربي كانت لاتزال تحت وطأة الاستعمار الفرنسي في الوقت الذي كانت فيه مصر تزدهر وتعد مصر من بين أوائل بلدان العالم التي عرفت السينما، فأول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في 28 كانون الأول 1895م في الصالون الهندي بالمقهى الكبير في شارع كابو سني بباريس، وهو العرض الذي لم يفصله سوى عام واحد عن أول عرض سينمائي شهدته مصرو الذي كان "في مقهى زواني بالإسكندرية في أوائل كانون الثاني عام 1896م أما أول عرض في القاهرة فكان يوم 28 كانون الثاني1896 م في سينما سناتي بالقرب من فندق شبرد القديم الذي كان عبارة عن صور ملتقطة لمناظر متفرقة " (الكسان، 1982، صفحة 23)،كان هذين العرضين أول ارتباط لمصر بفن السينما الذي لم يكن واضح المعالم آنذاك، فلم تكن

تلك العروض سوى لصور ملتقطة لمناظر متفرقة، وبالتالي كانت عروضا لآلة العرض كتقنية جديدة أكثر منها عرضا كما تظهر من صور وكان الأجانب هم من خاضوا التجارب السينمائية الأولى في مصر، "فعند بداية السينماتوغراف أرسل كل من الإخوة لوميير وإيديسون بنيويورك وهما مخترعي آلة الكاميرا العرض مصورين إلى أنحاء العالم ليأتوا بعجائبه ونوادره، (فريد، 1981، صفحة 11) ، لقبت السينما المصرية باسم "هوليوود العالم العربي"؛ وذلك بسبب أهميتها في منطقة الشرق الأوسط، حيث تتميز مصر بكونها الدولة الوحيدة في الشرق الأوسط التي تنتج أفلامًا سينمائية، في عام 1927 م، تم إنتاج وعرض أول فيلمين شهيرين هما **(قبلة في الصحراء)** والفيلم الثاني هو ليلى وقامت ببطولته عزيزة أمير، وهي أول سيدة مصرية اشتغلت بالسينما .

وفي عام 1932 م عرض فيلم **(أولاد الذوات)** وهو أول فيلم مصري ناطق قام ببطولته يوسف وهبي وأمينة رزق، كما شهد هذا العام ظهور أول مطربة مصرية وهي نادرة وذلك في فيلم أنشودة الفؤاد الذي اعتبر أول فيلم غنائي مصري ناطق، بينما كان أول مطرب يظهر على الشاشة هو محمد عبد الوهاب في فيلم **(الوردة البيضاء)**، أما أول فيلم مصري عرض في خارج مصر فكان فيلم **(وداد)** من بطولة أم كلثوم، كما أنه أول فيلم ينتجه استوديو مصر، الشركة التي ستحدث لاحقًا تأثيرًا في صناعة السينما المصرية.

ويرجع للشركة الفضل في إعطاء الفرصة للمخرج المصري "محمد كريم" في الظهور في الفيلمين... ويُعد "محمد كريم" أول ممثل سينمائي مصري.

وعلى مدى أكثر من مائة عام قدمت السينما المصربة أكثر من أربعة آلاف فيلم تمثل في مجموعها الرصيد الباقي للسينما العربية» والذي تعتمد عليه الآن جميع الفضائيات العربية تقريباً. وتعبر مصر أغزر دول الشرق الأوسط في مجال الإنتاج السينمائي. (صلاح، 2019، صفحة 6_7)

1-2-تطور الصناعة السينمائية في مصر عبر العقود"

1-2-1- مرحلة أستوديو مصر:

بعد نهضة السينما المصرية، تم إنشاء ستوديو مصر، الذي لعب دورًا حاسمًا في تطورها و غالبًا ما يشار إلى هذه الفترة باسم العصر الذهبي للسينما المصرية، ويعزى نجاحها إلى المعدات الآلية المتقدمة وكان للإمكانات الفنية التي يمتلكها ستوديو مصر وتعاون الخبراء المحليين والأجانب دور فعال في تحسين جودة الأفلام الوطنية

وقيمتها الفنية ونتيجة لذلك، يستمر الطلب على الأفلام المصرية محليًا وعبر العالم العربي في النمو عامًا بعد عام. (مرسي و وهبة، 1973، صفحة 56)

يشير العديد من الخبراء والمراقبين لصناعة السينما المصرية إلى الدور المهم الذي يلعبه ستوديو مصر في تعزيز تطور صناعة السينما المصرية وإرساء أساس دقيق ومنظم، مشيرين إلى برج الصناعيين والممولين الأقوياء خلف الكواليس حرب العديد من الجهود الصناعية، بالإضافة إلى كونه حدثًا تجاريًا مهمًا في مصر، فإن مشروع ستوديو مصر مبني على أسس متينة للغاية، تأسست شركة مصر للسينما للتمثيل عام 1926م ولكنها لم تبدأ أنشطتها الفعلية إلا في عام 1936م عندما انضم أعضاؤها وبدأ فريق التفتيش الذي أرسله بتفقد مختلف فروع الصناعة، وعادت دور السينما مجهزة بالمعدات، واستعانت بالعديد من الخبراء الأجانب للإشراف على العمل (الطيار، 1981، صفحة 13).

أدى ظهور ستوديو مصر إلى تطور وتقدم الإنتاج السينمائي المصري وبالاعتماد على منتجين وأفراد ذوي قدرات محدودة، تم تكوين شركة سينمائية كبيرة وهي **(شركة تمثيل مصر السينمائي)** تمتلك الشركة هذا الاستوديو الكبير، وكذلك المصنع الذي يقوم بتطوير طباعة الأفلام، بالإضافة إلى أحدث الأجهزة، كل هذه الإمكانيات لا تتوفر في أي شركة أخرى في مصر باستثناء المسارح والموظفين والعاملين الفنيين في الاستوديو العمل بموجب عقد مماثل لنظام الاستوديو. أكبر شركة في هوليود وأماكن أخرى في العالم، وقبل تأسيسها (الاستوديو)، قامت شركة العرض والسينما المصرية بإرسال عدد من الشباب إلى أوروبا لدراسة السينما، كما استعانت بعدد من الخبراء الأجانب للإشراف على إدارة العمل. من الاستوديو (الكسان، 1982، صفحة 38)

ويشار إلى أن أفلام هذه الفترة "أثرت في موضوعات السينما المصرية في السنوات اللاحقة، ورغم أنها اهتمت بدراسة حياة الأثرياء وباشوات أصحاب العقارات، إلا أنها لم تحرص على توثيق البرجوازية الصناعية في مصر"، ظهوره وحقيقة نموه في فيلم حقيقي وصادق (الطيار، 1981، صفحة 13)

أول فيلم تم تصويره في استديو هات مصر كان الفيلم بطولة أم كلثوم **(وداد)** قصة الفيلم وحواراته كتبها الشاعر أحمد زاهي، وقام أحمد بدرخان بإعداد السيناريو. وكان من المفترض أن يقوم بدرخان بإخراج الفيلم، لكن تم إسناد الإخراج إلى الألماني فريتز كرامب، وكان فيلم "**فيدا**" أول فيلم يُعرض في مهرجان سينمائي دولي، وهو

مهرجان البندقية السينمائي عام 1936، وقد حقق نجاحًا كبيرا (الكسان، 1982، صفحة 37)، ومن أبرز ملامح هذه المرحلة

1-2-2 مرحلة ما بعد ثورة يوليو 1952م_ 1963م:

تعتبر هذه المرحلة مرحلة دقيقة وحاسمة في تاريخ السينما المصرية فقد تعرض الفيلم لناقوس الخطر واهتزت المعايير والأهداف في سياسة الإنتاج السينما إما بعث وحركة متقدمة إلى الأمام وإما انحراف إلى السطحية والتفاهة واعتبار السينما أنها مجرد أداة للتسلية والهروب من الواقع المر، لكن تغلب الرغبة الصادقة، بفضل التعاون بين جهود السينمائيين المخلصين ورجال الفكر الأدب واهتمام المسؤولين في الدولة أمكن من دفع عجلة الإنتاج السينمائي إلى الأمام، وتعتبر هذه المرحلة امتزاج التطور بالقلق، فقد كانت هذه المرحلة تمثل العشر سنوات الأولى بعد ثورة يوليو 1952م، ولم تسطع السينما المصرية أن تتخلص من آثار الأفلام ما بعدا الحرب إلا بعد مدة طويلة، ولقد أحدثت الثورة تغيرات كبيرة وجدرية في جميع مجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية فأنشئت العديد من الهيئات والوزارات للثقافة والإعلام مثل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ومصلحة الاستعلامات ومصلحة الفنون ومؤسسة دعم السينما ثم وزارة الإرشاد القومي (الطيار، 1981، صفحة 60)

ولأولّ مرة أتبعت طريقة جديدة في السينما المصرية، وهي طريقة اختيار الموضوع أو لا، ثم كتابة قصة الفيلم، اعتمادا على ملف القضية والتفاصيل التي نشرتها الصحف، ومن هنا جاءت هذه الأفلام ذات طابع خاص يختلف اختلافا عن الفيلم المصري العادي، بل يحاكي الطريقة المتبعة في الأفلام الواقعية الإيطالية (الكسان، 1982، صفحة 36)

وترجع هذه الظاهرة إلى أن صناعة الأفلام السينمائية في هذا الوقت كانت في يد المنتجين الأفراد، حيث أن القطاع العام لم يظهر بعد وكان أنشط هؤلاء المنتجين وأكثرهم إنتاج من الأجانب والمتمصرين وهؤلاء المنتجين لا يرغبون أبدا في تقديم أفلام تزيد إثارة الشعب وتدفعه إلى التخلص من الاستعمار الذي كان يحمي هؤلاء المنتجين المستغلين الأجانب الذي كان همهم الربح المادي، وظهر في هذه المرحلة 600 فيلم مصري، وكانت هناك أزمة تضخم في كتابة السيناريو وكان عدد كتاب السيناريو قليل، ولقد أنشأت وزارة الثقافة معهد للسينما

عام 1959 م ومعهد السيناريو 1923م، بالإضافة إلى ذلك قامت بإنشاء مؤسسة دعم السينما عام 1957م لإنقاذ السينما من المستوى الهابط الذي وصلت إليه السينما المصرية (الكسان، 1982، صفحة 49)

1-2-3 مرحلة القطاع العام:

بدأت هاته المرحلة عام 1923م، أما نهايتها فيختلف فيها العديد من النقاد حسب قراءتهم ومتابعتهم للأحداث ولمن نهايتها الفعلية كانت 1971م وسميت هذه المرحلة بالقطاع العام نسبة للأفلام السينمائية التي أنتجتها مؤسسة السينما في هذه الفترة وكانت تجربة جديدة من نوعها وظهرت مجموعة جديدة من السينمائيين ، ومن الملاحظ أن عدد أفلام القطاع العام كان مساويا لهدد أفلام القطاع الخاص، كما كان تقريبا نسبة الأفلام الجيدة كانت مساوية لنسبة الأفلام السيئة في تلك المرحلة (مرسي و وهبة، 1973، صفحة 62)

وقد شهدت هذه الفترة المزامنة لسينما القطاع العام، تبلور كيان الطبقة العاملة في مصر، وتعاظم تأثيرها ونشاطها السياسي، ومع ذلك بقيت الطبقة البرجوازية وأثريائها محور اهتمام معظم الأفلام التجارية، وإذ غدا من المألوف أن تكون الحارة الشعبية أبناؤها موضوعا للعديد من الأفلام، فإن هذه الأفلام ليست بالضرورة صادقة في تناول هموم أبناء الشعب أو حريصة على طرح موضوعات حيوية بجرأة وإخلاص، وقد بقيت التحولات الاشتراكية بعيدة عن اهتمام السينما الجديدة في مصر (الطيار، 1981، صفحة 16) ،و استغلت سينما هذه الفترة الطبقات الاجتماعية الفقيرة من فلاحين وعمال وبرجوازية صغيرة وعالجت مواضيع تهمها: استغلالها، استلابها، تحريرها، تنظيمها، وإعطائها فرص العمل والنجاح التسلق والتطور الطبقي (السميحي، 2005، صفحة 33)

وتعددت في تلك المرحلة أشكال الملكية المؤسسة لهذه المنشآت، كما تعددت أشكال الهياكل الإدارية، وأشكال الإنتاج والتمويل، ولم تستقر لمدة عامين متتاليين، وكنتيجة لذلك انخفض متوسط عدد الأفلام من 60 إلى 40 فيلمًا في السنة، وبلغ مجموع أفلام المرحلة حتى عام 1971م حوالي 416 فيلمًا، منها 50% من إنتاج القطاع العام، وحوالي 40% من إنتاج القطاع الخاص، وكان تمويله من القطاع العام، وحوالي 10% من إنتاج القطاع الخاص مُموِّل من شركات التوزيع العربية وانخفض كذلك عدد الأفلام الأجنبية المستوردة في متوسط 500 فيلم في السنة إلى 250 فيلمًا في السنة. (نشأة السينما العربية وتطورها)، بدأ بث التليفزيون المصري، لأول مرة،

في الستينيات، ولمدة ثلاث ساعات يوميًا في المتوسط في 21 يوليو 1960م، ووصل متوسط ساعات الإرسال للقنوات التليفزيونية الثلاث إلى 20 ساعة يوميًا عام 1963، وبدخول الخدمة التليفزيونية في مصر أصبحت لصناعة السينما المصرية منافسًا جديدًا إضافة إلى منافسة الفيلم الأجنبي.وتوقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي عام 1971م نتيجة خسائر مالية قدِّرت بحوالي 8 ملايين جنيه نتيجة لمشاكل إدارية. وبعد ذلك انتهى دور القطاع العام في مجال الإنتاج السينمائي، حيث صدر القرار في عام 1971م بتحويل المؤسسة العامة للسينما إلى هيئة عامة بعد ضم المسرح والموسيقى إليها، لتصبح الهيئة العامة للسينما، والمسرح، والموسيقي، ورغم توقف القطاع العام عن الإنتاج السينمائي إلا أن متوسط إنتاج الأفلام السنوي ظل كما هو حتى عام 1974م، ثم ارتفع إلى 50 فيلمًا عامي 1975م، 1976م، كذلك ارتفع عدد دور العرض السينمائيإلى 296 دار عرض عام 1972، وارتفع عدد الأفلام الأجنبية المستوردة إلى 200 فيلم سنويا وأنتجت الغالبية من الأفلام المصرية الطويلة في ظل القطاع الخاص منذعام1971م، على حين أنتج القليل من هذه الأفلام بضمان القطاع العام للقرض المصرفي، وهو النظام الذي اتبعه القطاع العام منذ توقفه عن الإنتاج (كمال، 2021).

1-2-4 مرحلة الانفتاح:

في هذه المرحلة عرفت مصر خلال هذه الفترة تغيرات جذرية أبرزها نظام الحكم والأفكار الجديدة التي جلبها النظام الجديد بزعامة السادات، شكلت جوا جديدا وأرضية خصبة لسينما جديدة تحمل سمات أخرى، كما كان للماضي القريب المتمثل في القطاع العام تأثيرا على سينما هذه المرحلة، بالإضافة إلى ما شهدته من أحداث على المستوى المصري والعربي أبرزها حرب 1973م، فالسينما ليست في معزل عن الواقع بجميع مجالاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية ...إلخ، فهي تتأثّر بالواقع وتؤثر فيه .ولم يكن التوجه الاقتصادي الجديد لمصر التسعينيات الذي فتح المجال أمام القطاع الخاص في كل المجالات لم يكن قد تم إعلانه في بداية السبعينيات إلا أن تصريحات السادات، ومعيار اختياره لرجال السلطة، أنبئت عن بداية نهج اقتصادي قادم لا يرحب بتجارب القطاع العام في كل الميادين، وكانت تجربة القطاع العام في قطاع السينما من أولى التجارب التي أعلن عن تصفيتها في مصر السبعينات (علي ، 1992، صفحة 135)

في منتصف عام 1971 م تم تصفية مؤسسة السينما وإنشاء هيئة عامة تضم مع السينما المسرح والموسيقى. وتوقفت الهيئة عن الإنتاج السينمائي مكتفية بتمويل القطاع الخاص وبدأ انحسار دور الدولة في السينما حتى انتهى تماماً من الإنتاج الروائي، وبقيت لدى الدولة شركتان فقط إحداهما للاستديو هات والأخرى للتوزيع ودور العرض إلا إن متوسط عدد الأفلام المنتجة ظل 40 فيلمًا حتى عام 1974م، ثم ارتفع إلى 50 فيلمًا، وظل عدد دور العرض في انخفاض حتى وصل إلى 190 دارًا عام 1977م ملصق فيلم أريد حلا، إنتاج سنة 1975، وقد شهدت السبعينيات واحداً من أعظم الأحداث في تاريخ مصر وهو انتصار أكتوبر 1973، وقد تناولته السينما في عدة أفلام وهي: «**الوفاء العظيم**» – «**الرصاصة لا تزال في جيبي**» – «**بدور**» – «**حتى آخر العمر**» – «**أبناء الصمت**» – «**العمر لحظة.**«

وبعد حرب أكتوبر ظهر أول فيلم يتناول سياسة الانفتاح بعد إعلانها بعام واحد فقط وهو فيلم «على من نطلق الرصاص» للنجمة سعاد حسني ونجم هذه المرحلة محمود ياسين والذي قام أيضًا ببطولة معظم وأهم أفلام تلك الحقبة لا سيما أفلام أكتوبر، في ذات الفترة، تم منع أفلام تناولت صورة الدولة قبل الهزيمة مثل الفساد الإداري أو الشرطي (السينما المصرية).

وترى الباحثة أن السينما المصرية أمضت 50 عاما من الانحدار عن المستوى الأول الذي كانت عليه، ولكن هذا لا يعني إنتاج أفلام سينمائية ذات مستوى ثقافي وفني عالي ورفيع في هذا الوقت، ولكن هذا النجاح لم يضمن لها نجاح التجاري المنشود<

1-2-5 مرحلة الخصخصة:

لقد نشأت السينما المصرية في ظل اقتصاد حر، وعاشت الغالبية العظمى من شركاتها في ظل هذا النظام،

إلا أنه تم تأميم جزء من صناعة السينما في مصر لمدة ثماني سنوات، منذ سنة 1973ممإلى سنة 1981م، وقد أثر ذلك بشكل سلبي على صناعة السينما، وبعد العودة إلى الخصخصة مع مطلع الثمانينيات شهد قطاع السينما تغييرات إيجابية بعد الأخذ بسياسة الاقتصاد الحر، وإ تباع برنامج الخصخصة وفتح المجال للمبادرات الفردية والابتعاد عن التسيير العمومي، ففي مرحلة الملكية العمومية لبعض شركات الإنتاج تقم هذه الشركات بعملية الإحلال والتجديد في الاستوديوهات ومعامل الإنتاج ودور العرض، وقد استمرت ملكية الدولة لهذه

المنشآت حتى قانون رقم 203 لسنة 1991م ،والذي بدأت بعده سياسات الخصخصة، حيث أسهم الكثير من المستثمرين فيما يعرف بالإيجار التمويلي لمدة تتراوح من 20إلى 25سنة، ويمكن القول أن واقع الصناعة السينمائية بعد الأخذ بهذه السياسات قد تحسن بشكل كبير، حيث تمت عملية إحلال وتجديد الاستوديوهات ودور العرض في إطار الخصخصة، ونتيجة لهذا التحسن أصبحت السينما جاذبة للاستثمارات، ومن ثم حاولت كيانات كبرى الدخول في هذا المجال لاستثمار أموالها فيه (خضر، 2005، صفحة 38)"

2-النص في السينما المصرية وإشكالاته:

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

2-1-السينما المصرية والاقتباس عن النصوص الغربية :

من المعروف أن الكثير من الأعمال المبكرة في السينما المصرية اعتمدت على النص، خضعت الدراما الغربية لعملية تمصير، وهي إعادة بنائها وإعادة تنظيمها وفقًا للثقافة أو الثقافة المصرية وإحيائها بشخصيات مصرية كما يقول الدكتور وليد سيف في كتابه عالم نجيب محفوظ السينمائي وجاء في تقرير للفيلم: "اعتمدت السينما المصرية على أصول مسرحية في الكثير من إنتاجاتها المبكرة وحقق المسرح نجاحا كبيرا في مصر لأن نجوم المسرح في ذلك الوقت كانوا من نجوم السينما مثل **يوسف وهبي** و**نجيب الريحاني** و**علي قصار**، هذه المسرحيات مقتبسة في الواقع من المسرحيات الغربية خاصة في فرنسا، وكذلك الكتاب الموهوبين مثل "**بادي كاري**" و"**أبو السعود الأبياري**" الذين ظهروا في ذلك الوقت، نجحوا في جعلها مشهورة، ، فكما اجتهدوا في إيصاله إلى دور العرض، اجتهدوا هم أنفسهم في إيصاله إلى دور السينما، كما تميل الأفلام المصرية إلى اقتباس الأفلام والروايات العالمية. (سيف، 1999، صفحة 30)

ويقول **قاسم** في هذ الصدد: "رغم كتاباتي الكثيرة في هذا الشأن فسيبقى دوما ناقصا غير مكتمل، خاصة تلك القائمة المنشورة في ذيل الصفحات والتي ضمت الأفلام المقتبسة بين عامي 1933م و2020م، فقد اتسعت

بشكل ملحوظ في الشهور الأخيرة بعد مشاهدة المئات من الأفلام في مواقع السينما العالمية، وتأكد لي أن أغلب مَن كتبوا قصص الأفلام في مصر والدول العربية كانوا ينقلون ما يكتبون من قصص العالم قدر الإمكان."

ويشير **قاسم** في كتابه، الصادر عن مؤسسة هنداوي، إلى أن ظاهرة اقتباس أفلام السينما موجودة في كل أنحاء العالم، حتى في السينما الأميركية نفسها، فقد اقتبس صناع أفلام الوسترن فيلمين من إخراج المخرج الياباني **(أكيرا كيروساوا)**، الأول هو "**الساموراي السبعة**"، الذي تحول في أميركا إلى "**العظماء السبعة**" عام 1959م، ثم أُنتج في مصر تحت عنوان "**شمس الزناتي**" سنة 1992م والثاني: فيلم "**الإهانة**" لمارتن ربت المقتبس عن فيلم **راشومون**. (الحمامصي، 2023)

2-2-السينما المصرية بين الاقتباس والأدب:

إن الحديث عن علاقة السينما المصرية بالأدب العربي والمصري خاصة يعرض علينا أن ننوه كما أشرنا سابقا عن أن الرواية والقصة الحديثة العربية، عمرها عمر السينما ذاتها مع أن المخرج الغربي يقرأ ويقتبس روايات وقصص القرون التاسع والثامن والسابع عشر، وكانت متوفرة لديه بنية الحكي والسرد على شكلها الروائي كإحدى مقومات ثقافته" (فريد، 1981، صفحة 26)، وهذا ما جعل السينما المصرية تلجأ إلى مصادر أجنبية لاقتباس سيناريوهاتها بالرغم من أن السينما المصرية القائمة بأيادي مصرية غرفت من الأدب العربية منذ بداياتها حيث كانت أول قصة أدبية لكاتب كبير، ظهرت على الشاشة المصرية هي قصة زينب المعروفة، تأليف الدكتور محمد حسنين هيكل، وقد عرض الفيلم في القاهرة بتاريخ 16 أفريل1930م ،وهو من إخراج محمد كريم بطولة بهجة حافظ (مرسي و وهبة، 1973، صفحة 50)

في وقت مبكر، خطت السينما المصرية خطوات جريئة وواعدة في تطويع الأدب، خاصة المسرحيات ثم الروايات، بدءا من فيلم "**الباش كاتب**" للمخرج محمد بيومي عام 1923م، ثم أخرج محمد كريم بعد ذلك رواية "زينب" عام 1930م، وهي مقتبسة عن مسرحية الكاتب أمين عطا الله للكاتب محمد حسين هيكل، لكن الغريب أن هذه الخطوات لم تؤد إلى العديد من التجارب المماثلة على مر السنين التي أثرت السينما المصرية، والتي لم تصبح سائدة أو رافداً للسينما المصرية أو العربية إلا في منتصف القرن الماضي. ولم يبدأ الإبداع الأدبي في الإثراء والتنشيط إلا في منتصف القرن الماضي، مع ظهور جيل جديد من المخرجين والكتاب مثل **نجيب**

محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وحنا مينا، السينما المصرية والعربية وضخ الجديد، مما يبعده إلى حد ما مؤقتًا عن التكيف أو الهجرة كما فعل في الماضي بالإضافة إلى ذلك، تعتمد الأفلام على كتابة السيناريو المباشر من قبل كتاب سيناريو محترفين أو كتاب مارسوا كتابة السيناريو (عبد السلام، 2016).

أما الأفلام العربية، وعلى وجه التحديد (المصرية) فمن الجدير الإشارة إلى أن ظاهرة الاقتباس اتجهت فيها اتجاهين أساسيين هما:

- الاقتباس من الأفلام والروايات الغربية:

أفادت السينما المصرية من كم وفير من الأفلام السينمائية الأجنبية الناجحة، نذكر بعضها هنا على سبيل التمثيل لا الحصر: **«أمير الانتقام»** للممثل والمخرج أنور وجدي المأخوذ عن فيلم **«الكونت دي مونتِ كْريستو»** عن رواية للكاتب الفرنسي ألكسندر دوما؛ **«نهر الحب»** المقتبس من رواية **«أنا كارنينا»** لليو تولستوي، **«يوم من عمري»** لعبد الحليم حافظ، وهو مقتبس من فيلم **«رحلة في روما»** من بطولة أودري هيبورن وغريغوري بيك، ومن الجدير بالذكر أن الذي يشاهد النسختين: الأصلية والمقتبسة من هذه الأفلام، سيلاحظ بالملموس أن الفيلم المقتبَس لا يرقى إلى مستوى الفيلم الأصلي، سواء من حيث البناء الفني والجمالي، أو من حيث المضمون والمحتوى، حيث يتمُّ تغيير في أحداث القصة، أو في مواقف بعض شخوصها من أجل أن تكون مناسبة لواقع المجتمع العربي وتقاليده المرعية.

--الاقتباس من الأعمال الأدبية:

رواياتٍ ومسرحياتٍ وقصصاً ألفها كتاب مصريون، والنادر منها من تأليف كتاب من بلاد عربية أخرى، فقد كانت السينما المصرية مكتفية بذاتها، سواء في ما يتعلق بالنصوص الروائية والقصصية والمسرحية الغزيرة، أو في ما يتصل بكتاب القصة والسيناريو والحوار المختصين في هذه الأعمال في المجال السينمائي مباشرة وسنكتفي بذكر بعض النماذج على سبيل التمثيل، فالأمر يتطلب تسويد عشرات الصفحات لمجرد ذكر عناوين الأفلام التي تمَّ اقتباسها من تلك الأعمال السردية الغزيرة المتنوعة، التي أنتجها الأدباء المصريون من هذه النماذج نذكر المشهورة منها التي كان لها تقبل إيجابي وإقبال جماهيري: فيلم **«رصاصة في القلب»** «تمثيل عبد الوهاب، المقتبس من مسرحية لتوفيق الحكيم في العنوان نفسه . فيلم **«دعاء الكروان»** «المأخوذ من رواية لطه

حسين تحمل الاسم نفسه . فيلم «الحرام» المأخوذ عن رواية يوسف إدريس؛ فيلم «الوسادة الخالية المقتبسة من رواية لإحسان عبد القدوس في الاسم نفسه (الاقتباس بين الأدب والسينما، 2022).

ومن النماذج السينمائية المخضرمة، يمكن أن نذكر الفيلمين التاليين: «الكيت كات» المقتبس من رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان . «الطوق والإسورة» المأخوذ من الرواية القصيرة للقاص يحيى الطاهر عبد الله في الاسم نفسه . ومن الأفلام المقتبسة عن كتّاب من خارج مصر نذكر فيلم «المخدوعون» من إخراج المصري توفيق صالح، وهو مقتبس من الرواية الشهيرة للروائي الفلسطيني غسان كنفاني بعنوان «رجال في الشمس.«

طالما اعتبر أن آفة السينما المصرية هي الاقتباس، وقد ركز جان الكسان على هذه القضية؛ خصوصاً أن الاقتباس من أعمال أدبية عالمية، أو أفلام أجنبية معروفة؛ قد زاد عن حده في إحدى المراحل؛ مما سبب تكرار أفلام مقتبسة عن نفس العمل أكثر من مرة.

3-علاقة السينما المصرية بالسلطة:

3-1- قيود الرقابة:

السينما المصرية كسائر سينمات العالم عرفت تلك الرقابة التي اختلفت باختلاف أنظمة الحكم المتتالية وتواترت قوانين الرقابة، التي كانت تزداد صرامتها ومحاصرتها لحرية التعبير مع ضيق خاصة فيما يخص مساحة الحرية الممنوحة للشعب المصري في شتى مجالات الحياة الأخرى طرح تلك القضايا السياسية الحساسة كالموضوعات المتعلقة بأمورات الدين وشخصية الدينية، خصوصا أن معظم المجتمعات العربية تتعامل مع مواطنيها بمنطق الطابو والممنوع والكثير من المواضيع غير مطروحة للنقاش على المستوى الوطني بذلك تشكل تلك التمثيليات لدى السلطة خطرا ومع أن تلك الرقابة على الأعمال الدرامية والسينمائية في إطار ما يعرف سوق الأفكار الحرة ما هي إلا خرق وتقييد لحرية العمل الإبداعي، ولطالما عكست تلك الرقابة على الفن السينمائي ونصوصها نوع تلك السلطة السياسية ، ومدى الحرية المتاحة (الحرية السياسية) ،ذلك أن الرقابة هي تعبير عن السلطة السياسية الحاكمة سواء في مصر أو غيرها ولعل" ما يميز السينما المصرية تلك الصلة الوثيقة بالسياسة ، إذ يرى الناقد السينمائي المصري **لي أبو شادي** " أن بين السياسة والسينما في مصر علاقة معقد شديدة التشابك

والتداخل ، واعتادت حتى لسنوات عديدة اتسمت تلك العلاقة السينما الاستهلاكية أن تعيش في كنف السلطة وتحت مظلته (عدة بن سليم، 2016، الصفحات 40-41)

تأتي أولى معارك الرقابة في السينما المصرية، حينما شرع "**يوسف وهبي**" في تمثيل شخصية رسول الإسلام، عام 1926م، في فيلم ألماني بدعم من مصطفى كمال أتاتورك. وقد وصل الأمر إلى الملك فؤاد بتهديد وهبي بالنفي وإسقاط الجنسية المصرية عنه ويستعرض سمير فريد السجالات والمقالات التي دارت بين يوسف وهبي والقرّاء وبعض علماء الأزهر، حتى انتهى الأمر، ونشر فنان الشعب في جريدة «الأهرام» في 30 مايو/أيار 1926م بيانه قائلاً «بناء على قرار حضرات أصحاب الفضيلة العلماء، واحتراماً لرأيهم السديد، أعلن أنني عدلت عن تمثيل الدور، وسأخطر الشركة بعزمي هذا». انتهى الأمر عند هذا الحد وانتهت الحكاية، لكن لنا أن نتأمل ذلك عام 1926م فهو عام الأحداث الكبرى على مستوى الوعي المصري، ففيه أصدر طه حسين كتاب «في الشعر الجاهلي»، وأصدر علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» ـ نهاية عام 1925م ـ وكان الملك فؤاد يبحث عن دور الخليفة الجديد، وما آل إليه حال كل منهم.. وهبي وحسين وعبد الرازق، هم نتاج السلطة السياسية لتلك الفترة، التي شهدت بعدها بعامين تأسيس جماعة الإخوان المسلمين رسمياً. (تاريخ الرقابة على السينما في مصر» لسمير فريد: مدّعو الثقافة في خدمة السلطة السياسية، 2016)

تغيّرت بعض تعليمات الرقابة عام 1947م، نظراً للمأزق الذي كان يمر به النظام السياسي وقتها، فجاءت بعض الإضافات والممنوعات الجديدة التي تم فرضها على الفيلم السينمائي، نذكر منها، مراعاة الحذر والدقة في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير البطولة الوطنية، خاصة الموضوعات حديثة العهد، مما يخشى معه إحداث الشغب، كذلك تمنع مناظر الأحاديث والخطب السياسية المثيرة، ومناظر الجرائم التي ترتكب بدافع الاختلاف في الرأي، في ما يتصل بالخلاف السياسي والاجتماعي، كذلك منع ظهور الحارات القذرة وبيوت الفلاحين الفقيرة، وتجمهر العمال وإضراباتهم، واعتداء العامل على صاحب العمل، أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم. وأخيراً عدم التعريض بالوزراء والباشوات، ومَن في حكمهم من رجال القانون والدين والأطباء، ورجال الجيش والبوليس. هنا نجد أن الحرب العالمية الثانية انتهت، وأن صوت الاستقلال الوطني تزايد، فكان لابد ومنع بعض الأفلام، كفيلم مصطفى كامل الذي لم يعرض إلا بعد يوليو/تموز 1952م.

3-2--السينما المصرية وتحديات تعبير الهوية:

ارتبطت السينما المصرية منذ الوهلة الأولى لظهرها بجمهور عريض واستطاعت فيما بعد أن تجذب

جمهورا أكثر اتساعا تنوعا على المستوى الاجتماعي والمعرفية على المستوى الجغرافي، وحققت لها

جمهورا مصريا عربيا يشمل كل الدول العربية، تمثلوا في الملايين من المشاهدين الذين لا علاقة لهم بعالم الكتب والأجواء والأوساط الفنية والثقافية فوجدوا في الأفلام المصرية ثقافيا لهم، وأصبحت ثقافتهم وذهنياتهم على ارتباط كبير بمضامين تلك الأفلام "إن تاريخ الصورة في الفيلم المصري، لابد أنه مؤثر سلبا أو إيجابا وعاكس تجلياته في بقية مكونات الثقافة المصرية، بل العربية أيضا، بحكم طبيعة التأثير السينمائي اجتماعيا ثقافيا، وبحكم تكاملية الفنون الآداب في داخل إبداع السينما وتكامليتها معها هي أيضا" (مذكور، 2005، صفحة 65)

و يرجع هذا في الحقيقة إلى أسباب كثيرة، من بينها أن السينمائيين والمخرج بالأخص ظنوا بأن العالمية لا تكون إلا بهذا الطابع الغربي ،ولم يعي هؤلاء أنه لا يكتسب الفيلم، أو الفن عموما، صفة العالمية–التي تتردد بلا معنى، منذ حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام 1988م إلا من قدرة مخرجه على التوجه إلى الإنسان عموما، بغض النظر عن لغة الفيلم، ولا تتحقق العالمية إلا من فائض الوعي بالهوية القومية، حين يستوعب المخرج تراثه الحضاري، وقضاياه الآنية، في رؤية لا تتشابه مع غيرها، وتكون كما هي، أي تدل على نفسها (القرش ، 2003، صفحة 5)

لا تزال قضية «الهوية» في السينما العربية تمثل مطلباً وهدفاً لغالبية السينمائيين العرب، حيث يطالب الجميع بضرورة إظهار الهوية العربية داخل جميع الأفلام العربية التي يتم إنتاجها من المحيط إلى الخليج، وبرغم الندوات والمطالبات الكثيرة من سينمائيين عرب سواء بشكل فردي، أو من خلال الورش والندوات التي تقيمها مهرجانات السينما، حول الهوية في السينما العربية وقضايا الإنتاج المشترك، إلا أن اللافت أن هوية السينما العربية ارتبطت في الماضي والحاضر ارتباطاً وثيقاً بالسينما المصرية، التي كانت وما زالت عبارة عن توثيق فاعل لأهم القضايا العربية والمصرية، خصوصاً أنها قدمت العديد من النجوم العرب داخل إبداعها السينمائي والذين أصبحوا نجوماً معروفين لاحقا (ياسين، 2019)

قال المؤلف والناقد الدكتور وليد سيف: «**إن السينما المصرية استقطبت فنانين عرب من مختلف الهويات والأجناس، في ألوان فنية شتى من مسرح وموسيقى وسينما وغيرها، وهو ما ساهم بشكل كبير في طرح ومناقشة الهوية في مصر، من خلال كل تلك الأشكال الإبداعية، ومنها السينما**»،.'

4-الإسلام السياسي والسينما:

تُعَدُّ العلاقة بين الإسلام السياسي والسينما في مصر من الموضوعات المثيرة للجدل، حيث تعكس تفاعلات معقدة بين الدين، السياسة، والثقافة منذ نشأة السينما المصرية، كانت لها دورٌ في تشكيل الوعي الاجتماعي والسياسي، مما جعلها ساحةً للنقاشات حول الهوية والقيم.

مع تصاعد تأثير الإسلام السياسي في الحياة العامة، خاصة بعد ثورة 2011، بدأت السينما المصرية تتناول قضايا تتعلق بالدين والسياسة بشكل أكثر عمقً من خلال تناول مواضيع تتراوح بين التطرف والحياة اليومية للمسلمين، قدمت الأفلام المصرية منصة لطرح القضايا الحساسة وتعزيز الحوار حول دور الدين في المجتمع تتراوح ردود الفعل على هذه الأعمال الفنية بين التأييد والانتقاد، مما يعكس الصراعات الثقافية والسياسية في البلاد، العديد من المحللين بدأوا يطرحون هذا السؤال هل انتهى الإسلام السياسي في مصر؟ على بساط البحث، غداة التغيّر الدراماتيكي في مقادير الإخوان المسلمين في مصر بدءاً من العام 2013 فعلى أثر إطاحة الرئيس آنذاك محمد مرسي في تموز/يوليو، فقدت الجماعة حظوتها بسرعة وخسرت ليس فقط منصب الرئاسة، بل أيضاً السيطرة على البرلمان والدستور الذي سنّته. ثم تلا ذلك حملة قمع دموية وصلت إلى ذروتها حين وسمت الحكومة المؤقّتة التي خلفت إدارة مرسي جماعة الإخوان بأنها منظمة إرهابية في 25 كانون الأول/ديسمبر.

4-1- الإسلام السياسي في مصر (حركة الاخوان المسلمين):

4-1-1 مفهوم الحركات الإسلامية:

إن أية تسمية للظاهرة المدروسة تحمل دلالات أبعد من المعنى الحرفي ليست مجرد تعريف محايد، إذ لا تخلوا من انحياز ذي طابع إيديولوجي، من هنا تبرز وجهات النظر المختلفة التي تنظر إلى الظاهرة فهناك من يقوم بتسميتها الحركات الإسلامية أو الحركات الإسلامية وهناك من يسميها بظاهرة الإسلام السياسي أو حركات

الإسلامية السياسية أو الإسلام الحركي وهناك من يسميها التيارات الإسلامية– الجماعات الإسلامية –الحركات الأصولية –الإسلاميين –حركات الانبعاث الديني –حركات الإصلاح –التجديد – النهضة –اليقظة– الصحوة...الخ ويورد د. دكمجيان (جامعة نيويورك)عدة أسماء بقوله: "إن تزايد الوعي الإسلامي قد حددت معالمه بصيغ مختلفة مثل: الاحياء –وإعادة الميلاد –والتزمت –والأصولية –وقوة الإصرار– والصحوة – والإصلاح– والانبعاث –والتجديد –والنهضة –واستعادة الحيوية –والنضالية –والحركية –والثقة بعودة جديدة للعصر الذهبي –والمهدية –والعودة إلى الإسلام –والزحف الإسلامي (دكمجيان، 1989، الصفحات 20–21)

4–1–2–مفهوم حركات الاخوان المسلمين:

تعتبر حركة الإخوان المسلمين من كبرى الحركات الإسلامية في العالم العربي والإسلامي من حيث الانتشار والعدد والتأثير، على المستوى السياسي والاجتماعي، وعلى المستوى الأكاديمي والثقافي. وهي الحركة التي انبث منها بعض الجماعات الإسلامية في مصر المعاصرة سواء المعتدلة أو المتطرفة.

قد اعتمد الإخوان المسلمين في عملهم على التربية العملية والاهتمام بالشباب والطلبة باعتبارهم جيل

النصر المنشود، واهتموا بالحكم والسياسة إذ يقول مؤسسها حسن البنا "إن الإسلام الذي يؤمن به الإخوان المسلمون يجعل الحكومة ركنا من أركانه، ويعتمد على التنفيذ كما يعتمد على الإرشاد (حيدر، 1997، صفحة 5)

4–1–3– النشأة والتطور:

تعد جماعة الاخوان الإسلاميين أشهر الحركات الإسلامية في مصر وأقدمها وأكثرها خبرة سياسيا، تبلورت عام 1928م من خلال جهد مؤسسها ومنظرها الأول **الامام "حسن البنا"** الذي بدأ دعوته في مساجد الإسماعيلية، وكانت محلا للنزاعات المذهبية فاتجه إلى المقاهي فكان يدعو الناس إلى العودة إلى الإسلام والحياة الإسلامية التي كان يرى فيها أنها تقوم على أربع ركائز، وهي الحكومة والأمة والأسرة والفرد (الشيباني، 2005، صفحة 127).

وكان الشيخ حسن البنا (1906 –1949م) قد أسس الحركة في الإسماعيلية عام1928م، حيث تكونت

الخلية الأولى من بعض المهنيين البسطاء وهم: حافظ عبد الحميد (نجار)، أحمد الحصري (حلاق)، فؤاد إبراهيم (كواء)، عبد الرحمن حسب الله (سائق)، إسماعيل عز (منسق حدائق)، زكي المغربي (مصلح دراجات هوائية)، حسن البنا(المدرس)

اتفقت الجماعة السبع على نصرة الإسلام وقال لهم البنا نحن إخوة في نصرة الإسلام إذا نحن– الإخوان المسلمون–، ومن هنا كانت تسمية الحركة التي بقية في الإسماعيلية إلى غاية 1932م، تحاول هضم عناصر انطلاقتها التي كانت مزيجا من السلفية الإسلامية والوطنية المصرية والطموحات السياسية الحزبية، ثم انتقلت إلى القاهرة فتوسعت عضويتها وقامت بعقد المؤتمرات وإصدار الكتب والمجلات، كما ساعدت أحداث فلسطين عام 1936م على انتشار الدعوة خارج مصر، وبخاصة في فلسطين وسوريا ولبنان (حيدر، الحركات الاسلامية في الدول العربية، 1998، الصفحات 7–8)

وانغمست الحركة في الحياة السياسية المصرية واهتم الإخوان منذ أن قويت شوكتهم بعسكرة حركتهم، فأشاعوا في صفوفها الروح القتالية والجهاد، واهتموا بالتربية البدنية والرياضة، فكونوا فرقة الجوالة –كتائب أنصار الله– التي أصبحت فيما بعد فرقة حزبية عسكرية سنة 1940م، أسموها النظام الخاص وهي ما عرف فيما بعد بالتنظيم السري، أصبحت دعوة الإخوان المسلمين خلال سنوات قليلة تضم جميع أطياف الشعب المصري وخاصة العمال وتضم عدة جمعيات وشركات من بينها: شركة دار الإخوان للصحافة، شركة دار الإخوان

للطباعة، وبعد قيام الجماعة بعدة نشاطات أقلقت الاحتلال البريطاني والملك، قامت الأخيرة باغتيال المرشد الحسن البنا، ورغم شدة الضربة إلا أن الحركة بقيت متماسكة وتم اختيار حسن الهضيبي مرشدا لها خلفا للشيخ الحسن البنا، هذه مساندة الحركة ودعمها للضباط الذين قاموا بانقلاب 1952م، على الملك فاروق وتحالفوا معهم لمدة عاميين سرا، بعدها تحولت العلاقة إلى مواجهة لمحاولة الإخوان قتل عبد الناصر الذي رد بقتل السيد قطب أحد أكبر مفكري الحركة سنة 1965م، وقبلها حلّ الجماعة سنة 1945م وكانت لهذه المواجهة عدة أسباب سياسية منها مطالبة الحكومة بتطبيق الشريعة ومعارضة قرارات الحكومة ومساندة الرئيس نجيب ضد جمال عبد الناصر (الشيباني، 2005، الصفحات 128–129)

أعدم سيد قطب بعد أن وجهت له تهمة التآمر من جديد، بإصداره كتاب –معالم في الطريق– الذي اعتبر الفيصل في التمييز بين الجاهلية والإسلام، ويعتبر الوثيقة الرئيسية التي تعتمد عليها تنظيمات العنف وحركات التكفير الإسلامية والمنظمات الشبابية وجماعات الجهاد حتى اليوم، ومع وفاته ومجيء السادات، بدأ السادات يتحول مع أفكاره وقناعاته ناحية الغرب والتخلص من السوفييت والقوى اليسارية التي مثلت تحديا له، ومن هنا ترك الحركة الإسلامية الجديدة في الجامعة تأخذ مداها، وكانت الجماعة الإسلامية هي الوعاء الذي ينشط فيه الطلاب داخل الجامعة ... وأقامت الجماعة الإسلامية المعسكرات وطبعت الكتب مثل سلسلة –صوت الحق– ... واكتسحت الاتحادات الطلابية، فشكلت الحركة الإسلامية وعاءً مستقلا شكل عامل توازن وإضافة، لولا هجوم الإخوان المسلمين عليها والتفاوض مع قياداتها بشكل سري للانضمام إلى حركة الإخوان، واستجابة الطلبة للقيادة الإخوانية بحيث كانوا منبع حياة الجماعة، والذين لم يلبثوا أن دخلوا في صراع مع السلطة يتصل بالتواجد العلني مثل صلاة الأعياد وغيرها، وممارسة الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، ومنع الاختلاط في المحاضرات بالجامعة.وبعد قتل السادات فتحت السجون من جديد للإسلاميين واعدم خالد الإسلام بولي ورفقائه في عملية قتل السادات، وبهذا انتهت فترة تأزم سياسي حادة في مصر وبدأ النظام الجديد يُرت أب أوراقه، وبدأت معها محاولات الإخوان المسلمين للمشاركة في الحياة السياسية بخوض الانتخابات بالتحالف مع أحزاب مثل: حزب العمال عام 1987م، في هذه الفترة كان مرشد الإخوان بعد الهضيبي عام 1973م، هو عمر التلمساني ،وفي فترته سمح الرئيس حسني مبارك بممارسة نشاطاتهم،

قاطع الإخوان المسلمين عام 1990م، الانتخابات بعد تصعيدهم الهجوم على السياسات الحكومية، في شتى المجالات، إلا أنهم رشحوا 150مرشحا عام 1995م، ولكنهم فشلوا فشلا ذريعا ردّ وه إلى تزوير الانتخابات ومنع حملاتهم الانتخابية." شارك الإخوان مجددا في الانتخابات وذلك سنة 2000م، كما انتهت محاولة بعض شبابهم بتأسيس حزب سياسي إلى انشقاق مجموعة من جيل الشباب الاخوان وأسسوا حزبا أطلقوا عليه اسم حزب الوسط–ثم –حزب الوسط المصري (قادري، صورة الاسلاميين في السينما المصرية (اطروحة ماجستير) ، 2012، الصفحات 74–75)

4-1-4- الاخوان المسلمين والسينما:

قرر شباب الإخوان المسلمين في مصر أن يبدأوا تجربتهم الخاصة للتعبير عن رؤيتهم للفن الراقي ودخول عالم الفن السابع، حيث عنونوا هذه التجربة بـ"سينما الإخوان.. للفن الراقي عنوان"، وهي محاولة لخلق نوع جديد من الفن الهادف، الذي يعبر عن هموم المواطن المصري بطريقة غير مبتذلة.

في هذا السياق، اعتبر طالب في كلية الإعلام: ياسر **السعيد**"، المنتمي أيضاً إلى فريق عمل "سينما الإخوان" أن "الفن عند الإخوان المسلمين ليس جديداً، بل هو موجود منذ إنشائها، وتهتم الجماعة به لخلق نوع من الفن الهادف البديل للفن الذي يسعى لإفساد العادات والتقاليد، لذلك قررنا كعدد من شباب الإخوان خوض التجربة ليتعرف العالم عن قرب أن الإخوان دعوة لا يشوبها التشدد أو التسيب والتفريط، بل هي جماعة لا تمانع في الدعوة لفن هادف، وذلك عن طريق جهد فردي غير تابع للإخوان رسمياً".

طرح شباب الإخوان فيلم «وحدة مكافحة الزندقة» أحد أفلام فريق "سينما الإخوان"، رداً على كثرة الشائعات التي تواجه جماعة الإخوان المسلمين بالتعصب والتطرف (الإخوان يقتحمون السينما بـ"وحدة مكافحة الزندقة"، 2012)، حيث أعربت الممثلة يسرا على : **أن الإخوان أذكى من أن يحجّموا الفنّ أو حرّيّة الإبداع، لأنّهم يدركون قدرة الفنّ على التأثير، مستعدّة للعمل معهم إذا كان الدور مناسبًا وليس مسيَّسًا.**"، وكانت نبوءة يسرا وغيرها من الفنّانين محقّة، فلم يتردّد «الإخوان» في ظلّ الانفتاح المجتمعيّ والسياسيّ الّذي أنتجته «ثورة يناير»، في إنشاء لجنة باسم «**الفنّ والدراما**» داخل الجماعة، فضلًا على إنشاء شركات إنتاج سينمائيّة أشهرها شركة «**الرحاب**»، الّتي تولّى رئاستها القياديّ "**محسن راضي**"، واعتزامهم إنتاج أفلام سينمائيّة ومسلسلات دراميّة، منها مسلسل عن سيرة المؤسّس حسن البنّا، عوضًا عمّا رأوه تدليسًا جرى في حقّه في مسلسل "الجماعة عام 2010م "وفيلم سينمائيّ يتناول الثورة بشكل موضوعيّ دون تسيس لفئة على حساب فئة وعن سؤال مَنْ سيمثّل في سينما «**الإخوان**»، أجاب "**محسن راضي**" موضّحًا أنّ شباب الجماعة سيكونون أبطال العمل، إضافة إلى فنّانين مقرّبين منها، كالفنّانَيْن عبد العزيز مخيون ووجدي العربي، وأنّهم مرحّبون بجميع الفنّانين إن وافقوا على العمل معهم.

وبحسب محسن راضي، فإن حديث الإخوان عن السينما المحافظة وانتهاء عصر"الأفلام العارية"أزعج الكثير من الشخصيات في عالم الفن ووصفت المخرجة إيناس الدغيدي جماعة الإخوان المسلمين بأنها منظمة

تبشيرية لا علاقة لها بالفنون، وتساءلت عن مصدر الأموال التي أسست بها الجماعة الشركة، بينما قالت نيللي كريم إنها ترى دخول الإخوان في السينما خطوة إلى الوراء وليس إلى الأمام.وقالت نيللي كريم إنها ترى دخولهم في صناعة السينما خطوة إلى الوراء وليس إلى الأمام، بينما لم ير عدد من المنتجين ،من بينهم محمد العدل والسبكي أي مشكلة في إنتاج الإخوان لأفلام محافظة ،حيث أوضح العدل والسبكي أنهم لن يستطيعوا تمثيل لشرائح مختلفة من المجتمع المصري، ورأت بعض الفنانات مثل كوفه عامر وبسمة وداليا البحيري أنه من الممكن العمل الإخوان إذا ما قدموا سيناريو يتوافق مع مبادئ العمل الفني، وفي هذ الحالة يكون للإخوان الحق في الموافقة عليه أو رفضه (عبد الحليم، 2020).

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

- أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة. (1973). ***معجم الفن السينمائي***. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الكسان. (1982). ***السينما في الوطن العربي***. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ثابث مذكور. (2005). ***فرضياتي لاكتشاف السينما المصرية***. بيروت: دار الشركة الحريري للطباعة.
- خليل علي حيدر. (1997). ***التصور السياسي لدولة الحركات الاسلامية***. أبو ظبي: مركز الامارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية.
- خليل علي حيدر. (1998). **الحركات الاسلامية في الدول العربية**. أبوظبي: مركز الامارات والدراسات والبحوث الاستراتيجية.
- رضا الطيار. (1981). ***المدينة في السينما العربية ط1***. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.
- رضوان أحمد شمسان الشيباني. (2005). ***الحركات الاصولية في العالم العربي ط1***. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- سعد القرش. (2003). ***مفهوم الهوية في السينما العربية ط1***. الاسكندرية: دار الجامعية الجديدة للنشر.
- سمير فريد. (1981). ***في السينما العربية ط1***. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- عبد الفتاح علي. (1992). ***السياسة والسينما في مصر ط1***. القاهرة: دار الشروق.
- عبد المنعم سعد. (1970). ***موجز تاريخ السينما المصرية ط 1.*** مطابع الأهرام.
- محمد خضر. (2005). ***الكيانات السينمائية الكبرى في مصر بعد الخصخصة ط1***. بيروت: دار شركة الحريري للطباعة
- محمد صلاح. (2019). ***تاريخ السينما المصرية ج1***. القاهرة: مؤسسة دار الفرسان.
- مؤمن السميحي. (2005). ***في السينما العربية ط1***. طنجة: سليكي إخوان.
- هربر دكمجيان. (1989). ***الأصولية في العالم العربي***. (عبد الوارث سعيد، المحرر) المنصورة، مصر: دار الوفاء للطباعة والنشر.
- وليد سيف. (1999). ***عالم نجيب محفوظ السينمائي- من الرواية إلى الفيلم ط1***. القاهرة: دار الشروق.

المجلات:

- فريد عدة بن سليم. (10 03, 2016). الإرهاب وعلاقته بالتطرف الديني في الدراما المصرية. المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، 3(1)، الصفحات 34-47.

الرسائل الجامعية:

وليد قادري. (2012). ***صورة الإسلاميين في السينما المصرية*** (اطروحة ماجستير) . كلية العلوم السياسية والاعلام، الجزائر: جامعةالجزائر 3.

المواقع الالكترونية:

- أحمد عبد الحليم. (17 11, 2020). ***الاخوان والفنّ... كيف فشلت التجربة؟*** من عرب 48

- ***الإخوان يقتحمون السينما بـ"وحدة مكافحة الزندقة"***. (02 07, 2012، من الجمهورية:

- ***الاقتباس بين الأدب والسينما***. (21 09, 2022). تاريخ الاسترداد 12 3, 2023، من القدس العربي:

- ***تاريخ الرقابة على السينما في مصر» لسمير فريد: مدّعو الثقافة في خدمة السلطة السياسية***. (18 10, 2016). من القدس العربي

- ريهام كمال. (19 09, **2021**). ***نشأة السينما المصرية وتطورها.. مصر أول بلاد العالم التي عرفت الفن السينمائي***، من الفجر الفني

- سعيد ياسين. (4 7, 2019). ***الهوية" في السينما العربية.. إلى أين؟*** تاريخ الاسترداد 25 3, 2023، من الاتحاد:

- الحمامصي. (05 11, 2023). ***السينما المصرية اقتبست من الأعمال العالمية وتأثرت ولم تؤثر***. من صحيفة العرب:

- محمد هشام عبد السلام. (11 10, 2016) ، من الحوار اليوم:

- ***نشأة السينما العربية وتطورها***. (بلا تاريخ). من مقاتل من الصحراء:

الفصل الخامس: التحليل السميولوجي للفيلم السينمائي "مولانا"

التحليل السميولوجي للفيلم السينمائي "مولانا"

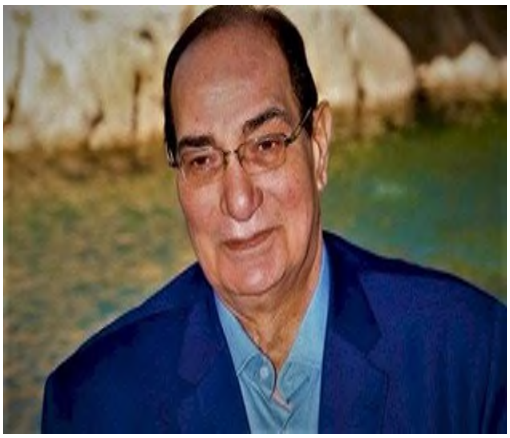
1- بيانات أولية حول الفيلم

2-التحليل التعييني والتضميني للملصق الإشهاري للفيلم

3-التحليل التعييني والتضميني لإعلان التشويقي للفيلم

4-التقطيع التقني للمقاطع المختارة من الفيلم

5-التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة الفيلم



1- بطاقة فنية عن المخرج:

مجدي أحمد علي من مواليد 26 أوت 1952م، هو مخرج وممثل ومؤلف مصري نشأ وترعرع في القاهرة التي قضى معظم حياته فيها، وبعد إنهائه لدراسته للمرحلتين الإعدادية والثانوية التحق مجدي بالجامعة ليدرس تخصص الصيدلة، وقد حصل على درجة البكالوريوس في تخصص الصيدلة، وبعد أن أنهى دراسته الجامعية التحق بالمعهد العالي للسينما حيث درس الإخراج وتخصص به.

بعد إنهائه للدراسة في الإخراج من المعهد العالي بدأ مجدي العمل كمساعد مخرج في مجموعة من الأعمال السينمائية وكانت أعماله مع أشهر المخرجين العرب منهم محمد خان وخيري بشارة ويوسف شاهين وغيرهم وكانت هذه نقطة الانطلاقة الفنية للمخرج مجدي أحمد علي، ويعتبر فيلم "**يا دنيا يا غرامي**" الذي أخرجه عام 1996م الانطلاقة الحقيقة له والذي كان من بطولة الفنانة ليلى علوي والفنانة إلهام شاهين بالإضافة الى الفنانة هالة صدقي، وقد حصل الفيلم على أكثر من جائزة محلية وعالمية، مما زادا شهرة المخرج وجعل العديد من المنتجين يثقوا في عمله ونظرته الفنية.

قام المخرج بإخراج العديد من الأفلام السينمائية التي لاقت نجاحا كبيرا ومن أبرزها:

"**يا دنيا يا غراميي**"، " **أسرار بنات** "و"**خلطة فوزية** "و"**مولانا**" وفيلم "**عصافير النيل** "**وفيلم "الحب موتا**"، كما قام بتمثيل عدد من الأدوار منها دور ضابط مباحث في فيلم" **حرب الفراولة** "عام 1994م ، أما في التلفزيون فإنه قام بإخراج مسلسلي" **فريسكا** عام 2004م و"**مملكة الجبل**" عام 2010م.

2-بطاقة فنية عن الفيلم:

- **عنوان الفيلم:** مولانا
- **المخرج:** مجدي أحمد علي
- **المنتج:** محمد العدل
- **الكاتب:** ابراهيم عيسى
- **السيناريو:** مجدي أحمد علي، إبراهيم عيسى
- **التصوير:** أحمد بشاري
- **الموسيقى:** عادل حقي
- **التركيب:** سلافة نور الدين
- **سنة الإنتاج:** 2017
- **بلد الإنتاج: مصر**
- **اللغة: لغة عربية**
- **مدة الفيلم: 1:57:النوع: درامي**

التمثيل:

- ✓ عمرو سعد بدور الشيخ حاتم
- ✓ درة بدور أميمة زوجة الشيخ حاتم
- ✓ ريهام حجاج بدور نشوى
- ✓ أحمد راتب: بدور الشيخ فتحي
- ✓ لطفي لبيب بدور خالد أبو حديد
- ✓ أحمد مجدي بدور حسن
- ✓ بيومي فؤاد بدور أنور عثمان

- ✓ رمزي عادل بدور الشيخ محتار
- ✓ محمد عبد العظيم بدور خضيري
- ✓ مجدي فكري بدور علوش
- ✓ علاء حسني بدور جلال

3- قصة الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول الشيخ حاتم الذي يترقى من إمام بسيط في المسجد الحكومي إلى داعية تلفزيوني مشهور يتزاحم الناس حوله طلبا لفتواه، وكل ذلك جاء بالصدفة عندما تعرض الشيخ "فتحي" إلى وعكة صحية منعته من أداء خطبة الجمعة وهذا ما أعطى فرصة للشيخ حاتم ليؤم الناس عوضا عنه، وكان موضوع الخطبة حول سيرة "**أبي ذر الغفاري"(وهو صحابي كان لا يخاف في قول الحق لومة لائم واشتهر بعدائه للسلطة في عهد حكم عثمان بن عفان بسبب الفساد واستخدام النفوذ)**، ومن خلال هذه الخطبة أظهر حاتم عداءه الواضح للسلطة ومن هنا بدأت رحلة حاتم كداعية إسلامي تلفزيوني، ولكن الأضواء والشهرة استطاعت أن تغير بعضا من أفكاره وتوجهاته، إذ أصبح مجبرا على إرضاء القائمين على البرنامج و الجمهور، فنجده يخفي كثيرا من أفكاره عندما يتحدث في برنامجه حرصا على مصدر رزقه وكسب أكبر عدد ممكن من الآراء السياسية و الشعبية، لقد أصبح حاتم شخصا مراوغا براغماتيا يسعى وراء المال والشهرة خاصة بعد إصداره لفتاوى لاقت إعجابا كبيرا وسط ملايين الجماهير لجرأتها وخروجها عن المألوف (لأن المجتمع متأثر بدعاوى التشدد السلفي) ومن هنا كسب الداعية حاتم قاعدة جماهرية كبيرة.

الداعية حاتم يرزق بطفل –بعد صبر طويل دام سبع سنوات– وكان شديد التعلق به، لكن القدر شاء أن يصاب ابنه بحادث عرضي إثر سقوطه في المسبح جراء انشغال الأب بمعجبيه أدى إلى دخول الابن في غيبوبة طويلة، وقد أثر هذا الحادث على علاقة البطل بزوجته "أميمة" التي أصبحت ناقمة على شهرة زوجها لكنها في المقابل تحاول الاستفادة من مداخيل هذه الشهرة، كما أثر على عمله كداعية، حيث سيطرت عليه مؤسسات أمنية واستغلته لخدمة مصالحها، كما ورطته جهة سيادية عليا في حل مشكلة أحد أبنائها الذي أراد أن يغير ديانته إلى المسيحية.

ومن هنا أصبح الداعية حاتم أشد حذرا في حواراته في برنامجه "**افهم دينك**" تجده دائما يحاول أن يكون رجل إطفاء، مستوعباً كل المؤامرات التي تدور حوله، ومستخدماً بعض الآيات والشهادات الدينية كدليل على البراهين والنصوص السماوية التي تقوم على قاعدة "النصيحة بالتي هي أحسن".

وفي نهاية الفيلم تم تفجير الكنيسة من طرف أحد أبناء كبار الدولة (حسن) الذي اعتنق المسيحية، وقد أوكل إلى الشيخ حاتم إرجاعه إلى ديانته الأصلية (الإسلام)، ولكن هذا الأخير تفاجأ بفعلة حسن(تفجير الكنيسة) بعد حديثه مع البابا "**الأنبا باخوم**" الذي أخبره أن الأمن يعلمون بكل تحركات "حسن" الذي أصبح متطرفا إسلاميا،.

و قد ناقش الفيلم قضايا عديدة شائكة: كقضايا الفتنة والطائفية التي يعيشها العالم العربي بين المسلمين والمسيحين والسنة والشيعة، والحديث عن بعض قصص التراث وحقوق المرأة في الإسلام، ومنهج المعتزلة، وأسباب الإرهاب والتطرف، وعلاقة المؤسسات الرسمية برجال الدين ، كما أوضح الفيلم علاقة الدين بالسلطة وكيفية استخدام علماء الدين لتحقيق مصالح الدولة وإجبارهم على عدم تخطي الخطوط الحمراء، فالبرغم من أن زمن الفيلم غير معلن، إلا أننا نستطيع أن نستشف أن زمن الفيلم وأواخر سنوات الرئيس المعزول محمد حسني مبارك، وهو يظهر جليا من اسم "**جلال**" نجل الرئيس في الفيلم، ومن هيئته المشابهة لجمال مبارك أيضا.

4-التحليل التعييني والتضميني للملصق الإشهاري لفيلم مولانا:

ملصق الفيلم بلغة أهل الفن السابع يعني بالإنجليزية (بوستر)، وبالفرنسية (أفيش)، ويعمل من خلال مفردات التعبير والتأثير على تقريب جو العمل العام، ولفت نظر الجمهور ودفعه إلى الاهتمام به وجذبه لمشاهدته معتمدا في ذلك على عنوان الفيلم وصور وأسماء النجوم، في تصميم يميل إلى فن التشكيل مستخدما الألوان وأحيانا الرسوم الإيحائية التي تخاطب عين المتفرج وغرائزه، ومن ثم يكون الملصق السينمائي هو البوابة التي يمر من خلالها المشاهد إلى عالم الأفلام، ويكون إما سببا في نجاح مذهل لعمل ما، أو عنصرا رئيسيا في إخفاق آخر (عسل، 2011)

والملصق الإشهاري السينمائي عبارة عن مطبوعة يتم عرضها بشكل علني، بها لقطة مأخوذة من الفيلم أو صورة تجمع ممثلي أو أبطال الفيلم بحيث تكون صورة كل منهم دالة على حالة نفسية شعورية داخل الفيلم إلى جانب عناصر أخرى مثل العنوان، المخرج، وأسماء الممثلين والشركات المنتجة والراعية للمنتوج وما إلى ذلك (بوعزة و منصور، 2019، صفحة 10)

الملصق الاشهاري للفيلم السينمائي لفيلم مولانا

4-1- التحليل التعييني:

4-1-1-العنوان:

يظهر أسفل يسار الملصق العنوان الرئيسي للفيلم "**مولانا**" بخط عربي زخرفي كبير بأسلوب الخط الثلثي باللون الأبيض، كما كتب أسفل العنوان بنفس الألوان وبنط صغير اسم ولقب سيناريست ومخرج العمل "**أحمد مجدي علي**"، وعلى يمين الملصق اسم كاتب قصة وحوار الفيلم "**إبراهيم عيسى**"، كما تظهر الصورة وجه

الشخصية الرئيسية للفيلم "**عمرو سعد** "وأسفل الصورة كتب فريق عمل الفيلم ببنط صغير جدا ويشمل ذلك: المونتاج، مصممي الأزياء، مدير التصوير، موسيقى، شركة الإنتاج.

4-1-2-الصورة:

نرى في الصورة تصميما مركزيا يظهر رأس الشخصية الرئيسية للفيلم الداعية الإسلامي "**حاتم الشناوي**" داخل المسجد ينظر من الأعلى إلى مجموعة من المصلين أسفله، بوجه عبوس، مرتديا عمامة بيضاء فوق رأسه، فتبدو لك الصورة وكأن البطل قد أدخل رأسه داخل مسجد مظلم.

4-1-3-الألوان:

يغلب على صورة الملصق اللونين الأسود والأبيض، مع قليل من اللون الأحمر الموجود في عمامة الداعية الإسلامي حاتم الشناوي.

4-2- التحليل التضميني:

4-2-1- العنوان:

يلخص العنوان الرئيسي للفيلم "مولانا" محور الأحداث التي تدور حول بطل الفيلم، ويشير عنوان الفيلم **مولانا إلى أن الشخصية الرئيسة هو رجل دين، حيث يطلق لقب "مولانا" في شبه القارة الهندية وآسيا الوسطى سابقًا على كبار علماء الدين المسلمين، وخريجي المدارس الدينية، كما يترجم البعض كلمة "مولانا" إلى "سيدنا" بمعنى "سيدي" كتعبير عن احترام وتقدير لهذه الشخصيات الإسلامية المرموقة (مولانا)، و هذه الكلمة توحي كذلك بالولاء والطاعة، كما يحمل العنوان العديد من الدلالات والأبعاد المهمة منها البعد الديني والفكري كما أشار العنوان بوضوح إلى أن الفيلم سيتناول موضوعات ذات طبيعة دينية وفكرية إسلامية، يحمل بين طياته بعدا أيديولوجيًا وسياسيًا، حيث يرتبط بالخطاب الإسلامي السياسي والفكري البارز.**

- **أما فيما يخص نوع الخط الذي كان بأسلوب الخط الثلثي فهو أسلوب كتابي فني له جذور عميقة في التراث والفن الإسلامي، واستخدام هذا الخط الزخرفي بذات يشير إلى محاولة إضفاء طابع ثقافي وفني متميز على هذا العمل السينمائي.**

- كما نقرأ **في أسفل يمين العنوان كاتب قصة وحوار الفيلم "إبراهيم عيسى" المعروف دائما بكتاباته المثيرة للجدل حول الدين،** كما نقرأ أيضا في أسفل يسار العنوان سيناريست ومخرج العمل "**أحمد مجدي علي" الذي يعتبر واحدًا من أبرز المخرجين في السينما المصرية، حيث يتميز بأسلوبه الفريد في تناول القضايا الاجتماعية والدينية التي تلامس واقع المجتمع، وهذا ما جعله عرضة للجدلً بسبب الجرأة التي يتمتع بها في طرح الموضوعات الحساسة مثل التطرف الديني والهوية الثقافية، كما يُظهر في أفلامه الاضطرابات والصراعات الداخلية التي تعانيها الشخصيات الإسلامية المتدينة وغيرها من الشخصيات.**

4-2-2- الصورة:

يظهر الملصق الاشهاري للفيلم السينمائي "**مولانا**" صورة بطل الفيلم الممثل المصري "**عمرو سعد**"، وهو **من أشهر الممثلين في السينما والدراما المصرية، وقد ركز الملصق على الشخصية المحورية، باعتبارها نواة القصة ومحور الأحداث، أما عن الطريقة التي تم بها إخراج وجه البطل فهي تحمل العديد من الدلالات الضمنية، فظهور وجه البطل بتلك الصورة (كبر الحجم، المكان المرتفع، الوجه العبوس) قد يرمز إلى أهمية وقدرة الشخصية الرئيسية على السيطرة والهيمنة والتحكم في المؤسسة الدينية، إضافة إلى الصراعات الداخلية والخارجية التي تعيشها الشخصية من خلال تعابير الوجه(عبوس)**

وقد تم استخدام إضاءة تتميز بتباينات حادة بين المناطق المضيئة والمناطق المظلمة في الملصق، مما يخلق جوًا غامضًا ودراميًا، هذا الأسلوب ساعد على إبراز الملامح الرئيسية للشخصية البطلة، وهذه تقنية شائعة في الأفلام التي تسعى لخلق أجواء مثيرة بصريًا موجهة بعناية لتحقيق تأثير محدد على المشاهد.

4-2-3- الألوان:

استخدام المصمم الملصق للونين بارزين (الأسود والأبيض)، **يدل على الصراع و التناقض الذي تعيشه الشخصية الرئيسية في الفيلم من صراعات داخلية مع نفسه وخارجية من قبل أصحاب السلطة، وقد يرمز الأبيض والأسود إلى التمايز بين الجوانب الروحية والجوانب المادية أو الدنيوية،** بشكل عام تستخدم هذه الألوان المتباينة في التصميم للتأكيد على التناقضات والصراعات التي قد تكون موجودة في محتوى الفيلم، هذا التصميم اللوني قد يهدف إلى إثارة التساؤلات والاهتمام حول طبيعة وموضوع هذا الفيلم، بالإضافة، **إن هذا**

التوظيف المقصود للألوان الأساسية يساهم في إبراز الطابع الجدي والغامض للفيلم، ويضفي عليه جوًا من التوتر والدراما، كما نلاحظ وجود ضئيل للون الأحمر على عمامة الشخصية الرئيسية والذي يرمز إلى الشجاعة والقوة الروحية.

–ويعتبر اللون من العناصر التيبوغرافية المهمة والفعالة في تصميم الملصق، وتتجلى أهمية توظيفه كعنصر مؤثر على مدركات المتلقي بما يحتويه من خصائص مظهرية تحقق جاذبية بصرية لتصاميم الملصقات السينمائية (منديل، 1988، صفحة 175)

5- الإعلان التشويقي للفيلم:(1:51)

5-1-التقطيع التقني للإعلان التشويقي لفيلم مولانا:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوع لقطة	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا		الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
1	5ثا	مجموعة من المصلين يتوجهون إلى المسجد	لقطة كبيرة	زاوية مرتفعة	ثابتة			-موسيقى هادئة	
2	3ثا	تصوير مئذنة المسجد من الأسفل إلى الأعلى	لقطة قريبة	زاوية منخفضة	حركة رأسية صاعدة		الحمد لله		صوت الداعية حاتم الشناوي
3	1ثا	الشيخ مختار يفتح باب المسجد	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة		ونشكره		-صوت الداعية حاتم الشناوي -صوت فتح الباب
4	2ثا	لقطة مقربة ليد الداعية حاتم حاملا مسبحة	لقطة مقربة	عادية	ثابتة		ونستعين به ونشكره		-صوت الداعية حاتم الشناوي

5	1ثا	الداعية حاتم يلقى خطبته داخل المسجد	لقطة قريبة	زاوية خلفية	ثابتة	ونستهديه		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
6	1ثا	لقطة قريبة جدا لعين الداعية حاتم	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	أما بعد		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
7	4ثا	صليب بجانبه تمثال مريم العذراء	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	فقد اتى أبو ذري الغفاري	موسيقى حزينة	جرس الكنيسة	
8	2ثا	الداعية حاتم واقف فوق المنبر	لقطة كبيرة	زاوية منخفضة	بانورامية من اليسار إلى اليمين	إلى النبي الكريم		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
9	1ثا	لقطة مقربة لعين حاتم الشناوي	لقطة مقربة	عادية	ثابتة	وقال له		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
10	1ثا	شخص يضع مساحيق تجميل على وجه الداعية	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة				

11	2ثا	خروج حاتم من السيارة ورجال الأمن محاطين به	لقطة قريبة	زاوية خلفية	ثابتة	أي رسول الله		-صوت الداعية حاتم الشناوي
12	2ثا	تجمهر الناس حول الداعية حاتم فور خروجه من القناة	لقطة قريبة			وليني إمارة		• هتافات الجماهير- صوت الداعية حاتم الشناوي
13	1ثا	لقطة خلفية للداعية حاتم مقابلا جمهوره	لقطة متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة			- صوت تصفيقات الجمهور
14	3ثا	التفاف الناس حول الداعية	لقطة كبيرة	زاوية رأسية	ثابتة	لقد فتح الله		-صوت الداعية حاتم الشناوي
15	3ثا	حاتم يلقى خطبته من منبره وفي يده مسبحة	لقطة متوسطة	عادية	Dolly in	عليك الدنيا انظروا ماذا قال له الرسول		-صوت الداعية حاتم الشناوي

16	2ثا	قسيس حاملا بيده مبخرة	لقطة قريبة ومتوسطة	زاوية منخفضة	ثابتة				
17	2ثا	شخص يقبل يد القسيس	لقطة متوسطة	زاوية جانبية	ثابتة	قال يا أبا دري		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
18	3ثا	لقطة تظهر مجموعة من المصلين يستمعون لخطبة الشيخ حاتم	لقطة كبيرة	زاوية جانبية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	أنك ضعيف		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
19	3ثا	لقطة تظهر حاتم في الاستوديو	لقطة كبيرة	زاوية رأسية	ثابتة	وإنها أمانة		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
20	2ثا	لقطة تبرز حاتم داخل سيارته	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	وإنها يوم القيامة خزي		–صوت الداعية حاتم الشناوي	
21	3ثا	حوار بين حاتم الشناوي والأخت نشوى	لقطة متوسطة وقريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	ونادمة		–صوت الداعية حاتم الشناوي	

22	2ثا	لقطة توضح قلق رئيس الوزراء	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	إلا من أخدها		–صوت الداعية حاتم الشناوي
23	4ثا	الداعية حاتم في الاستوديو في برنامجه 'افهم دينك'.	لقطة كبيرة ولقطة قريبة	عادية	زووم اين	بحقها وأدى		–صوت الداعية حاتم الشناوي
24	5ثا	خطبة حاتم الشناوي التي يتحدث فيها عن أصحاب السلطة والنفوذ	لقطة قريبة	زاوية جانبية رأسية	ثابتة	فيها و أصحاب المناصب والرئاسات	موسيقى اثارة	–صوت الداعية حاتم الشناوي
25	4ثا	لقطة قريبة لحاتم	لقطة قريبة	عادية	بانورامية من اليمين إلى اليسار	إنها مسؤولية	موسيقى اثارة	–صوت الداعية حاتم الشناوي
26	2ثا	هروب الناس بسبب الانفجار	لقطة متوسطة قريبة	عادية	ثابتة	إنها أمانة		–صوت الداعية حاتم الشناوي

27	3ثا	لقطة وقوف المصلين	لقطة كبيرة وقريبة	زاوية رأسية ومنخفضة	ثابتة	تحاسبون عليها		-صوت المصليين -صوت الداعية حاتم الشناوي
28	1ثا	لقطة توضح تعرض حاتم للتفتيش من طرف الأمن	لقطة قريبة	زاوية خلفية	ثابتة	يوم القيامة		-صوت الداعية حاتم الشناوي
29	3ثا	"لقطة قريبة لحاتم وهو يتحدث من فوق المنبر	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	أمام الله		-صوت الداعية حاتم الشناوي
30	4ثا	تضمنت هروب الناس من بيوتهم بسبب الحريق ومن بينهم الشيخ مختار وعائلته	لقطة كبيرة وقريبة	عادية	ثابتة		موسيقى اثارة وخوف	-صوت الإسعاف صوت صراخ الناس
31	5ثا	حشد من الناس حاملين في أيديهم توابيت وصليب يهتفون بغضب	لقطة كبيرة	زاوية رأسية وبانوراميه من اليمين إلى اليسار	ثابتة			

32	2ثا	هروب مجموعة من الدعاة، ورميهم بالحجارة من قِبل الشعب	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة			
33	4ثا	أميمة توقظ زوجها من النوم.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	زوجة حاتم الشناوي: بسم الله الرحمن الرحيم في ناس برا من الأمن عاي زينك		

5-2- التقطيع التعييني:

يوضح لنا المخرج في هذا الإعلان مجموعة من اللقطات المتسارعة والمختارة من الفيلم والتي تعتبر أهم اللقطات التشويقية من أجل جذب الجمهور والمشاهدين.

يفتتح الإعلان التشويقي بتصوير خارجي يوضح لنا جزءا من المسجد الكبير **(مسجد السلطان حسن)** المتواجد في مصر، والذي يعمل فيه الداعية "حاتم "كخطيب وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (1)، بلقطة واسعة أبرزت لنا مجموعة من المصلين متوجهين للصلاة، حيث نرى الداعية "حاتم الشناوي" مرتديا زيه الأزهري بزاوية كانت مرتفعة وبحركة ثابتة، تخللتها موسيقى هادئة، تليها لقطة تبرز مئذنة المسجد الكبير من الأسفل إلى الأعلى مع خلفية صوتية "لحاتم الشناوي" يقول: "**الحمد لله**" ، ثم ينتقل الإعلان إلى لقطة كبيرة تظهر فيها الشيخ "مختار الحسيني "وهو يقوم بفتح باب المسجد باحثا عن حاتم ليواسيه بعد صدمته من غرق ابنه الوحيد عمر في المسبح مع خلفية صوتية لخطبة الداعية ، وهو يقول: "**ونشكره**"، إضافة إلى صوت فتح الباب.

ينتقل الإعلان إلى مكان آخر **(غرفة الانتظار)** حيث أظهرت لقطة مقربة ليد حاتم وهو يحمل مسبحة في يده، ويصاحب اللقطة خلفية صوتية للداعية من خطبته التي ألقاها عندما قال: "**ونستعين ونشكره**"، ثم يتغير المكان مرة أخرى إلى المسجد بزاوية خلفية أظهرت الداعية "حاتم" فوق المنبر يلقي خطبته كما هو موضح في فوتو غرام رقم (2) ولقطة مقربة لعيني "حاتم الشناوي" بحركة كاميرا ثابتة ، وبزاوية جانبية أوضحت تمثال مريم العذراء المتواجد في منزل "حسن" الذي يريد أن يغير ديانته إلى المسيحية وبجانبها صليب كان موجودا في غرفته، وقد ورافق اللقطة موسيقى حزينة وصوت جرس الكنيسة.

فوتو غرام رقم (1) مسجد السلطان حسن

ينتقل الإعلان إلى مكان آخر **(غرفة الانتظار)** حيث أظهرت لقطة مقربة ليد حاتم وهو يحمل مسبحة في يده، ويصاحب اللقطة خلفية صوتية للداعية من خطبته التي قدمها قائلا: "**ونستعين ونشكره**"، ثم يتغير المكان مرة أخرى إلى المسجد بزاوية خلفية أظهرت حاتم فوق المنبر يلقي خطبته كما هو موضح في فوتو غرام رقم (2) ولقطة مقربة لعيني حاتم الشناوي بحركة كاميرا ثابتة ، وبزاوية جانبية أوضحت تمثال مريم العذراء المتواجد في منزل حسن الذي يريد أن يغير ديانته إلى المسيحية وبجانبها صليب كان موجدا في غرفته ورافق اللقطة موسيقى حزينة وصوت جرس الكنيسة.

فوتو غرام رقم (2) لقطة خلفية للداعية حاتم داخل المسجد

بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين أبرزت لنا الداعية على المنبر وهو يلقي خطبته أمام المصلين وهم ينصتون إليه، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (3)، ثم تلتها لقطة كبيرة أظهرت جميع المصلين المتواجدين من رجال أمن ووزراء وأصحاب السلطة وعامة الشعب، بعد ذلك ينتقل الإعلان إلى لقطة مقربة لعيني حاتم رفقة شخص يضع له بعض المساحيق تحضيرا لبرنامجه "**افهم دينك** "بحركة كاميرا ثابتة.

في لقطة قريبة خرج حاتم من سيارة فخمة سوداء اللون، محاطًا برجال الأمن بعد أن أصبح لديه جمهور عريض وكبير يحب شخصيته وفتاويه المبسطة، وصاحبت اللقطة أصوات هتافات الجمهور، وفي لقطة قريبة أخرى أظهرت تجمهر الناس أمام مقر القناة التي يعمل فيها حاتم كداعية تلفزيوني

فوتو غرام رقم (3) الداعية حاتم فوق المنبر يلقي خطبته

بلقطة متوسطة أظهرت الداعية في الاستوديو لأول مرة بزاوية خلفية، أمام جمهور متواجد في الاستوديو وهو يصفق له بحرارة وقد رافقت اللقطة أصوات هذا التصفيق والتهليل، وبزاوية مرتفعة تظهر التفاف الناس حول "حاتم" من أجل مصافحته بعد أن أضحى شخصية عامة ومحبوبة، وفي نفس اللقطة أظهرته رافعًا رأسه نحو الشرفة التي تتواجد فيها زوجته "أميمة"، ثم ينتقل الإعلان مرة أخرى إلى لقطة متوسطة تبين وقوف الداعية فوق المنبر يلقي الخطبة وبيده مسبحة بادئاً بعبارة "**يا أبا ذر الغفاري**" (ويجب الإشارة إلى أهمية هذه الخطبة التي تواجد فيها رجال السلطة، وهذا ما فتح "لحاتم باب الشهرة ليصبح داعية تلفزيونيا معروفا.)

يتحول الإعلان إلى الكنيسة التي حدث فيها التفجير الذي افتعله "حسن" ابن أحد كبار الأمن في السلطة وبزاوية مرتفعة أظهرت كامل الاستوديو حيث يتواجد فيه الداعية رفقة الجمهور والمذيع "أنور" لبدء حلقة البرنامج، بعد ذلك تنتقل الكاميرا إلى سيدة ترتدي حجابًا شرعيًا باللون الأسود(لا يظهر منها شيء سوى عينيها) أمامها الداعية في حوار معه، تعتذر منه عن فعلتها (سرقة الفلاشة)، وبزاوية عادية أبرزت الشيخ فتحي وبجانبه أحد رجال أمن الدولة والقلق باديا على وجهيهما بعد استماعهما لخطبة "حاتم الشناوي" التي كان موضوعها حول المسؤولين

وأصحاب المناصب والرئاسيات، ثم ينتقل الإعلان مرة أخرى إلى داخل الأستوديو بلقطة زووم اين تظهر حاتم والمذيع أنور، ثم بلقطة بانورامية من اليسار إلى اليمين تبرز أحد المصلين يذرف دموعا بسبب شدة تأثره بخطبة الشيخ حاتم بزاوية عادية.

لقطة كبيرة تظهر مجموعة من الناس هاربين والنار من حولهم وهم يبكون بسبب الانفجار الذي حدث في الكنيسة والذي تسبب فيه أحد أبناء رؤساء الدولة كانت الزاوية عادية، ورافق اللقطة صوت الإسعاف وصوت بكاء الناس، ثم ينتقل الإعلان مجددًا إلى داخل المسجد بزاوية مرتفعة، تظهر مجموعة من المصلين واقفين، رافعين رؤوسهم لخطيبهم الموجود على المنبر، يهتفون ويرددون كلمة **(إسلامية)** بغضب، بعد ذلك يتحول الإعلان التشويقي إلى مركز الأمن أين نشاهد تفتيش الشيخ "حاتم" من قبل رجال الأمن، والصدمة بادية على وجهه.

لقطة واسعة أوضحت هروب الشيخ "مختار" بمعية أهله وكل سكان المبنى بسبب الحريق المهول الذي سببه بعض السلفين المتشددين، ورافقت اللقطة موسيقة إثارة دلت على وجود خطر إضافة إلى صوت الإسعاف، ثم بزاوية رأسية أظهرت حشودا من الناس متواجدين في الساحة حاملين توابيت وصليب، بعد ذلك وبحركة بانورامية من اليسار إلى اليمن نشاهد حشدا من الناس وهم في قمة غضبهم بسبب التفجير الذي حدث في الكنيسة، ثم بلقطة كبيرة أظهرت مجموعة من الدعاة ومن بينهم الداعية "حاتم" والشيخ "فتحي" يفرون بسبب رشقهم بالحجارة من طرف عامة الشعب بزاوية كانت منخفضة وحركة كاميرا ثابتة.

وفي نهاية الإعلان التشويقي بلقطة كانت قريبة تظهر الداعية حاتم نائما على كرسيه وزوجته أميمة توقظه حيث قالت له: "**في ناس برا من الأمن عايزينك** " بزاوية عادية.

5-3-القراءة التضمنية:

يبدأ الإعلان بموسيقى تصويرية هادئة وتأملية تبدأ بعزف على آلة العود، **وهي آلة تُرمز إلى الروحانية والتصوف في الثقافة الإسلامية،** فعزف العود بطريقة ممتدة ومتأنية يخلق جوًا من السكينة والتأمل، كما تم استخدام الناي **وهي آلة نفخ موسيقية شرقية تضيف نغمات حالمة وروحانية إضافة إلى البيانو والكمان.**

–الآلات الموسيقية المستخدمة هي مزيج من الآلات الشرقية مثل العود والناي، مع الآلات الغربية مثل الكمان، أما التأليف الموسيقي فقد أتاح للموسيقى التصويرية في الإعلان التشويقي الحصول على طابع متنوع وغني، **بشكل عام توظف الموسيقى في الإعلان رموزًا وإشارات ثقافية وتعبيرية، تمثلت في أن الفيلم يتناول موضوعات دينية وروحانية متعلقة بالثقافة والتراث الإسلامي، فاستخدام الآلات الموسيقية العربية التقليدية كالعود والناي يرمز إلى هذا السياق الثقافي الشرقي، ناهيك عن الوظائف التعبيرية التي تمثلت في خلق جومن التأمل والانغماس العاطفي لدى المشاهد بتعزيز الجوانب الروحية والفلسفية** في محتوى الفيلم، وتليها لقطة رأسية أبرزت مجموعة من المصلّين متوجّهين إلى المسجد، ومن بينهم الشيخ حاتم الذي يعمل كخطيب في مسجد **السلطان حسن** الذي **يعد من أضخم المساجد عمارة في مصر**، هذه اللقطة التي **ترمز إلى البعد الديني والروحاني الذي يخلق إحساسًا بالانتماء والتماسك الاجتماعي، وتُشكل هذه اللقطة جسرًا بصريًا ودلاليا بين البداية التأملية والجو الروحاني الذي رسمته الموسيقى، والبُعد الديني والاجتماعي المركزي في محتوى الإعلان.**

وفي لقطة قريبة أظهر لنا مخرج العمل مئذنة المسجد من الأسفل إلى الأعلى مصحوبة بموسيقى تصويرية **تحمل العديد من الدلالات منها البعد الروحي، فالحركة الصاعدة للمئذنة خلقت إحساسًا بالارتقاء والصعود الروحي، إضافة إلى هيبة وعظمة المئذنة التي أظهرها بشكل شامخ ومهيب والذي يعكس مكانة المسجد لدى المسلمين**، بلقطة كبيرة وبإضاءة خافتة أظهرت لنا الشيخ "مختار" يفتح باب المسجد باحثا عن الداعية الإسلامي "حاتم"، الذي اختفى بعد حادثة غرق ابنه الوحيد في المسبح أثناء انشغاله بأخذ الصور مع معجبيه، فمولانا لم يتحمل الصدمة وهرب، **فمخرج العمل أحمد مجدي علي تعمد هنا اظهار شخصية الداعية الإسلامي مولانا بصورة ضعيفة تعاني من اضطرابات نفسية وروحية عميقة بين التزامه بواجباته العائلية وانشغاله بشهرته وعلاقته مع معجبيه.**

لقطة قريبة أيضا ليد حاتم وهو يقوم بالتسبيح الذي يعتبر شعيرة دينية توحي بتدين من يمارسها، حيث يستخدمها المسلمون للذكر والتسبيح لله سبحانه وتعالى، إذن يمكن القول أن هذه اللقطة القريبة **تهدف إلى تسليط الضوء على البعد الديني لشخصية الداعية "حاتم" وتمهيد المشاهد لمحتوى الفيلم ذو الطابع الديني والروحي.**

وفي لقطة أخرى أظهرت لنا صليب ووراءه شمعة مضيئة تليها صورة **مريم العذراء، الصليب هو رمز مركزي في المسيحية، ويمثل تضحية اليسوع والفداء بينما الشمعة غالباً ما ترمز إلى النور الروحي والإلهام.**

أما مريم العذراء فهي شخصية محورية في المسيحية **ترمز إلى الأمومة المقدسة والنقاء الروحي، هذا التتابع للرموز الدينية القوية (الصليب، الشمعة، مريم العذراء) وهذا ما يخلق إحساسًا بالعمق الروحي.**

لقطة منخفضة تظهر الداعية فوق المنبر وهو يُلقي خطبته التي كانت تحت عنوان "**يا أبا ذر الغفاري**"، هذا النوع من اللقطات يعزز من حضور وهيبة الشيخ كخطيب أمام المصلين، فالشيخ دفعته الصدفة إلى إلقاء خطبة الجمعة بحضور كبار المسؤولين، **وبعد هذا الحدث سطع نجمه ليُصبح واحدًا من شيوخ الفضائيات ليقترب من دوائر صنع القرار ورموز الحكم، ومن هنا أصبح الشيخ "الشهير" جزءًا من الصراعات السياسية وحرب التكسير بين أطرافه. هذه البداية التعريفية بشخصية حاتم الذي تحول من خطيب بسيط –قبل الشهرة_ إلى شيخ برامج دينية ذائع الصيت.**

لقطة قريبة أظهرت أحد الأشخاص يقوم بوضع بعض مساحيق التجميل على وجه الداعية حاتم وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم(4) وذلك استعدادا للظهور على الهواء في إحدى حلقاته، وقد برر حاتم وضعه لهذه المساحيق بأنَّ الرسول (عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم) كان يحنِي شعره ويكتحل، من خلال هذه اللقطة أرادا **مخرج العمل تسويق لفكرة استعمال المساحيق بالنسبة للرجل على أنه أمر طبيعي ومقبول مستشهدا بسيرة الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، إضافة إلى أنه في سياق الثقافة والتقاليد الإسلامية من غير المعتاد أن نرى داعية إسلامي يضع مساحيق تجميل و هذا قد يفسر على أنه تحديًا للسلطة الدينية أو السخرية منها.**

فوتو غرام رقم (4) تبرز أحد الأشخاص يضع مساحيق تجميل للداعية الإسلامي الشيخ حاتم

لقطة متوسطة توضح لحظة خروج الداعية حاتم من سيارة فخمة وسط حراسة مشددة والكثير من الناس في انتظاره وهذا ما يوحي بمكانته المرموقة وامتلاكه للسلطة والنفوذ، **وتعتبر هذه اللقطة نقطة تحول في حياة حاتم من إمام بسيط في مسجد إلى داعية تلفزيوني مشهور كما نلاحظ الاستعراض والتباهي في تصوير هذا المشهد بتفاصيله وهي دلالة ضمنية يريد من خلالها المخرج إبراز بعض السلوكيات و التصرفات التي يمارسها بعض رجال الدين أمام الجمهور أما اللقطة الموالية فقد أظهرت خروج الداعية "حاتم" من الأستوديو وسط من الناس في انتظاره حاملين أوراق كتبت عليها أسئلة وهذا قد ينقل انطباعًا عن مدى تأثير الشيخ على جمهوره وقدرته على جذب الاهتمام والمتابعة.**

في تصوير داخلي للكنيسة ظهر أحد القساوسة بيده مبخرة يبخر بها الكنيسة، **هذا الفعل يرتبط عادةً بطقوس الكنيسة الكاثوليكية أو الأرثوذكسية، حيث يستخدم البخور كجزء من الطقوس الدينية**، ثم تلتها لقطة تقبيل أحد الأشخاص ليد البابا وهذا ما توضحه فوت وغرام رقم (5)، **هذا الإجراء يعكس التقليد الديني المرتبط بإظهار الاحترام والخضوع للشخصيات الدينية مثل البابا أو القسيس أراد المخرج من خلال هذه اللقطة تسليط**

الضوء على الشخصية المسيحية على أنها شخصية محترمة و موقرة، كما ركز على الرمزية الدينية من خلال اظهار الزي الكنسي الرسمي في الصورة ومنه يمكن الكشف عن البعد الرمزي للديانة المسيحية.

إن إدراج هذه اللقطة في الإعلان توكد على ضرورة التواصل والتسامح بين الأديان والابتعاد عن الفكر الأصولي الإسلامي ويجب التعايش مع بعضهم البعض.

فوتو غرام رقم (5) تظهر تقبيل أحد الأشخاص ليد البابا

بحركة كاميرا ثابتة داخل المسجد أظهرت الشيخ "فتحي" بجانبه أحد رجال أمن الدولة والقلق باد على وجهيهما بسبب خطبة "حاتم الشناوي" التي تتحدث عن المسؤولية وأصحاب المناصب والرئاسات، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (6) فتركيز اللقطة على الشيخ فتحي لتسليط الضوء على تعابير وجهه وانفعالاته، مما يُظهر مدى توتره وقلقه إزاء الموقف **فهذه اللقطة ليست مجرد تصوير لحظة معينة، بل هي تجسيد لتوترات عميقة في المجتمع المصري، تعكس الصراع بين القيم الدينية والأخلاقية من جهة، والواقع السياسي المعقد من جهة أخرى وهذا ما يسلط الضوء على تطلعات المجتمع نحو المزيد من الشفافية والمساءلة.**

فوتو غرام رقم (6) قلق الشيخ فتحي بسبب خطبة الداعية حاتم

لقطة كبيرة أظهرت مجموعة من الناس هاربين والنار من حولهم وهم يبكون بسبب الانفجار الذي حدث في الكنيسة والذي سببه أحد أبناء رؤساء الدولة بزاوية كانت عادية ورافق اللقطة صوت الإسعاف وصوت نحيب الناس، **فهنا اختار مخرج العمل حجم اللقطة الكبيرة ليبرز هول الكارثة وتأثيرها على العديد من الأشخاص فيظهر لنا لهيبا للنار وارتفاعا للدخان وسط هلع للناس، وهذا يدل على قوة الانفجار وشدة دماره، والهدف من هذا المشهد المروع هو إثارة المشاعر والعواطف القوية لدى المشاهد.**

وبما أن المسؤول عن الانفجار هو "حسن" فهذه دلالة ضمنية مفادها التسويق لنفس الصورة النمطية التي يروج لها الغرب لها على أن المسلمين متطرفين دينيا محبين لسفك الدماء وقتل البشر وهذا ما توصلت إليه الدراسة السابقة إبراهيم خلف سليمان الخالدي.

ثم ينتقل الإعلان إلى مركز الأمن، حيت أظهرت اللقطة لحظة تفتيش الداعية من طرف رجال الأمن والصدمة بادية على وجهه، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (7) **ويشير هذا التعامل إلى قوة وهيمنة السلطة الحاكمة**

على رجال الدين، كما يبرز حالة من التوتر بين الأزهر في مصر (الذي يمثل السلطة الدينية والسلطة السياسية)، وقد يُنظر إلى الأمن كوسيلة للسيطرة على الخطاب الديني.

فوتو غرام رقم (7) تفتيش الداعية حاتم من قبل رجال الأمن

وفي لقطة أخرى أوضحت لنا الكاميرا **هجوم السلفيين المتشددين على بيت الشيخ "مختار" المتهم بنشر البدع وانحرافه عن الإسلام الأصيل، وهذا الصراع موجود بينهم منذ القدم، حيث تنظر التيارات السلفية المتشددة إلى المتصوفين على أنهم "بدعيون" وتسعى إلى الحد من نفوذها وإغلاق مزاراتها، هذه الاختلافات في الرؤى أدت إلى صراعات أيديولوجية عميقة بين الطرفين، ومنه نقول أن هذه اللقطات مليئة بالدلالات الضمنية**

أولا: تشويه صورة السلفيين وإظهارهم على أنهم متعطشين للعنف والتخريب والقتل وهذا ما أظهرته اللقطات.

ثانيا: إبراز الصراع الأيديولوجي والثقافي بين التيارات الدينية المختلفة في المجتمع المصري وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (8)

فوتو غرام (8) هجوم السلفيين المتشددين على منازل الصوفين من بينهم الشيخ مختار

وفي نهاية الإعلان التشويقي بلقطة قريبة تظهر حاتم نائم على كرسيه وزوجته "أميمة" توقظه قائلة: "**في ناس برا من الأمن عايزينك**"، لأن الشيخ مختار أودع ملفات سرية وخطيرة لدى "حاتم"، ولكن الدولة علمت بأمرها فاسترجعتها عن طريق "نشوى"(**العميلة**) التي كانت تتردد عادة على مكتب "حاتم" .**هذه النهاية تحمل بين طياتها إيحاءات عن قوة وشدة الصراع والتوتر والخوف والتهديد، بشكل عام هذه الدلالات تخلق جوًا من التشويق والغموض حول الأحداث المركزية في الفيلم، وتثير فضول المشاهد لمعرفة المزيد عن الصراعات والتحديات التي ستواجه الشخصيات الرئيسية.**

5-4-الخلفيات الايديولوجية للإعلان التشويقي لفيلم مولانا تمثلت في:

يركز الإعلان على صراع الهوية الدينية والثقافية من خلال تسليط الضوء على التوتر بين القيم الإسلامية والتغيرات الاجتماعية والسياسية، حيث تُستخدم الرموز الإسلامية مثل المساجد والدعوات لتعزيز الهوية الإسلامية للفيلم. كما يُبرز الإعلان دور السلطة والنفوذ عبر إظهار العلاقة المتبادلة بين رجال الدين والسلطات السياسية، مما يعكس واقع مصر الذي تلعب فيه المؤسسات الدينية دوراً محورياً في السياسة والمجتمع، إضافة إلى الصراع القائم بين السلطة والدين. وفي سياق متصل، يستحضر الإعلان الأحداث السياسية والاجتماعية التي شهدتها مصر من خلال الإشارة إلى التفجيرات التي حدثت في الكنائس، مستذكراً تفجير الكنيسة البطرسية وكنيسة مار جرجس، في ظل الاتهامات الموجهة ضد جماعة الإخوان المسلمين التي تُصنف كجماعة إرهابية ممنوعة النشاط وتجرم المنتسبين إليها.

6- تحليل المقاطع المختارة:

6-1- المقطع الأول: 49ثا- 2.16

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	8ثا	لقطة خارجية في شوارع مصر تبرز عربة يوجد فيها السائق خضيري وحاتم الشناوي يستمعان للموسيقى.	لقطة متوسطة	زاوية جانبية	ثابتة	**الداعية حاتم:** اااه مجروح، لاحول ولا قوة إلا بالله يا ابني مركبش معاك الا لقيك مشغل نفس الغنوة أنت متسمعش أنغام خالص	• صوت أنغام الموسيقى	• صوت السيارات
2	4ثا	السائق خضيري يشتكي لحاتم من همومه وظلم الدنيا له	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**السائق خضيري:** أصلي أنا مجروح جرح لا تنتهي ااا على ظلم الدنيا		

3	2ثا	"رد حاتم على السائق خضيري بأنه لا ينفع لشيء	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	**الداعية حاتم:** والدنيا تظلمك أنت ليه ملكش عزا أصلا		
4	6ثا	رد السائق خضيري على حاتم بأنه تعب من أجل الوصول إلى وضعه	لقطة قريبة	عادية زاوية جانبية	ثابتة	**السائق خضيري:** تستهزأ بيا يا مولانا كل الي وصلتو من عرق جبيني		
5	4ثا	حاتم يطلب من السائق خضيري إيقاف العربة من أجل النزول	قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	**الداعية حاتم:** كل الي وصلتلو طب على جنب يلا علشان ننزل		
6	18ثا	تضمنت نزول حاتم الشناوي من العربة وهو يخرج محفظته من أجل إعطاء أجرة السائق مع نصحه بالصلاة	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** بالنسبة للجمعة تصليها ولا مجروح **السائق خضيري:** حاضر يا مولانا حتواضا على طول وودي مصلحة بعدين اروح على طول	موسيقى راقصة	–صوت الاذان – صوت البوق

						الداعية حاتم: في عز ابقا استحم وبالنسبة لصلاة مش هتزود لخلقك أنت الي هتزود السائق: ونعم بالله		
7	8ثا	تظهر اللقطة ذهاب الداعية حاتم إلى المسجد	لقطة كبيرة	عادية	بانورامية من اليمين إلى اليسار	**الداعية حاتم:** هو في ايه؟		- صوت البوق
8	3ثا	توقيف حاتم من طرف أحد رجال الأمن في باب المسجد	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**ضابط الأمن:** على فين يا سيدنا الشيخ		
9	7ثا	حاتم يرد على ضابط الأمن بأسلوب كوميدي	لقطة قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** رايح حفلة تنكرية **ضابط الأمن:** والنبي يا شيخ ما نقصاك خلي اليوم يعدي على خير		

10	3ثا	رد حاتم على ضابط الأمن	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** هو باردو مش بيت ربنا ولا أخدتوه وضع عيال		
11	6ثا	استفسار حاتم على سبب منعه من دخول المسجد	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**ضابط الأمن:** احنا تستلمنا ذا المسجد من نصف ساعة **الداعية حاتم:** والناس دي كلها ايه		
12	8ثا	ضابط الأمن يفسر لحاتم أسباب منعه من دخول المسجد	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**ضابط الأمن:** أنت ايه يسيدنا الشيخ مش واخد بالك ولا إيه النهاردة سيد الوزراء والسيد الوزير والسيد المحافظ كلهم جايين يصلو هنا		
13	8ثا	الداعية حاتم يخبر ضابط الأمن أنه خطيب هذا المسجد	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** اللهم صلي على النبي هو الإسلام انتشر ولا إيه ، على العموم يا سيدي أنا موظف في الأوقاف وخطيب المسجد الكبير بتعهم		

- **التحليل التعييني للمقطع الأول:**

يوضح لنا هذا المقطع بداية الفيلم، حيث نرى بطل الفيلم الداعية "حاتم الشناوي" متوجها إلى مكان عمله كخطيب في مسجد "السلطان حسن"، وعند وصوله يتفاجأ بوجود حشد من رجال الأمن أمام المسجد، ليخبروه بعدم قدرته على الدخول بسبب قدوم رئيس الوزراء وأصحاب الرئاسيات.

– يستهل هذا المقطع بلقطة متوسطة وبتصوير خارجي في شوارع مصر تظهر لنا عربة صغيرة يتواجد فيها حاتم ذو اللحية الخفيفة بزيه الأزهري مرتديا قبعة بيضاء وقميصا أسود، يتبادل أطراف الحديث مع السائق خضيري بزاوية كانت جانبية، حيث أبرزت اللقطة انفعال الشيخ بسبب الأغنية التي شغلها السائق قائلا له" : **أنت متسمعش أغاني خالص**"، فيخبره السائق عن معاناته في الحياة، فيرد عليه "حاتم" بأسلوب ساخر قائلا: "**والدنيا تظلمك أنت ليه ملكش عزا أصلا**"، ثم يطلب منه بأن ينزله أمام المسجد بلقطة كانت قريبة.

– يتوسع عمق الكاميرا بلقطة كبيرة وحركة كاميرا ثابتة لتبرز جزءا من المسجد الكبير ومجموعة من السيارات بالإضافة إلى إبراز بلد التصوير (مصر) من خلال العلم، توضح اللقطة الموالية نزول الداعية حاتم من العربة ليخرج من جيبه محفظة النقود ليدفع أجرة السائق خضيري، وهو يسدي إليه مجموعة من النصائح حول ضرورة التزامه بالصلاة باعتبارها مفتاح الجنة، وتصاحب اللقطة أصوات الأذان وصوت البوق.

–وبلقطة بانورامية من اليمين إلى اليسار أظهرت الشيخ "حاتم" يضع إحدى يده في جيبه و يحمل مسبحة في الأخرى متوجها نحو المسجد، ليتفاجأ بوجود مجموعة من رجال الأمن أمام المسجد يحولون دون دخول طوابير المصلين إلى المسجد، فيتساءل حاتم قائلا: "**هو في إيه؟**"، ثم بلقطة قريبة نرى أحد ضباط الأمن يمسك بيد الشيخ حاتم ليمنعه من الدخول وهو يقول:" **رايح فين يا سيدنا الشيخ**"، ليرد عليه هذا الأخير مازحا "**رايح حفلة تنكرية**"، ثم بزاوية المجال يجيبه الضابط قائلا:" **والنبي يا شيخ ما نقصاك خلي اليوم يعدي على خير** ليرد حاتم "**هو مش باردو ذا بيت ربنا ولا إيه**"،وهنا يخبره الضابط بأن رجال الأمن قد استلموا المسجد منذ نصف ساعة، فرد عليه حاتم بغضب قائلا: " **والناس دي كلها إيه؟**"، ليجيبه الضابط الأمن "ألم تلاحظ يا سيدنا الشيخ اليوم رئيس الوزراء وسيد الوزير والأستاذ المحافظ جاءوا للصلاة في المسجد"، فيرفع الشيخ يده ضاحكا ويقول: "**اللهم صلي على النبي هو الإسلام انتشر ولا إيه**" ثم يسحب بطاقته ليثبت للضابط أنه موظف وخطيب هذا المسجد.

- القراءة التضمينية:

يبدأ هذا المقطع بتصوير خارجي في شوارع مصر أبرز لنا الشيخ حاتم الشناوي بطل الفيلم متوجها رفقة السائق خضيري إلى مكان عمله في المسجد (مسجد السلطان حسن) **ومن هنا يوضح المخرج وظيفة حاتم حيث تم توظيف الفضاء المكاني المتمثل في المسجد كدلالة توضيحية لمهنة الشيخ حاتم الشناوي، إضافة إلى المظهر الخارجي المتمثل في غطاء الرأس وهو العمامة ولباسه الأزهري المتمثل في الكاكولة والجبة، حيث يرمز هذا اللباس إلى الوقار والعظمة، وتعد الملابس دلالات ورموز تشكِّل جزءًا من لغة الجسد والهوية الاجتماعية للفرد،أراد المخرج من خلال هذه اللقطة إبراز عراقة وقيمة اللباس الأزهري والتي تمتد جذوره - وفقا للدراسات التاريخية- إلى عصر الدولة العثمانية، حيث كان علماء الأزهر حاضرين في المناسبات والاحتفالات السلطانية المختلفة ويُرْجَح أنَّ هذا ساهم في التشابه بين الأزياء العثمانية والزيّ الأزهري، كما يتبيَّن من الرسوم والوثائق المتوافرة فوت وغرام رقم(9)**، وقد توحَّد زي الطلاب والعلماء والمدرسين في الأزهر في ستينات القرن الماضي، مع ترك مسألة الملبس أسفل الكاكولة اختياريةً، كالجلباب بدلاً من القفطان، إذ لم يكن الجميع قادرين على شراء القفطان وعلى الرغم من دعوات التغريب، فقد تعرَّض الزيّ الأزهري لبعض الانتكاسات، فشهد عام 1928م تمرُّد بعض طلاب الأزهر على ارتداء الجلباب أو القفطان تحت الكاكولة واستبدالها بالبدلة الأوروبية والطربوش، إلا أنَّ الأزمة انتهت بتحذيرهم وتنبيههم إلى ضرورة الالتزام بالزيّ التقليدي. (كريم، 2015).

الفوتو غرام رقم (9) اللباس الأزهري القديم

وفي اللقطة الموالية نشاهد الداعية حاتم يحاور السائق خضيري حول ذوقه السيئ في اختيار الأغاني، هذه اللقطة **التي توحي بدلالات ضمنية أظهرت أن الدعاة الإسلاميين لا يحرمون الاستماع للأغاني بل أباحوا ذلك وهذا ما يتنافى مع تعاليم الدين الاسلامي، وهي رسالة ايقونية من طرف كاتب العمل وسيناريست إبراهيم عيسى، فهو غالبًا ما يطرح قضايا تتعلق بالصراع بين التيارات الدينية والثقافية في المجتمع المصري، وهذا ما أراد إيصاله إلى المشاهد المصري خصوصا والعربي عموما، رغم أن مشايخ الأزهر أغلبهم يحرمون الغناء باستثناء فئة قليلة مثل عبد البديع صقر والغزالي وغيرهم**، وفي لقطة أخرى أبرزت لنا استهزاء الشيخ بالسائق في حديثه عن معاناته مع الحياة **من هذا المنظور، يمكننا رؤية أن اللقطة التي تبرز استهزاء الشيخ بالسائق تنطوي على رمزية أكبر فهي لا تعكس فقط تجربة هذا السائق البسيط، بل تجسد معاناة الطبقة الكادحة في مصر ككل، ففي ظل الظروف الاقتصادية الصعبة والافتقار إلى الاهتمام من قبل السلطات، يمثل الاستماع لهذه الأغاني المتنفس الوحيد للمواطنين العاديين.**

بهذا المعنى، تتجاوز اللقطة مجرد وصف لموقف فردي ليصبح تعبيراً عن الصراع الطبقي وانعدام العدالة الاجتماعية في المجتمع المصري وهذا ما يجعلها تتماشى مع منهج التحليل لرولان بارث، الذي ينظر إلى النص باعتباره وعاء للدلالات الأيديولوجية والسياسية الكامنة.

– وفي لقطة أخرى أظهرت لنا الداعية حاتم ينصح السائق بضرورة التزامه بالصلاة خلال هذه اللقطة أبرز لنا **مخرج العمل وظيفة الداعية الإسلامي وهي تبليغ الناس وإرشادهم إلى الطريق التي سلكها أنبياء الله ورسله،** قال تعالى: {وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِي كُلِّ أُمَّةٍ رَّسُولاً أَنِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَاجْتَنِبُوا الطَّاغُوتَ} [النحل: 36]، {وَمَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رَّسُولٍ إِلاَّ نُوحِي إِلَيْهِ أَنَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ أَنَا فَاعْبُدُونِ} [الأنبياء: 25]، وجوهر هذه الوظيفة هي الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وهي رسالة عظيمة ووظيفة سامية لارتباطها بأشرف الخلق على الأرض، وهم الأنبياء والرسل منذ آدم عليه السلام حتى نبينا محمد – صلى الله عليه وسلم، ومن جهة أخرى تعمد المخرج **إظهار الداعية الإسلامي بصورة سلبية غير لائقة مشوهة للصورة الأصلية من خلال إبراز البطل كشخصية متهكمة وغير إنسانية اتجاه السائق خضيري.**

وفي مشهد آخر يظهر رجل الأمن يمنع حاتم من دخول المسجد وسط حشد من المصلين محاطين برجال الأمن، كما توضح الصورة رقم (10) ليتفاجأ البطل بوجود رجال السلطة في المسجد فقال متهكما: "**والإسلام انتشر ولا ايه**"، **ففي هذه العبارة دلالة ضمنية بأن رجال الدولة لا يرتادون عادة المساجد إلا في المناسبات. وترمز المواجهة بين الشيخ وقوات الأمن إلى الصراع القائم بين السلطة الدينية والسلطة الأمنية، مما يعكس صراعًا ضمنيًا بينهما.**

الفوتو غرام رقم (10) منع الشيخ حاتم الشناوي من الدخول إلى المسجد

6-1-1- الخلفيات الأيديولوجية للمقطع الأول:

- يبرز لنا المقطع الأول استغلال الدين في السياسة، حيث تحاول الدولة المصرية توظيف الدين لتعزيز شرعيتها من خلال السيطرة على رجال الدين والمؤسسات الدينية، وهذا ما يفسر مواجهة السلطة الجماعات الإسلامية في السنوات الأخيرة على رأسهم جماعة الإخوان المسلمين التي تعتبر العدو الأول لها، ومن السبل التي انتهجتها الدولة المصرية في محاربة هذه الجماعات توجيه الخطاب الديني، وتقييد الأنشطة بما يتماشى مع مصالحها، إضافة إلى تسويق صورة نمطية عن الإسلاميين وهي نفس الصورة التي يروجها الغرب.

6-2- المقطع الثاني: 11.21- 13.19

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	9ثا	شاشة تلفزيون تظهر فيها المذيع أنور والداعية حاتم	لقطة متوسطة	عادية	Dolly in	**المذيع أنور**: أريد أسمع منك يا مولانا ردك الباتر على ادعاءات خصوم الإسلام وتشكيكهم في عصمة سيدنا المصطفى صلى الله عليه وسلم		
2	8ثا	مشاهدة أميمة لبرنامج زوجها " "أفهم دينك"	لقطة متوسطة	عادية	بانورامية من اليسار الى اليمن	**المذيع أنور**: يعني قصة زينب بنت جحش إلي كل شوية يطلعونا بيها دي وتصويرهم النبي أنه رجل يشتهي النساء		

3	5ثا	إجابة حاتم عن سؤال المذيع أنور	لقطة كبيرة	زاوية منخفضة	بانورامية من الأعلى إلى الاسفل	**الداعية حاتم:** المسلم القوي يا أخ أنور بإيمانوا لا يخشى الأسئلة ولا يهتز أمام الاتهامات		
4	15ثا	لقطة بانورامية تظهر الجمهور المتواجد في الاستوديو	لقطة كبيرة	عادية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**الداعية حاتم:** سيدنا النبي كان نبيا ورسولا المذيع أنور: عليه الصلاة والسلام **الداعية حاتم:** لكن كان له جانب بشري أشار إليه المولى عز وجل في الآية الكريمة الي بتقول إيه بسم الله الرحمن الرحيم، "وإذ تقول الذي أنعم الله عليه وأنعمت أمسك عليك زوجك		
5	7ثا	لقطة قريبة لحاتم بيده مسبحة	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** "وتخفي في نفسك وما الله مبديه وتخشى		

						الناس والله أحق أن تخشاه" قول لا اله إلا الله		
6	2ثا	رد المذيع أنور على الداعية حاتم	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**المذيع أنور:** وأن محمدا رسول الله		
6	18ثا	حاتم يرد على سؤال المذيع بخصوص الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام	لقطة قريبة ومتوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** القصة يا أخ أنور مش قصة بنت جحش لا القصة فض اشتباك بين التبني والأبوة والمشككين الأغبياء يستخدم النص حجة على الرسول إذا كان تجريح في الرسول أو انتقاص منو مكانش نزل بيها اية من فوق سمع سموات نصلي ونتعبد بيوم القيامة		

7	3ثا	المعد يخبر المذيع أنور أنه هناك فاصل إعلاني	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	**المذيع أنور:** نطلع فاصل علشان الإعلانات		
8	4ثا	حاتم يتحدث عن قصة زينب بنت جحش	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** لو عائز تعرف قصة زينب بنت جحش أنا قول هالك يا سيدي اسمع		
9	10ثا	مقاطعة المذيع أنور لحاتم بفاصل إعلاني	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**المذيع أنور:** عفوا عفوا فاصل إعلاني سريع جدا ونعود لقصة زينب بنت جحش وحديثنا الشيق مع فضيلة الشيخ حاتم الشناوي		
10		المذيع أنور يخبر حاتم بالفاصل الإعلاني	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** إيه؟ المذيع أنور: ايه إعلان فاصل		

11	6ثا	ضحك الشيخ بسب الإعلان	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** هيهه إثارة زمان ملايين حي موتو ويعرفوا قصة زينب بنت جحش		
12	2ثا	لقطة قريبة للمعد	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	**المعد:** شفت السوسبانس يا مولانا		
13	18ثا	تتضمن اللقطة انفعال الشيخ حاتم الشناوي بسبب الإعلانات الخادشة للحياء التي تنقلها المحطة	لقطة قريبة ومتوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** شياطين الله الله ايه ذا يا إخواننا ما قلنا مية مرة بلغوا صاحب المحطة الهباب ذي الشيخ حاتم الشناوي مش عايز الإعلانات ذي مش معقول ان بحس بالأخلاق والدين أقوم بنطلع فاصل الاقي الولد ذا يعض فل الله أن بقيت أحس أن كلمة فاصل كلمة قبيحة		- صوت ضحك الجماهير

- **التحليل التعييني للمقطع الثاني:**

يبرز هذا المقطع حوارا بين المذيع "أنور" والداعية "حاتم الشناوي" في برنامج "إفهم دينك" موضوعه الاتهامات المغرضة حول عصمة النبي عليه أفضل الصلاة والسلام، وعلى أنه شخص يشتهي النساء إضافة إلى غضب حاتم بسبب الإعلان الخادش للحياء.

يبدأ المقطع بحركة كاميرا دوللي اين، تقترب من شاشة تلفزيون كبيرة ظهر عليها المذيع أنور جالسا على أريكة وفي يده أوراق تحمل عنوان البرنامج "**افهم دينك**" ثم تتنقل الكاميرا من اليسار إلى اليمين لتبرز ديكور منزل حاتم الذي كان عصريا تقليديا، وزوجته (أميمة) التي كانت جالسة على كنبة تشاهد البرنامج كما هو موضح في فوتو غرام رقم (11)، ثم ينتقل المقطع إلى موقع آخر(أستوديو البرنامج) حيث تظهر الكاميرا مجموعة من الأضواء معلقة في أعلى الأستوديو، ثم تنزل مجددا إلى الأسفل بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين لتظهر حجم الجماهير المتواجدة داخله مع إبراز الديكور العصري للأستوديو، أين نرى الداعية حاتم جالسا على أريكة مقابلا المذيع أنور يجبه عن سؤاله المتعلق الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام على أنه رجل يشتهي النساء بلقطة كانت كبيرة وزاوية منخفضة.

– بزاوية جانبية أوضحت رجال الخفاء القائمين على البرنامج يخبرون المذيع أنور أن هناك فاصل إعلانات ثم ينتقل المقطع إلى لقطة كبيرة أظهرت نصف ديكور الاستوديو مبرزة الداعية حاتم أمامه طاولة من الزجاج وفوقها كأس مكتوب عليه عنوان البرنامج "افهم دينك " يواصل حواره مع المذيع قائلا: " **إذا كنت تريد معرفة قصة زينب بنت جحش سأخبرك**"، بعد ذلك تتحول الكاميرا إلى المذيع أنور بلقطة متوسطة يعتذر فيها من حاتم عن مقاطعته مرة أخرى بسبب الفاصل الإعلاني، تليها لقطة أمريكية تبرز أنور وشاشة تلفزيون كبيرة معلقة على الجدار تعرض الإعلان، حيث يواصل المذيع كلامه في الكواليس مع الداعية قائلا:" **إيه إعلان فاصل**" يرد حاتم قائلا: "**إثارة زمن ملاين الناس دلوقتي هيموتوا ويعرفوا قصة زينب بنت حجش**"، ثم بزاوية جانبية تظهر المعد مجددا قائلا "**شفت السوسبانس يا مولانا**" فيرد الداعية:" **شياطين**".

فوتو غرام رقم (11) أميمة زوجة الشيخ حاتم تشاهد البرنامج

– لقطة متوسطة تظهر غضب الداعية عند رؤيته لمشهد خادش للحياء في الاعلان، فينزع قبعته قائلا: **لا أريد هذه الإعلانات التي تشوه سمعة البرنامج**" ثم تتغير الكاميرا إلى لقطة قريبة "**مش معقول أن حس بالأخلاق والدين أقوم بنطلع فاصل الاقي الولد ذا يعض فل.... الله" أنا بقيت أحس أن كلمة فاصل كلمة قبيحة**" يرافق اللقطة صوت ضحك الجمهور.

– **القراءة التضمينية للمقطع الثاني:**

يبرز لنا هذا المقطع انتقال حاتم الشناوي من خطيب مسجد إلى داعية تلفزيوني مشهور، وذلك بعد تغيب أحد شيوخ الفضائيات واعتذاره عن تقديم إحدى الحلقات ليكون بديلا، ومن هنا بدأت رحلة حاتم كداعية تلفزيوني تستعين به السلطة.

بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين أبرزت لنا الكاميرا ديكور الأستوديو الذي كان مزيجا بين العصري و التقليدي تملأه الجماهير، أراد مخرج العمل من خلالها **أن يخلق صورة ايقونية لأستوديو التصوير، فما نراه في الصورة مطابقا لما نراه في الواقع، وذلك لأن المخرج أراد أن يعرف المشاهد بهذا المكان الذي سيكون محور أحداث الفيلم،** كما يظهر نوع الجمهور الذي كان مختلطا بين المحجبات والمتبرجات، حيث أن أغلب البرامج الدينية تتواجد فيها المحجبات فقط ، **كسر مخرج العمل الصورة الذهنية والنمطية الموجودة لدى المشاهد المصري والعربي بخصوص البرامج الدينية،** فهناك جدل واسع حول الدعاة وقبولهم بمتبرجات داخل برنامج ديني لأن الدعوة لديها قواعد شرعية تفرض علينا اتباع السلف الصالح و الاقتداء بأمهات المؤمنين، من غير المعتاد أن نشاهد على قنوات إسلامية برامج تظهر نساء غير محجبات عبر قنواتهن لأن الضرر أكبر من النفع في هده القضية، وفي اللقطة الموالية يتحدث المذيع أنور عن زينب بنت جحش مشيرا إلى أن الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام يشتهي النساء، وخاصة أن هذه القصة أثارت جدلا واسعا واختلافا بشأنها هذه الإشارة تحمل **دلالة ضمنية تريد تشويه صورة الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام على أنه محب للنساء، وهذا ما أراد إبراهيم عيسى إيصاله عبر أسلوبه المعروف بتقنيات التشويش والتلبيس في طرح قضاياه، وقد طبق مخرج العمل** أحمد مجدي علي **هذا الأسلوب بشكل متعمد، حيث أدخل في المشهد قصة زينب بنت جحش بهدف تشكيك المشاهدين المصريين والعرب في عصمة النبي عليه أفضل الصلاة والسلام وهذه هي نفس الصورة النمطية التي يروج لها الغرب عن النبي، حيث يصورونه بشكل دموي أو كشخصية إيروتيكية محبة للنساء والمتعة."**

وبما أن موضوع الحوارين بين الداعية والمذيع أنور حول قصة زينب بنت جحش يجدر بنا أن نعرج على حقيقية هذه القصة، التي تتعلق بزيد بن حارثة –رضي الله عنه– الذي تبناه الرسول صلى الله عليه وسلم في بداية الدعوة، حيث كان يُسمى " **زيد بن محمد** "، وقد زوَّجه النبي صلى الله عليه وسلم من ابنة عمته " زينب بنت جحش " رضي الله عنه ، وكان زيداً –رضي الله عنه– كثيرا ما يشتكي من زوجته للنبي صلى الله عليه وسلم، الذي كان ينصحه بالصبر ويذكره بتقوى الله تعالى، فلمَّا أبطل الله تعالى التبنّي نُسب زيدٌ لأبيه " حارثة" فأوحى الله تعالى لنبيه محمد صلى الله عليه وسلم أن زيداً سيطلق زوجته وأنها ستكون زوجة له ، فأخفى النبي صلى الله عليه وسلم هذا الأمر – زواجه بزينب مستقبلاً – عن الناس ولم يبده لأحد، وقد حصل فعلاً أن طلق زيد زوجته زينب ، وتزوجها النبي صلى الله عليه وسلم، فليس في قصة تزوج النبي صلى الله عليه

وسلم بزينب ما يقدح في مقامه ، ولا ما ينزل من قدره، وإنما هو تأكيد على حرمة التبني.

وفي لقطة أخرى أبرزت لنا صورة الإعلان كما هو موضح في الفوتو غرام رقم (12)، الذي يحتوي على رجل عار الصدر يتقرب من فتاة، حيث يتضمن الإعلان إثارة وإغراء، وهذا ما أثار انفعال الداعية حاتم وغضبه كما هو موضح في الفوتو غرام رقم (13)

الفوتو غرام رقم (12) الفاصل الإعلاني من البرنامج الديني

ومن خلال هذه اللقطة يظهر نوع من التلاعب من قبل المخرج الذي أراد أن يبرز تعارضًا مع الصورة الأيقونية للبرنامج والخطاب الذي يتبناه، فالصورة الأيقونية للبرنامج الديني تفرض امتثالا للقيم والأخلاق الدينية المحافظة، في حين أن وجود إعلان خادش للحياء يشكل علامة دالة على خلل في هذه الصورة الأيقونية.

كما أراد أن يبرز أن المصلحة المادية والتجارية تغلب أي شيء، حيث يؤكد أهمية الإعلانات بالنسبة لأي برنامج، فالبرامج الدينية رغم خصوصيتها تحولت في ثوبها الجديد إلى برامج تهدف إلى الإثارة وجذب المشاهد بمواضيع كثيراً ما تصل لدرجة الطابوهات وهذا ما لاحظناه في الفيلم، حيث حولوا الشاشة الصغيرة إلى مِنبر

للدعوة والفتوى، يناقشون قضايا الدين وتاريخه، يخوضون في مسائل مثيرة للجدل، يتنافسون حول عدد المعجبين في وسائل التواصل الاجتماعي، ثم يجلسون مع من فتحوا لهم أبواب القنوات الفضائية يتفاوضون حول القِيم المالية لعقودهم.

الفوتو غرام رقم (13) غضب الشيخ حاتم الشناوي بسبب الإعلان

6-2-1- الخلفيات الأيديولوجية للمقطع الثاني:

يبرز المقطع نقدًا واضحًا لظاهرة توظيف البرامج الدينية كوسيلة لجذب الجمهور وتحقيق مكاسب مادية، متجاوزة الغرض الأساسي للدعوة الدينية، ومن خلال تصوير تحول الداعية حاتم من خطيب مسجد بسيط إلى نجم تلفزيوني تسعى إليه السلطة، يشير الفيلم إلى إيديولوجية ترى في الإعلام الديني أداة لتطويع الخطاب الإسلامي بما يخدم مصالح النظام السياسي ،هذه الخلفية تعكس العلاقة التاريخية بين الدولة المصرية والدعاة الإسلاميين حيث يستخدم النظام الإعلام والشخصيات الدينية لتحقيق أهدافه السياسية، كما حدث في عهد عبد الناصر، السادات، ومبارك، وحتى عهد السيسي، الذي يُعرف باستخدامه للدعاة كوسيلة لدعم سلطته السياسية وضرب المعارضة.

فيما يتعلق بجماعة الإخوان المسلمين، فإن المقطع ينتقد بشكل ضمني ازدواجية بعض التيارات الإسلامية، حيث تظهر برامجهم بواجهة دينية محافظة، لكنها تتعارض مع الممارسات التجارية المثيرة التي تدعمها هذا النقد يعكس الاتهامات التي وُجِّهت إلى الإخوان بشأن استخدام الدين لتحقيق مكاسب دنيوية، كما يُبرز المقطع تصويرًا متعمدًا لقضايا حساسة (مثل قصة زينب بنت جحش) لتشويه الرموز الدينية، وهو ما يتوازى مع الاستراتيجية التي استخدمها النظام المصري لتشويه صورة الإخوان المسلمين، ووصمهم بالتناقض بين القيم المعلنة والممارسات الواقعية.

في النهاية، يعكس هذا المقطع صراعًا إيديولوجيًا يُستخدم فيه الدين كأداة لإدارة العلاقات بين السلطة والمجتمع، مع إبراز أن البرامج الدينية في سياقها الحالي أصبحت جزءًا من منظومة الهيمنة السياسية والإعلامية للنظام المصري.

6-3-المقطع الثالث: 35:14- 37:54

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	5ثا	مجالس طعام مفروشة بطريقة تقليدية فارغة	كبيرة	زاوية رأسية	ثابتة	**خالد باشا:** أهلا بنجم النجوم الي مشرفنا الشيخ حاتم: هو أنا مش سامع حد من المعازيم هوما ما تو ولا ايه		
2	3ثا	مجالس ممتلئة بالمدعوين	كبيرة	زاوية رأسية	ثابتة	**خالد باشا:** لا أصلا بداو يأكلوا مقدرش معليش		- صوت خالد باشا

3	16ثا	مجموعة من المشايخ والدعاة ذوو اللحى يأكلون بأيديهم الطعام بشراهة ونهم	لقطة قريبة	عادية رأسية	ثابتة	**خالد باشا:** مكنتش اسيبهم أكتر من كذا وأنت عارف يا مولانا المشايخ يبدأ التركيز حين تفتح الموائد **الداعية حاتم :** الله عليك هيهه دا انت بقيت شاعر حد يصدق أنك عامل من أجل إرضاء الناس يا رجل		
4	3ثا	لقطة قريبة للشيخ فتحي وهو يأكل، حيث تغير وجهه بعد رؤيته لداعية حاتم.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**خالد باشا:** شدو حيلكم يا مشايخ		
5	8ثا	تبين لحظة وصول حاتم للمجلس مع خالد باشا ملوحا بيده للمشايخ	لقطة متوسطة قريبة	عادية	بانورامية من اليمين	**الداعية حاتم:** لا سلام على طعام، لا سلام على طعام اتفضل يا شيخ حاتم اتفضل		

						الى اليسار		
6	5ثا	خالد باشا ينظر لداعية حاتم	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**خالد باشا** :تصور يا شيخ فتحي الشيخ حاتم بيشكك لمحبتي لأهل العلم		
7	5ثا	حاتم يرد على الشيخ فتحي	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** الشيخ فتحي مش شايفيني أصلا من أهل العلم شايف من أهل الحلم يا ذوب افسر أحلام		
8	5ثا	خالد باشا يمدح المسؤولين الموجودين في المجلس	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**خالد باشا:** طبعا يا مولانا انت عارف ان ا السادة هم المسؤولين عن الأمن والأمان .		
9	3ثا	حاتم يرد مازحا عن كلام خالد باشا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** ربنا يجعل كلامنا خفيف عليهم		
10	8ثا	خالد باشا يتحدث مع حاتم عن فضل	لقطة كبيرة قريبة	عادية	ثابتة	**خالد باشا:** والله يا سيدنا ويا شيوخنا ما في فضل بعد فضل		

		الأشخاص الموجودين في المجلس					الله على شخصي الا بفضل هؤلاء الرجال		
11	4ثا	سيد اللواء يمدح خالد باشا	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة		**سيد اللواء :** ذا أنت لرجل وطني ولك فضل على البلد دي كله يا خالد باشا ا		- صوت الضحك
12	11ثا	خالد باشا يتحدث عن عماله يوم الإضراب	لقطة متوسطة وكبيرة	عادية	ثابتة		**خالد باشا:** الله يخليك فاكر يوم العيال الصبع لما عملوا إضراب عندي فالمصنع أكلمهم ما فيش فايدة رسموا ألف سيف.		
13	10ثا	مواصلة حديث خالد باشا عن عماله	لقطة متوسطة وكبيرة	عادية	ثابتة		**خالد باشا:** اتصلت بخيرت باشا على طول ج ي والأساتذة الضباط واللواءات وعربية أمن مركزي وبعد ما كانوا مضربين اشتغلوا كأنهم أصحاب المصنع		- صوت الضحك

15	09ثا	عتاب الداعية حاتم على الشيخ فتحي بأن هذا المكان غير لائق به	لقطة أمريكية	عادية	دولي	**الداعية حاتم:** أنت طبيب والشيخ يا عمو مختار بلاش تدي دوول شرف زيارتك ذا مالها نيل الراقصة هي المصالح		- صوت الأقدام
16	4ثا	الشيخ مختار يذكر لحاتم عن سبب مجيئه للعزيمة	لقطة امريكية	عادية	دولي	**الشيخ مختار:** أنت ليه يخليك تجي هنا يا حاتم		- صوت الأقدام
17	12ثا	حوار بين الشيخ مختار والداعية حاتم	لقطة أمريكية	عادية	دولي	**الداعية حاتم:** أنت طبيب وشيخ يا عمو مختار بلاش تدي لدول شرف زيارتك دا مالها لاينا الراقصة هي المصالح **الشيخ مختار:** وأنت ايه الي يخليك تيجي هنا يا		- صوت الضحك - صوت الأقدام

18	43ثا	رد حاتم عن كلام الشيخ مختار	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** أن موظف بالأوقاف مرتب الف سبعمئة اسيبهم لساعي البرنامج ذا بقا أكل عيشي وهو الي يصرف على علاج ابني او حديد هو الراعي للبرنامج وفلوس تصرف علينا بس انا استفدت وعرفت عدي المليون هو كمان مسكني من رقبتي بس أنا كمان مسكو هو صحيح يغسل سمعت الوسخة ويعمل دعاية لكن انا كل يوم شعبيتي بتزيد والناس الي بيصدقوني يكترو وأنت عرفني عمرو مقول حاجة تغضب ربنا		صوت الأقدام

- **التحليل التعييني للمقطع الثالث:**

يبدأ المقطع الثالث بلقطة رأسية في فضاء خارجي، حيث أبرزت مجموعة من مجالس الطعام الفارغة ذات الطابع التقليدي مع زرابي مفروشة وموائد ووسائد موضوعة على الأرض، ويرافق اللقطة صوت خالد أبو حديد الممول الرئيسي لبرنامج حاتم "**افهم دينك**" مرحبا بحاتم، بعد ذلك تظهر زاوية رأسية أخرى لمجالس مملوءة بالمدعوين أغلبهم من الجماعة الإسلامية، ملتحين، يرتدون أقمصة وبدل عصرية وقد شرعوا في الطعام، وبحركة بانورامية تظهر مجددًا مجموعة من المشايخ يأكلون بأيديهم على الطريقة الإسلامية بشراهة ونهم، يقابلهم الشيخ مختار و جماعته (الصوفيون) يأكلون بطريقة تبدو حضارية(فوق الموائد، يستعملون الملاعق، يأكلون ببطء..)، يصاحب اللقطة صوت حاتم يتسأل عن صمت المدعوين، ليجيبه خالد أن المشايخ يبدأون التركيز حين تُفتح الموائد، ثم يرد الشيخ ضاحكًا: **"الله عليك، أنت بقيت شاعرًا! حد يصدق أنك عامل العزيمة من أجل إرضاء الناس."**

– بلقطة أمريكية وبحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار، تبرز لحظة وصول خالد أبو حديد رفقة الداعية حاتم إلى مجلس الطعام ملوحين بأيديهما للجماعة قائلين: **"لا سلام على طعام"**، تنتقل الكاميرا بعد ذلك لتظهر ملامح الشيخ فتحي الذي توقف عن الأكل لأنه انزعج من رؤية حاتم، لأنه ظن أن حاتم هو المسؤول عن فصله من منصبه في الأوقاف، ولكن في الواقع قد عزل من قبل الدولة بسبب تقديمه لفتوى إرضاع الكبير التي أحدثت ضجة كبيرة، وفي نفس اللقطة يجلس حاتم مع المشايخ والسيد اللواء والشيخ فتحي يتبادلون أطراف الحديث، ثم تركز الكاميرا على تغير ملامح الشيخ فتحي بسبب كلام حاتم، تتحول الكاميرا مجددا إلى المشايخ حيث يخبر خالد باشا لشيخ وجماعته بأن هؤلاء السادة الحضور مسؤولون عن الأمن و الأمان في البلاد، تعود الكاميرا إلى حاتم وهو يضحك قائلا: "**ربنا يجعل كلامنا خفيف عليهم**" ويرافق اللقطة صوت قهقهة الجماعة، ثم تنتقل الكاميرا إلى الشيخ مختار جالسا يأكل طعامه بطريقة محترمة عكس الآخرين، بعد ذلك تركز الكاميرا على حاتم الذي يبتسم ويحيي الشيخ مختار الذي دعاه بأن يلحق به ليحدثه على انفراد.

في نهاية المقطع تتحول الكاميرا إلى مكان آخر بعيدا عن مجلس الطعام، بلقطة أمريكية وبحركة كاميرا دولي إين تظهر الشيخ حاتم بزيه الأزهري حاملا مسبحته رفقة الشيخ مختار الذي كان يرتدي بدلة عصرية وفوقها

عباءة يمشيان ويتبادلان أطراف الحديث حول سبب تواجد كل منهما في هذا المجلس الذي لا يليق بهما، فيعلل حاتم موقفه بحاجته الماسة إلى دعم خالد أبو حديد المادي خاصة بعد مرض ابنه، أما الآخر فيبرر تواجده بالمجاملة ويرافق اللقطة صوت الأقدام.

- **القراءة التضمنية:**

تبدأ أحداث هذا المقطع عند ذهاب الداعية حاتم إلى إحدى عزائم خالد أبو حديد الممول الرئيسي لبرنامجه "افهم دينك".

في بداية المقطع نشاهد مجموعة من مجالس الطعام ذات طابع تقليدي، زرابي مفروشة وموائد ووسائد موضوعة على الأرض خالية من المدعوين وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (14)، **هذه الصورة قد تحمل دلالات نوستالجية، حيث يُبرز حب الماضي وذكرياته كجزء من سردية تصويرية تعزز القيم التقليدية في مقابل الحداثة، والجلوس على الأرض حول موائد بسيطة يعكس قيم الإسلام التي تحث على التواضع والمساواة بين الناس، فالنبي صلى الله عليه وسلم كان يجلس على الأرض مع أصحابه، ويأكل معهم دون تكلف، ما يبرز أهمية البساطة والتواضع في العلاقات الإنسانية.**

الفوتو غرام رقم (14) لقطة رأسية لمجموعة من مجالس الطعام مفروشة على الأرض

وفي نفس المكان وبلقطة كبيرة نشاهد عددا كبيرا من المشايخ يأكلون بشراهة ونهم، وهذا توضحه فوتو غرام رقم (15)، التي تعرض أنواعا متعددة من الأطعمة ، يسيطر عليها بذخ الدسامة: ديوك الرومي، حيث تناثرت قطع لحومها بين الأيدي والأفواه، كما توضع ذكور البط بالتساوي على جميع الموائد وتفرد أمامهم أطباق اللحم المشوي والكباب **وهي نفس الصورة النمطية التي يسوقها الغرب عن الإسلام والمسلمين على أنهم محبين للأكل، وهذا ما أكده حوار حاتم مع خالد أبو حديد حين قال أن المشايخ يبدأون التركيز حين تفتح الموائد، وتبرز هذه الصورة في مختلف وسائل الإعلام الغربية باعتبارها المؤسسة الثقافية التي تسهم في تشكيلها في خيال الأفراد وتمثل امتدادا لما صنعه اللاهوتيون المسيحيون المتعصبون في العصور الوسطى، حيث عمل المستشرقون والمنتصرون من خلال بحوثهم ودراساتهم على تثبيتها وترسيخها في العقل الغربي**، أما فيما يخص المظهر الخارجي للمشايخ فقد غلب عليه الطابع العصري كأن المخرج يدهس الزي الأثير لصالح هذه العصرنة التي تسلب رجل الدين شكله القديم لتعطيه حداثتها، **فحسب مقاربة "مارتين جولي" هذا التحول**

في الرموز المادية قد يعكس تغيرات أعمق في البنى الاجتماعية والثقافية، كالرغبة في تقريب رجل الدين من الواقع المعاصر أو محاولات للتأقلم مع التحولات السريعة في المجتمع.

أما ظهور الشيخ مختار وجماعته (الصوفيون) يأكلون بطريقة تبدو حضارية (فوق الموائد، يستعملون الملاعق، يأكلون ببطء..)، **هي دلالة ضمنية مفادها الترويج لمذهب الصوفية من خلال شخصية الشيخ مختار الحسيني التي تصور على أنها نقية وتقية بالإضافة إلى تأثيره على الداعية حاتم الذي يعتبره قدوة في الحياة وفي المقابل يظهر المشهد المسلمين على أنهم يحبون الأكل "، ومن هنا يمكن القول أن المخرج أحمد مجدي أبرز الصوفية على أنها وسيلة للارتقاء الروحي والبعد عن الدنيويات مما يخلق انطباعًا بأن الصوفية هي الخيار الأخلاقي والإيماني الأفضل وهو ما أراد إيصاله للمشاهد أو المتلقي**، لدرجة أن الفيلم كرم من طرف الاتحاد العالمي للطرق الصوفية ومشيخة الطريقة العزيمة حفل تكريم لصناع فيلم مولانا.

الفوتو غرام رقم (15) مجموعة من المشايخ يأكلون الطعام

- أما في لقطة أخرى نشاهد دخول حاتم إلى المجلس، وتوقف الشيخ فتحي عن الأكل مبديا انزعاجه من رؤيته لحاتم، يظهر هذا بوضوح في فوتو غرام رقم (16)، لأنه ظن أن حاتم هو المسؤول عن فصله من منصبه في الأوقاف، ولكن في الواقع قد عزل من قبل الدولة بسبب تقديمه لفتوى إرضاع الكبير التي أحدثت ضجة كبيرة، تبرز هذه اللقطة **جانبا من الصراعات الموجودة بين الدعاة الإسلاميين في مصر الذين يتبادلون التهم بين بعضهم البعض، كما توحي هذه اللقطة بسيطرة الدولة على السلطة الدينية وذلك بتعيين أو إقالة رجال الدين بما يخدم مصالحها السياسية، وهذا ما نراه على أرض الواقع، فالدولة المصرية في ظل حكم السيسي فرضت العديد من الإجراءات والقرارات، حيث أعادت هيكلة الأزهر الشريف وعينت عددا من المسؤولين الحكوميين في مراكز قيادية بالأزهر مثل المفتي وشيخ الأزهر ، كما تم التحكم في الخطاب الديني، حيث صدرت تشريعات تُلزم المساجد والخطباء يعملون بالتنسيق مع الحكومة بشأن المواضيع والخطب الدينية.**
- وفي نهاية المقطع تتنقل الكاميرا إلى مكان هادئ بعيدا عن ضجيج المجالس، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (17) أين يختلي الشيخ مختار بالداعية حاتم ليسأله عن حقيقة علاقته برجل الأعمال الفاسد خالد أبو حديد ليخبره حاتم أنه تربطه به مصالح مادية، فهو الممول الرئيسي لبرنامجه الديني "**افهم دينك**" هذا الحوار المليء بالعديد من **الدلالات الصريحة والضمنية:**
- **أولًا: تسويق صورة ذهنية للمشاهدين على أن الدعاة الإسلاميين تهمهم مصالحهم المادية أكثر من أي شيء آخر.**
- **– ثانيا استغلال الدين لأغراض سياسية وإعلامية حيث توحي شخصية خالد أبو حديد الممول للبرنامج ضمنيًا بوجود محاولات لاستخدام المؤسسات الدينية كمنصات للدعاية والتأثير السياسي، بدلاً من خدمة الهدف الأصيل للدين.**
- **–ثالثًا: الفساد المالي والأخلاقي في المؤسسات الدينية يعكس ضمنيًا وجود فساد يزعزع الثقة في هذه المؤسسات.**
- **بشكل عام، يمكن القول إن المخرج أحمد مجدي علي يستخدم هذا المقطع لإثارة نقاش حول قضايا اجتماعية وسياسية هامة في المجتمع المصري، مثل العلاقة الدين والسلطة والفساد في المؤسسات**

الدينية وهذا يتفق مع مقاربة مارتين جولي التي تركز على الدلالات الضمنية والسياق الثقافي والاجتماعي في تحليل الأعمال الفنية.

فوتو غرام رقم (16) غضب الشيخ فتحي

الفوتو غرام رقم (17) حوار الشيخ حاتم والشيخ مختار

- **6-3-1- الخلفيات الأيديولوجية للمقطع الثالث:**

يتناول الفيلم العلاقة المتداخلة بين الدين والسياسة، مسلطًا الضوء على الارتباط الوثيق بين بعض الدعاة والنظام السياسي الحالي، مثل النظام بقيادة السيسي، حيث يُنظر إلى بعض الإسلاميين كأدوات سياسية تُستخدم لتبرير سياسات الحكومة، هذا الارتباط يثير تساؤلات حول نزاهتهم وموضوعتيهم، ويعزز الإيديولوجية النقدية التي تشكك في مصداقية الشخصيات الدينية. كما أن تصوير الدعاة كمهتمين بالمصالح المادية أكثر من الجوانب الروحية يعكس نقدًا للممارسات الدينية الحالية، ويبرز الحاجة إلى إصلاحات جذرية في الخطاب الديني.

في المقابل، يدعو الفيلم إلى تبني قيم الصوفية كخيار أخلاقي وروحي أفضل، مؤكدًا على أهمية البحث عن النقاء الروحي في مواجهة المظاهر المادية التي تهيمن على المشهد الديني. دعم الحكومة للصوفية يبدو

كوسيلة لتوجيه الخطاب الديني نحو قيم الاعتدال والنقاء الروحي، وإعادة تشكيله بما يخدم الاستقرار المجتمعي.

علاوة على ذلك، تصوير المشايخ كمهووسين بالأكل والرفاهية يُعد إسقاطًا على الانتقادات الموجهة لجماعة الإخوان المسلمين، باعتبارهم ينغمسون في المصالح المادية رغم ادعائهم الالتزام بالقيم الإسلامية. هذا الترويج للصوفية يعكس رغبة في إعادة تشكيل الخطاب الديني ليكون أكثر انسجامًا مع متطلبات المجتمع المصري، خاصة في ظل الانقسامات السياسية والأحداث التي مرت بها البلاد مؤخرًا، ولجذب الشباب نحو نموذج ديني بعيد عن الصراعات السياسية.

6-4-المقطع الرابع: 40:20- 42:25

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوع لقطة	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	المو سيقى	أصوات وضجيج
1	8ثا	حاتم يتحدث مع حسن في مطعم فاخر، جالسان بجانب نافذة المطعم.	متوسطة	عادية	Dolly in	**الداعية حاتم:** لا يا رجل أنا عايزك تحكيلي بالتفصيل الممل أن مشتاق ولدي لوعة وحتكيف لما اسمعها منك شخصيا		
2	7ثا	حسن يتحدث مع الداعية حاتم عن الشيخ فتحي.	قريبة	عادية	Dolly in	**حسن:** أبدا أنا كنت قاعد قدامو وكأني قاعد قدام التلفزيون اكان يكلمني كأني أهبل بتصدق أنو كان بي ترعش وهو بيتكلم معايا		

3	7ثا	لقطة قريبة تظهر ملامح الداعية حاتم	قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** هيهه الراجل خائف على منصبو وخايف على المكافأة والبدلات وطبعا عارف لو انت قلبت عليه أهلك يفرموه ويرموه من على الكرسي		
4	7ثا	حديث حسن عن الشيخ فتحي	متوسطة	عادية	ثابتة	**حسن:** أنا أعرفوا كويس كان يجلينا البيت ويقعد ينافق أبويا ويتمح لسلو ذا مرة أخد لابن شالي في الساحل ببلاش دين دا بقا؟		
5	3ثا	رد حاتم عن كلام حسن	قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** وايه دخل الدين في الساحل		
6	6ثا	حسن يتحدث مع حاتم ويشعل سيجارته.	لقطة متوسطة قريبة	عادية	Dolly in	**حسن:** مش ذا واحد يلي يفتلكو مش ذا واحد يلي بتمشوا وراه يحللكم الحلال وايحرلمكم الحرام		
7	9ثا	حاتم يلوح بيده غاضبا من كلام حسن عن الدعاة	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** يا أخي حرمة عليه عيشت أول حاجة لازم نعملها قبل ما نتكلم بين		

						الدين بين رجال الدين أو الي يتكلموا باسمو		
8	1ثا	حسن يرد على حاتم بتعالي	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**حسن** : يا سلام		
9	19ثا	الداعية حاتم يحاول إقناع حسن بالحجج والبراهين	متوسطة قريبة	عادية	Dolly in	**الداعية حاتم:** يا سلام ومربع كمان طبعا انت معندكش حساسية إننا نتكلم عن القساوسة دلوقتي لو رحت عند القسيس قلتلو عايز اتنصر عادي حيرحب بيك وايبارك بس لو بتقولو أنت مين أبوك في الدولة مين حيكلمك عن عظمة الإسلام وكأن شيخ الأزهر صح ولا حت كدبني؟"		
10	6ثا	حسن يرد على حاتم	قريبة	عادية	ثابتة	**حسن:** صح ذا من كتر الظلم والاضطهاد مش عارفين ايعبرو عن أفكارهم		
11	9ثا	حاتم يرد على حسن	قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** اسمع يا بيه يا أهبل أنت البلد مقسومة عندنا أغنيا وفقراء فسدا		

							وشرفا مش إسلام وأقباط لكن النظام الي عنك عايزنا كذا.		
12	1ثا	لقطة تظهر حسن في حيرة من أمره بسبب كلام حاتم.	قريبة	عادية	ثابتة			
13	5ثا	رد حاتم عن ككلام حسن	قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** المسلم يتعامل مع المسيحية كأنو كافر ولازم يسلم والمسيحي شائف أنو المسلم ظالم وعنصري		
14	2ثا	رد حسن عن كلام حاتم	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**حسن:** بس دي سياسة مش دين		
15	9ثا	رد حاتم على حسن	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** شوف يا أبو علي المسيحية أول ما خرجت من بيت لحم بقت سياسية		

							الداعية حاتم: الإسلام ووفاة الرسول عليه السلام بقا سياسة	
16	2ثا	رد حسن على كلام حاتم بأنه غير مقنع.	لقطة كبيرة	المجال والمجال المقابل	ثابتة		**حسن:** أنا مش مقتنع	
17	20ثا	غضب حاتم من حسن.	لقطة كبيرة	المجال والمجال المقابل	ثابتة		**الداعية حاتم:** إن شاء الله معندك متقتنع لو أنت فاكر يا هادي يا أبو 24 عشرين سنة يا أنت حصلت علوم الدنيا والاخرة وجبتي التائهة إيه خلاص عرفت حقيقة الإسلام وجوهر المسيحية ذا الغرور الي حاربوا سيدنا المسيح لو كنت عارف تعليم أصلا لو عايز تعرف عن المسيحية اقلك أنا ولا فاكرني شيخ من شيوخ التلفزيون بجد ونرجع بعد الفاصل لا يا حبيبي	

- **التحليل التعييني:**

يستهل المخرج المقطع الرابع بلقاء الداعية حاتم مع حسن ابن أحد كبار رجال الأمن في الدولة، الذي أرادا أن يتنصر ويغير ديانته إلى المسيحية، وكان الهدف من لقائهما إقناع حاتم لحسن بتغيير رأيه والرجوع إلى صوابه.

يبدأ المشهد في فضاء مكاني خارجي جديد، داخل مطعم فخم واجهته من زجاج، نرى من خلاله بنايات عالية يمر أسفلها مجرى مائي (نهر النيل)، أين يجلس الداعية حاتم بزي عصري رفقة حسن صاحب الشعر الطويل المجعد مرتديا معطفا أسود يتبادلان أطراف الحديث حول الشيخ فتحي وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (18) وهنا أخبر حاتم حسن بأنه متلهف لمعرفة ما حدث بينه وبين الشيخ فتحي –الذي كان داعية سابقا وطرد بسبب فتاويه المثيرة للجدل–،و كانت الكاميرا تقترب من حاتم بحركة دوللي اين، ثم تنتقل الكاميرا مجددا إلى حسن بلقطة كانت متوسطة، الذي رد على كلام حاتم قائلا: "**تصدق أنه كان يرتعش وهو يتكلم معايا**"، ثم بلقطة قريبة أبرزت ملامح حاتم يضحك مستهزئا من موقف الشيخ فتحي معلقا "**هو خائف على منصبه والمكافأت والبدلات وطبعا أنت عارف كويس لو قلبت عليه أهلك سوف يرمونه من على الكرسي**"، فواصل حسن حديثه مؤكدا أنه يعرف الشيخ فتحي جيدا لأنه كان يتردد كثيرا إلى بيته، فهو إنسان طماع محبا لمصالحه الخاصة حيث في إحدى المرات أخد لابنه شاليه في الساحل بدون مقابل، وهذا التصرف لا يليق بداعية إسلامي، ثم انتقلت الكاميرا إلى حاتم الذي رد عليه بحزم قائلا: "**وما دخل الدين في الساحل؟**"، وبحركة دولي أين ظهرت لقطة قريبة ليد حسن وهو يشعل سيجارته ويضعها في فمه مجيبا على حاتم "**ماكنتم تمشون ورائه لأنه يحلل لكم الحلال ويحرم لكم الحلال**" بزاوية كانت منخفضة.

وبلقطة متوسطة مرة أخرى تظهر غضب حاتم (من كلام حسن) ملوحا بيده معاتبا إياه على عدم تمييزه بين الدين ورجال الدين (الأشخاص الذين يتحدثون باسم الدين)، لكن حسن علق على كلامه مستهزئا: "**يا سلام.!**" فرد عليه الآخر: "**يا سلام ومربع كمان**" مواصلا حديثه هذه المرة عن القساوسة، حيث أعطاه مثالا قائلا: **لو رحت عند القسيس قلتلو عايز اتنصر عادي حيرحب بيك وايبارك بس لو بتقولو أنت مين أبوك في الدولة مين حيكلمك عن عظمة الإسلام وكأن شيخ الأزهر صح ولا حت كدبني؟**" وهذا بهدف إقناعه بالتراجع عن فكرة التنصير.

فوتو غرم رقم (18) حوار الداعية حاتم وحسن

وبلقطة قريبة تبرز رد حسن المؤيد لكلام حاتم مفسرا ذلك أن السلطة الحاكمة تسيطر على كافة رجال الدين حتى المسيحيين منهم، وبزاوية كانت عادية وبلقطة قريبة أخرى أبرزت الكاميرا انفعال حاتم قائلا: "**اسمع يا بيه يا أهبل أنت إن البلد في مصر مقسومة أغنياء وفقراء وفسداء وشرفاء ليس مسلمين وأقباط ولكن النظام الذي موجود في بيتك عايزينا كذا**"، ثم عادت الكاميرا لتظهر ملامح الاضطراب والتأثر بادية على وجه حسن، ثم تتحول الكاميرا مرة أخرى لتبرز حاتم يواصل حديثه على أن المسلم يتعامل مع المسيحي على أنه كافر ويجب عليه أن يسلم، بينما يرى المسيحي أن المسلم كافر وظالم وعنصري، فأكد له حسن على أن هذا الأمر يتعلق بالسياسية وليس بالدين، ثم بلقطة قريبة ركزت الكاميرا على وجه حاتم و هو يقول: **أن المسيحية أول ما خرجت من بيت لحم بقت سياسة**" ثم تتنقل الكاميرا إلى حسن وهو يخبر الداعية حاتم بأن الحجج التي قدمها له واهية وغير مقنعة، لكن الداعية يرد عليه بخشونة قائلا: "**لا أريدك أن تقتنع فأنت**

لا تعلم شيئا عن جوهر المسيحية، إسألني وأجيبك عن كل شيء ولا أنت فاكرني شيخ من شيوخ التلفزيون".

- **القراءة التضمنية:**

في هذا المقطع يبرز لنا المخرج الداعية حاتم بزيه العصري رفقة حسن(ابن أحد كبار الشخصيات السياسية الذي يرغب في تغيير ديانته إلى المسيحية) يجلسان في مطعم فاخر بواجهته الزجاجية، تطل على بنايات عالية مختلفة الأحجام يظهر أسفله مجرى مائي، إذ أراد مخرج العمل **أن يظهر التغيير الملحوظ في شخصية الداعية حاتم الشناوي الذي أصبح يرتاد المطاعم الفخمة التي توحي بالترف والرفاهية والحداثة والتقدم، وهي علامة على المكانة الاجتماعية والاقتصادية للشخصية، لقد انتقل حاتم من خطيب في مسجد عادي إلى داعية تلفزيوني غني، وهذا ما أكده رولان بارث في مقاربته، حيث تشكل هذه العناصر البصرية "دوال" أو علامات تحيل إلى "مدلولات" ضمنية تتعلق بالطبقات الاجتماعية والأنماط الاقتصادية والثقافية المرتبطة بهذا المكان،** وفي اللقطة أخرى يدور حوار بين حسن وحاتم حول الدعاة الإسلاميين، على أنهم طماعون وبراغماتيون يتخذون الدين جسرا للعبور إلى مصالحهم الخاصة وأهدافهم المقنعة، ناهيك عن خضوعهم لسيطرة الدولة بشكل تام، من خلال هذا النقاش نجد دلالة صريحة مفادها **تسويق صورة ذهنية نمطية سلبية حول الدعاة الإسلاميين الذين يتعاملون مع الدين كوسيلة لتحقيق مصالحهم المادية أو السياسية، كما أدرج مخرج العمل أحمد مجدي قضية فصل الدين عن السلطة وضرورة استقلالية الدعاة وإعطائهم الحرية في التعبير عن آرائهم، وهنا يكشف عن وجود علاقة معقدة بين السلطة والهيئات الدينية، فمن منظور "مارتين جولي"، يمكن تحليل هذه الدلالات على أنها "إشارات" تحمل معاني مضمرة عن طبيعة السلطة والتحكم في الخطاب الديني وهناك أيضا لعبة قوى مخفية بين مؤسسات الدولة والنخب الدينية.**

وهذا ما يتطابق مع سياسة مصر الحالية بقيادة السيسي التي تتخذ الدعاة الإسلاميين دروعا لتمرير قرارتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية...، وكل من يعارضها مصيره السجن أو النفي، ولعل ما تعرض له الإخوان المسلمين من اضطهاد أكبر دليل على ذلك، مما يشكل مشهدا دينيا جديدا يتصدره الذين جاءوا من خارج إطار التنظيمات الإسلامية التقليدية الذين ينحدرون في مجملهم من المؤسسة الدينية الرسمية،

الأزهر الشريف، وبعض من الصوفية الطرقية، يعني ذلك أن الدولة قد سيطرة بشكل تام على الدعاة الإسلاميين.

وفي لقطة أخرى في نفس المكان مجددا يستمر الحوار بين حاتم وحسن الذي تضمن العديد من الرسائل المشفرة من طرف مخرج العمل على لسان البطل عندما يخبر حاتم حسن بأن النظام هو المسؤول عن تأزم العلاقة بين المسلمين والمسيحيين، وفق سياسة " **فرق تسد**" ويظهر ذلك في قول حاتم: "**البلد عندنا مقسومة أغنيا وفقرا، فسدة وشُرَفا، مش مسلمين وأقباط، لكن النظام اللي عندك في البيت عايزنا كده؛ المسلم بيتعامل مع المسيحي على إنه كافر ولازم يسلم، والمسيحي شايف المسلم كافر وظالم وعنصري**" نستنتج من خلال هذه العبارة جملة من الدلالات الصريحة الضمنية وهي :

- **إبراز الصراعات والتوترات القائمة بين المسلمين والمسيحيين في مصر، وهو واقع شهدناه في العديد من الأحداث التاريخية مثل أحداث الخانكة سنة 1972م، الزاوية الحمراء سنة 1981م، هجوم جماعة من الإخوان المسلمين على حافلة نقل للمسيحين في ماي 2017م.**
- **التحريض على الكراهية حيث يتم تصوير العلاقة بين المسلمين والمسيحيين على أنها مشحونة بالتوتر، مما يعكس تأثير الخطاب الإعلامي والسياسي في خلق بيئة من الكراهية وعدم الثقة.**
- **الصراع على الهوية، حيث يُنظر إلى كل فئة على أنها تهدد الأخرى، مما يساهم في تعزيز الانقسامات بدلاً من التفاهم المتبادل.**

- دقهأما عن تصور **المخرج "أحمد مجدي علي"** للعلاقة التاريخية بين الدين والسياسية في مصر، فيصرح بها على لسان حاتم : "**المسيحية أول ما خرجت من بيت لحم بقت سياسة، والإسلام بوفاة النبي عليه الصلاة والسلام بقى سياسة**"، **حيث يتبنى التفسير المسيس للتاريخ الإسلامي، وهو التفسير الذي يفترض وجود أغراض سياسية كامنة وراء كافة تفاصيل التراث والتاريخ الإسلاميين، على نحو يشوه المقاصد الحقيقية لرموز هذا التاريخ، ويهدم تراثهم من خلال تصويرهم على أنهم مجرد سعاة وراء السلطة والجاه، غير معنيين بحمل رسالة الدين إلى العالمين، وأن نشرهم للدين إنما كان لأغراض سياسية ونفعية بحتة لا أثر للقيم السامية فيه.**

6_4_1- الخلفيات الأيديولوجية للمقطع الرابع:

تتداخل السياسة والدين بشكل معقد في الواقع الاجتماعي والسياسي في مصر، حيث تؤثر السياسة بشكل كبير على الخطاب الديني، وهذا ما سعى إليه مخرج الفيلم عندما طرح صورة دقيقة عن التوترات القائمة بين السلطة والدين، موضحًا هيمنة الدولة على الخطاب الديني، مما يعكس الإيديولوجيات السائدة التي تؤثر على كيفية تقديم الدين للجمهور، يعكس هذا النقد قلقًا حقيقيًا حول استقلالية رجال الدين وقدرتهم على التعبير بحرية، مما يسلط الضوء على الصراعات الداخلية التي تواجه المجتمع المصري في سعيه نحو التوازن بين الدين والسلطة، فبعد الإطاحة بالإخوان المسلمين في عام 2013، سعت الدولة إلى إضعاف تأثيرهم على الخطاب الديني من خلال دعم مؤسسات رسمية مثل الأزهر، تعمل الدولة على ترويج نموذج ديني يتعارض مع الأفكار الإخوانية مما يعني إبعاد الفكر الإسلامي التقليدي الذي يروج له الإخوان يقابل هذا التوجه قمع أي صوت ديني يُعتبر مرتبطًا بالإخوان أو يُظهر دعمًا لأي تنظيمات إسلامية تقليدية، يعزز هذا القمع من قوة النموذج الديني الجديد الذي تروج له الدولة، مما يُساهم في إضعاف تأثير الإخوان المسلمين في المجتمع.

5-المقطع الخامس46:52 - 48:49

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	20ثا	تظهر اللقطة طاقم عمل البرنامج رفقة حاتم في غرفة الانتظار قبل أن يدخل عليهم مدير المحطة علوش طالبا الإذن من فريق العمل ليحدث حاتم على انفراد، ليسأله عن تجارة الرقيق	لقطة متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**علوش:** يا مساء الفل يا مولانا **الداعية حاتم:** أهلا ياباشا **علوش:** لا مؤاخذا يعني عايز مولانا في موضوع كذا في العشر دقائق دوول **الداعية حاتم:** يارجل ارحمنا بقت 10 دقائق واطلع الهواء خلينا اتنفس		

						علوش: أنت بتجر ي أول ما البرنامج يخلص محدش يشوفك يا رجل نشوفك **الداعية حاتم:** اتفض بقا **علوش:** عموما هو سؤال بسيط هو مش ربنا أحل تجارة الرقيق؟		
2	15ثا	تعود الكاميرا إلى حاتم، الجالس على كرسيه أمام المرآة يمشط شعره ويواصل حديثه مع مدير المحطة	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم** :لا ربنا محرموش تفرق كتير ولعلمك ما فيش أي دين حرم تجارة الرق إنما الإسلام عمل إيه عمل خطة تدريجية للقضاء عليه لحد ما الإنسان الحديث تخلص منو بموجب قانون		
3	5ثا	علوش يسأل حاتم عن بند ملك اليمين	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**علوش:** طب يا سيدي نجي بقا لبند ملك اليمين		

4	3ثا	التفات حاتم لعلوش عند سؤاله عن حلف اليمين	متوسطة	المجال والجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** مالو؟		
5	25ثا	نقاش بين حاتم مع علوش حول حكم الإسلام في حلف اليمين	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**علوش:** أنتو مش مقصرين فيه شوية يعني **الداعية حاتم:** أنتو مين **علوش:** لالا العفو مقصدش حاجة، أقصد حكم الإسلام فيه إيه وحياة والدك ما تبخل علينا يا رجل من علمك الوافر وهو كلو في ميزانك الحساس		
6	4ثا	علوش يطلب من حاتم فتوى عن حلف اليمين	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** قصدك في ميزان الحسنات **علوش:** أيوه هيهه أقصد كذا هي غلطة كذا يعني		

7	7ثا	غضب حاتم بسبب كلام علوش	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** سيبك من الهري ذا وقولي ايه القصة **علوش:** حقولك على كل حاجة بس بقا يا شيخنا ما بقيتش حد غريب		
8	14ثا	خروج حاتم وعلوش من غرفة الانتظار	قريبة	زاوية خلفية	tracking	**الداعية حاتم:** أنت عارف ايه المشكلة يا علوشي بيك **علوش:** في إيه يا مولانا الشيخ حاتم: اقفل الباب يا خضيري مشكلتك في الحالة ذي الفرق بين النخاسة والقوادة لا يرى بالعين المجردة **علوش:** يعني ايه يا مولانا هو أنا قواد		- قرع الأقدام - غلق الباب

9	13ثا	تضمنت اللقطة ظهور حاتم وهو يضع يده على كتف علوش مواصلا حديثه بثقة.	لقطة متوسطة	خلفية	ثابتة	**الداعية حاتم:** هو أنا ليه حاسس أنك داخل على الشغلانة دي مش تسترزق أنت لقيت نفسك فيها وحببها **علوش:** حلال ولا حرام **الداعية حاتم:** لو عايزني أبيحلك تجارة البشر مش حنطقها		
10	9ثا	لوم علوش على حاتم بسبب عدم إعطائه فتوى بخصوص حلف اليمين	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**علوش:** هو خالد أبو حديد قالك على الأكرانية الي مرافقها نصحت ليه يتجوزها بعد محبلها يا مولانا ولا بقيت عندي وبرمت		
11	3ثا	غضب حاتم من كلام علوش	قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	**الداعية حاتم:** أخد تكوا عليا يا أولاد الهرمة		

- **التحليل التعييني للمقطع الخامس:**

يبدأ المقطع الخامس بلقطة متوسطة وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر الداعية حاتم جالسا على كرسيه في غرفة الانتظار رفقة خضيري وأحد معدي البرنامج، حيث نرى غرفة بإضاءة خافتة لمصابيح صغيرة مثبتة حول المرآة تبرز ملابس معلقة، فجأة يدخل عليهم مدير البرنامج "**علوش**" ملقيا السلام على الداعية حاتم ليطلب من البقية الانصراف للحديث مع حاتم، ليرد عليه هذا الأخير بأنه مستعجل، لأنه لم يتبقى من وقته سوى عشر دقائق ليبدأ برنامجه، فيقول له علوش: "**أنت تمشي بعد انتهاء البرنامج ولا أحد يراك ويتحدث معك**" ثم يطرح عليه سؤالا حول حكم تجارة الرقيق.

تتحول الكاميرا لحاتم بلقطة قريبة يسرح شعره في المرآة مجيبا على سؤال علوش: "**لا، ربنا لم يحرم تجارة الرقيق تفرق كثيرا ولعلمك لا يوجد أي دين حرم تجارة الرق وانما الإسلام عمل "إيه؟" وضع خطة تدريجية للقضاء عليه لحد ما الإنسان الحديث تخلص منو بموجب قانون**" ليرد علوش قائلا: "**طب يا سيدي نجيي لبند اليمين**" بزاوية كانت خلفية.

بلقطة أمريكية يلتفت حاتم لعلوش مستغربا سؤاله(عن فتوى ملك اليمين)، ليفسر له هذا الأخير:" **مش مقصرين معاه شوية**"، فرد حاتم غاضبا" **أنتو مين؟"(أي من تقصد)**، فضحك علوش ووضح له أنه لا يقصد شيئا وإنما يتساءل فقط عن حكم الإسلام فيما يخص ملك اليمين، رد حاتم مجددا رافعا يده قائلا: "**سيبك من الهري دا وقولي إيه القصة**"، ثم تنتقل الكاميرا إلى خارج غرفة الانتظار بحركة دوللي إين، أين تبرز الداعية حاتم وعلوش يغادران الغرفة يرافق اللقطة صوت غلق الباب وقرع الأقدام ، تقوم الكاميرا بتتبع الشخصيتين من زاوية خلفية وهما يواصلان الحديث بقول حاتم: "**أنت عارف يا علوش مشكلة في حالتك دي الفرق بين النخاسة والقوادة لا يرى بالعين المجردة**"، فرد علوش مندهشا "**يعني إيه يا مولانا يعني أنا قواد؟**"، فطبطب حاتم على كتف علوش وهو يخبره بأن سؤاله(حول ملك اليمين) يؤكد على أن نواياه غير شريفة ، لكن علوش بقي مصرا على سؤاله، وهنا صرح له حاتم أنه لن يبيح له تجارة البشر.

في نهاية المقطع بلقطة قريبة وزاوية المجال تبرز الكاميرا حاتم وعلوش متقابلان، وبنبرة حادة يلقي علوش اللوم على حاتم مذكرا إياه بالفتوى التي قدمها لممول البرنامج "خالد أبو حديد" (قصة البنت الأوكرانية) وكأنه يتهمه بالتمييز وانصرف غاضبًا، بلقطة متوسطة من زاوية جانبية يرد الشيخ حاتم قائلاً: "**أخذت تكوا عليا يا أولاد الهرمة**".

- **القراءة التضمنية:**

بلقطة متوسطة وبحركة كاميرا ثابتة، تظهر الداعية حاتم جالسا على كرسيه في غرفة الانتظار رفقة خضيري وأحد معدي البرنامج، حيث نرى غرفة مظلمة تضيئها قليلا مصابيح صغيرة مثبتة حول المرآة و تبرز ملابس معلقة" **حسب مقاربة رولان بارث السيميولوجية تحيل هنا إلى وجود الدال: جلوس الداعية على كرسيه، معديّ البرنامج جالسين بجواره، الملابس المعلقة، المرآة المحاطة بالمصابيح المضيئة، المدلول: استعداد وتحضير الداعية حاتم قبيل ظهوره التلفزيوني في غرفة خاصة، يظهر لنا التعاون والتنسيق بين معدي البرنامج وحاتم و هي صورة ايقونية توحي بواقع الممارسات المحيطة بإنتاج البرنامج التلفزيوني.**

بلقطة كبيرة توضح لنا الكاميرا لحظة دخول مدير البرنامج السيد علوش إلى غرفة الانتظار، ليسأل حاتم عن حكم الإسلام في تجارة الرقيق وملك اليمين، كما هو موضح في فوتوغرام رقم (19)، هذه اللقطة **التي توحي بوجهة نظر الكاتب وسيناريست إبراهيم عيسى الذي دائما ما يختار مواضيع فيها خلاف بين العلماء والفقهاء وذلك من أجل تشويش فكر وذهن المشاهدين وتشكيكهم في دور الدين وتأثيره وإبراز التعقيد والتباين في المواقف الدينية وبالتالي تسليط الضوء على عدم الوحدة والتجانس داخل الخطاب الديني والنخبة الدينية.**

الفوتو غرام رقم (19) حوار الداعية حاتم ومدير القناة علوش حول تجارة الرقيق وملك اليمين

وفي لقطة أخرى تبرز لنا شخصية علوش مدير البرنامج الديني التي أظهرها المخرج على أنها شخصية انتهازية ومستفزة غير مهتمة بتعاليم الدين، ليبرز للمشاهد أن القائمين على هذه البرامج شخصيات تتسم بالفساد ينقصها التأهيل العلمي و البعد عن القيم الإسلامية هدفهم الوحيد تحقيق مصالحها الشخصية، إذ في السنوات الأخيرة تعرّضت العديد من البرامج الدينية في مصر لانتقادات واسعة من الجمهور والنقاد، بسبب تلاعبها بالقيم الدينية والفتاوى الباطلة، من أجل تحقيق الربح والشهرة بدلاً من تقديم محتوى ديني حقيقي وصادق، ولعل أكبر مثال على ذلك ما شهده أسامة الشيخ (مدير سابق لقناة "النهار") واجه انتقادات بسبب بعض البرامج التي اعتُبرت غير موضوعية أو تروج لأفكار غير متوافقة مع القيم الإسلامية.

بلقطة أمريكية يلتفت حاتم لعلوش مستغربا سؤاله (عن فتوى ملك اليمين)، ليفسر له هذا الأخير:" **مش مقصرين معاه شوية**"، فرد حاتم غاضبا" **أنتو مين؟**"(أي من تقصد)، فضحك علوش ووضح له أنه لا يقصد شيئا وإنما يتساءل فقط عن حكم الإسلام فيما يخص ملك اليمين، فرد الشيخ غاضبًا بأنه لا يقدم له أي فتوى بخصوص

ذلك. فسأله علوش: "لماذا حللت لممول البرنامج، خالد أبو حديد، أن يتزوج أوكرانية بعد أن حملت منه؟"، **من خلال هذا النقاش الذي يحمل العديد من الدلالات الضمنية مفادها تسويق صورة ذهنية نمطية سلبية عن الدعاة الإسلاميين، على أنهم يستغلون الدين للتقرب من أصحاب النفوذ، وهذه الصورة ليست بعيدة عن وضع بعض الدعاة الإسلاميين في مصر الذين يُتهمون بتقديم فتاوى تخدم مصالح أصحاب المال و النفوذ وعلى سبيل المثال ما واجهه الداعية المعروف والمشهور (محمد حسان) من انتقادات بسبب بعض الفتاوى التي اعتبرها البعض أنها تخدم مصالح معينة أو تعكس توجهات سياسية، إضافة إلى عمرو خالد وسعد الدين الهلالي وغيرهم.**

وقد تعمد مخرج العمل اختيار إضاءة خافتة من أجل جعل المشهد أكثر إثارة وغموض، فالإضاءة تعتبر من العناصر البصرية الأساسية في السينما، فهي تضفي عمقا دراميا وتساعد في خلق أجواء بصرية خاصة في العمل السينمائي.

6-5-1- الخلفيات الأيديولوجية:

يسلط المقطع الخامس الأضواء على الفساد والانتهازية في بعض المؤسسات الدينية في مصر، لتعزيز الوعي المجتمعي لدى المشاهد حول حقيقة هذه البرامج، ، وتُعتبر هذه الأعمال الفنية وسيلة للتعبير عن القلق من صعود الإسلام السياسي (جماعة الاخوان المسلمين) أو من استغلال الدين لأغراض سياسية تعكس هذه الأعمال تحولات في الرأي العام تجاه الدين، وقد تُساهم في تشكيل مستقبل الخطاب الديني في البلاد من خلال تناول هذه الموضوعات، يمكن أن تُسهم في فتح نقاشات مهمة حول دور الدين في المجتمع والعلاقة بين المؤسسات الدينية والسلطة.

6-6-المقطع السادس22:57- 59:38

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	12ثا	جلوس الداعية حاتم على الكنبة بجانب الدكتور جمال، وعبد البصير، أمامهم مائدة مليئة بالحلويات	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** بقلك ايه يا دكتور جمال ما تحاولوا تختر عولنا دواء مصري يرفع الراس بدل ما أنتم سيبين كل الاختراعات لصليبين ولفرنجة ولا الكفرة والملاحدة ولا أولاد الهرمة دوول ولا أنتو بقا مقضينها تفسير وتأويل وقراة القران		- صوت الزغاريد - صوت الآلات الموسيقية

	4ثا	رد الدكتور جمال على كلام حاتم	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الدكتور جمال:** أنت بستخف يا مولانا بقراة القران كلنا كلنا مطالبين بإقامة الدعوة		– صوت الزغاريد
3	6ثا	تتضمن اللقطة لحظة دخول امرأة محجبة تحمل صينية من الشربات، أعطتها لعبد البصير	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** حاشت لله يا سيدي بس بارد يا دكتور جمال الكمياء محتاجلك مش بس خطبة الجمعة لا حول الله		
4	10ثا	"إلحاح حاتم على تقديم المشروبات للدكتور جمال	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**عبد البصير:** أتفضل **الداعية حاتم:** الله يخليك، أتفضل الدكتور جمال: لا يا سيدي **الشيخ حاتم:** والله ما أنت متفضل يأسد الدعوة عبد البصير: شرفت وأنست		– صوت الزغاريد

5	3ثا	الداعية حاتم يسأل الدكتور جمال عن الطريقة التي أسلمت بها الفتاة المسيحية على يده	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** قولي كيف أسلمت البنت على أيدك الكريمة أزاي		- صوت الزغاريد
6	8ثا	الدكتور جمال يجيب عن سؤاله	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الدكتور جمال:** والله البنت ديما تجيبني لأجزاخانة تأخذ أدوية وأنا ديما تلاقيني مشغل القران الكريم وفي يوم من الأيام سألتني أن قلبها انشرح للإسلام فشرحت هولها		
7	1ثا	طلب الداعية حاتم من الدكتور جمال تفسير	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** شرحتلها إيه؟		

8	3ثا	إجابة الدكتور جمال عن سؤال حاتم مازحا	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الدكتور جمال:** الإسلام **الداعية حاتم:** الله يصلح حالك هيهه		
9	11ثا	مواصلة الدكتور جمال حديثه مع الداعية حاتم	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الدكتور جمال:** هو الإسلام بقا حكر على المشايخ بس ولا ايه يا مولانا ، العلم في القلوب والكتب وأنا تفقهت كتير في الكتب والأحاديث وذا واجب على كل مسلم ومسلمة ومنسيتش باردو أني أديلها شوية كتب للأخت او هي ماشية		- صوت الآلات الموسيقية
10	12ثا	رد الداعية حاتم بسخرية على إجابة الدكتور لأنه لم يقتنع بكلامه	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** الله الله أكبر أنت يا دكتور عائز تقنعني أني بنت ديبلوم هتقرا ابن تيمية وتفهم كلام وتأمن بيه		

						مشاء الله، أبوها كاين فين البنية		
11	7ثا	إخبار الدكتور جمال حاتم بأن والد الفتاة كان سكيرًا	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الدكتور جمال:** الرجل أبوها بتاع كوباية **الداعية حاتم:** يعني أيه بتاع كوباية **الدكتور جمال:** سكير يعني		
12	17ثا	شرح الدكتور جمال للداعية السبب وراء دخول الفتاة المسيحية إلى الإسلام	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الدكتور جمال:** كان يضرب البنت وأمها كل يوم وثاني، فالبنت زهقت من البيت ومن أبوها والدنيا كلها وراحت للدير وترهبنت هناك وأبوها ماسبهاش وراح للكنيسة قعد يتمسكن ويتغلبن عشان ايرجعهلو البنت من الدير وياريت ما رجعوه الو هو		

						اليوم وتاني بدا يضربهم من جديد		
13	6ثا	تضمنت اللقطة سؤال الداعية حاتم للدكتور حول سبب عدم زواجه بالفتاة بعد أن أدخلها الإسلام	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** اااه قولي بقا ذي القنة يعني لا مؤاخذة يا دكتور جمال ما تمتش فضلك على أمة الإسلام وتجوزتها أنت		
14	7ثا	"تضمنت اللقطة نهوض حاتم وعبد البصير من أماكنهم لملاقاة شخصيات بارزة في أمن الدولة	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**عبد البصير:** ما تقوم يا مولانا على فضل المأمور ونظام المباحث وأمن الدولة **الداعية حاتم:** هيهه الله أكبر دي كملت		
15	4ثا	حاتم يسأل عبد البصير عن سبب قدوم رجال الأمن	لقطة متوسطة	عادية	بانورامية من اليسار	**الداعية حاتم:** هوما ليه جايين إن شاء الله		

						عبد البصير: يباركوا يباركوا يا مولانا		
16	4ثا	الداعية حاتم يسأل عبد البصير عن أسباب عدم إقامتهم فرح إسلامي	متوسطة	زاوية جانبية وخلفية	track	**الداعية حاتم:** هو أنت ليه يا عبد البصير معمل توش فرح إسلامي ليه		
17	4ثا	عبد البصير يفسر لحاتم سبب عدم إقامة عرس إسلامي	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**عبد البصير:** والله يا مولانا مش عايزين شبهات		- صوت الموسيقى
18	7ثا	مصافحة الداعية حاتم رجال الأمن وكبار الدولة	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**الداعية حاتم :** أهلا يا باشا منور يا باشا ربنا ايبارك		- صوت الموسيقى

						فيك الله يعزك ربنا يعزك يا باشا أهلا بيك شرفتنا		
19	6ثا	عبد البصير يؤكد لحاتم على ضرورة إقامة الفرح لأنه نصرة للهوية	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**عبد البصير:** أنت عايزنا نفرح بجد دي نصرة هوية كبيرة		- صوت الموسيقى
20	5ثا	تحسر الداعية حاتم على الفتاة المسيحية	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**الداعية حاتم:** نصرة؟ نصرة على مين على البنت الغلبانة ولا أبوها السكير		- صوت الموسيقى

- **التحليل التعييني:**

يطل المقطع السادس بلقطة كبيرة، توضح لنا غرفة استقبال الضيوف القديمة الطراز، أين يجلس الداعية حاتم على الأريكة بجانب الدكتور الصيدلي جمال وعبد البصير (الذي تكفل بتزويج البنت المسيحية للشاب المسلم).على يمينه ، أمامهم مائدة ممتلئة بالحلويات ويتبادلون أطراف الحديث، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (20)، حيث قال حاتم للدكتور جمال "**ما تحاولوا تخترعولنا دواء مصري يرفع الراس بدل ما أنتم سايبين كل الاختراعات لصليبين ولفرنجة ولا الكفرة والملاحدة ولا أولاد الهرمة دوول ولا أنتو بقا مقضينها تفسير وتأويل وقراءة القرآن؟**"، يرد الدكتور على الداعية أن الدعوة وقراءة القرآن لا تقتصر على رجال الدين فقط بل هي مسؤولية الجميع، وهنا يواصل حاتم كلامه بأسلوب ساخر ملمحا له على ضرورة اهتمامه باختصاصه وتركه ما لا يعنيه(الدعوة إلى الإسلام) ،ورافق اللقطة صوت الزغاريد والآلات الموسيقية.

بزاوية خلفية أبرزت لحظة دخول امرأة ممتلئة محجبة تحمل بيدها صينية من المشروبات قدمتها لعبد البصير الذي قدم المشروب للداعية، بينما ألح هذا الأخير على إعطاء المشروب أولا لدكتور جمال الذي رفض هو بدوره فقال له الشيخ ضاحكا "**والله ما أنت متفضل يا أسد الدعوة**"، ثم واصل حديثه مستفسرا عن الطريقة التي أسلمت بها الفتاة، فأجابه الدكتور بأنها كانت تتردد عليه في الصيدلية لشراء الدواء، فتجده يستمع إلى القرآن الكريم، في مرة من المرات أخبرته أن صدرها انشرح للإسلام فحدثتها عن هذا الدين، هنا رد حاتم ساخرا غير مقتنع بجوابه، فحاول الدكتور إثبات كلامه بأنه مثقف في مجال الدين ومطلع على علوم القرآن و أنه لم ينس تزويد الفتاة بمجموعة من الكتب لابن تمية، وهذا ما زاد الطينة بلة وجعل يواصل استهزائه قائلا"**الله أكبر يا دكتور هل تريد أن تقنعني أن البنت الأجنبية بنت الديبلوم سوف تقرا وتفهم كتب ابن تيمية وتؤمن به**".

بزاوية ثابتة أبرزت مواصلة حاتم لنقاشه مع الدكتور سائلا إياه عن والد الفتاة المسيحية، هنا يخبره بأن أباها رجل عربيد يعنف ابنته باستمرار، وهذا ما دفعها إلى اللجوء إلى الدير هروبا من معاملته السيئة، لكن هذا الأخير لم يتخل عن ابنته بل بحث عنها وأعادها إلى البيت، غير أن طبعه غلب تطبعه فعنفها مرة أخرى"، فأردف حاتم كلامه بسؤال آخر طالبا من الدكتور استفسارا عن سبب عزوفه عن الزواج من الفتاة المسيحية-

رغم أنه أولى بالزواج بها ليتم أجره بعد إسلامها_، هنا شعر الدكتور بالتوتر والحرج فعجز عن الإجابة، ولحسن حظه قاطعهما عبد البصير، ليطلب من حاتم التقدم ليسلم على كبار رجال الأمن.

فوتو غرام رقم (20) حوار بين الدكتور جمال والداعية حاتم وعبد البصير

وبلقطة متوسطة مع حركة بانورامية من اليسار إلى اليمين، تظهر الداعية حاتم وعبد البصير وهما يغادران غرفة الضيوف صوب باب الغرفة الأخرى المطلة على الحديقة التي أقيم فيها الفرح، وقد زينت بالمصابيح الملونة والزرابي المزركشة والبالونات والكراسي الخشبية استعداد لملاقاة شخصيات بارزة في الدولة، فنرى الداعية حاتم يسأل عبد البصير عن سبب قدومهم هؤلاء الرجال، فأجابه أنهم أتو للمباركة، ليتساءل حاتم مرة أخرى عن سبب عدم إقامة فرح إسلامي، فأجابه عبد البصير بأنهم يبتعدون عن الشبهات بزاوية كانت جانبية

وفي نهاية المقطع بلقطة قريبة وزاوية المجال والمجال المقابل أبرزت عبد البصير وهو يحدث حاتم بضرورة إقامة حفل كبير لأن هذا الزواج بمثابة نصرة للهوية، ثم تتغير حركة الكاميرا إلى زاوية خلفية، تظهر حاتم يقلب كفيه متحسر على الفتاة المسيحية قائلا: "**نصرة؟** "**نصرة على مين على البنت الغلبانة ولا أبوها السكير.**"

- **القراءة التضمنية:**

ينتقل المقطع إلى فضاء مكاني داخلي يتمثل في منزل عبد البصير الذي أقيم فيه عرس الفتاة المسيحية التي أسلمت، حيث تكفل بشراء منزل لها وتزويجها من شاب مسلم، وكان الداعية حاتم من بين المدعوين بالإضافة إلى شخصيات مرموقة في أمن الدولة.

أبرزت الكاميرا فضاء مكاني داخلي جديد (غرفة الضيوف)، حيث يتواجد فيها كل من الداعية حاتم وعبد البصير والدكتور جمال، الذين يتبادلون أطراف الحديث، حيث تم تصوير المكان بلقطة كبيرة وزاوية ثابته، ساعدت على كشف تفاصيل المكان الذي يبدو ضيقا بأثاث بسيط تمثلت في أريكة من الطراز القديم وطاولة وضعت فوقها أصناف من الحلويات، **وتوحي هذه اللقطة حسب مقاربة مارتين بمجموعة من الأبعاد وهي:**

- **البعد المكاني والحيّزي من خلال إبراز المخرج لغرفة الضيوف بزاوية ثابتة ولقطة كبيرة تم تأطير الفضاء المكاني الداخلي لهذا المنزل، الذي يبدوا ضيقا ومحدودا، مع محتوياته البسيطة التي تعكس المستوى الاجتماعي والاقتصادي المحدود لهذه العائلة.**
- **البعد الأيقوني والإشاري: أثاث غرفة الضيوف، يشكّل إشارات ايقونية عن المنزل العربي التقليدي، أما طاولة الحلويات تدل على كرم وجود العائلات المسلمة، هذه العناصر تساعد في بناء السياق الاجتماعي والثقافي والديني.**
- **البعد التداولي والتخاطبي من خلال تبادل الحديث بين الشخصيات (الشيخ حاتم، عبد البصير، الدكتور جمال)، يتم إنشاء بُعدا تخاطبيا داخل هذا الفضاء المكاني.**

إضافة إلى الشريط الصوتي، الذي تضمن ظواهر صوتية تمثلت في الزغاريد، والعزف على الآلات الموسيقية، الدالة على الأفراح العربية، ولهذا الشريط أهمية كبيرة في إضفاء معاني على الصور التي تعجز وحدها عن إيصالها، مما يعيد إليها قيمتها الواقعية، وهذا ما يؤكده "مارسيل مارت" بهذا الشأن: "الصوت هو المكون والمشكل الحاسم للصورة، وهذا نظرا للبعد الحسي الذي يضيفه على الشخصيات والأشياء، وهذا بإعادة إحياءها كما هي موجودة في الواقع (Marcel, 1997, p. 126).

استخدم المخرج في هذا المقطع المونتاج التعبيري بالإضافة إلى المونتاج التناوبي، وهو الأنسب في الحوار باستخدام زاوية المجال والمجال المقابل.

- في لقطة أخرى، تظهر الداعية حاتم في نقاش مع الدكتور جمال (الذي أدخل الفتاة المسيحية إلى الإسلام)، موضوعه عجز الصيادلة المصريين على اختراع دواء مصري يفتخرون به، بدل الخوض في المسائل الدينية التي لديها أهلها، **ومن خلال هذه اللقطة، أراد المخرج أن يوصل للمشاهد العربي أن العرب والمسلمين ليسوا أهلاً للعلم، بمعنى آخر هم مشغولون فقط بالفتاوى والتحليل والتحريم، وهذه الصورة النمطية الذهنية التي ينشرها الغرب عن الإسلام والمسلمين على أنهم كسالى وأغبياء حاقدون على الغرب الذي يتمتع الاستقرار السياسي والتقدم التكنولوجي والاقتصادي، كما روجوا لفكرة تمسك العربي بأمجاده وماضيه بدلاً من بذل الجهد اللازم للحاق بركب الحداثة والتقدم.**
- وفي نفس اللقطة أكمل الداعية حاتم حديثه مع الدكتور عن كيفية إقناعه الفتاة المسيحية بالدخول في الإسلام، فروى له الدكتور تفاصيل كثيرة من بينها تعرض الفتاة للتعنيف من طرف والدها **من خلال هذا الحوار يظهر المخرج الملابسات المحيطة بدخول الفتاة الأجنبية إلى الإسلام، مشيرا إلى أن السبب الحقيقي في اعتناق المسيحيات الإسلام، هو الهروب من العنف والضغوطات الأسرية، بالإضافة إلى ذلك أرادا مخرج العمل أن يبرز مبالغة المسلمين في احتفائهم الكبير باعتناق المسيحيين الإسلام بدعوة شخصيات سياسية مرموقة وأشهر الدعاة(الداعية حاتم)، وهذا ما يعكس سياسة وايديولوجية تنتهجها الدولة المصرية.**

وباختصار الرسالة الأساسية التي أرادها كاتب العمل إبراهيم عيسى وأظهرها مخرج العمل هي الطعن في حقيقة اعتناق المسيحيات الإسلام في مصر، ويظهر ذلك جليا في الأسباب الحقيقية التي دفعت الفتاة النصرانية للدخول في الإسلام (هروبها من معاملة والدها العربيد)، ولعل ملامح وجهها الحزينة في يوم عرسها تفصح عن ذلك، وهذا ما تظهره فوتو غرام رقم (21)، كما توحي أحداث المقطع بجشع الشباب المسلم، من خلال أقوال السائق حول تنافس شباب البلد على الزواج بالفتاة النصرانية، لما تملكه من مقومات جمال، ناهيك عن مجانية الفرح.

بزاوية المجال والمجال المقابل نرى الداعية وعبد البصير يتبادلان أطراف الحديث في البلكونة حول السبب الحقيقي الذي منع عبد البصير من إقامة فرح إسلامي، فأجابه على أن السبب هو تفادي الشبهات، من خلال هذا الحوار المليء بالدلالات الضمنية مفادها:

- **تشويه صورة الإخوان المسلمين على أنهم جماعات متطرفة وممارساتهم شبهة وهذا ما يدل عليه كلام عبد البصير**
- **كتره الضغوطات السياسية والاجتماعية التي تتعرض لها حركة الإخوان المسلمين، جعلتهم يتجنبون الأفراح الإسلامية، حتى لا تُفسر على أنها تعبير عن دعم أو انتماء سياسي.**

الفوتو غرام رقم (21) عرس الفتاة المسيحية التي أسلمت

6-6-1- الخلفيات الأيديلوجية للمقطع السادس:

يركز المخرج على العنف كعامل مؤثر في اعتناق الدين الإسلامي، مُظهرًا إدانته للعنف كوسيلة للتغيير أو التأثير على الخيارات الدينية، يُروج لفكرة أن دخول الأشخاص إلى الإسلام ليس دائمًا خيارًا طوعيًا، بل قد يكون ناتجًا عن ظروف قاسية، في سياق الاستعمار والهيمنة الثقافية الغربية، يُشير إلى أن المسلمين يعتمدون على الغير في مجالات الابتكار، مما يعكس شعورًا بالضعف أمام التقدم الغربي.

كما يظهر القلق من الانتماء السياسي في حوار الداعية وعبد البصير حول عدم إقامة فرح إسلامي، مما يعكس الضغوط السياسية والاجتماعية التي تتعرض لها حركة الإخوان المسلمين، يخشى الأفراد أن تُفسر احتفالاتهم على أنها تعبير عن دعم أو انتماء سياسي، مما يزيد من تعقيد الوضع الاجتماعي في مصر. يُظهر هذا الخوف من ردود الفعل السلبية أو التصنيف كمنتمين إلى حركة معينة كيف تؤثر الاعتبارات الاجتماعية والثقافية على القرارات الفردية المتعلقة بالممارسات الدينية، مثل إقامة الأعراس.

علاوة على ذلك، أثر التغير السياسي بعد ثورة 2011، مع صعود وهبوط الإخوان المسلمين، على العديد من جوانب الحياة، بما في ذلك الاحتفالات والمناسبات الدينية. تسعى حركة الإخوان المسلمين، كحركة إسلامية، إلى تطبيق الشريعة الإسلامية في الحياة العامة، مما يُفهم أحيانًا على أنه تهميش للعلوم الحديثة أو الابتكار. هذا التوجه قد يعزز الصورة النمطية عن المسلمين كأشخاص منشغلين بالشؤون الدينية فقط، مما يساهم في تعميق الفجوة بين التقاليد والحداثة في المجتمع.

6-7- المقطع السابع: 1:1:30- 1:3:11

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	3ثا	تضمنت اللقطة الداعية حاتم وحسن يمشيان جنبًا إلى جنب على ضفاف نهر النيل أين يخبره حسن مصر على قراراه	متوسطة	جانبية	تراك من اليمين الى اليسار	**حسن:** ريح نفسك مش ارجع الي في دماغي		
2	19ثا	تظهر اللقطة الداعية حاتم يرد على حسن بأنه لا	متوسطة	جانبية	تراك من اليمين	**الداعية حاتم:** يا ابني مش عايزك ترجع ولا غيروا أ وبعدين بصراحة ن مش ضامن تدخل الجنة لو فضلت مسلم أو طبعا تروح للنار لو بقيت مسيحي		- صوت الأقدام

		يريد منه التراجع عن قراره بشأن تغيير ديانته."			الى اليسار	لان أنا مؤمن أنو ربنا سبحان وتعالى بيشمل رحمة كل الناس مسلمين بقا ، نصارى ،ملاحدة، يهود أولاد هرمة		
3	3ثا	رد حسن بغضب على كلام الداعية حاتم	متوسطة		تراك من اليمين الى اليسار	**حسن:** بس أنتو تقولوا أن الدين عند الله الإسلام		
4	8ثا	الداعية حاتم يرد على حسن	متوسطة		تراك من اليمين الى اليسار	**الداعية حاتم:** مش احنا نقولو ذا القران الكريم وبعدين بقلك ايه عند الله أو الأخرة وإنما على الأرض بقا ه نفسو بقلك إيه		
5	5ثا	تضمنت رد الداعية حاتم على حسن بآية قرآنية	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**الداعية حاتم:** من شاء فليؤمن ومنشاء فليكفر ولكم دينكم وليا دين		

6	7ثا	الداعية حاتم يقنع حسن بالحجج والبراهين.	قريبة	زاوية جانبية	بانورامية من اليسار الى اليمين	**الداعية حاتم:** ويقولو على سيد المسيح ايه وجاعلو للذين أتبعوك فوق الذين كفروا ليوم القيامة		
7	3ثا	حسن يرد على حاتم	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**حسن:** ما تقول كذا للمسلمين الي اكفروا المسيحية		
8	3ثا	الداعية حاتم يرد بحدة	متوسطة	خلفية	ثابتة	**الداعية حاتم:** يا سيدي أنت بهمك الاسلام ولا المسلمين		
9	2ثا	تضمنت اللقطة عتاب حسن لحاتم على عدم حديثه عن مواضيع المسيحية في التلفزيون.	متوسطة	زاوية خلفية	ثابتة	**حسن:** ما تقول كذا في التلفزيون		

10	18ثا	الداعية يبرر لحسن عن عدم خوضه في مثل هذه المواضيع الحساسة في برنامجه	متوسطة قريبة	خلفية جانبية		**الداعية حاتم:** وأ نا حمار عبيط أنا ذا كلام يقطع العيش وأيهج عليا ألوف المتخلفين في الدولة لو ماكنتش حبيتك من الأول ما قللتك كلمة بعدين يا سيدي أنا مركز غي الوعظ مش في العلم في الدعاية مش في الهداية ارتحت لقد اعتر فتلك		- صوت البحيرة
12	5ثا	حسن يرد على حاتم	قريبة	عادية	ثابتة	**حسن:** في اية بتقول ومن يتبع غير الإسلام دينا فلن يقبل منه في الآخرة وهو من الخاسرين		
13	28ثا	"الداعية حاتم يخبر حسن بأن الخوض في موضوع الديانات أمر معقد لا يعلم حقيقته إلا الله	قريبة	خلفية	ثابتة	**الداعية حاتم:** في الدنيا أهلا وسهلا بأي دين أنما في الاخرة هو وحده الذي يعلم الغيب وبعدين في كلام بقول أن الإسلام بمعنى القرآن يشمل كل الرسالات، ثم يا سيدي كل الأديان بتقول أنا أحسن دين، إذا كانت المسيحية تنفي الإسلام ، يعني عائز الإسلام بقول أن هناك دين أحسن مني ، الحاجات دي نسيبها لربنا هو وحدو ميزان العدل المطلق ومندخلش في الكلام ذا		

- **التحليل التعييني:**

في أجواء غائمة يبدأ المقطع السابع بتصوير خارجي بلقطة متوسطة، وبحركة كاميرا تراك من اليمين إلى اليسار تظهر حسن مرتديا قبعة وجاكيت رياضي، والداعية حاتم ببدلة رسمية زرقاء اللون يسيران على ضفاف نهر النيل يتحاوران حول موضوع الإسلام والمسيحية، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (22)، أين أخبر حسن الداعية أنه مصّر على قراره(الدخول في المسيحية)، فرد عليه حاتم بأنه لا يريد منه التراجع عن قراراه بحجة أنه لن يضمن له دخول الجنة إذا بقي مسلما، أو يدخل النار إذا غير ديانته لأنه مؤمن أن رحمه الله تشمل الناس جميعا هنا رد عليه حسن مستاء: "**أنتم تقولون إن الدين عند الله الإسلام**"، فأجابه الداعية بأن هذا ليس بقوله ولا قول غيره، وإنما هو كلام الله المنزل على نبيه.

بزاوية خلفية أبرزت الداعية حاتم يضع يده على كتف حسن، مواصلا حديثه مفسرا له قول الله تعالى "**إن الدين عند الله الإسلام**"(الآية 19 من سورة آل عمران) في الآخرة، أما فيما يخص الدنيا فقال الله تعالى: " **فَمَن شَاءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ**"**(الآية 26 من سورة الكهف)**، وقال أيضا "**لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ**"**(الآية 6 من سورة الكافرون)**، ثم تتغير الكاميرا إلى لقطة قريبة لحسن ينصت إلى الداعية حاتم ، وهو يواصل حديثه عن الجماعة التي أيدّت المسيح "عيسى عليه السلام " و نصرته (الحواريون) مستشهدا بقوله تعالى: ""**(الآية 55 من سورة آل عمران)**، هنا يتساءل حسن: "**لماذا لا تقولون هذه الحقيقة للمسلمين الذين يكفرون المسيحيين؟**" فيرد حاتم بنبرة حادة: "**أنت يهمك الإسلام أم المسلمون؟**" بعدها يستفسر حسن من حاتم عن السبب الذي يمنعه من الخوض في هذا الموضوع (المسيحية) في برنامجه فيرد عليه حاتم بأنه ليس بمجنون بحركة كاميرا ثابتة.

فوتو غرام رقم (22) حوار الشيخ حاتم مع حسن "

بزاوية جانبية، يكمل الداعية حديثه مع حسن مفسرا له عزوفه عن الحديث في هذا الموضوع في برنامجه خوفا من الانتقادات والهجمات من طرف السلطة والمسلمين، زيادة على ذلك فإني مهمتي هي الوعظ والدعاية وليس الهداية،" وفي نهاية المقطع تنتقل الكاميرا إلى حسن وهو يطلب رأي حاتم في قول الله تعالى: ""**وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ الْإِسْلَامِ دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الْآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ"(الآية 85 من سورة آل عمران)**، ثم تعود الكاميرا مجددًا إلى الداعية حاتم، قائلاً: "**في هذه الدنيا، أهلاً وسهلاً بأي دين، وإنما في الآخرة، الله وحده يعلم الغيب**"

- **القراءة التضمنية:**

يبدأ المقطع بتصوير خارجي، يبرز أجواء غائمة **تحمل العديد من الدلالات السينمائية المختلفة، مثل الغموض، الخطر، الحزن أو الاكتئاب تتشكل هذه الدلالات من خلال التفاعل بين العناصر البصرية والسمعية والسياق الثقافي وهذا ما نلاحظه من خلال شخصية حسن الغامضة والخطيرة في نفس الوقت،** تتحرك الكاميرا بحركة تراك من اليمين إلى اليسار التي أعطت شعوراً بالحركة والديناميكية في المشهد حيث يظهر "**حسن**" مرتديا

قبعة وجاكيت رياضي رفقة الداعية حاتم ببدلة رسمية زرقاء اللون يمشيان بجانب بحيرة **وفقا لمقاربة رولان بارث هناك دلالات ايقونية تمثلت في لباس الشخصيتين، يُظهر الداعية حاتم في بدلة رسمية زرقاء اللون تعكس موقعه السلطوي والمؤسسي فهو أكبر داعية تلفزيوني في مصر لديه قاعدة جماهرية كبيرة، أما عن اللون الأزرق فيرمز إلى الأمان والمصداقية مما يعزز مصداقية حاتم كداعية، في المقابل يظهر "حسن" في لباس رياضي غير رسمي مع قبعة، وهذا يعكس طبيعته الأقل رسمية والأكثر حيوية، إن التباين في الملبس بين الشخصيتين يشكل تقابلاً بصرياً، إضافة إلى عنصر البحيرة الذي يحمل العديد من الدلالات الرمزية، حيث ترمز إلى السكينة والتأمل والعزلة والانفصال عن المجتمع وهذا ما تعيشه شخصية حسن في الفيلم كما قد توحي البحيرة بأجواء الراحة والانفتاح التي تسمح بالتعبير عن المشاعر والأفكار الشخصية وهذا ما حدث بالفعل بين حسن والشيخ حاتم.**

يدور حوار بين حاتم وحسن – الذي يريد اعتناق المسيحية–، أين أخبره حاتم بأنه لا يريد منه التراجع عن قراراه بحجة أنه لن يضمن له دخول الجنة إذا بقي مسلما، أو يدخل النار إذا غير ديانته لأنه مؤمن أن رحمه الله تشمل الناس، **يحمل هذا الحوار العديد من الدلالات الضمنية مفادها تشكيك المشاهد المصري و العربي في قضية دخول غير المسلمين الجنة، فالكاتب إبراهيم عيسى معروف بإثارة المواضيع التي فيها جدل في المجتمعات الإسلامية، حيث يروج من خلال الفيلم بطريقة غير مباشرة للمسيحية، ويتجلى ذلك في كلام البطل عن إمكانية دخول المسيحي إلى الجنة مستدلا على ذلك برحمة الله التي تسع جميع الديانات.**

كما يسوق مخرج العمل لفكرة التجديد الديني وفق مذهب الإمام العسكري "السيسي" وإعلامه، الذي يعتبر الجنة سلعة ينالها الجميع حتى لو ألحدوا وارتكبوا الموبقات.

يواصل المخرج التسويق لفكرته (حول المسيحية) في لقطة أخرى، عندما فسر الداعية حاتم الآية الكريمة" **وجاعلوا الذين اتبعوك فوق الذين كفروا إلى يوم القيامة"، أنها دليل قاطع على أن المسيحين ليسوا كفارا في نظره، ولكن كتب التفسير أكدت أن الفئة التي تتحدث عنها الآية هم اتباع عيسى عليه السلام(الحواريون) الذي آمنوا برسالته، وليس المسيحيين الحاليين الذين يعتقدون أن عيسى هو ابن الله، مما يعتبر شركا بالله** في اللقطة الموالية، نجد الداعية حاتم يفسر لحسن تجنبه الحديث عن المواضيع الحساسة في برنامجه، خوفا من الانتقادات والهجمات من طرف السلطة والمسلمين، زيادة على ذلك فإني مهمتي هي الوعظ والدعاية وليس

الهداية وهذه دلالة صريحة ومباشرة على لسان البطل، **أراد من خلالها المخرج إبراز الصراع بين الواقع الداخلي والظاهر الخارجي، والذي يعكس القيود والضغوطات التي تمنع بعض الدعاة الإسلاميين من التعبير عن آرائهم بحرية، حفاظا على لقمة عيشهم، وهذا ما يحد من قدرتهم على المساهمة في نقاشات هامة حول القضايا الحساسة.**

- وفي نهاية المقطع ومن خلال كلام الداعية حاتم على أن الإسلام يشمل جميع الديانات، **يظهر مخرج العمل فكرة تدعو إلى الدعوة إلى وحدة الأديان (الإسلام والمسيحية واليهودية) التي تعرف حديثا بالديانة الإبراهيمية كما هو موضح في الصورة رقم (23)، يعتبر هذا المشروع غربيا يهدف إلى توحيد الأديان من خلال جعلها تمارس في محيط واحد مثل الدعوة إلى بناء مسجد وكنيسة ومعبد في فضاء واحد كالجامعات والمطارات أو الدعوة إلى طباعة القرآن والإنجيل في غلاف واحد.**

فوتو غرام رقم (23) مشروع الديانة الإبراهيمية

6-7-1- الخلفيات الأيدولوجية للمقطع السابع:

نلاحظ من خلال الفيلم الترويج الضمني للديانة الإبراهيمية، فلا يمكن أخد هذا الأمر من باب الصدفة، فالخوض في الحديث عن "المسار الإبراهيمي" أو "الديانة الإبراهيمية" أو غيرها من المسميات ليست وليدة السنوات الخمس الأخيرة، أو وليدة اتفاقيات التطبيع التي أطلق عليها اتفاقات أبراهام عام 2020، بل هو نتيجة تمخضت عن مخططات جهنمية ودراسات تمت على مدار السنوات الماضية، تعزز الحوار بين الأديان هذه الجهود تعكس اهتمامًا متزايدًا بتعزيز التفاهم بين الأديان المختلفة، فالدولة المصرية بقيادة الرئيس عبد الفتاح السيسي تدعو في مناسبات إلى ضرورة التسامح والتعايش بين الأديان بهدف لتحقيق أمنها السياسي، وهذا ما يعادل مفهوم الديانة الإبراهيمية التي تسعى إلى توحيد الأديان الإبراهيمية الثلاثة: الإسلام، المسيحية، واليهودية.

تناول موضوع دخول غير المسلمين إلى الجنة يعكس دعوات للتجديد الفكر الديني، حيث يسعى البعض إلى إعادة تفسير النصوص الدينية، بما يخدم مصالحهم السياسية.

6-8- المقطع الثامن: 1:03:51- 1:06:7

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوع لقطة	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
1	8ثا	تضمنت اللقطة دخول الداعية حاتم إلى حضرة صوفية يحمل الفواكه ليقدمها لشخص آخر.	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية من اليمين إلى اليسار			- أصوات المصليين يتغنون بالرسول عليه أفضل الصلاة والسلام

2	4ثا	تظهر جلوس الداعية حاتم بجانب الشيخ مختار، وخلفهم مجموعة من الأشخاص يحملون كتبًا ويرددون كلمات في مدح الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام.	لقطة كبيرة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** اااه سبحان الله الناس تدي في عز ما هي محتاجة		
3	17ثا	حوار بين حاتم والشيخ مختار	لقطة متوسطة كبيرة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الشيخ مختار:** الناس دائما وهي محتاجة كنت فين ياحاتم كنت فين يا ابني **الداعية حاتم:** مقصر معاك أنا معليش، أصلي بصراحة معرفتش أتكلم مع ابن الرجل الكبير في		

						الموضوع بتعتك للأمن خفت يكسفني ساعتها قدي وجهي فين من ابن الأشراف وأسلوبهم الطاهر		
4	**6ثا**	رد الشيخ مختار على اعتدار حاتم	لقطة متوسطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الشيخ مختار:** ولا يهمك ذا ربنا كاشف الأمة ومصير المظلومين		
5	**18ثا**	مواصلة الحوار بين حاتم والشيخ مختار	متوسطة	عادية	ثابتة	**الشيخ مختار:** اسمع بقالي مدة كبيرة كنت عائز أجيلك بس واضح أن هناك حاجة كبيرة تتدبر ضدي يا حاتم وفي ناس من حبابينا جوا بلغوني أن الموضوع كبير وقريب وعشان كذا		

						أن نويت أبتعد مؤقتا، أنا مسافر الليلة الفجر يا حاتم		
6	**7ثا**	لوم حاتم للشيخ مختار بسب رحيله سرا إلى بلاد أخرى	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** مش ناوي تودعني يا عم مختار **الشيخ مختار:** ها ودعك وأودع عندك أمانة الشيح حاتم: رقبتي وروحي		
7	16 ثا	تضمنت اللقطة وصاية الشيخ مختار لحاتم بزيارة أمه في غيابه.	متوسطة	عادية	ثابتة	**الشيخ مختار:** روحي أنا أمنا الحجة الكبيرة مش عايزة تسافر معانا مصممة تقعد في البيت الكبير، فلو سمحت لو جالك فرصة خد بعزها يبقى كتر خيرك		

						الداعية حاتم: كتر خيري ايه يا عم مختار **الشيخ مختار:** بقلك ايه أنا عايزك في موضوع تعالى معايا		
8	29ثا	تضمنت اللقطة إعطاء الشيخ مختار للداعية حاتم ظرفًا وفلاشة تحتويان على جميع التهديدات والرسائل التي تصل إليه من الدولة	متوسطة قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الشيخ مختار:** الظرف ذا فيه كل شيء أنا كتبها بخط إيدي حاكي فيها كل الي حصلنا في الفترة الأخيرة دي بخصوص التهديدات والرسائل الي بعتها لكل المسؤولين وفي فلاشه صوت وصورة فيها كل الملفات حتفهم منها كل الي حصلنا الحقيقة أنى ترددت أنى اديي هملك		

							وانما حق الله الحقيقة لازم تبان		
9	**2ثا**	شعور الداعية حاتم بالذنب اتجاه الشيخ مختار	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** يعني أنك كفأتي نادلتي بثقتك فيا		
10	**18ثا**	رد الشيخ مختار عن كلام حاتم	متوسطة قريبة	خلفية جانبية	ثابتة	**الشيخ مختار:** بالعكس أنا كنت عاقبت نادلتك بما انني حطتيك في الموقف الصعب ذا ربنا يفوقك يا شيخ حاتم ويفوقنا جميعا		
11	**5ثا**	اتصال خضيري بحاتم	متوسطة	عادية	ثابتة	**الشيخ حاتم:** الو يا خضيري في أيه		- رنين الهاتف

- **التحليل التعييني للمقطع الثامن:**

يبدأ المقطع بلقطة بانورامية من اليسار إلى اليمين، أبرزت لحظة دخول الداعية حاتم بزيه الأزهري إلى إحدى مساجد مصر، حاملا بيده مجموعة من الفواكه التي قُدِّمت له من قبل محبيه، يسلمها لأحد عمال الزاوية وداخل الزاوية يجلس مجموعة من الناس على الأرض حاملين في أيديهم كتباً، ويرددون عبارات في مدح الرسول(حضرة صوفية)، كما تم إبراز ديكور إسلامي بالخشب المزخرف بلونه الأخضر، هنا يتوجه حاتم للجلوس بجانب الشيخ مختار –الذي يرتدي بدلة عصرية فوقها عباءة بنية اللون مطرزة بخيوط ذهبية– أين يمدح حاتم كرم الناس وجودهم معه رغم ظروفهم المعيشية الصعبة، فيرد عليه الشيخ مختار بأن هذه شيمة كل مصري بغضّ النظر عن ظروفهم، ثم أردف مختار سائلا حاتم عن سبب غيابه الطويل عن حضرة الصوفية، فرد عليه الشيخ فتحي قائلا: "**معك حق، أنا مقصر في الزيارة**"، واعتذر منه لأنه لم يستطع طرح قضيته أمام ابن الرئيس لأنه لم يجد الفرصة المناسبة لذلك، لكن الشيخ هون عليه الأمر.

بلقطة كبيرة يواصل الشيخ مختار حديثه بأن أخبار سيئة قد بلغته من طرف أحد رجال الأمن، مضمونها أن أمراً خطيرا يُحاك ضده من قبل الدولة، لذلك يتحتم عليه السفر والابتعاد لفترة، فيوصيه بزيارة والدته الوحيدة وتفقد أحوالها إلى حين عودته، ثم يطلب منه مرافقته إلى مكان آخر بعيدا عن ضوضاء أهازيج حضرة الصوفية.

وبلقطة متوسطة وزاوية المجال والمجال المقابل، نرى الشيخ مختار يسلم لحاتم ظرفا يحوي وثائق خطيرة تمس أمن الدولة كما هو موضح في فوتو غرام رقم (24)، وهنا يخبره الشيخ مختار بأهمية هذه الوثائق التي تضمنت رسائل وتهديدات، كان قد تعرض لها من أطراف مجهولة في الدولة مرفقة بفلاشه مدمجة بالصوت والصورة، يطأطئ حاتم رأسه خجلا، لأنه استغرب ثقة الشيخ فيه رغم معرفته بكل خباياه، فرد عليه الشيخ بأن هذه الثقة بمثابة عقاب له، وأنه وضعه في موقف، ثم دعا له بالتوفيق وانصرف، فجأة رن هاتف حاتم.

فوتو وغرام رقم (24) لقطة متوسطة تبرز استلام حاتم لملفات مهمة

- **القراءة التضمينية:**

في بداية المقطع وبحركة كاميرا بانورامية من اليسار إلى اليمين، أبرزت دخول الداعية حاتم إلى (حضرة الصوفية)، حاملا بيده مجموعة من الفواكه قُدمت له من طرف معجبيه، **وقد شكلت الكاميرا من اليسار إلى اليمين إيقاعا أضفى جوًا من الاحترام والتقديس للشخصية الدينية المركزية، كما أراد المخرج أن يقدم صورة إيجابية عن الشعب المصري كونه شعبا مضيافا وكريما رغم معانته وفقره، وحمل الداعية حاتم للفواكه المقدمة له من قبل المعجبين يُشكل "إشارة" إلى مكانته المرموقة وامتيازاته كرجل دين في المجتمع.**

تم إبراز ديكور إسلامي بالخشب المزخرف(الأرابيسك) بمنقوشات هندسية فوق زجاج بلونه الأخضر، **وهي دلالة على الهوية العربية الإسلامية، فالمعروف عن فن الأرابيسك أنه طابع زخرفي إسلامي عالي الرمزية فهو دائم الولادة والحياة ورمزا للبقاء والخلود في الفن، أما عن اللون الأخضر المفضل لدى الصوفية هذا ما توضحه فوتو غرام رقم (25) ، فله دلالات رمزية قوية فهو يرمز إلى الحياة والنماء والتجدد الروحي وهي**

من الصفات التي يسعى الصوفية إلى تحقيقها في سلوكهم الروحي، كما يرتبط بالمقدسات والأولياء في الإسلام، فمن منظور "رولان بارث،" يمكن النظر إلى هذا الديكور باعتباره "رسالة" تحمل معاني روحية وجمالية معينة.

فوتو غرام رقم (25) عرض موسيقي صوفي

تطرّق مخرج العمل "**أحمد مجدي علي** " **إلى قضية الصوفية**، حيث لاحظنا الترويج الواضح والطرح القوي لهذه القضية، هذا الطرح الذي يحمل في طياته العديد من الدلالات الضمنية:

- **أولها: إظهار شخصية الشيخ مختار الحسيني الصوفية التي صورت بأنها شخصية مسالمة.**
- **ثانيا: تسليط الضوء على الصوفية والممارسات الصوفية من خلال إبراز الأشخاص المتواجدين في الحضرة الصوفية يرددون مدائح دينية ويتمايلون برؤوسهم وهذا ما أبرزه الشريط الصوتي هذا يحمل دلالات أيديولوجية سياسية**، حيث في السنوات الأخيرة، برزت الصوفية في مصر كحركة إسلامية معتدلة هامة كانت الحكومة تعتمد عليها في السابق لمواجهة التطرف، وتحديداً جماعة الإخوان المسلمين

ومع ذلك، اتخذ النظام الحالي في مصر إجراءات للقضاء على جماعة الإخوان المسلمين، واتهمهم بالإرهاب والردة ويؤكد أبو العزائم، وهو شخصية صوفية بارزة، أن جماعة الإخوان المسلمين ليس لديها أي انتماء لأمة أو دين معين، ويعتبرها منظمة إرهابية كما يسلط الضوء على العلاقة الوثيقة بين الإخوان والسلفيين، مشيرًا إلى أنه بينما ينخرطون في خطابات واسعة النطاق، فإن أفعالهم لا تتماشى مع أقوالهم (مقبل، 2014)

ثالثا: دخول الداعية الاسلامي حاتم إلى الزاوية وإظهار التقارب الواضح بينه وبين الشيح حاتم وهذا ما أظهرته فوتو غرام رقم (26)

رابعا: التأكيد على التنوع الديني والفكري، فظهور الداعية الإسلامي حاتم داخل مسجد الصوفية ، يرمز إلى التعايش والتسامح بين التيارات الدينية المختلفة، وهذا كله من أجل توجيه المشاهد المصري والعربي إلى اتباع طريق الصوفية، التي اعتبرها الدين الإسلامي الحنيف بدعة مثل زيارة الأضرحة." (أبو زامل، 2018)

بلقطة كبيرة يواصل الشيخ مختار حديثه بأن أخبار سيئة قد بلغته من طرف أحد رجال الأمن، مضمونها أن أمراً خطيرا يُحاك ضده من قبل الدولة، لذلك يتحتم عليه السفر والابتعاد لفترة، **من خلال هذا الكلام ووفقًا "لمقاربة مارتين جولي"، نجد أن هذا الكلام يعكس الصراع السياسي والاجتماعي في مصر وذلك من خلال رغبة الشيخ مختار في الهروب من السلطة الحاكمة والبحث عن مكان آمن وحر كما تظهره البنية الخطابية والإيديولوجية والثقافية المتضمنة في النص**

فوتو غرام رقم (26) تقارب بين الداعية حاتم والصوفي الشيخ مختار.

6-8-1- الخلفيات الأيديولوجية:

يسعى النظام المصري الحالي بقيادة "عبد الفتاح السيسي" إلى استغلال الفرقة الصوفية كظهير ديني مستأنس بديل للإخوان والسلفية، نظرا لقاعدتها شعبية، حيث لعبت الحركات الصوفية العديد من الأدوار في الحياة السياسية وخصوصًا في مواجهة العديد من الأخطار التي شهدتها الدولة المصرية، لذلك شجعت الدولة المصرية الدور السياسي للحركة الصوفية، وهذا ما جعلها أقرب إلى الأنظمة الحاكمة في كثير من مواقفها، فأصبحت كل قيادة سياسية تأتي لحكم البلاد تتواصل معهم لتتعرف على آرائهم ومواقفهم حيال القضايا والمشكلات الراهنة التي يكون بعضها ديني وبعضها سياسي بحت.

6-9- المقطع التاسع: 1:24:02-1:27:45

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	8ثا	تضمنت اللقطة لحظة دخول الداعية حاتم إلى مكتب التحقيق رفقة شخص آخر، أين يُطلب منه الجلوس	كبيرة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** السلام عليكم أعزائي المشاهدين **مكرم باشا:** عليكم السلام ورحمة الله وبركاته يا سيدي اقعد أستريح يا مولانا		- صوت غلق الباب
2	10ثا	مكرم باشا ينزع ساعته وهو يطلب و الداعية	قريبة	جانبية	ثابتة	**مكرم باشا:** طبعا انت عارف يا مولانا اني ضيف على الجماعة هنا		

		حاتم أن يقيم بهم صلاة الفجر					ما تيجي نصلي الفجر مع مولانا أصل النهار خلص طلع ، متوضئ مولانا ؟	
3	5ثا	رد حاتم على مكرم باشا بأسلوب ساخر بسبب سؤاله عن الوضوء	متوسطة	عادية	ثابتة		**الداعية حاتم:** لا أصلي تيممت	**-صوت الضحك**
4	10ثا	طلب الضابط فيصل من الداعية حاتم الذهاب إلى الحمام من أجل الوضوء	متوسطة كبيرة	عادية	بانورامية من اليمين إلى اليسار		الضابط **فيصل:** ما تقوم معانا يا شيخ حاتم الحمام عندنا نظيف تتفضل	**-صوت قفل الباب**
5	5ثا	استعداد رجال الأمن لأداء الصلاة	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية من اليمين إلى اليسار		أحد ضباط الأمن: الله أكبر أشهد أن لا اله إلا الله، حي على الصلاة حي على الفلاح	

6	5ثا	تظهر اللقطة لحظة دخول حاتم إلى المكتب لتأدية الصلاة	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**الداعية حاتم:** اللهم صلي على النبي هو أنتم متوضئين جاهزين ولا مش فارقة		
7	4ثا	توبيخ أحد الضباط لحاتم لأنه تجاوز حدوده معهم	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**أحد الضباط:** واضح أنك أخدت علينا يا مولانا ذا أصلو مش طايقنا ولا زعلان مننا		
8	5ثا	مكرم باشا يلوم أصدقائه بسبب تعاملهم السيء مع الداعية حاتم	لقطة قريبة ومتوسطة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** صراحة أنتو ما فيش في قلبكو رحمة ولا لكو أمان ولا تعرفوا أقدار الناس		
9	4ثا	سؤال الداعية حاتم عن مكان القبلة	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** بالنسبة للقبلة ماشية كذا **الضابط فيصل:** مزبوطة كيما أنت واقف بالضبط		

10	4ثا	الضابط فيصل يطلب من الشيخ بدء الصلاة	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الضابط فيصل:** خلاص يا شيخ حاتم أتوكل على الله بقا		
11	13ثا	سؤال الداعية حاتم عن الآيات القرآنية المسموح بتلاوتها أثناء تأدية الصلاة.	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** الله أكبر، لا مؤاخذة مكرم باشا يعني بالنسبة للآيات فيها حظر ولا اوبن **مكرم باشا:** يعني بلاش آيات العذاب والنار خلينا في آيات الجنة		
12	3ثا	حاتم يُحدث نفسه	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الشيخ حاتم:** طبعا ما عمرك ما تورد على النار		
13	2ثا	مكرم باشا يسأل حاتم عن أخبار حسن	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** أخبار حسن إيه		
14	2ثا	حاتم يتسأل عن من يكون حسن	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** حسن مين ؟		

15	2ثا	غضب مكرم باشا من إجابة حاتم	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** لا احنا نتكلم جد دلوقتي		
16	2ثا	إجابة الداعية حاتم بأنه يجهل مكان حسن.	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** معرفش عنو أي حاجة ما ساعة ما هرب		
17	6ثا	مكرم باشا يرد بقوة وغضب على حاتم	قريبة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** لا احنا سايبنو أمانة في إيديك، وقريب أوي حنكلم الباشا أنو رجع لعقلوا بفضل علمك وتقواك		
18	13ثا	مدح مكرم باشا لرئيسه	قريبة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** عفكرة ذا الباشا رجل محترم جدا وجزمتوا برقبة كل بيقولوعليهم معارضة وكلهم ملفاتهم عندنا ومليانة فضائح، احنا بس مش عايزين نعطي حاجة		

							لعملاء أمريكا يكلمونا في حقوق الإنسان وكلام الفارغ ذا		
19	4ثا	الضابط فيصل يطمئن مكرم باشا على أن حاتم شخصية موثوقة	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الضابط فيصل** : أطمن يا باشا لدينا الثقة الكاملة في ولاء الشيخ حاتم		
20	5ثا	اعتذار مكرم باشا لحاتم	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** وأنا بعتذرلك ثاني علي عملوه إخواننا هنا قول يا فيصل أني عملت إيه عشانهم		
21	19ثا	الضابط فيصل يخبر حاتم أن مكرم باشا ليس له علاقة بدخوله الزنزانة	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الضابط فيصل:** طبعا سيادتك، سيادتوا اعتبر الي عملناه ذا خطأ شنيع جدا بس أطمن سهلة لحكاية والخطأ مردود كلها كم يوم ويخرج على طول أنا بس تخف علينا الحملة		

							الإعلامية الي أنت عارفها دي ونسوي على طول احنا ليه نخليه عندنا نعمل بيه إيه وهم ضاحكا		
22	1ثا	صدمة الداعية حاتم عند معرفته بمصير الشيخ مختار	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** أنتو بتتكلموا عن مين ؟		
23	3ثا	اعتراف مكرم باشا لداعية حاتم أن الأحداث التي وقعت لشيخ مختار مدبرة من طرفهم	لقطة متوسطة	زاوية جانبية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**مكرم باشا:** وعارف أن القضية ملفقة من إخوانا هنا		
24	5ثا	مواصلة مكرم باشا اعترافاته حول قضية الشيخ مختار	كبيرة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**مكرم باشا:** الرجل له شيعي ولا سافر إيران ولا في تنظيم إرهابي ولا الكلام الفارغ ذا كلو		

25	14ثا	مكرم باشا يمدح تعامل السلطة الحسن مع الشيخ مختار، رغم تجاوزاته التي لا تُغتفر	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**مكرم باشا:** بس هو توصوا بالمصيبة ذي طول حياتو يعني لا موردين ولا موارد يحمد ربنا أنو حيروح على طول بدون محاكمة وسجن وبهدلة، يعني تقدر تقول كلها تلات أسابيع وايروح لست والدتوا، واحنا مقدرين جدا أنك متصلتش بيه	**-موسيقى إثارة**	
26	2ثا	اضطراب حاتم و تلعثمه	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** بس أنا سيادتك	**موسيقى إثارة**	
27	11ثا	الباشا يخبر لداعية حاتم عن الملفات التي قدمه له الشيخ مختار قد	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**مكرم باشا:** عفكرة الحاجات الي كان سائبها عندك في البيت احنا أخذناها، وواجهناه بيها	**موسيقى إثارة**	

		تم حجزها من طرف الدولة					والرجل ما أنكرش، ومتقلقش قولنالو احنا أخذناها بمعرفتنا مش أنت الي مسلمها لنا.	
28	13ثا	صدمة الداعية حاتم بسبب المصيبة التي أوقع نفسه فيها	لقطة قريبة ومقربة				**مكرم باشا:** وبعدين يا مولانا بقيت شخصية عامة ومحبوبة ميصحش كذا، ذا خلي بالك من نفسك وأنت بتعمل كذا	**موسيقى إثارة**

- **التحليل التعييني:**

يبدأ المقطع بتصوير داخلي إضاءته خافتة، يظهر لنا لحظة دخول الشيخ حاتم مع أحد الرجال إلى مكتب الأمن بلقطة كبيرة، (كان الداعية حاتم في حالة غير مرتبة بسبب مكوثه وقت طويل في الانفرادية)، وبطريقة تهكمية وجه الداعية سلامه إلى مكرم باشا–ضابط أمن– قائلا:" **السلام عليكم أعزائي المشاهدين**"، فرد عليه السلام دون النظر إلى وجهه وطلب منه الجلوس على الكرسي المقابل له، قائلا: **أنت عارف يا مولانا أنني ضيف على الجماعة**" ونظر إلى أحد رجاله وأردف كلامه قائلا: "**ما تيجي نصلي الفجر يا جماعة ولا مولانا لأحسن خلاص النهار طلع**" فسأل حاتم: "**متوضئ يا شيخ**"، **فرد عليه بطريقة استفزازية: لا، أصلي تيممت**" وصاحب المشهد قهقهات رجال الأمن، بعد هذا اصطحب الضابط فيصل حاتم إلى الحمام من أجل الوضوء(تعامل الضابط فيصل بطريقة لبقة مع الشيخ واضعا يده خلف ظهره وابتسامة تعتلي شفتيه)، بحركة كاميرا خلفية وبانورامية من اليسار إلى اليمين، أبرزت لنا ديكور المكتب المعلق على جدرانه ألواح تضمنت صورا لضباط سابقين، و شاشة تلفاز متوسطة الحجم تعرض فيلما تاريخيا. واحتوى المكتب على تمثال هبل و بعض الأوراق وساعة يد.

بلقطة أمريكية خلع رجال الأمن أحذيتهم للشروع في صلاة الفجر، فدخل عليهم الداعية حاتم يحمل معطفه بمرفق اليسار وحذاءه في يده الأخرى، وقال مازحا: " **اللهم صل على النبي هو أنتوا متوضئين كذا جاهزين على طول ولا مش فارقة**"، فرد عليه أحدهم: "**واضح أنك أخدت علينا وجه يا مولانا**"، وبلقطة قريبة أبرزت نظرات الخبث للضابط مكرم، ورافقت هذه النظرات كلاما منه متمثلا في إبداء تعاطفه مع حاتم ولكن نيته عكس ذلك، بلقطة أمريكية أخرى أوضحت لنا الداعية في المقدمة والرجال خلفه سائلا إياهم عن صحة القبلة، فرد عليه الضابط فيصل بأنها صحيحة، ثم استدار حاتم ليسأل رجال الأمن ساخرا إن كانت قبلتهم هي نفسها قبلته فطلبوا منه أن يشرع في الصلاة مبدين مللهم من استفزازه المتواصل لهم، بزاوية خلفية ولقطة قريبة أبرزت تكبير الداعية حاتم وتوقفه لبرهة من أجل أن يعرف ما إذا كانت كل الآيات القرآنية مسموحة للصلاة أم هناك آيات محظورة، فرد عليه مكرم باشا" **خلينا من آيات العذاب والنار خلينا في آيات الجنة**" .

بعد الانتهاء من الصلاة عاد كل من الضابط مكرم باشا، فيصل والداعية حاتم إلى المكتب للحديث عن قضية حسن– ابن أحد كبار أمن الدولة–، ثم سأل مكرم حاتم عن مكان تواجد حسن، فأخبرهم أنه لا يعرف مكانه من

يوم هروبه من منزله، فرد الضابط غاضبا من عدم مبالات حاتم موبخا إياه لأنه فشل في تأدية مهمته المسندة إليه (إقناع حسن بالعدول عن اعتناق المسيحية)، في حين أنهم ينتظرون منه أن يبشرهم بتغيير حسن لموقفه وهذا أدنى معروف يرد به جميل الباشا، الذي له الفضل الكبير على جميع الدعاة أمثاله بإخفاء أعمالهم القذرة والمخلة بالحياء، يتدخل الضابط فيصل ليزكي حاتم ويجدد ثقته فيه، فاعتذر الضابط مكرم على المعاملة السيئة التي لاقاها حاتم من رجاله، وبلقطة قريبة يواصل الضابط فيصل حديثه عن احتجازهم لأحد الدعاة لمدة قصيرة وسيطلق سراحه بعد أن تهدأ الأوضاع، ليتفاجأ حاتم أن الشخص المنشود هو(**الشيخ مختار**)، ثم انتقلت الكاميرا إلى لقطة متوسطة، أظهرت انصراف الباشا من مكانه متوجها نحو حاتم مؤكدا له دفاعه عن الشيخ مختار نابعا من حبه وولائه له، وهو يؤيده في ذلك، ثم طلب منه التوجه إلى طاولة الاجتماعات، وأكمل حديثه عن الشيخ مختار على أنه شخص مسالم وأن قضيته ملفقة من طرف السلطة ، ويطمئنه أن الأشياء التي سلمها له الشيخ مختار موجودة بحوزتهم، هنا نرى الصدمة بادية على وجه حاتم خاصة بعد الصور الفاضحة التي عرضها عليه مكرم باشا(تجمع بينه وبين عشيقته نشوى).

- **القراءة التضمينية:**

يتضمن المقطع التاسع القبض على الداعية حاتم من طرف أمن الدولة، بسبب الوثائق والصور التي أودعها الشيخ مختار أمانة عنده قبل سفره، حيث تم حجزه ليوم كامل في الانفرادية قبل أن يتعرض للتحقيق والتهديد والتحذير من التلاعب بمصالح الدولة، لأن هذه الأخيرة صورا فاضحة مع إحدى عميلات السلطة.

يبدأ المقطع بلقطة كبيرة تبين لحظة دخول الداعية حاتم في حالة مزرية رفقة ضابط الأمن إلى مركز الأمن، أبرزت لنا الكاميرا المكتب الذي علقت جدرانه لوحات لصور ضباط سابقين في الأمن المصري، **ومن خلال هذه اللقطة أراد المخرج أن يخلق صورة ايقونية لمركز الأمن فما نراه في صورة مطابق نوعا ما للواقع، فوفقا لمقاربة مارتين جولي نلاحظ من خلال هذه اللقطة وجود:**

1- **المستوى الأيقوني (الظاهري):**

- ابراز ضابط أمن يقوم بملابس عادية.
- الضابط يمسك بالشخص من ذراعه ويقوده بقوة.

- خلفية الصورة تُظهِر جدرانًا ملصق عليها صور أخرى.

2- المستوى الإشاري (الرمزي):

- تُشير إلى علاقة السلطة والقمع بين الدولة والأفراد.
- ملابس الضابط وسلوكه العنيف يرمزان إلى قوة الدولة وقدرتها على فرض النظام.
- ملابس الشخص المُوقَّف وموقفه المستسلم يرمزان إلى ضعف الداعية حاتم أمام سلطة الدولة.

3- المستوى التأويلي (الإيديولوجي):

- تُعكِس صراع السلطة بين الدولة والدعاة الإسلاميين.
- الدولة تُمارِس القمع والسيطرة على المواطنين باستخدام القوة.
- تَجسِيّد إيديولوجية القوة والهيمنة التي تفرضها الدولة على الدعاة الإسلاميين والمجتمع.

بناءً على هذا التحليل، نستنتج أن هذه الصورةُ تعد ايقونية بالنظر إلى قدرتها على تجسيد الصراع بين السلطة والدعاة على المستوى الرمزي والإيديولوجي وهذا ما يحدث بالفعل في النظام المصري بقيادة السيسي الذي أصدر قوانين وتشريعات جديدة لتنظيم عمل الدعاة والمؤسسات الدينية، بما في ذلك تقييد حرية الخطابة والدعوة دون ترخيص مسبق.

في نفس اللقطة يطلب مكرم باشا من الداعية حاتم الجلوس بطريقة غير مهذبة دون النظر إلى وجهه ومن خلال هذه اللقطة، **أظهر لنا المخرج المعاملة السيئة التي يتلقاها الدعاة الإسلاميين من طرف الأمن، فقبل دخول حاتم إلى مكتب الأمن قضى يوما كاملا في الانفرادية، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم(27) دون أكل أو شرب لدرجة أنه تبول داخل الغرفة، في الواقع نلاحظ أن الحكومة المصرية تتعامل بأقصى درجات القسوة مع أي داعية تشعر بأنه يشكل خطرا عليها، وهو ما حدث بالفعل مع العديد من الدعاة الإسلامين من بينهم الشيخ حازم صلاح أبو إسماعيل وهو داعية إسلامي وسياسي مصري معروف، تم اعتقاله بعد 2013 وتعرض لمعاملة سيئة أثناء احتجازه، حيث تم اتهامه بأمور تتعلق بالإرهاب، إضافة إلى الدكتور**

صفوت الحجازي الذي وكذلك داعية إسلامي وناشط سياسي، تم اعتقاله في عدة مناسبات بعد أحداث 2013 وتعرض لإجراءات قاسية في السجون وغيره من الدعاة الإسلاميين.

فوتو غرام رقم (27) الداعية حاتم في الانفرادية

بلقطة كبيرة تبرز رجال الأمن يخلعون أحذيتهم للشروع في صلاة الفجر (من دون وضوء)، فدخل عليهم الداعية حاتم يحمل معطفه بمرفقه اليسار وحذاءه في يده الأخرى (انصراف حاتم للوضوء بمفرده)، حيث قال مازحا: " **اللهم صل على النبي هل أنتم دائما على وضوء** "، **ومن خلال هذه اللقطة التي تحمل دلالات ضمنية وظف المخرج رمزية قوية لانتقاد العلاقة بين السلطة والدين، ويظهر ذلك في تصرف رجال الأمن عندما باشروا الصلاة دون طهارة، ما يثير تساؤلات حول مدى ارتباط هؤلاء بالقيم الدينية التي يدّعونها ،أما عن تعليق الداعية حاتم الساخر يحمل رسالة مبطنة مفادها انفصال رجال الأمن عن الممارسات الدينية الصحيحة، وكأن الدين بالنسبة لهم مجرد قناع يستخدمونها لتلميع صورتهم، وليس جزءًا جوهريًا من حياتهم.**

بزاوية خلفية ولقطة قريبة تظهر شروع الداعية حاتم في الصلاة، ثم توقف لبرهة من أجل أن يعرف ما إذا كانت كل الآيات القرآنية مسموحة للصلاة أم هناك آيات محضورة، فرد عليه مكرم باشا" **خلينا من آيات العذاب والنار خلينا في آيات الجنة"، ويحمل هذا الحوار دلالات ضمنية، تمثلت في سيطرة الدولة على الخطاب الديني وهذا يعكس محاولة الدولة فرض نسخة محددة من الإسلام تتماشى مع أهدافها السياسية وهذا يتفق مع سياسات النظام المصري الحالية التي تسعى إلى إحكام قبضتها على المؤسسات الدينية مثل الأزهر ودار الإفتاء، وضبط الخطاب الديني ليخدم رؤية النظام للدعوة التي أطلقها الرئيس عبد الفتاح السيسي لتجديد الخطاب الديني، حيث يتم استغلال هذه الدعوة لتقديم نسخة معتدلة من الإسلام مدعومة من الدولة ومناهضة للتيارات الإسلامية السياسية مثل الإخوان المسلمين**

في حوارا آخر عقب الصلاة يصرح فيه مكرم باشا للداعية حاتم بأفضال السلطة على الدعاة الإسلاميين، الذين يخفون الكثير من المعاصي التي دفعتهم إليها الدولة الحاكمة دون علمهم، **وهذه دلالة صريحة على سعي الدولة للسيطرة على رجال الدين، بأساليب رخيصة وغير مشروعة.**

وفي لقطة أخرى يواصل مكرم باشا حديثه مع الداعية حاتم عن قضية الشيخ مختار (الذي اتهم بشيعية وتابع لجماعة الإخوان)، هنا صرح مكرم باشا بأن الدولة هي التي لفقت له هذه التهمة، **من خلال هذا التصريح نلمس رسالة مشفرة مضمونها أن أي معارضة دينية لا مكان لها في النظام المصري، وهذا يعكس ما حدث مع الإخوان المسلمين بعد 2013، عندما تم تصنيفهم كجماعة إرهابية، وزج قادتهم وأعضائهم في السجون سيطرة الدولة على الدين ورجال الدين تعكس نمطًا تاريخيًا بدأ منذ عهد جمال عبد الناصر واستمر حتى اليوم، حيث يتم قمع المعارضة الدينية التي قد تشكل تهديدًا للنظام.**

في غرفة الاجتماعات وبإضاءة خافتة، نرى مركم باشا يعرض على الداعية حاتم صورا (تجمع بينه وبين عشيقته نشوى)، هنا نرى الصدمة بادية على وجهه كما هو موضح في فوتو غرام رقم (26)، من خلال هذا الكلام المليء بالدلالات الضمنية المتمثلة في:

- **اعتماد السلطات على أساليب الإغواء والإغراء (الفتيات الجميلات) للإطاحة برجالات الدين الدعاة، وهي نفس الصورة النمطية التي يروج لها الغرب على أن المسلمين يشتهون النساء، كما تؤكد مرة أخرى هيمنة الدولة على الخطاب الديني بشتى الأساليب.**

- وظف المخرج الإضاءة الخافتة التي أعطت تأثيرا دراماتيكيا، حيث تعتبر الإضاءة عنصرا هاما في التصوير السينمائي، لأنها تؤثر بشكل كبير على الصور التي تلتقطها الكاميرات، كما تؤثر على المشاعر التي يتم نقلها.
- أما عن الشريط الصوتي الذي رافق اللقطة (موسيقى)، فقد أضفى مزيجا من مشاعر الإثارة والخوف والحسرة التي خالجت البطل، فالموسيقى لها أهمية كبيرة في تعزيز المشاعر.

فوتو غرام رقم (26) صدمة الداعية حاتم بسبب الصور

6-9-1- الخلفيات الأيديولوجية:

منذ عهد عبد الناصر، اعتمدت الدولة المصرية سياسة السيطرة الكاملة على الخطاب الديني لضمان خضوعه لأهدافها السياسية، وهي سياسة استمرت وتطورت في عهد السادات ومبارك، وتصاعدت بشكل أكبر في عهد السيسي، حيث يتم استغلال المؤسسات الدينية والدعاة لتعزيز شرعية النظام، مع قمع أي محاولة للاستقلالية أو المعارضة تحت ذرائع الإرهاب أو التطرف، يعكس الفيلم هذه الديناميكية من خلال تصوير العلاقة بين الدولة والدعاة الإسلاميين، حيث يتم تقديم رؤية الدولة لجماعة الإخوان المسلمين كمصدر تهديد دائم يجب القضاء عليه، وتظهر الاتهامات التي وُجِّهت لشخصية الشيخ مختار وتلفيق القضايا له محاكاة لما تعرضت له جماعة الإخوان، حيث تم اتهامهم بالإرهاب والخيانة لتبرير قمعهم، كما يبرز الفيلم كيفية استخدام النظام لبعض التيارات الإسلامية لضرب تيارات أخرى، على غرار ما حدث في السبعينيات عندما استُخدمت الجماعات الإسلامية لمواجهة اليسار قبل أن ينقلب النظام عليها لاحقًا من خلال هذه الرمزية، يقدم الفيلم نقدًا لاذعًا للعلاقة بين الدين والدولة، مسلطًا الضوء على توظيف الدين لخدمة النظام عبر تصوير الدعاة كضحايا لتلاعب الدولة وأدواتها وبهذا، يُظهر الفيلم استمرار النمط التاريخي للنظام المصري في السيطرة على المؤسسات الدينية، مع إسقاط مباشر على الإخوان المسلمين بوصفهم رمزًا للمعارضة الدينية التي تسعى الدولة إلى القضاء عليها.

6-10- المقطع العاشر: 1:32:52-1:35:48

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	5ثا	زيارة الممثل نادر لحاتم في الاستديو من أجل التحدث معه في موضوع مهم	لقطة كبيرة	عادية	ثابتة	**نادر:** يا مولانا عايزك في موضوع **الداعية حاتم:** خير **نادر:** معليش تعال معايا بس		
2	2ثا	المذيع أنور جالس على كرسيه حامل سيجارة في يده وينظر إلى الشيخ حاتم بطريقة غريبة	متوسطة	زاوية جانبية	بانورامية من اليسار إلى اليمين			

3	11ثا	انصراف الداعية حاتم بصحبة نادر من أجل الحديث والمعد يخبر حاتم للاستعداد لأن الإعلانات سينتهي بعد عشرة دقائق	قريبة	جانبية خلفية	تراك من اليسار إلى اليمين	**نادر:** أحنا صحاب يا شيخ حاتم **الداعية حاتم:** عمرنا ما كنا صحاب **نادر:** صدق لو قلت غير كذا عزل منك **المعد:** 10 دقائق يا مولانا **الداعية حاتم:** ان شاء يبقوا ساعة		
4	4ثا	لقطة قريبة لنادر	قريبة	عادية	ثابتة	**نادر:** طبعا أنت أستاذي وشيخي وأنا تلميذك المخلص		
5	2ثا	الداعية يطلب من نادر الإسراع في الحديث لأن الوقت يداهمه	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** متخلص يا نادر 8 دقائق ونطلع على هوا		
6	3ثا	نادر يسأل حاتم عن مدى استعداده للإتمام الحلقة	قريبة	عادية	ثابتة	**نادر :**طب أنت متأكد أنك عائز تكمل الحلقة؟		

7	1ثا	رد الداعية حاتم عن سؤال نادر	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** ولي لا؟		
8	10ثا	نادر يحذر الداعية من مكيدة المذيع أنور	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**نادر:** أنور ذا ابن اللدينة حيسألك السؤال هن الشيخ مختار الحسيني بعد الفاصل وطبعا أيا كانت إجابتك متكونش في صالحك ويمكن تخلص عليك خالص كداعية تلفزيوني		
9	3ثا	أنور جالس على كرسيه يتحدث في الهاتف	لقطة أمريكية	زاوية جانبية	ثابتة	**أنور:** مساء الفل يا معلم، تمام		
10	2ثا	الداعية يتسأل عن مدى جدية نادر في كلامه	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** دا بقا تهديد ولا تحذير		

11	8ثا	نادر يمسك لوحه الالكتروني لعرض الفيديو على حاتم	لقطة متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**نادر:** مش مصدقني تعال أوريك مشهد كذا كنت عملتو في فيلم زمان تقدر تسميه نحتاية بلغة السوق		
12	16ثا	صدمة الداعية حاتم بما شاهده	قريبة	زاوية مرتفعة	ثابتة		–موسيقى راقصة	– صوت الضحك
13	3ثا	نادر يسأل الداعية عن معرفته للفتاة الموجودة في الفيديو	قريبة	زاوية مرتفعة	ثابتة	**نادر:** عرفت مين دي؟ **الداعية حاتم:** نشوى...		
14	3ثا	نادر يحذر الداعية من محاولات الدولة للتخلص منه	قريبة	زاوية منخفضة مرتفعة	ثابتة	**نادر:** هوما جابوك هنا يا مولانا علشان اخلصوا عليك		
15	29ثا	نادر يقدم تفاصيل أكثر حول ما يدبر له	قريبة	زاوية المجال والمجال المقابل	ثابتة	**نادر:** هوما فكرينك رجل من رجالتهم، بس بعد ما قلبوك وملاقوش فيك فتحة زمبلك حبوا يربوك فجابوك على		

						البرنامج ذا عشان تبقا الرجل بتعهم، حتى لو اضطروا نشوى تتكلم ، فهوما الي مأجرنها وعارفي هي بتعمل إيه، وعرفوا أنت متورط معاها فإيه، يا مولانا أنت أكبر شيخ فلبدكلها كل الناس بتحببك وتسمع كلامك إلا بقا الفلوس والبرامج والشهرة والموردين كل ذا بح والأمر مش مكتوب حيمشي على الكل		
16	6ثا	حاتم يطلب من المذيع أنور مرافقته إلى مكان آخر للحديث معه في موضوع	متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** بقلك إيه يا أنور **أنور:** أمرني الداعية **حاتم:** تعال عايزك في موضوع أنور: منفعش نتكلم هنا الشيخ حاتم: لا خليه مفاجئة		

						أنور: حاضر خاضر		
17	6ثا	دخول أنور رفقة حاتم إلى غرفة تغيير الملابس	متوسطة	عادية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**أنور**: أهلا وسهلا مولانا، أتفضل **الداعية حاتم**: استشارة فنية		- صوت فتح الباب - غلق الباب
18	4ثا	الداعية حاتم يستشير المذيع أنور ساخرا	قريبة	زاوية منخفضة	ثابتة	**أنور**: أأمرني الشيخ حاتم: لو في خطة ضدي وتتنقد بحذافيرها أعمل إيه؟		
19	30 ثا	استفزاز المذيع أنور لحاتم	لقطة قريبة	المجال والمجال المقابل وزاوية منخفضة	ثابتة	**أنور**: هههههه يا ولد..أنا حاسس بيك، أنك لو طلبت يتخفف عليك متضمنش، حتشيل بلكون يا مولانا الحاجة الثانية أنك تزوق من الحلقة الحاجة الثانية انك لازم تزوغ من الحلقة ، حيبقى		

						شكلك وحش أوي وضعيف، و وسط جمهورك وضعيف وسط أمن الدولة بس في حل **الداعية حاتم:** إيه لأنور: تسمع الكلام، تهدأ، تطاطي، تخرج دلواتي تقول الكلام الكبار عاي زينك تقولو		
20	7ثا	الداعية حاتم يلطم للمذيع أنور وسقوطه على الأرض	متوسطة	زاوية خلفية		**الداعية حاتم:** لا في حل ثاني **أنور:** ياريت ، اااااا		

- **التحليل التعييني:**

يبدأ المقطع بلقطة كبيرة أظهرت ديكور الاستوديو بأريكة مخملية عصرية وردية اللون، أين كان يجلس بطل الفيلم وخلفه ديكور إسلامي(الأرابيسك) يستعد لمواصلة برنامجه (افهم دينك)، هنا يأتي نادر (الممثل المشهور صديق حاتم)، حاملا بيده لوحة إلكترونية، ليطلب من حاتم مرافقته للحديث على انفراد، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة متوسطة أبرزت المذيع أنور جالساً بيده سيجارة وهو يراقبهما بعينين تتّقدان شرّا، وبحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين صورت لحظة انصراف الداعية والممثل أنور وهما يتبادلان أطراف الحديث، أين قاطعهما المعد ليخبر حاتم بأن الفاصل الإشهاري سينتهي بعد عشرة دقائق، فرد عليه بطريقة ساخرة قائلا:" **أن شاء الله يبقوا ساعة**".

وبزاوية خلفية يواصل نادر كلامه قائلا: "**طبعا أنت أستاذي وشيخي وأنا تلميذك المخلص**" فيرد عليه حاتم منزعجا ويطلب منه الاستعجال فيما يريد قوله، هنا يسأله إن كان مستعدا فعلا لمواصلة الحلقة (بعد الموقف المحرج الذي وضعه فيه المذيع أنور حول قضية الشيعة)، فيجيبه حاتم بأنه لا مشكلة لديه في مواصلة البرنامج، لكن نادر يطلعه على المكيدة التي دبرها له المذيع أنور لينهي مسيرته كداعية تلفزيوني(قضية الشيخ مختار الحسيني)، انتقلت الكاميرا إلى المذيع أنور يتحدث عبر الهاتف مع أحد الأشخاص قائلا: "**مساء الفل يا معلم تمام**".

وبزاوية المجال المقابل يرد الداعية حاتم قائلا " **ذا تهديد ولا تحدير**"، ليرد نادر مثبتا له جدية كلامه بعرضه الفيديو الذي يحتوي على مشاهد إغراء لعشيقته نشوى بلباس فاضح ترقص مع نادر في أحد الأفلام. هنا يصاب حاتم بالذهول أمام هذا المشهد الذي كان بمثابة صفعة قوية وُجّهت له، يواصل نادر تفسيره للموقف، بأن السلطة هي من سخرت نشوى كعميلة ليقع في شراكها، ولم ينته الأمر هنا بل سخروا حلقة اليوم من أجل تأديبه لأنه لم يرضخ لكل مطالبهم(السلطة).

وفي نهاية المقطع بلقطة متوسطة، توجه حاتم إلى المذيع أنور دون أن يبدي غضبه ليطلب الانصراف معه، ثم تنتقل الكاميرا إلى مكان آخر (غرفة تغيير الملابس)، والتي تحتوي على مرآة مليئة بالمصابيح المضيئة وساعة معلقة على الحائط، يخبر حاتم بأنه قد علم بالمكيدة التي دُبرت له، فيجبه أنور ساخرا بأنه متعاطف معه ويشعر بمعاناته، ثم يؤكد أن مخرجه الوحيد هو الخضوع بأوامر الدولة (تكفير الشيعة)، ليرد عليه حاتم

قائلا: (لا،بل هناك مخرجا آخر) ثم أوسعه ضربا و خرج من غرفته لإكمال برنامجه دون المذيع، ورافق اللقطة وقع الأقدام وصوت غاق الباب .

- **القراءة التضمنية:**

يتضمن المقطع العاشر زيارة الممثل نادر الداعية حاتم الشناوي في أستوديو التصوير، ليحذره من المكيدة التي تحاكُ ضده من طرف السلطة، وذلك لتشويه صورته أمام جمهوره والقضاء على مسيرته المهنية.

يبدأ المقطع بلقطة كبيرة تبرز دخول نادر(الممثل المشهور صديق حاتم) إلى أستوديو التصوير، حاملا بيده لوحة إلكترونية، ليطلب من حاتم مرافقته للحديث على انفراد، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم(27)، فنادر هو الصديق المقرب لحاتم، كان له فضل في جمعه بكبار رجال الدولة، **فمن خلال هذه اللقطة المليئة بالدلالات الضمنية التي يظهر مخرج العمل العلاقة القوية بين الدعاة الاسلاميين والممثلين، وهي ظاهرة برزت بشكل كبير في مصر في آونة الأخيرة، وهذا خلق نوعا من التناقض، حيث ينظر إلى التمثيل بأنها مهنة فيها جدل(فمن علماء الدين من يراها حلالا وهناك من يحرمها)، وأبلغ مثال على ذلك هو الهجوم الكبير الذي تعرض له الداعية المصري الشاب معز مسعود بعد زواجه من الممثلة شيري عادل، حيث رأت فئة من المجتمع أن زواجه من الفنانة المصرية يتناقض مع ما دعا إليه سابقا، بمعنى آخر أن هناك تناقض في موقفه.**

وبحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين، أظهرت المذيع أنور جالسا على أريكة يتحدث في الهاتف، يتتبع حاتم بنظرات حاقدة، حاملا بيده سيجارة، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم (28)، **توحي هذه الصورة، بأن شخصية المذيع أنور (مقدم البرنامج الديني "افهم دينك")، على أنها شخصية خبيثة ومنافقة ومجردة من القيم الدينية.**

الرسالة التي أراد المخرج إيصالها إلى المشاهدين، مفادها أن البرامج الدينية هي مجرد غطاء يستخدمه القائمون عليها لإخفاء أنشطتهم غير المشروعة باستعمالهم شعارات دينية براقة لجذب الأنظار وكسب الثقة، ولكن تحت السطح تجدهم غارقين في ممارسات مشبوهة مثل غسل الأموال، التلاعب بمشاعر الناس، بدءا من الممول (خالد أبو حديد) الذي يدعم البرنامج بهدف غسل أمواله، أما مدير المحطة (علوش) الذي يستغل

البرنامج من أجل الحصول على الفتاوى تخدم مصالحه إلى المذيع أنور، ومن هنا نلمس الترويج لصورة ذهنية مشوهة للقائمين على البرامج الدينية.

فوتو غرام رقم (27) الداعية حاتم رفقة الممثل نادر

فوتو غرام رقم (28) المذيع أنور حاملا في يده سيجارة

وفي لقطة أخرى أوضحت لنا نادر يعرض الفيديو على الداعية حاتم الذي يحتوي على مشاهد إغراء لعشيقته نشوى بلباس فاضح ترقص مع في أحد الأفلام، هنا يصاب حاتم بالذهول أمام هذا المشهد الذي كان بمثابة صفعة قوية وُجّهت له، يواصل نادر تفسيره للموقف، بأن السلطة هي من سخرت نشوى كعميلة ليقع في شراكها لأن الأنسة نشوى قد أوقعته في شراكها وأغوته بمظهرها المحترم ولباسها المستور فضلا عن فصاحتها وثقافتها الدينية ومن خلال هذه اللقطة المليئة بالدلالات الضمنية **تشير إلى أمرين**

- **أولهما: تشويه صورة المحجبات المسلمات على أنهن يخفين وراء لباسهن المحتشم معاصي، وهذا ما يظهر جليا في شخصية نشوى، التي استطاعت إخفاء حقيقتها وراء مظهرها المحتشم.**

- **ثانيهما: أن نقطة ضعف الدعاة الإسلاميين هي النساء، وهي نفس الصورة النمطية التي يروج لها الغرب عن المسلم والمسلمين بأنهم يشتهون النساء وهذا ما توصلت إلية كلتا الدراستين لوليد قادري وأمينة أيت الحاج.**

وبزاوية المجال والمجال المقابل، أكمل نادر حديثه مشيرا إلى أن الدولة تسعى لإسقاط الداعية حاتم لأنه لم يخضع لبعض أوامرها، مما يؤكد مرة أخرى **السيطرة التي تمارسها السلطة الحاكمة على الدعاة الإسلاميين حيث إن مصير من يخرج عن هذه السيطرة نهايته معروفة.**

ينتقل المقطع إلى مكان آخر (غرفة تغيير الملابس)، حيث يتواجد الداعية والمذيع أنور الذي أخبره أنه يجب عليه الالتزام بأوامر السلطة وأن يتحدث في برنامجه بما تريد السلطة أن تسمعه منه **هذه دلالة واضحة وصريحة على تحكم السلطة في الفتاوي التي يقدمها الدعاة، وفي الواقع منذ تولى الرئيس الحالي عبد الفتاح السيسي السلطة تحول الدعاة ودار الإفتاء إلى "بوق للسلطة"، وتم استخدامها أداة سياسية لشرعنة سياسات النظام، وقد قدم عدد من الشيوخ وأئمة دار الإفتاء دعمهم للنظام الحالي بطريقة غير مسبوقة في تاريخ المؤسسة ومن أبرزهم المفتي العام السابق لمصر الشيخ علي جمعة، والمفتي الشيخ شوقي علام، اللذان يعدان من أهم المؤيدين الصريحين للرئيس السيسي، خاصة في حملته القمعية ضد جماعة الإخوان المسلمين**

ينتقل المقطع إلى غرفة تغيير الملابس، أين نرى حاتم يخبر المذيع أنور، بأنه قد علم بالمكيدة التي دُبرت له، فيجبه أنور ساخرا بأنه متعاطف معه ويشعر بمعاناته، ثم يؤكد أن مخرجه الوحيد هو الخضوع لأوامر الدولة (تكفير الشيعة)، ليرد عليه حاتم قائلا: (لا، بل هناك مخرجا آخر) ثم أوسعه ضربا وخرج من غرفته، فمن خلال هذه اللقطة، احتوت على العديد من الدلالات الضمنية تتمثل في:

- **تعزيز الصور النمطية السلبية للمسلمين على أنهم يميلون إلى العنف.**
- **إبراز التعارض مع القيم الإسلامية فإظهار الداعية بشكل عنيف يتناقض مع مبادئ الإسلام التي تدعو إلى التسامح والرحمة.**
-

6-11- المقطع الحادي عشر: 1:41:00- 1:44:13

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوع لقطة**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	16ثا	دخول حاتم إلى مكتبه ليشغل حاسوبه المحمول ويدخل فيه قرص وامض	لقطة متوسطة قريبة	عادية	Punch in	**الشيخ مختار:** لعلك تعلم الأن شيئا عن والإمعان في إذلالنا وتعذيب أهلنا وانتهاك أعراضنا معانتانا الحكاية بدت بشاب كان زميل دراسة لجلال ابن الرجل الكبير		- صوت الشيخ مختار
2	7ثا	لقطة قريبة لجهاز الحاسوب تظهر الشيخ مختار يتحدث	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الشيخ مختار:** الشاب كان معانا عن الطرياقة وبعدين انقطع عن زيارتنا لفترة لأنه كان عايش في الخارج		- صوت الشيخ مختار

3	9ثا	الداعية حاتم يشاهد فيديو للشيخ مختار	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الشيخ مختار**: بعد روجعوا لاحظنا عن الشاب تغيرات شديد وفي يوم جالنا مفزوع وكأنه هارب من الجحيم		
4	13ثا	الداعية حاتم يتوجه إلى النافدة	عادية	ثابتة	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**الشيخ مختار**: وقال لنا أنه ارتكب غلطة عمرو لما حالو يتصل بابن الرجل الكبير ويفكروا أنه كان زميله في المصحة وأنه شافوا في نوبات صرع وحاجات أشذ من كذا	موسيقى	- صوت الشيخ مختار
5	8ثا	صدمة الداعية حاتم من كلام الشيخ مختار	لقطة متوسطة	ثابتة	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**الشيخ مختار**: طبعا مسكوا الشاب وبهدلوه حتى أشرف على الموت عن أيديهم وفي الأخير سأبوه على أساس		- صوت الشيخ مختار

						ميفتحش بوقوا وفعلا التزم فعلا إلا مع شيخوا		
7	23ثا	توتر حاتم من شدة صدمته	لقطة متوسطة	ثابتة	بانورامية من اليسار الى اليمين	**الشيخ مختار**: لكن للأسف السلفين والأمن لاقوها فرصة لتشويهنا وضربنا فقرروا يوصلوا أنوا نحن نتكلم عن جلال ومرضوا النفسي ونوبات الصرع ومشاكلوا الثانية ، طبعا مكانش يتقال عن الرجل الي بيجهزوه للمنصب الكبير كذا ولذلك أنا متوقع منهم أي حاجة ومن هنا ورايح ياحاتم عايزك تتحرز أنت كمان.		صوت الشيخ _ صوت الأقدام

8	5ثا	حاتم يغلق جهازه ليخرج القرص الوامض ووضعه في جيبه	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** لا حول ولا قوة إلا بالله		
9	5ثا	تبين اللقطة دخول حاتم بالقوة إلى مكتب الامن	لقطة قريبة	عادية	tracking			- صوت الأقدام
10	7ثا	اقتحام حاتم مكتب الأمن	لقطة متوسطة	جانبية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**الضابط فيصل:** أهلا أهلا وسهلا يا مولانا تفضل.		- صوت فتح الباب
11	25ثا	حاتم يسأل الضابط فيصل عن مكان الشيخ مختار الحسيني	لقطة قريبية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** الشيخ مختار فين؟ **الضابط فيصل:** بس إهدأ يا مولانا احنا عائزين نفتح معاك صفحة جديدة الفرصة قدامك تبقا الشيخ نمرا واحد في البلد، عرفتنا وعرفناك إيه		

					يمنع اننا ننسق مع بعضنا لخدمة الدولة والدين **الداعية حاتم:** الشيخ مختار فيين؟؟		
12	16ثا	إجابة الضابط فيصل عن سؤال حاتم	لقطة قريبة	زاوية جانبية	ثابتة	**الضابط فيصل:** مش عندنا ومشكلة مش معانا أنت تعرف كويس قوي أنوا مشكلة مع السلفيين والمتشددين والراي العام والحظة الي احنا فيها دي بتفرض علينا يا مولانا إننا نكون إيد وحدة فهمني	
13	6ثا	حاتم يرد على الضابط فيصل	لقطة قريبة	زاوية جانبية	تراك من اليمين إلى اليسار	**الداعية حاتم:** ومين عمل كل ذا يا باشا مين خدم على حجروا وكبرهم وداهم كل جوامع مصر	

14	27ثا	الضابط فيصل يفسر لحاتم سبب اختفاء الشيخ مختار	لقطة قريبة	المجال والمجال المقابل	تراك من اليسار على اليمين	**الضابط فيصل:** مش نحنا، احنا كنا مسيطرين على الوضع قوي صحبك هو الي فضل أنو يكون وحدك وهو بغباوتوا يتحمل كل الي حاصلوا البني ادم الذكي يا مولانا يعرف مصلحتو فين وايدور اعليها وايخاف على روحو اوي عشان ساعات الجد نقدر نحميه		
16	8ثا	خيبة أمل الداعية حاتم	لقطة قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** الخوف ما يمنعش الموت الخوف بيمنع الحياة		–صوت الأقدام –صوت غلق الباب

- **التحليل التعييني:**

يبدأ المقطع بإضاءة خافتة توضح لحظة دخول الداعية حاتم إلى مكتبه، بخلفية صوتية للشيخ مختار يقول:" **لعلك تعلم الآن شيئا عن معاناتنا والإمعان في إذلالنا وتعذيب أهلنا وانتهاك أعراضنا**"، ثم يجلس حاتم على كرسيه ويضع في جهازه قرص وامض، هنا يبدأ حاتم مشاهدة فيديو، يظهر فيه الشيخ مختار يقدم اعترافاته **وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم(29)**، فيخبره قصة ابن الرجل الكبير(جلال)، الذي يعتبر سرا من أسرار الدولة، خاصة وأن هذا الأخير يتم تحضيره لاستلام منصب حساس في السلطة، إذ بالصدفة عرف الشيخ مختار أن "جلال" كان يعالج في مصحة نفسية، وقد كشف له هذا الأمر أحد طلابه في مسجد الصوفية، وقد تعرض هذا الأخير إلى تعنيف من طرف السلطة لمجرد اتصاله بجلال، ليذكره بأيام المصحة، هنا قام حاتم من مكانه متوجها إلى النافذة بحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين متوترا قلقا مما سمعه، ليواصل الشيخ اعترافاته بأن معرفته لهذا السر هي السبب في مطاردة وعداء الدولة له، زيادة على ذلك الفرصة الثمينة التي حضي بها السلفيون لتشويه الصوفية، وفي نهاية الفيديو طلب الشيخ من الداعية حاتم أن يأخذ حذره من هذه الوحوش البشرية، عاد حاتم إلى كرسيه ليغلق جهازه مذهولا لما سمعه قائلا: لا حول ولا قوة إلا بالله" **وتخلل اللقطة صوت موسيقي مخيف.**

ينتقل المقطع إلى مركز الشرطة، تظهر الداعية حاتم في حالة غضب شديدة وهو يدخل إلى مكتب الضابط فيصل بالقوة متجاوزا حراس الأمن، وبحركة بانورامية من اليسار إلى اليمين ينهض الضابط فيصل من مكانه مرحبا بالداعية حاتم، لكنه أبى ان يسلم عليه.

بزاوية المجال والمجال المقابل تبرز حاتم يسأل الضابط عن مكان تواجد الشيخ مختار، فيحاول الضابط تهدئته وطمأنته بأنهم يريدون فتح صفحة جديدة معه، مشيرا إلى الفرصة الكبيرة التي أمامه ليصبح الداعية رقم واحد في مصر، ثم يعرض عليه أن يكون في خدمتهم وخدمة الدين في آن معا، هنا يشتد غضب حاتم ليكرر سؤاله (مكان الشيخ مختار)، يصمت الضابط لبرهة ويبتسم ليجيبه أن مشكلة الشيخ مختار ليست معهم، بل مشكلته مع السلفيين المتشددين والرأي العام، ثم يطلب من حاتم مرة أخرى أن مخرجه الوحيد أن يتحد معهم.

وبتراك من اليمين إلى اليسار ركزت الكاميرا على وجه الداعية حاتم قائلا:" **ومين عمل كل ذا يا باشا مين خدم على حجروا وكبرهم وداهم كل جوامع مصر**"، ليخبره الضابط أن الشيخ مختار هو الذي أوقع نفسه بنفسه

، لأنه رفض أن يخضع لأوامر السلطة الحاكمة، وفي نهاية المقطع يقف الشيخ وقفة الأبطال قائلا: " **الخوف ما يمنعش الموت الخوف بيمنع الحياة"**

فوتو غرام رقم (29) لقطة قريبة للشيخ مختار

- **القراءة التضمنية:**

يتضمن المقطع دخول الداعية حاتم إلى مكتبه لمشاهدة القرص الوامض، الذي قُدم له من طرف الشيخ مختار سرا، الذي سرقته نشوى بتكليف من الدولة لاحتوائه على معلومات خطيرة تتعلق بابن الرئيس الكبير.

يبدأ المقطع بلقطة متوسطة توضح لحظة دخول الداعية حاتم إلى مكتبه، رافق اللقطة موسيقى متسارعة

وخلفية صوتية للشيخ مختار يقول:" **لعلّك تعلم الآن شيئا عن معاناتنا والإمعان في إذلالنا وتعذيب أهلنا وانتهاك أعراضنا" هذه العبارات المليئة بالدلالات الصريحة والضمنية مفادها:**

أولا: ابراز مآسي الدعاة الإسلاميين على يد السلطة الحاكمة، فهم يعانون من المراقبة والملاحقة من قبل السلطات الأمنية، وقد يتعرضون للاعتقال والتعذيب في بعض الحالات، وهذا ما حدث بالفعل مع الشيخ مختار.

ثانيا: اتهام الدعاة الإسلاميين، كما حدث مع الشيخ مختار حيث اتهموه بالشيعية والتبعية لمنظمات الإرهابية، لمجرد أنه يعرف معلومات سرية عن ابن الرئيس الكبير(جلال)، إضافة إلى عدم خضوعه للسلطات.

ثالثا: الإيقاع الموسيقى المتسارع، يوحي بوجود خطر أو تهديد وشيك، كما يعكس حالة القلق والتوتر، وهذا ما انتاب الداعية حاتم بعد مشاهدته لفيديو.

وتستخدم الموسيقى في السينما منذ القدم، حيث تتقاطعان في النسَق التعبيري الذي يهدف إلى خلق الإمتاع الفني لدى المتلقّي، وفي الوقت نفسه تجسيد مواقف إنسانية وثقافية متعددة تستلهم نمطين فنيين مختلفين من حيث الأسس والمبنى، لكنّهما يشتركان في الهدف الجمالي والبُعد الفكري.

من هنا كان تعامُل السينما مع فنّ الموسيقى حدثًا بارزًا أسهم في دمج نمطين تعبيريين، من أجل خلق جوّ درامي لأحداث الفيلم ينسجم مع مبتغى الرؤية السينمائية للمخرج، ويتوافق مع انتظارات المتلقي وشحنته النفسية والذهنية.

وفي لقطة قريبة تبرز حالة الصدمة والقلق الذي انتاب الداعية حاتم بعد سماعه لاعترافات الشيخ مختار، حيث قام من مكانه متوجها نحو النافذة، **وفقًا لمقاربة لرولان بارث، يمكن تفسير سلوك الداعية حاتم في هذا المشهد من خلال مفهوم "الدلالة" وعمليات "الترميز" التي يخضع لها النص البصري.**

الدلالات البصرية: تظهر من خلال تعابير وجه البطل التي توحي بالقلق والخوف والاضطراب وحركته عند قيامه من مكانه نحو النافذة، تُرمِّز إلى إحساس بعدم الأمان والشعور بالتهديد.

بحركة الترافلينغ ينتقل المقطع ليبرز لنا الداعية حاتم مقتحما مركز أمن الشرطة بوجه يعلوه الغضب، ليسأل الضابط فيصل عن مكان الشيخ مختار، فيحاول الضابط تهدئته ويعرض عليه إغراءات ليصبح الداعية التلفزيوني رقم واحد في مصر.

من خلال اللقطة المليئة بالدلالات الضمنية تبرز ميالي:

– ابراز أساليب الإقناع اللينة التي تنتهجها السلطة لإخضاع رجال الدين وتجنديهم لخدمة مصالحها، وهذا يمثل صراع القوى بين رجال الدين والدولة، والمحاولات المستمرة من قبل السلطة لكسب ولاء الداعية التلفزيوني المؤثر.

من خلال استخدام تقنية الترا فلينج يتم التركيز على تعبيرات الوجه والحركات الجسدية للشخصيات، مما يضفي طابعًا دراميًا وتأثيرًا عاطفيًا على المشهد.

وفي الأخير تظهر اللقطة الصراعات المعقدة بين السلطة الدينية والدولة، واستخدام الأساليب الملتوية والاستراتيجيات السياسية للسيطرة والتحكم، من منظور سيميولوجي، تبرز هذه العناصر كرموز وإشارات تعكس ديناميكيات القوة والنفوذ في هذا السياق الاجتماعي والسياسي.

بزاوية المجال والمجال المقابل نشاهد حاتم يسأل مجددا عن مكان تواجد الشيخ مختار ليجيبه الضابط فيصل قائلا: "**أنت تعلم جيدا أن مشكلة مختار ليست معنا بل مع السلفيين المتشددين والرأي العام**"، فيرد عليه حاتم بأن السلطة هي المسؤولة عن هذا الصراع، فهي من أوجدته وأسست بإعطاء السلفيين مساحة أكبر أمام الصوفيين.

من خلال هذه العبارات المليئة بالدلالات الضمنية، يظهر مخرج العمل أحمد مجدي علي صورة مشوهة عن السلفيين، باعتبارهم متشددين، إرهابيين، مجرّدين من المبادئ والقيم، حيث تستغلهم السلطة لتمرير رسائلها السياسية دون أن ننسى دور هذه الأخيرة في خلق صراع مفتعل بين السلفيين والصوفيين وهذا ما يفسر حرق منزل الشيخ مختار.

وفي نهاية المقطع يرد حاتم بجدية وحزم، قائلا " **الخوف ما يمنعش الموت الخوف بيمنع الحياة**"، **هذه الجملة الشهيرة التي قالها الأديب العربي الشهير نجيب محفوظ تحتمل العديد من الدلالات فهنا حاتم أكد على عدم خوفه من السلطة الحاكمة على الرغم أنها أوقعته في الفخ ولديها صور ودلائل بتورطه.**

6-11-1- الخلفيات الأيديولوجية:

يبرز المقطع خلفيات أيديولوجية وسياسية تعكس العلاقة المتوترة بين الدين والسياسة في مصر، متناولًا صراع القوى بين الدولة والجماعات الإسلامية، وتحديدًا عبر رمزية الإخوان المسلمين وصعودهم التاريخي ودورهم في المشهد السياسي المصري، اتهام الشيخ مختار بالشيعية والانتماء للمنظمات الإرهابية يشير إلى الطريقة التي استخدمتها الأنظمة الحاكمة في مصر لتشويه الخصوم الفكريين أو الدينيين الذين يمتلكون استقلالية تهدد مصالحها، وهو تكتيك ارتبط تاريخيًا بتعامل الدولة مع الإخوان المسلمين منذ عهد الملكية وحتى ما بعد ثورة يوليو 1952م، الإخوان المسلمون، منذ تأسيسهم عام 1928، كانوا دائمًا في صدام مع النظام المصري بسبب محاولتهم تقديم الإسلام كإطار شامل للحياة، منافسًا للسلطة السياسية مثلما يظهر في الفيلم، كان النظام المصري عبر العقود يُظهر الجماعات الإسلامية، وخاصة الإخوان، كتهديد أمني أو أيديولوجي لتبرير قمعهم، وهو ما يتجلى في اتهام الشيخ مختار بالتطرف والانتماء لجماعات إرهابية. هذا الاتهام يعكس ديناميكية مشابهة استخدمها النظام في الخمسينيات والستينيات تحت حكم جمال عبد الناصر، عندما صُوِّرت الجماعة كتهديد للثورة والنظام الجديد.

الحوار الذي دار بين الداعية حاتم والضابط فيصل، والذي يبرز فيه أن الدولة هي التي دعمت المتشددين وساهمت في تمكينهم، يُعيد للأذهان السياسة المزدوجة للنظام المصري تجاه الإسلاميين. فقد دعم الرئيس أنور السادات في السبعينيات الإسلاميين، بما في ذلك السلفيين والإخوان، لمواجهة اليسار والمعارضة الناصرية، لكنه لاحقًا وجد نفسه في صدام مباشر معهم، أدى إلى اغتياله عام 1981م.

من خلال هذه الخلفيات الأيديولوجية، يُمكن القول إن الفيلم يُعيد إنتاج خطاب الدولة الذي يربط بين الإسلاميين والإرهاب من جهة، ويعزز التصوف كبديل ديني مسالم يتناغم مع السلطة من جهة أخرى، الربط بين الدولة والجماعات الإسلامية تاريخيًا يُظهر كيف لعبت الأنظمة المصرية لعبة معقدة من التحالفات والصراعات مع هذه الجماعات لتحقيق أهدافها، وهو ما يعكسه العمل السينمائي بوضوح من خلال دلالاته السياسية العميقة

6-12- المقطع الثاني عشر: 1:47:13- 1:49:58

- **التقطيع التقني:**

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوع لقطة	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
1	6 ثا	تبرز اللقطة حشد من الأئمة فارين من غضب المتظاهرين ومن بينهم حاتم والشيخ فتحي	لقطة كبيرة	زاوية منخفضة	ثابتة	**الداعية حاتم:** لسا باردوا يا شيخ فتحي أهل ذمة. **الشيخ فتحي:**اسكت اسكت خلي الليلة دي تعدي على خير		-صوت هتافات المتظاهرين
2	3ثا	أحد الأشخاص يطلب من حاتم أن مرافقته للحديث مع البابا	لقطة قريبة	زاوية المجال	ثابتة	يا شيخ حاتم الأب باخوم عايزك حالا إذا الوقت يسمحلك		

				والمجال المقابل		**الداعية حاتم:** أو ميسمحش ليه		
3	2ثا	تظهر اللقطة غضب المتظاهرين حاملين في أيديهم صليب وأقمشة ملطخة بالدماء	لقطة متوسطة	عادية	بانورامية من اليسار إلى اليمين			- صوت هتافات المتظاهرين
4	8ثا	ترحيب الأنباباخوم بالداعية حاتم لحظة دخوله	لقطة أمريكية	عادية	بانورامية من اليمين إلى اليسار	**الأنبا باخوم:** أهلا أهلا يا شيخ منورنا **الداعية حاتم:** أهلا يا بونا **الأنبا باخوم:** اتفضل طبعا كنت أتمنى الاقيك في ظروف غير كذا		
5	2ثا	الداعية حاتم يمدح الأب الأنبا باخوم	لقطة امريكية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الداعية حاتم:** أنا اسمع على سيادتك كلام رائع		

6	23ثا	حديث بين الأب الأنبا خوم والداعية حاتم حول موضوع تنصير حسن	لقطة قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الأنبا باخوم:** احنا ندور عليك من يومين ومكناش عارفين نوصلك **الداعية حاتم:** أكيد عشان حسن أو بطرس **الأنبا باخوم:** بالضبط **الداعية حاتم:** حاصلوا حاجة الحقيقة من يوم الحادثة وأنا مرعوب اسأل عليه اني غير واثق بحكم سيادتك أنك غير مهتم بموضوع التنصير ذا **الأنبا باخوم:** أنا كنت ضدها من أول يوم متسبقش الأحداث، خليني أوريك حاجة		

7	20ثا	الأب الأنبا خوم يخبر حاتم تفاصيل حادثة تفجير الكنيسة	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**الأنبا باخوم:** دا تفريغ قبل الحادثة الكاميرا دي قدام بنك الكنيسة احنا متفقين معهم يسجلونا ونسجلهم من باب توفير النفقات وذي صورة الكاميرا بتاع باب الكنيسة الي تتصور برا الكاميرتين دول بيقبو وراء القبو		
8	4ثا	الأنبا باخوم يضغط على زر جهاز التحكم	**لقطة قريبة**	عادية	من الأعلى إلى الأسفل	**الأنبا باخوم:** عايزك تشوف معايا غيه بيحصل إيه		
9	15ثا	الأنبا باخوم يقدم لحاتم الأدلة بتورط حسن في تفجير الكنيسة	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** حسن؟ **الأنبا باخوم:** ملاحظ الشنطة إلي معاه شوفو هو وخارج بدون الشنطة		

						وهاذي حسن اهوا خارج من باب الكنيسة قبل التفجير مباشرة وتخيل أنت الباقي		
10	9ثا	صدمة حاتم مما شاهده وإحساسه بالخديعة .	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	**الداعية حاتم:** مستحيل **الأنبا باخوم:** الظاهر أن الأمن خبا عليك أن هو رصد دخول إلى مواقع لتنظيمات متطرفة لما واجهوا عائلته قالوا مش ممكن ذي أكيد نزوة من نزواته		
11	35ثا	الأب الأنبا باخوم يطلب المساعدة من الداعية حاتم	لقطة قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الأنبا باخوم:** أنت بخير **الداعية حاتم:** خير الحقيقة احنا في مشكلة ومحتاجين مساعدتك التسجيلات ممكن يبقا نسخة مع الأمن لو النسخة		

						اتسرب منها حاجة للإعلام حتصل مشكلة كبيرة وأنا مش ضامن ألم الموضوع لازم تقنع حسن أنوا يسلم نفسو الموضوع لو كبر حيقطعلك أنت شخصيا الشباب بيغلي زي من أنت شايف وحسن بخديعة في موضوع تنصروا ذا		
12	9ثا	تتضمن لقطة خروج حسن من الكنيسة وقيامه بالتفجير	لقطة كبيرة	منخفضة	ثابتة	**الداعية حاتم:** حسن لما قالكم أنوا تنصر كان متطرف موتور مش صاحب عقيدة والمتطرف ممكن ايروح لناحية ثانية خالص في لحظة		

- **التقطيع التعييني:**

يبدأ المقطع بتصوير خارجي وبلقطة كبيرة، تُظهر فرار العديد من الأئمة والدعاة، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم(30)، بسبب تعرضهم للرشق بالحجارة من طرف المتظاهرين الغاضبين من تفجير الكنيسة، يحملون بأيديهم ألواح الصليب، وتوابيت وأقمشة ملطخة بالدماء، منددين بكلمات تدين الأئمة والدعاة، ثم ركزت الكاميرا على الدعاة وهم ينزلون الدرج متوجهين نحو الكنيسة الذي تعرضت للانفجار، وسط هتافات المتظاهرين الغاضبين، يستوقف أحد الأشخاص الداعية حاتم طالبا منه الدخول إلى غرفة مظلمة تعج بشاشات المراقبة عُلّقت فوق جدرانها صورا للعذراء مريم، أين يتواجد مكتب الأنبا باخوم .

وبحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار أظهر لنا المخرج الاستقبال الحار الذي حظي به الداعية حاتم من طرف "الأنبا باخوم" طالبا منه الجلوس، وهنا يفصح له حاتم عن سعادته بلقائه، خاصة وأنه سمع الكثير عن نبله وأخلاقه وسعة صدره.

فوتو غرام رقم(30) هروب الأئمة من غضب الشعب

بزاوية المجال أظهرت الكاميرا الأب الأنبا باخوم" يخبر حاتم بأنهم يبحثون عنه منذ أيام، ليجيبه حاتم دون تردد أن سبب بحثهم عنه هو :حسن" أو بطرس، الذي غابت عنه أخباره منذ حادثة تفجير الكنيسة وهو قلق جدا بشأنه، ثم يخبر البابا بأنه يعلم بعدم اهتمامه بموضوع تنصير "حسن"، يرد البابا معترفا بذلك طالبا من حاتم التريث قبل اصدار الأحكام، هنا يتوجه البابا نحو جهاز التحكم ليشغل تسجيلات كاميرات المراقبة ليلة تفجير الكنيسة، ليطلب من حاتم التركيز على الشاشة التي تظهر حسن داخل كنيسة مليئة بالمتعبدين يحمل حقيبة على كتفه، ليظهر في فيديو آخر منصرفا من الكنيسة فارغ اليدين ليحدث الانفجار بعد أن امتطى دراجته النارية كابسا على زر التفجير، وهذا ما توضحه فوتو غرام رقم(31)، هنا أصيب حاتم بصدمة وخيبة أمل كبيرتين خاصة أنه وثق في حسن وأحبه كابنه، ثم يؤكد الانبا باخوم لحاتم أن الأمن لم يكشف له حقيقة حسن الذي كان يسعى للتطرف وليس للتنصير، فدمعت عينا حاتم من شدة التأثر بهذا السيناريو الذي استبعده، فطلب منه الأب يد المساعدة بإقناع حسن بتسليم نفسه مخافة أن تتسرب الفيديوهات للإعلام، فتحدث فتنة تضرب استقرار المجتمع، ناهيك عن فقدانك لمنصب ومكانتك كداعية تلفزيوني.

فوتو غرام رقم (31) لحظة تفجير الكنيسة من طرف حسن

- **القراءة التضمنية:**

يتضمن هذا المقطع حوارا بين الداعية حاتم والبابا الأنبا باخوم" حول التفجير الذي حدث في الكنيسة، حيث يخبره بأن حسن الذي أراد تغيير ديانته إلى المسيحية هو صاحب التفجير ليصاب حاتم بالصدمة لسماعه هذا الخبر.

يبدأ المقطع بتصوير خارجي وبلقطة كبيرة، تُظهر فرار العديد من الأئمة والدعاة، بسبب تعرضهم للرشق بالحجارة من طرف المتظاهرين الغاضبين من تفجير الكنيسة، يحملون بأيديهم ألواح الصليب، وتوابيت وأقمشة ملطخة بالدماء، منذّدين بكلمات تدين الأئمة والدعاة، استناد **للمقاربة مارتين جولي**" السيميولوجية نجد العديد من الرموز والدلالات في النقاط التالية:

أولا: الأئمة والدعاة: يمثلون السلطة الدينية في المجتمع المصري، وفرارهم يعكس حالة من الفوضى والقلق، مما يدل على فقدان الثقة في القيادة الدينية.

ثانيا: التفجير: هو رمز للعنف وعدم الاستقرار، مما يؤكد التوترات الطائفية والسياسية في مصر وهذا التفجير **يذكرنا بما حدث تفجير الكاتدرائية المرقسية في الإسكندرية (2017) وتفجير كنيسة القديسين في الإسكندرية (2011) الذي خلف العديد من القتلى وتعتبر هاتين الحادثتين نقطة تحول في العلاقات الطائفية في مصر**

ثالثا: احتجاج المتظاهرين حاملين ألواح الصليب وأقمشة ملطخة بالدماء وتوابيت، مما يدل على الغضب والاستنكار.

- وترمز ألواح الصليب إلى الديانة المسيحية وهي رمز محوري يمثل الإيمان والتضحية والخلاص.
- كما ترمز الأقمشة الملطخة بالدماء والتوابيت إلى أرواح قد زهقت وتحتاج إلى عدالة، هذه الرموز تعبر عن غضب الضحايا وتؤكد على الصراع بين الهويات الدينية.

2- السياق الثقافي والاجتماعي:

يُظهر تأثير الرموز الدينية على الهوية الاجتماعية، حيث تعكس الأحداث العنيفة المعاناة.

وفي المجمل، يمكن القول إن هذا المقطع يعكس حالة من الاضطراب في المجتمع المصري، حيث تتداخل الدين والسياسة بشكل معقد، الأحداث العنيفة مثل التفجيرات تزيد من الانقسامات وتبرز الحاجة إلى تسوية اجتماعية تعيد بناء الثقة بين مختلف الفئات، كما أن استخدام الرموز الدينية في الاحتجاجات يعكس أهمية الهوية الدينية في الحياة اليومية، مما يؤكد على ضرورة فهم السياقات السياسية والاجتماعية بشكل شامل.

فمخرج العمل أحمد مجدي علي معروف بأعماله التي تكشف التوترات الاجتماعية والسياسية في المجتمع المصري، حيث يسعى في أفلامه إلى معالجة قضايا الهوية والانقسام الاجتماعي، غالبًا من خلال تصوير التحديات التي تواجه الأفراد والمجتمعات باستخدام الرموز الثقافية والدينية لتسليط الضوء على الصراعات والتحديات المعاصرة، مما يعكس اهتمامه العميق بالسياقات الاجتماعية والسياسية.

أبرز لنا المخرج الأب " الأنبا باخوم" مرتديا ثوبا أسود عريض الأكمام تعلو رأسه عمامة سوداء فوق وفي يده لوح صليب، **حيث يرمز اللون الأسود روحياً إلى حزن الكاهن على موتى الخطية الذين لم يتوبوا، واللون الأسود هو لون نن العين مهما كانت ألوان العيون،** فالكاهن يجب أن يضع جميع الناس في عينه مهما اختلفت طبائعهم أو مقاصدهم، **كما أن العمامة السوداء تذكرنا بأن السيد المسيح وضع على رأسه إكليلاً من الشوك حزناً على الخطيئة، والكم الواسع يرمز للصدر الواسع الذى يحتوي الكل ويصبر على الكل ويحب الكل مثل السيد المسيح، أما عن دلالة** اسم الشخصية "**باخوم**"، **فيعود إلى اسم مؤسس الرهبنة الديرية في مصر (حوالي 300 م)، وله عدّة كتابات باللغة القبطية (اللهجة الصعيدية).**

وفي لقطة أخرى أظهر لنا المخرج الاستقبال الحار الذي حظي به الداعية حاتم من طرف "الأنبا باخ&وم" طالبا منه الجلوس، وهنا يفصح له حاتم عن سعادته بلقائه، خاصة وأنه سمع الكثير عن نبله وأخلاقه وسعة صدره.

،يمكن تحليل هذه اللقطة على المستويين الدلالي والإيحائي:

- **المستوى الدلالي:**

على المستوى الدلالي، نجد أن الحوار بين "الأنبا باخوم" و"الداعية حاتم" يعكس تقدير هذا الأخير لشخصية الأنبا باخوم وثنائه عليه بوصفه شخصية جيدة، كما يعكس هذا الحوار أيضًا الاختلاف بين الشخصيتين، حيث يبدو الأنبا باخوم كشخصية محترمة وذات أخلاق عالية، بينما الشيخ حاتم كشخص براغماتي.

فوتو غرام رقم(32) اليونوفورم الديني المسيحي

-المستوى الإيحائي:

قد يكون الكاتب إبراهيم عيسى قد قصد من خلال هذا المشهد إبراز التناقض بين الشخصيتين ودعم صورة الأنبا باخوم كشخصية إيجابية مقابل صورة الداعية حاتم كشخصية سلبية، كما قد يكون الهدف من هذا المشهد هو توجيه انتقاد ضمني للداعية الإسلامي حاتم وتقديم الشخصية المسيحية كنموذج أخلاقي أكثر إيجابية، يبدو أن مخرج العمل قد استخدم هذا المشهد كوسيلة لتعزيز صورة القساوسة والمؤسسة الدينية المسيحية.

وبلقطة قريبة أظهرت لنا صدمة حاتم من رؤية حسن – الذي أراد اعتناق المسيحية يفجر الكنيسة–، من خلال هذه اللقطة **أظهر لنا المخرج شخصية حسن الشاب المسلم الذي كان يتظاهر باعتناق المسيحية (مفجر الكنيسة)، على أنه شخصية متطرفة، تعاني من اضطرابات نفسية وعقلية وفراغ ديني واضح، وهذا التفجير الذي حدث في الفيلم يذكرنا بالأحداث والتفجيرات الكنائس في مصر.**

نستنتج من خلال هذا المقطع السيطرة الواضحة للسلطة على رجال الدين باختلاف طوائفهم(المسيحية)، وقد ظهر ذلك جليا في موقف الأنبا باخوم الذي تسترعن هوية مجر الكنيسة كونه ابن السلطة، إضافة إلى تسويق صورة نمطية عن المسلم باعتباره إرهابي محب لسفك الدماء

وفي نهاية المقطع و بخلفية صوتية للداعية حاتم قائلا: "أن حسن لما أعلن اعتناقه للمسيحية كان متطرف موتور، وليس صاحب عقيدة والمتطرف كما تعلمون يمكن أن يغير وجهته فبي أي لحظة، ثم يؤكد أن عملية التفجير لم يدبرها حسن بل اشتركت فيها أطراف أخرى " ،**هذا المقطع الصوتي يحمل دلالات الضمنية مفادها خروج الإرهاب من "بيت السلطة"، فالإرهابي هو قريب الحاكم، وكأن الفيلم يقول إن السلطة مسؤولة – بممارساتها الخاطئة– عن نمو الإرهاب، حيث تربى"الإرهابي" وعاش فترة في "بيت الداعية حاتم"، الذي اضطرّ لاستضافته وإقناعه بالتخلي عن فكرة اعتناق المسيحية، لكنه يخدع الجميع، فيفجر الكنيسة، وتظهر انتماءاته الحقيقية وارتباطه بتنظيم القاعدة.**

6-12-1- الخلفيات الايدولوجية للمقطع الثاني عشر:

يعكس المقطع تشابك الخلفيات الأيديولوجية والسياسية مع السياق المصري الحديث، حيث يُطرح التطرف الديني كنتيجة للفراغ الفكري والاضطراب النفسي، في توافق مع السردية الرسمية التي تربط الإرهاب بتشوه الفهم الديني وهو خطاب يُستخدم ضد جماعات مثل الإخوان المسلمين. تجسد شخصية "حسن"، الشاب المسلم الذي يعاني من اضطراب ديني قاده للتطرف، تأثير الفكر المتشدد في إنتاج أيديولوجيات عنيفة، في تلميح غير مباشر للجماعات الإسلامية السياسية.

في الوقت نفسه، يوجه العمل انتقادًا للسلطة عبر الإشارة إلى مراقبة أمن الدولة لـ"حسن" ومعرفتها بمخططاته دون منعه من تنفيذ التفجير، ما يثير شبهة التواطؤ أو توظيف الأحداث الإرهابية لتعزيز القبضة الأمنية، وهو سيناريو يتقاطع مع وقائع تاريخية اتُّهمت فيها السلطة باستغلال الأزمات لترسيخ شرعيتها.

كما يبرز التوتر بين الكنيسة والدولة، حيث تُصوَّر الكنيسة كطرف يتجنب المواجهة رغم امتلاكه أدلة على تورط "حسن"، مفضّلة احتواء الأزمة خشية إشعال الفتنة الطائفية. يعكس هذا المشهد هشاشة العلاقات بين المسلمين والمسيحيين، ودور المؤسسات الدينية في التعامل مع نظام يوظف الصراعات الطائفية للحفاظ على نفوذه. بذلك، يكشف العمل عن تداخل الإرهاب والفكر المتشدد مع السياسات السلطوية، مما يرسّخ أزمة أعمق تعصف بالمجتمع المصري.

قائمة المراجع والمصادر:

- أسامة عسل. (16 02, 2011). ***الملصق السينمائي بوابة العبور إلى عالم الأفلام.*** من البيان:

- الغانمي عبد الجبار منديل. (1988). ***الاعلان بين النظرية والتطبيق.*** عمان: دار اليازوري.

- ربيع أبو زامل. (2018). ***الصوفية والسلفية في مصر.. تقارب مع السلطة وصراع مستمر.*** من أناضول أجانسي:

- ريهام مقبل. (14 3, 2014). ***الطرق الصوفية في مصر: تقارب مع السلطة وصراع مع السلفيين.***

- محمد كريم. (9 6, 2015). ***الزيّ الأزهري: تفاصيله ومعانيه.*** تم الاسترداد من عربي الجديد:

- مختار بوعزة، و كريمة منصور. (1 6, 2019). ***ملصقات الأفلام: عندما تمتزج السينما بفن الإشهار***. *افاق سينمائية، 6*(1)، الصفحات 7-30.

Marcel, M. (1997). *Le langage cinématographique.* , paris: les éditeurs français réunis,.

نتائج العامة للدراسة:

1- قدم فيلم مولانا صورة سلبية عن الدعاة الإسلاميين، تمثلت ملامحها في مظاهر مثل النفاق والشجع والطمع وقد استخدم العلمانيون سيطرتهم على أجهزة الإعلام ومؤسسات الثقافة مثل السينما والمسرح، لخوض حرب ضد الإسلاميين شوهوا فيها صورتهم، وخلقوا حاجزًا بينهم وبين الجماهير، بهدف منع انتشار الفكرة الإسلامية وتحجيم تأثيره.

2- تشويه صورة الدعاة الإسلاميين بتجسيدهم كأشخاص يغلبون مصالحهم الشخصية على تعاليم الدين الإسلامي، مع إظهار خضوعهم التام لتحكم السلطة الحاكمة وسيطرتها عليهم.

3- تصوير الدعاة على أنهم يعانون من من انفصام فكري عميق يمكن وصفه بالنّفاق، حيث يسير الفيلم على خيط مشدود، محافظا على صورة الشيخ الفضائي المعمم، الذي لا يقدم رسالة دينية تصدم المتلقي ولا خطابا يخدش السلطة، وفي الوقت نفسه تتدفق الملايين إلى حساباته البنكية، وبين هاتين الصورتين يعاني مولانا انفصاميه تجمع بين كونه فقيها متمكنا، وبين خضوعه للسلطة والمجتمع والمال.

4- يُظهر الفيلم الدعاة الإسلاميين كضحايا للتلاعب السياسي، حيث يتم استغلالهم أو توريطهم في فضائح بهدف السيطرة عليهم أو إسكاتهم.

5- الترويج إلى فكر الدعوة إلى وحدة الأديان التي ظهرت حديثا أو ما تعرف بالديانة الإبراهيمية، وهو مشروع غربي يهدف إلى توحيد الأديان من خلال جعلها تمارس في محيط واحد مثل الدعوة إلى بناء مسجد وكنيسة ومعبد في فضاء واحد كالجامعات والمطارات أو الدعوة إلى طباعة القرآن والإنجيل في غلاف واحد.

6- استغلال رجال الأعمال والإعلام الدعاة الإسلاميين والمشايخ لتحقيق المكاسب المادية على حساب مبادئهم وقيمهم.

7- تعزيز صورة الصوفية كطريق للتقوى والنقاء الروحي من خلال تصوير الشيخ مختار كشخصية "نقية وتقية"، أين تم إبراز الطريقة الصوفية باعتبارها وسيلة للارتقاء الروحي والبعد عن الدنيويات، وهذا ما يخلق انطباعًا بأن الصوفية هي الاختيار الأخلاقي والإيماني الأفضل وهذا ما أراد إيصاله للمشاهد أو المتلقي.

8- الترويج الواضح للتيار الصوفي كبديل عن التيار السلفي، وهو تيار تدعمه العديد من الدول، ومنها الدولة المصرية من أجل مواجهة التشدد والإرهاب، باعتبار الصوفية أكثر مسالمة واعتدالًا.

9- شيطنة السلفيين واعتبارهم العدو المتطرف الذي يجب مواجهته ومحاربته، واعتبار السلفية شكلا غير مقبول من أشكال التدين، لأنه قائم على فهم خاطئ للنصوص الدينية، وهذا الفهم الخاطئ يؤدي حتمًا إلى التشدد والتطرف وأخيرًا الإرهاب .

10-استغلال الصورة النمطية السلبية للسلفيين، التي تظهرهم غاضبين لا يبتسمون، يتحدثون بشكل مخيف ومتعالٍ، وجامدين في تفكيرهم وقد ظهر هذا في المشاهد التي ظهر فيها السلفيون في فيلم مولانا .

11-يركز المخرج في الفيلم على إبراز ازدواجية الصورة الدينية في الإعلام، حيث يظهر تعارض واضح بين الصورة الأيقونية التي يُفترض أن تمثل القيم الدينية المحافظة والروحانية، وبين المحتوى المثير الذي يتم دمجه بشكل تجاري في البرامج الدينية، هذا التناقض يعكس تغليب المصلحة المادية على المبادئ الدينية، مما يؤدي إلى تشويه صورة الدعاة الإسلاميين في عيون الجمهور

12-مؤلف العمل السينمائي والروائي إبراهيم عيسى تبنى وجهة نظر مؤد لجة سلبية ضد عالم الدين وليست منفتحة على كل التيارات والاتجاهات المختلفة، فإبراهيم عيسى يؤرخ لسيرته الذاتية وأفكاره من خلال الفيلم مولانا، فيكتب نفسه في المشهد القصصي ثم السينمائي دون إطلال رصين على ظاهرة دعاة الفضائيات.

13-إظهار المخرج صورة مسيئة ومستهزئة للدعاة والمسلمين ككل، من خلال عزيمة خالد أبو حديد، حيث رسمت صورة سلبية مشوهة لهم بغية ترسيخها في أذهان الرأي العام.

14- قدم المخرج نموذج المسلم الإرهابي المتطرف المتعطش لقتل الابرياء دون أدني شفقة ولا رحمة وبأنه عديم الإحساس والإنسانية وذلك من خلال شخصية حسن (مفجر الكنيسة) وهذا ما يتوافق مع الدراسة السابقة صورة المسلم في الأفلام الهوليودية ل **أمينة آيت الحاج.**

15- تقديم صورة ذهنية إيجابية عن رجل الدين المسيحي، من خلال شخصية الأنبا باخوم التي تميزت بالحكمة ورفعة الأخلاق والصدق....، في المقابل أظهر لنا المخرج صورة نمطية سلبية عن رجل الدين الإسلامي (الداعية الإسلامي)، هذه المقارنة تعكس تبايناً واضحاً بين القيم التي يمثلها كل منهما.

16- تركيز المخرج على التسويق نفس الصورة النمطية والذهنية التي ينشرها الغرب عن الإسلام والمسلمين على أنهم كسالى وأغبياء وحاقدين على الغرب، بسبب الاستقرار السياسي والتقدم التكنولوجي والاقتصادي الذي يتمتعون به..

17- الترويج لفكرة أن دوافع اعتناق المسيحيات للإسلام هو هروبهن من واقع اجتماعي وأسري مرير (العنف)، وهذا ما تجلى في الفيلم

18- تسويق نفس الصورة النمطية التي يروجها الغرب عن المسلم المتدنين، بأن همه ملأ بطنه، ويتضح ذلك من خلال من حوار الداعية مع خالد أبو حديد حول تركيز المشايخ عند فتح الموائد.

19- تركيز مخرج العمل على إبراز الصراعات الموجودة بين الدعاة الإسلاميين أنفسهم في مصر، حيث يتبادلون التهم فيما بينهم (اتهام الشيخ مختار الداعية حاتم بفصله من منصبه)

20- بسيطرة الدولة على السلطة الدينية وذلك بتعيين أو إقالة رجال الدين بما يخدم مصالحها السياسية

20- يعالج الفيلم إشكاليات مثيرة للجدل في المجتمع المصري، أهمها التباين بين المنهج العقلي والفلسفيوظاهرة التشيع والتحول من الإسلام إلى المسيحية والعكس، وموقف الإسلام من الاختلاف في الفكر والعقيدة فضلًا عن إنكار السنة وظاهرة القرآنيين، وكيفية التعامل مع الفتاوى المثيرة للجدل، مثل فتوى "إرضاع الكبير" وغيرها.

21- وظف المخرج موسيقى متنوعة، لما تلعبه من دور هام في الأفلام السينمائية، ولما تضفيه على اللقطات من جاذبية وجمال، كما تعبر عن عواطف مختلفة وجاءت متنوعة ومتعددة.

22- استخدام مخرج العمل العديد من الرسائل الايقونية التي تمثلت في الأزياء، مركز الأمن، الأستوديو المسجد الكنيسة...

23- اعتمد المخرج كذلك في شريط الصوت على المؤثرات الصوتية الطبيعية والمصطنعة، ساهمت في التعبير عن الجو العام للفيلم، والرفع من مصداقية الأحداث لاستقطاب المشاهدين.

24- تضمن الفيلم معاني وايحاءات ايديولوجية تعبر عن توجه وثقافة كاتب الرواية والمخرج على حد سواء.

25- وظف المخرج الانتقالات السلسة والابداعية واعتمد على تنوع اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا لدعم الدلالات الضمنية المقصودة، وأضفى هذا التنوع الملحوظ متعة وحيوية أكبر على المشاهد المكونة لأحداث الفيلم لدفع المشاهد إلى اكماله وشد انتباهه من خلال صرف الملل عنه والاستحواذ على حواسه.

26- ركز المخرج على إبراز الطبع المتطرف للمسلمين، وعدوانيتهم ودمويتهم من خلال شخصية حسن، أي أن العنف والقتل أمر روتيني وملازم لهم في جميع حالات وذلك ما يخلق إحساسا بالخوف لدى الجماهير من هذه الفئة أي المسلمين.

27- أبرز المخرج في المشاهد التحكم الكامل للسلطة في الخطاب الديني، بما في ذلك تحديد الموضوعات والآيات المسموح بها، مما يعكس هيمنة الدولة على المؤسسات الدينية.

28- يُبرز الفيلم كيف يتم قمع أي تيار ديني يحاول الاستقلال عن سلطة الدولة، سواء عبر التشويه الإعلامي أو الاتهام بالتطرف والإرهاب، وهي أساليب استخدمت تاريخيًا ضد جماعة الإخوان المسلمين.

29- العلاقة المتوترة بين الدولة والدعاة الإسلاميين المستقلين أو المعارضين تمثل جزءًا من النمط السياسي المستمر منذ عقود في مصر.

30- يظهر الفيلم أن النظام المصري يسعى إلى إعادة تشكيل الدين وفق رؤيته، عبر تقديم نسخة معتدلة مدعومة من الدولة، تتماشى مع توجهات النظام السياسية والاجتماعية، بما يخدم تثبيت مركزية السلطة.

31- استغلال السلطة الحاكمة للسينما لضرب وتشويه صورة معارضيها (الاخوان المسلمين)

32- ركز المخرج في الفيلم على إبراز تحول البرامج الدينية من وسيلة للتوجيه الروحي والدعوة إلى أداة لجذب المشاهدين وتحقيق أرباح مالية، حيث وظف الإعلانات المثيرة والمحتوى التجاري ليعكس تغليب المصلحة المادية على القيم الدينية، وقد تجسد هذا التحول من خلال صورة الداعية الإسلامي الذي أصبح جزءًا من هذا النظام، حيث يقوم بتكييف الخطاب الديني لخدمة مصالحه الشخصية والمادية، مما يبرز تراجع الدور الفعلي للداعية في نشر القيم الإسلامية والتوجيه الروحي لصالح تحقيق الشهرة والربح.

33- يركز الفيلم على إثارة قضايا حساسة (قصة زينب بنت جحش، ملك اليمين....) وإعادة صياغة القصص الدينية بطريقة تبدو متناقضة أو مثيرة للشك، مما يؤدي إلى إضعاف الثقة في الخطاب الديني التقليدي.

الخاتمة

الخاتمة:

إن القدرة الفائقة للسينما على التأثير في الجمهور الواسع الذي تحظى به في توجيه آراءه وأفكاره، جعل منها أداة إيديولوجية فعالة تستغل استغلالا كبيرا في الصراعات الفكرية والإيديولوجية، وذلك لما تملكه من إمكانيات تسمح لها بإعادة إنتاج الواقع تقديمه بالشكل الذي يرغب فيه القائمون عليها، لنقل الأفكار والقيم والمعاني والإيديولوجيات المعبر عنها والمحددة سلفا، وللسينما أيضا قدرة مذهلة على التعبير، إلاّ أن مجال تعبيرها يبقى محصورا في فكر القائمين عليها، ومحدودا في الزمن الفيلمي الذي لا يسمح لها بتقديم أفكار شاملة، كما أنها تخضع دائما لميولاتهم وانتماءاتهم وخلفياتهم الإيديولوجية، ما يجعلها تتسم باللاموضوعية، ومجمل القول أن شخصية الداعية المسلم في السينما العربية هي شخصية نمطية مكررة ليس فيها إبداع وإنما هي شخصية مسطحة ترسم أبعادها السلوكية والشكلية والعلمية استجابة وتماشياً مع موجة غمر الإسلام ودعاته والتعريض بالشريعة الإسلامية، لذا فنحن بحاجة لتوحيد الأفكار من أجل تطوير ذهنيات العرب إلى الإبداع والاحترافية وأن يقتنع الجميع بطريقة سهلة جدا، أن الإسلام الديانة الوحيدة التي اعترفت بجميع الأديان، وأن الإسلام هو دين التسامح والمحبة، وأن التشدد والتطرف ما هو إلا وسيلة تعجل في ظهور فتن قاتلة بين المسلمين، وأن السينما يجب أن تكون معالجة أكثر من ترفيهية، وأن تحمل رسالة بين الشعوب وأن تبتعد عن مصالح الشخصية والأفكار الدخيلة عن مجتمعنا العربي.

إن تلك الحقيقة البديهة الأخيرة إن دلت على شيء فإنما تدل من جديد على حجم الاغتراب الذي نعيش فيه، فنحن لا ننظر لأنفسنا إلا بعيون الغرب، ولا نحاكم حضارتنا إلا من تلك الزوايا التي يحاكمنا بها أعداؤنا، وهي نظرة أقل ما يمكن أن توصف به كونها نظرة مَرَضِية ومشوهة وغير موضوعية، تعمل على رفض جذورنا الحضارية الحقيقية لتفرض نماذج من واقع خيالها، إلا أن هذه النظرة للأسف هي نظرة منتشرة، بل وذات أغلبية، وإذا أخذنا صورة الداعية الإسلامي أو شخصية المسلم في السينما أو التلفزيون كمثال، ورأينا كيفية معالجة هذه الشخصية؛ فإننا سنكتشف أنها كانت سلبية على الدوام، والأسئلة التي تبقى مطروحة

لماذا تهاجم السينما العربية وبالأخص السينما المصرية شخصية الداعية الإسلامي في أفلامها، هل هذا نابع من أحقاد شخصية أو قناعة، أم هي حملة منظمة وموجه من طرف أشخاص.

قائمة المصادر والمراجع

1- المراجع باللغة العربية:

2- المعاجم والقواميس

1- ابن منظور. (1986)، ***لسان العرب***. بيروت، لبنان: دار صادر للنشر والتوزيع.

2- المنجد. (1969)، ***المنجد في اللغة والاعلام***، لبنان: دار المشرق.

3- أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، (1973)، ***معجم الفن السينمائي***، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

4- تريز ماري. (2007). ***معجم المصطلحات السينمائية***. سوريا: المؤسسة العامة للسينما.

5- ماري تيريز جورنو. (2007). ***معجم المصطلحات السينمائية.*** (فائز بشور، المحرر) فرنسا، جامعة باريس: مطبوعة جامعية.

6- نعمة أنطوان، واخرون (2000)، ***المنجد في اللغة العربية المعاصرة***، لبنان: دار المشرق

2- الكتب باللغة العربية

7-أبو بكر ذكري (1962). ***الدعوة إلى الاسلام*** .،القاهرة : مكتبة دار العروبة .

8-ابو رستم رستم. (2010)، ***جماليات التصوير التلفزيوني.*** الأردن: ،دار المغترب للنشر والتوزيع.

9-أحمد عيساوي . (2012)، ***منهجية البحث في الإتصال الدعوي ط1.*** القاهرة: دار الكتاب الحديث.

10-أحمد بن مرسلي . (2005)، ***مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصال.*** الجزائر: ديزان المطبوعات الجامعية .

11-أحمد سالم. (2014)، ***صورة الإسلاميين على الشاشة.*** لبنان: مر كز نماء للبحوث والدراسات.

12-أحمد عمر هاشم (1990)، ***الدعوة الاسلامية منهجها ومعالمها.*** مكتبة غريب.

13-أحمد عيساوي. (2012)، ***منهجية البحث في الإتصال الدعوي ط1.*** القاهرة: دار الكتاب الحديث .

14-أحمد غلوش. (1987)، ***الدعوة الإسلامية: أصولها ووسائلها ط1***. القاهرة : دار الكتاب المصري .

15-أديب خضور. (2009)، ***صورة العرب في الاعلام الغربي: عوامل تكوين الصورة وسائل ترويج الصورة امكانيات التغيير***. دمشق.

16-أمين عبد العزيز جمعة (1988)، ***الدعوة قواعد وأصول***. دار الدعوة.

17-انتصار ابراهيم عبد الرزاق، وحسام حمودي الساموك. (2011). ***العالم الجديد ، تطور الاداء والوسيلة والوظيفة ط 1***. العراق: الدر الجامعية للطباعة والنشر.

18-إياد عمر أبو عرقوب. (2012). ***الإعلام الإذاعي والتلفزيوني ط1***. عمان: دار البداية للنشر والتوزيع .

19-ايان جراهام. (1995). ***المسرح والسينما***. مصر: شركة السفير.

20-الغانمي عبد الجبار منديل. (1988)، ***الاعلان بين النظرية والتطبيق***. عمان: دار اليازوري.

21-بيير ما تو. (1997). ***الكتابة الفيلمية ط1***. (قاسم المقداد، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

22-برنارد توسان (2000)، ***ماهي السميولوجيا؟ ط2***. (محمد نظيمي، المترجمون) لبنان: دار افريقيا للنشر.

23-ثابث مذكور. (2005). **فرضياتي لاكتشاف السينما المصرية**. بيروت: دار الشركة الحريري للطباعة.

24-جان الكسان. (1978)، ***السينما في الوطن العربي***. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

25-جان الكسان (2012)، ***تاريخ السينما السورية 1928-1988***. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

26-جورج سادول. (1997). ***العناصر الدالة للغة السينمائية***. (محمود ابراقن، المحرر) *حوليات جامعة الجزائر* (10).

27-جوناثان بيغل. (2010). ***مدخل إلى سيمياء الإعلام ط1***. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع.

28-جيوفري نويل سميث. (2010). ***موسوعة تاريخ السينما في العالم "ط1"*** (المجلد 2). (أحمد يوسف، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

29-حامد مجيد الشطري. (2013). ***الاعلان التلفزيوني ودوره فيي تكوين الصورة الذهنية ط1***. الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

30-حكمت البيضاني. (2011). **جماليات وتقنيات الصوت ط1**. القاهرة: أكاديمية الفنون.

31-جيرالد هوتر. (2014). **سلطة الصورة الذهنية كيف تغير رؤى العقل والإنسان والعالم**. (عادل علا، المحرر) مصر، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية.

32-خليل محمد الراتب. (2012). ***التصوير الصحفي***. عمان الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

33-دانيل أربخون. (1997). ***قواعد اللغة السينمائية***. (أحمد الحضري، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

34-رضا الطيار. (1981). ***المدينة في السينما العربية ط1***. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

35-رضوان بلخيري. (2012). ***سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق***. الجزائر: قرطبة للنشر والتوزيع.

36-رؤوف شلبي. (1983). ***الدعوة الاسلامية في عهدها المدني، مناهجها وغاياتها ط1***. الكويت: دار القلم.

37-روجرز افريت. (1998). ***الأفكار المستحدثة وكيف تنتشر***. (سامي ناشد، المترجمون) القاهرة: عالم الكتب.

38-سعاد عالمي. (2004). *مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري*. أفريقيا الشرق: المغرب.

39-سعد القرش. (2003). ***مفهوم الهوية في السينما العربية ط1***. الاسكندرية: دار الجامعية الجديدة للنشر.

قائمة المصادر والمراجع

40-سعد سلمان المشهداني. (2012). ***الإعلان التلفزيوني وتأثيره في الجمهور***. الاردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،

41-سعيد بن علي بن وهف القحطاني. (2019). **العلاقة المثلى بين الدعاة ووسائل الاتصال الحديثة في ضوء الكتاب والسنة ط1**. دار أويس للطباعة والنشر والتوزيع.

42-سلاف فاروق الزعبي. (2006). **صورة العرب في الاعلام الامريكي**. عمان: دار ورد للنشر والتوزيع.

43-سليمان الحقيوي. (2013). ***سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة) ط1***. دار الراية للنشر والتوزيع.

44-سمير فريد. (1981). ***في السينما العربية ط1***. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

45-سوزان القليني، وهدى السمري. (1993). ***إنتاج البرامج للراديوا والتلفزيون***. القاهرة: مكتبة الشباب.

46-شاهيناز طلعت. (1983). ***الرأي العام***. القاهرة: مكتبة الأتجلو.

47-طارق الشاري. (2013). ***الإعلام الإذاعي ط 1***. الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

48-عامر ابراهيم الياسري. (2013). ***البرامج التفاعلية، تمظهرات الشكل والبناء الدرامي الدلالي***، الأردن.

49-عبد الرزاق بن عبد المحسن البدر. (بلا تاريخ). ***مكانة الدعوة إلى الله وأسس دعوة غير المسلمين***، دار الفضيلة.

50-عبد الرزاق محمد الدليمي. (2017). ***مدخل إلى وسائل الاعلام الجديدة***. الاردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

51-عبد العزيز السيد. (2003). ***الفيلم بين اللغة والنص*** . القاهرة: دار المعارف.

52-عبد العزيز شرف. (1989). **المدخل الى وسائل الاعلام ط1**. مصر، القاهرة: دار الكتاب المصري.

53-عبد الفتاح علي. (1992). ***السياسة والسينما في مصر ط1***. القاهرة: دار الشروق.

54-عبد القادر طاش. (1989). **الصورة النمطية للاسلام والعرب في مرآة الاعلام الغربي**. الرياض: شركة الدائرة للاعلام.

55-عبد الكريم زيدان. (2002). ***أصول الدعوة ط2***. بيروت، لبنان: مؤسسة الرسالة.

56-عبد الكريم الخطيب. (2001). ***الدعوة إلى الإسلام ومعانيها ومبادئها ط2***. بيروت: دار الكتاب العربي.

57-عبد الله تاني قدور. (2008). **سيمائية الصورة: مغامرة سيمائية في أشهر الارساليات البصر في العالم.** عمان: مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع.

58-عبد المنعم سعد. (1970). ***موجز تاريخ السينما المصرية ط 1***. مطابع الأهرام.

59-عدنان خطاطبة . (2013). **أخلاق الداعية في الإسلام وتطبيقاتها في الميدان الدعوي**. الاردن: عالم الكتب الحديث.

60-عطا عدي. (2011). ***أثر توظيف الحدث التاريخي في بناء صياغة السيناريو وصناعة الفيلم.*** الأردن، عمان: مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع.

61-علاء عبد العزيز السيد. (2008). **الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية**. المؤسسة العامة للسينما القاهرة: منشورات وزارة الثقافة.

62-علاء مشذوب. (2017). ***الصورة التلفزيونية : الألفة.. الفرجة.. التكرار ط1***. عمان: دار الأيام للنشر والتوزيع.

63-علي بن عبد العزيز الراجحي. (بلا تاريخ). **أخلاقيات الداعية وأثرها على المدعو.**

64-علي خليل شقرة. (2015). ***الاعلام والصورة الذهنية.*** عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

65-على عجوة. (2003). **العلاقات العامة والصورة الذهنية.** مصر: عالم الكتب.

66-علي عمر أحمد. (2012). ***مقومات الداعية الناجح***. جدة: دار حزم.

67-عمار ابراهيم محمد الياسري. (2013). ***البرامج التلفزيونية تمظهرات الشكل وبنائه الدرامي والدالي.*** عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.

68-فايزة يخلف. (2012). ***مناهج التحليل السيميائي.*** الجزائر: دار الخلدونية.

69-فران فينتورا. (2012). ***الخطاب السينمائي-لغة الصورة.*** (علاء شنانة، المحرر) دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.

70-فريد كريمان، وعلى عجوة. (2005). **إدارة العلاقات العامة بين الإدارة الاستراتيجية وإدارة الأزمات.** القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

71-فواز بن هليل بن رباح السحيمي. (2003). ***أسس منهج السلف في الدعوة الى الله.*** السعودية: دار ابن عفان

72-قيس قاسم. (2015). **دور القطاع العام في السينما العراقية** (المجلد 2). بيروت: مجلة السينما العربية.

73-كرم شلبي. (1989). ***معجم المصطلحات الإعلامية ط1*** . القاهرة: دار الشروق.

74-لويس هيرمان. (2003). ***الاسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون.*** (مصطفى محرم، المحرر) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

75-مارسيل مارتن. (2009). ***اللغة السينمائية والكتابة بالصور***، *ترجمة سعيد مكاوي.* دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

76-ماري تيريز جورنو. (2007). ***معجم المصطلحات السينمائية.*** (فائز بشور، المحرر) فرنسا، جامعة باريس: مطبوعة جامعية.

77-محمد ابكر عبد الغني أبو هريرة. (2020). ***وسائل الدعوة في العصر الحديث.***

78-محمد أحمد سلامة. (1988). ***أساليب الدعوة في العصر الحديث من كتاب المؤتمر الحادي عشر لمجمع البحوث الإسلامية الدعوة والدعاة ج2***. مصر: مطابع التعاون للنشر والتوزيع.

79-محمد السيد الوكيل. (1999). ***أسس الدعوة وآداب الدعاة ط3***. المدينة المنورة : دار المجتمع للنشر والتوزيع

80-محمد خضر. (2005). ***الكيانات السينمائية الكبرى في مصر بعد الخصخصة ط1***. بيروت: دار شركة الحريري للطباعة.

81-محمد صاحب السلطان. (2015). ***العلاقات العامة ووسائل الاتصال***. عمان: دار المسيرة للطباعة والنشر.

82-محمد صلاح. (2019). **تاريخ السينما المصرية ج1**. القاهرة: مؤسسة دار الفرسان.

83-محمد عبد الرحمن عبد الرحمن. (2009). ***أسلوب القرآن في دعوة أهل الكتاب ط1***. مصر: دار اليقين للنشر والتوزيع.

84-محمد علي عبد الخالق. (2010). ***فن الإخراج التلفزيزني والإذاعي ط1***. بيروت لبنان: دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع.

85-محمد عمر زيان. (1998). ***البحث العلمي مناهجه وتقنياته ط2***. الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية .

86-محمد فهمي العطروني. (1996). ***العلاقات العامة الإدارية في المؤسسات العامة والشركات***. القاهرة: عالم الكتب.

87-محمد منير حجاب. (2000). ***الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية***. القاهرة: دار الفجر للنشر.

88-محمد منير حجاب. (2003). **الموسوعة الإعلامية**. القاهرة، مصر: دار الفجر.

89_محمد نجيب عمارة. (بلا تاريخ). ***فقه الدعوة والإعلام***. القاهرة: مكتبة سعيد رأفت

90-محمود ابراقن. (1995). ***هذه السينما الحقة.*** بنغازي.

91-مصطفى السباعي . (2001). ***الداعية المجاهد والفقيه المجدد.*** دمشق: دار القلم للنشر والتوزيع.

92-مصطفى السباعي. (2000). ***الدعاة الجدد.*** دمشق: دار القلم للطباعة والنشر .

93-مصطفى يوسف الكافي . (2016). ***العلاقات العامة وإدارة الأزمات والمراسم.*** عمان : دار أسامة للنشر والتوزيع.

94-منال هلال المزاهرة. (2015). ***إدارة العلاقات العامة وتنظيمها.*** عمان: دار الميسرة للنشر والتوزيع.

95-منى الصبان. (2011). ***من مناهج السيناريو الإخراج والمونتاج،.*** عمان، الأردن: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.

96-مهدي يوسف عقيل. (2001). ***جاذبية الصورة السينمائية- دراسة في جماليات السينما-ط1.*** بنغازي: دار الكتاب الجديدة، المتحدة.

97-موريس أنجرس. (2013). ***منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية.*** (بوزيد صحراوي، واخرون، المترجمون) الجزائر: دار القصبة للنشر.

98- موسى باقر. (2014). ***الصورة الذهنية في العلاقات العامة.*** الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

99-مؤمن السميحي. (2005). ***في السينما العربية ط1.*** طنجة: سليكي إخوان.

100-نزيهة بوسعيدي. (1996). **العلاقات العامة ومساهمتها في بناء صورة المؤسسة .** تونس: دار الصحافة والأخبار .

101-نسمة البطريق. (2006). ***الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة.*** الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

102-نعمات أحمد فؤاد. (1984). ***الإسلام وإنسان معاصر.*** القاهرة: مكتبة غريب.

103-نور الدين نجم. (2006). **الدعاية والإعلان في السينما والتلفزيون ط1.** ،المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

104-وائل بركات. (2002). ***السميولوجيا بقراءة رولان بارث*** (المجلد 18). سوريا: مجلة جامعة دمشق.

105-وليد سيف. (1999). ***عالم نجيب محفوظ السينمائي- من الرواية إلى الفيلم ط1.*** القاهرة : دار الشروق.

106-يوسف القرضاوي . (1997). ***ثقافة الداعية ط1.*** القاهرة: مكتبة وهبة.

107-يوسف القرضاوي. (1976). **الصبر في القرآن ط1.** القاهرة: دار غريب.

108-يوسف تمار. (2017). ***مناهج وتقنيات البحث في الدراسات الاعلامية-الاتصالية.*** الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

109-يوسف محمود. (2008). ***مقدمة في العلاقات العامة.*** القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.

المجلات:

110-أحمد جبار. (23 6, 2021). ***الصورة الذهنية: قراءة في أبعاد المفهوم، نقاط التقاطع والاختلاف بين الصورة الذهنية والنمطية وعلاقاتها بالعلاقات العامة*** *مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والانسانية، 7*(1)، الصفحات 282-297.

111-أحمد عيساوي. (5, 2004). ***معالم لرسم سمات ومعالم ثقافة الامام الداعية.*** *مجلة كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الاسلامية، 488.*

112-بشرى مداسي. (14 01, 2021). ***الصورة النمطية للعرب والمسلمين في وسائل الإعلام الغربية.*** *مجلة الاتصال والصحافة، 1*(8)، صفحة ص 39_24.

113-تحسين محمد أنيس شرادقة. (03, 2016). ***الصورة النمطية للعالم العربي الإسلامي في صحفيتي نيويورك تايمز وواشنطن بوست.*** *مجلة تطوير الأداء الجامعي، 3*(2)، الصفحات 45-62.

114-ثامر رعد عبد الجبار، وإيمان حمادي عبد الأمير. (2014). **الصورة النمطية لشخصية الآخر وآليات تجسيدها في الفيلم السينمائي**. *مجلة الآداب* (109)، الصفحات 523-586.

115-جانيت وولاكوت. (01 01, 1996). **الرسائل والمعاني.** (سعيد بومعيزة، المحرر) *المجلة الجزائرية للاتصال*، الصفحات 197-227.

116-خالد عبد الحميد سمر. (07, 2022). **التحليل السميولوجي لصور بايدن على أغلفة المجلات المصرية.** *المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الإتصال، 12*(11)، الصفحات 215-257

117-رحاب الداخلي محمد. (2017). **دلالات التغطية المصورة لأنشطة التنظيمات الإرهابية في المواقع الإلكترونية في الصحف العربية دراسة تحليلية سيميولوجية على موقع صحيفتي الأهرام المصرية والشرق الأوسط السعودية**. *مجلة البحوث الإعلامية، 47*(47)، الصفحات 145-194.

118-رشيدة بن سعيد، وعزوز بنعمر. (15 12, 2020). **الدلالة الفنية للمونتاج السينمائي (فيلم كريم بلقاسم أنمو ذجا)**. *مجلة آفاق سينمائية، 7*(2)، الصفحات 147-166.

119-رضوان بلخيري. (12, 2017). ق**راءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السينمائي - بين تجليات الظاهر وتحليل الضمني** ب. *مجلة العلوم الانسانية* (8)، الصفحات 82-

120-سعيد عموري. (06, 2014). **من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات.** *الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية* (12)، الصفحات 13-22

121-شريفة عماري، ونورية شرقي. (2020). **الموسيقى والسينما**. *مجلة النص، 7*(2)، صفحة 116_123.

122-عبد الوهاب بردق. (2 6, 2019). **المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في الجزائر**. *مجلة الحوار الثقافي، 7*(2)، الصفحات 119-137

123-عذراء عيواج، ونزهة حنون. (30 12, 2016). ***صورة الاسلام والمسلمين في الاعلام الغربي بين حقائق التشويه وامكانيات التغيير***. *مجلة المقدمة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، 1*(1)، صفحة 145_172.

124-فريد عدة بن سليم. (10 03, 2016). ***الإرهاب وعلاقته بالتطرف الديني في الدراما المصرية.*** *المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، 3*(1)، الصفحات 34-47.

125-فضيل دليو. (2020). ***التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي: التحليل على أساس اللقطة أنموذجا.*** *مجلة المعيا، 3(24)،441-429*

126-محمد بوحوالي. (04 06, 2022). ***واقع القطاع السينمائي بالجزائر في ظل السياسات الجديدة. – قراءة في ضوء المراسيم الرئاسية والتنفيذية الصادرة سنة 2021***. *مجلة النص، 6*(2)، الصفحات 43-63.

127-مختار بوعزة، وكريمة منصور. (1 6, 2019). ***ملصقات الأفلام: عندما تمتزج السينما بفن الإشهار***. *افاق سينمائية، 6*(1)، الصفحات 7-30.

128-مختار جليلي. (جانفي, 2019). ***الثورة التحريرية من خلال السينما الجزائرية.*** *مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية المجلد الثاني العدد الأول.*

129-سيمة لونيس. (01 12, 2015). ***التلفزيون وصناعة الصورة الذهنية***. *المجلة الجزائرية للاتصال، 17*(24)، الصفحات 184-200.

130-نفيسة نايلي. (2014). ***دور وسائل الإعلام في صناعة الصورة الذهنية- صورة المرأة في السينما العربية أنموذجا***-. *مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والإتصالية، 2*(2)، الصفحات 6-37.

131-نور الدين عبد الواحد حدو. (01 06, 2016). ***اللغة السينمائية –الأسس النظرية وإشكالية المفهوم***. *مجلة آفاق سينمائية، 1*(3)، الصفحات 177-183.

الرسائل الجامعية:

132-ابراهيم نتوف. (2017). ***وسائل وأساليب الدعوة المعاصرة*** *رسالة* ماجستير. الجامعة الاسلامية، فرع تركيا.

133-أحمد محمد حسانين حسين. (2002). ***مقومات نجاح الدعاة في العصر الحديث رسالة ماجستير***. جامعة الأزهر كلية أصول الدين.

134-أمينة آيت الحاج. (2020-2021). ***صورة المسلم في الأفلام الهوليودية دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بعد 11 سبتمبر*** أطروحة دكتوراه. الجزائر، كلية علوم الاعلام والاتصال قسم الاعلام تخصص السينما ووسائل الاتصال التفاعلية

135-رضوان بلخيري. (2009). ***صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي لفيلمي***. الجزائر، كلية العلوم السياسية قسم علوم الإعلام والاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الحديثة.

136-صباح ساكر. (2015-2016). ***السياسة الأمنية الأمريكية من خلال الفيلم الروائي -دراسة سيميولوجية لعينة من الأفالم الأمريكية من فترة الحرب العالمية الثانية إلى ما بعد أحداث 11 سبتمبر2001*** أطروحة دكتوراه. الجزائر، علوم الاعلام والاتصال، الجزائر.

137-محمد أحمد حسين مهران. (1988). ***الدعوة إلى الله من الرسالة والوظيفة*** رسالة ماجستير. جامعة الأزهر كلية أصول الدين، مصر.

138-محمد مصطفى لطفي بن سفرون. (2005). ***مناهج الدعوة الإسلامية المعاصرة دراسة وصفية تحليلية تقييمية*** رسالة دكتوراه. السودان، جامعة أم درمان الاسلامية معهد بحوث ودراسات العالم الإسلامي، الخرطوم.

139-محمود ابراقن. (2001). ع***لاقة السميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسميولوجيا السينما*** أطروحة دكتوراة. الجزائر، كلية الآداب واللغات قسم الإعلام والاتصال.

140-مريم أوكسل. (2021). ***صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية «دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية»*** أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث. كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري، قسنطينة.

141-نجمة زراري. (2010-2011). ***الطرح الفيليمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين: "وراء المرآة" و"عائشات"*** مذكرة ماجستير. كلية العلوم السياسية والإعلام قسم علوم الإعلام والاتصال، الجزائر.

142-وليد قادري. (2011-2012). ***صورة الاسلامين في السينما المصرية*** مذكرة لنيل شهادة الماجستير. كلية العلوم السياسية والإعلام قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3.

المواقع الالكترونية:

*143- **أربعة أخلاق للداعية الإسلامي**.* (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 5 12, 2022، من الشرعية:

144-أسامة عسل. (16 02, 2011). ***الملصق السينمائي بوابة العبور إلى عالم الأفلام***. تاريخ الاسترداد 5 2, 2024، من البيان:

*145-**الاقتباس بين الأدب والسينما**.* (21 09, 2022). تاريخ الاسترداد 12 3, 2023، من القدس العربي:

*146-**الديكور السينمائي من حوائط الحبس إلى الخلفيات الإلكترونية**.* (12 02, 2011). تاريخ الاسترداد 5 11, 2022، من البيان:

*147-**السينما التونسية**.* (بلا تاريخ). تم الاسترداد من المعرفة:

*148-**السينما العراقية**.* (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 12 11, 2023، من عراق بيديا:

*149-السينما اللبنانية.. **المنفى والبندقية والزيتون**.* (27 11, 2019). تم الاسترداد من الجزيرة الوثائقية:

151-*السينما المغربية*. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 4 9, 2023، من المعرفة:

152-***السينما المغربية***. (بلا تاريخ). تم الاسترداد من ويكيواند:

153-***الصورة الذهنية ، مفهومها ، ابعادها ، مكوناتها***. (3 6, 2021). تم الاسترداد من شمس5 : 2023،9

154-*الصورة النمطيّة أداة الصراع الإنساني*. (19 02, 2019). تاريخ الاسترداد 03 01, 2023، من روناهي:

15156-أمال. (26 11, 2016). ***الشخصيات ..أنواعها ودرجة أهميتها في الفيلم***. تم الاسترداد11،4،2023 من :your4thwall/

157-باسل مغربي. (18 02, 2018). ***عرب 48***.

158-***تاريخ السينما اللبنانية***. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 11 4, 2023، من منتديات ستار تايمز :

159-***تاريخ الرقابة على السينما في مصر» لسمير فريد: مدّعو الثقافة في خدمة السلطة السياسية***. (18 10, 2016). تاريخ الاسترداد 5 2, 2024، من القدس العربي:

160-***خصائص الدعوة الإسلامية*** . (بلا تاريخ). تم الاسترداد 8،7،2023 من الشريعة :

161-***داعية***. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 19 1, 2024، من ديوان اللغة العربية:

163-رانيا سنجق . (11 04, 2022). ***صفات الداعية***. تاريخ الاسترداد 5 08, 2023، من موضوع:

164-ربيع أبو زامل. (10 05, 2018). *الصوفية والسلفية في مصر.. تقارب مع السلطة وصراع مستمر*. تاريخ الاسترداد 15 9, 2023، من أناضول أجانسي:

165-رمزي العياري. (10 10, 2022). ***قرن من السينما في تونس ... الأرخبيل الذي فتتناودعانا للجمال والتفلسف***. تاريخ الاسترداد 5 2, 2023، من أولترا تونس:

166-ريهام كمال. (19 09, 2021). ***نشأة السينما المصرية وتطورها.. مصر أول بلاد العالم التي عرفت الفن السينمائي.*** من الفجر الفني: https://www.elfagr.org/428961

167-ريهام مقبل. (14 3, 2014). ***الطرق الصوفية في مصر: تقارب مع السلطة وصراع مع السلفيين.***

168-سعيد ياسين. (4 7, 2019). ***الهوية" في السينما العربية.. إلى أين؟*** من الاتحاد:

169-سورية (السينما في-). (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 1 7, 2023، من الموسوعة العربية: https://arab-ency.com.sy/ency/details/5858/11

171-صالح الرقب. (18 04, 2005). ***الوسائل والأساليب المعاصرة للدعوة الإسلامية.*** تم الاسترداد من index=5680&page=1&https://ketabonline.com/ar/books/17489/read?part=1 143

172-عاصم بن عبد الله القريوتي . (بلا تاريخ). ***استخدام البالتوك في الدعوة إلى الله عز وجل.*** تم الاسترداد من صيد الفوائد: http://saaid.org/afkar/48.htm

173-عبد الله حسن. (8 7, 2018). ***قصة السينما السورية: البحث عن هوية.*** تاريخ الاسترداد 2 6, 2023، من ضفة ثالثة:

174-عبد الهادي العاني. (06 02, 2020). ***تعرف إلى الفرق بين الدولي والزووم.*** تاريخ الاسترداد 15 11, 2022، من https://radyf.com/dolly-vs-zoom/

175-لسينما المصرية...تتصدر رغم التحديات. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 5 11, 2023، من شبكة أخبار الشرق: https://www.akhbar-sharq.com/news/3182#!

176-محمد الحمامصي. (05 11, 2023). ***السينما المصرية اقتبست من الأعمال العالمية وتأثرت ولم تؤثر.*** تاريخ الاسترداد 9 4, 2023، من صحيفة العرب:

177-محمد أوزملّي. (13 10, 2023). ***رحلة السينما السورية من زمن "البعث" إلى الثورة.***

178-محمد هشام عبد السلام. (11 10, 2016). تاريخ الاسترداد 5 3, 2023، من الحوار اليوم: https://www.alhiwartoday.net/node/11160

179-مراد حمد لغروس. (30 01, 2012). *المتدين في السينما المغربية*. تاريخ الاسترداد 20 3, 2024، من هسبريس:

1801-مشعل طلال. (18 12, 2018). ***خصائص الدعوة***. تم الاسترداد من موضوع:

181-مصادر الدعوة في أساليبها ووسائلها. (28 04, 2002). تاريخ الاسترداد 1 2, 2023، من إسلام ويب:

*182-**معنى الدعوة إلى الله** .* (19 03, 2002). تم الاسترداد من إسلام ويب :

183-مولانا. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 7 1, 2024، من ويكيبديا الموسوعة الحرة.

*184-**نشأة السينما العربية وتطورها***. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 19 01, 2023، من مقاتل من الصحراء: http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/Founoun/sec03.doc_cvt.htm.

185- ضياء بوسالمي. (21 09, 2017). ***الإسلامي» في السينما: صورة واحدة وأفلام عدة***. تاريخ الاسترداد 1 8, 2024، من منشور: https://manshoor.com/arts-and-culture/islamist-in-arab-cenima/

الكتب باللغة الأجنبية

Aumont, J., & marie, m. (1989). ***l'analyse des films.*** paris: Nathan université.

Labroderie, R. (1978). ***les images dans la société***. Paris: Ed Casterman.

Lazar, j. (1985). ***Ecoles communication***, *télévision.* paris: puf.

Marcel, M. (1997). ***Le langage cinématographique***. , paris: les éditeurs français réunis,.

Petit Larousse en couleur : ***dictionnaire encyclopédie pour tous***. (1980). paris: