مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 330- 343

المُثاقفة الكونيّة في الخطاب السينمائي المعاصر
مقاربة سيمو- ثقافية لفيلم" الخروج- الآلهة والملوك"

Universal Acculturation In Contemporary Cinematic Discourse Semio-Cultural Approach to the movie of "Exodus: Gods and Kings"

سامي بودلال [1] د. وسيلة سناني [2]
ahmed14280@gmail.com[1] animas18000@gmail.com [2]
جامعة محمد الصديق بن يحي - جيجل / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25 تاريخ القبول: 2020/09/25 تاريخ النشر: 2020/12/10

مُلخّص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة الخطاب السينمائي بلغة إجرائية، ومنهجية داخل سياقه اللّغوي من ناحية، وسياق القارئ من ناحية أخرى، فالخطاب السينمائي علامة ثقافية تتحقق دلالتها داخل السّياق الثقافي والسّياسي الذي أنتجها مجموعة من المؤثرات المتعلقة بالدين والتاريخ والمجتمع والاقتصاد والسياسة، ويَرصد النقد الثقافي ملامح الطّبقية والهُويّة والغيرية في الأنساق المُضمرة للفيلم، من هذا المنطلق تأتي مقاربتنا السيميو-ثقافية لفهم تشكّلات الدلالة لبنية الفضاء السيميوطيقي في الخطاب السينمائي المعاصر، ممثّلة في الفيلم الدّيني" الخروج: الآلهة والملوك" .

كلمات المفتاحية: مثاقفة كونية، صناعة الثقافة، مقاربة سيميو-ثقافية، سينما معاصرة .

ABSTRACT:

This study aims read cinematic discourse in procedural language, and a methodology within its linguistic context on one hand, and the context of the reader on the other hand, Cultural criticism depicts the features of class, identity and the other in the film's implicit formats. From this standpoint, our semio-cultural approach comes to understanding the semantics of the significance of the structure of religious discourse in contemporary cinema, represented in the religious movie "Exodus: Gods and Kings"

Key words: Universal Acculturation, Culture Industry, semio-cultural approach, contemporary cinema

[1] المؤلف المرسل : سامي بودلال

ليس الخطاب مجرد كلمات تُنطق، أو نصوصا تُعرض بين ضفاف الكتب، وليس مقولات تتداول عبر التاريخ في مُتون متعددة بُغيةَ البروز على منصّة الشّهرة التاريخية والعالمية، وإنمّا هو رسالة ذات مضمون فكري وديني واجتماعي وثقافي له وظائف إنسانية تنطلق من سلوك الإنسان وبواعثه بين الأفراد المتخاطبين، ولأنّ الخطاب الثقافي على وجه الخصوص، لا ينبغي أن يكون تقليديا تحكمُه مجموعة من الهيئات والتفسيرات التي تشتغل في إطار ضيّق، وبالتالي لا ينسجم مع حدود المكان والزمان، ولا يُواكب تطورات المجتمعات واختلافاتها الفكرية والثقافية، بل يجب أن يكون خطابا متجددًا متسلحًا بالقيم الايجابية التي تعود على المجتمع البشري بالفائدة بُغية الحصول على تغيير اجتماعي وثقافي يهدف لإحداث حوار شامل مبنيّ على فهمٍ عميقٍ ونظرةٍ موضوعية للحياة؛ فالإعلام المعاصر أداة ترويج تَسْتَنْسِخُ من الصّور الثقافية مادةً خصبةً لصناعة عوالمَ جديدة في وعي الإنسان المعاصر، وقد وجدت الوسائط الإعلامية المعاصرة فرصةً للاستثمار في مجال الفنون السّمعية والبصرية، لاسيما مجال السينما الذي أصبح يمتلِكُ أدوات ووسائل متطورة وظّفتها في عرض تجارب تاريخية واجتماعية وثقافية للإنسان، وعلى هذا الأساس فإنّنا سُنقدّم قراءة منهجية لأحدِ تمثُلات المُثاقفة "الكونيّة" [*] في مجال صناعة الثقافة، وتحديدا في السينما المعاصرة التي أصبحت تُنتِجُ أفلاما كثيرة مُقتبسة من النّصوص الدّينية والميثولوجيا، وقد اخترنا الفيلم الدّيني" **الخروج: الآلهة والملوك**" المقتبس من قصة "موسى عليه السلام" مُحاولين بذلك الإجابة على تساؤل رئيسي:

- فيمَ تتمثّل طبيعة العلاقة بين الموروث الثقافي العالمي والنّص السينمائي؟؛ وما هي الدّلالات الثقافية، والتأويلية لقصّة موسى عليه السلام، وتجلياتها في السينما المعاصرة؟.

2-نحو تصوّر منهجي لآليات التحليل السيميو-ثقافي:

لم يظهر مجال التحليل الثقافي وِفقَ رؤيةٍ سيميائيةٍ بشكل واضح لتداخل الدّراسات النقدية في مجال العلوم الإنسانية، إلاّ أنّ مدرسة تارتو**(Tartu)** الرّوسية اهتمت بشكل متخصّص إلى حدّ كبير في مجال الدراسة السّيميائية الثقافية، وقدّمت دراسات لأعمال أدبيّة كثيرة من منطلق تحديد طبيعة النّص من حيث هو علامة متكاملة، ومتوالية من العلامات، ويمكن التمثيل لهذه الأخيرة بالمأثورات القديمة، والأساطير التي يتمّ إدماجها في أفلام معاصرة دون أن تفقد طاقتها الأصلية مع تغيّر وظيفتها التي تصبح جمالية بعد أن كانت أسطورية أو شعائرية، كما يُمكِن تحديد إجراءات تحليل النّص الثقافي حسب جماعة موسكو" تارتو" بناء على ما يسمّى بإعادة البناء، وهو "إجراء من شأنه المضي إلى أعلى مستوى تحليلي، وهو المستوى الدّلالي الخالص الذي يتحوّل إلى لغة ذات مفاهيم شاملة وعالمية"[1]. فموضوع التحليل النّصي هو إعادة بناء النصوص في الحالات التالية:[2] إعادة بناء قصد المؤلف أو إعادة بناء نصه، وترميم النصوص القديمة، أو أجزاء منها؛ إعادة بناء تفسير أحد القراء المعاصرين للنّص، وكذلك إعادة بناء المصادر الشّفاهية وتحديد مكانتها في إطار

ثقافة تَدْوينيّة، وكذلك دراسة تاريخ المسرح والفنون؛ ولأن السينما فنٌّ يتداخل فنون أخرى فإنه من الصعب إيجاد نموذج منهجي نقدي يستوعب الظاهرة السينمائية، ويرجع ذلك إلى كون " دلالة السينما حسية (بصرية وسمعية)، وهذا السبب الذي جعلها عبارة عن توليفة و مزيج من جميع الفنون، وإذا قمنا بمسح كليّ لمدركاتنا الحسيّة لوجدنا أنّ السينما تشمل من خلال الإشارة إليها على الفنون الأخرى، يمكنها أن تقدم لنا اللوحات، وتجعلنا نسمع الموسيقى، إنها مصنوعة من الصور... الخ"[3].

من بين المقاربات السيميو-ثقافية نجد الناقد "يوري لوتمان **Youri Lotman**"* أحد النقاد البارزين والمتميزين بطرحهم النظري والإجرائي لعملية التحليل السيميو-ثقافي للفيلم، إذ يقوم على سينما التركيب لعناصر سردية مختلفة؛ صورة ، كلمة،... لكن تظلّ الصورة عُنصرا مركزيا، إضافة للمونتاج في البحث عن لغة سينمائية متميزة، مبُرزا معها توظيف الصّورة المجازية في تشكيل دلالات الفيلم، ما يجعل العلاقة بين مبدأ المونتاج وطرائق السرد الكَلَميّة محورًا للتحليل[4]، ومن أهم مبادئ التحليل الثقافي التي يتميّز بها" يوري لوتمان" عن غيره، اعتباره مجال تحليل الثقافة مجالاً لتنظيم المعارف والمعلومات، واعتبار نقيضها هو الفوضى، "وهذا في ذاته يعتبر دليلا على أن العلم (نظريات المعلومات)، في القرن العشرين، ليس نظاما ما ورائيا فقط، ولكنه جزء من موضوع الدراسة، وهو الثقافة الحديثة"[5]، هذا الذي أدى به لتوسيع دائرة التحليل السيميوطيقي نحو تأسيس "سيمياء الكون" التي يعتبرها " فضاءً ضروريا لوجود واشتغال اللّغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للّغات الموجودة"[6]، ويتضّح لنا أنّ مدرسة "تارتو" تعدّ مَهدًا لسيميوطيقا الثقافة، إذْ تعمل على مقاربة الأنظمة والظواهر الثقافية المادية والمعنوية في إطار تفكيك "السيميوزيس"[*]، وتركيبه من جديد، وقد ركزّ "لوتمان "على مجموعة من المفاهيم هي: "سيمياء الكون، والمركز والهامش، والفضاء الثلاثي: الداخل والخارج والحدود، والفضاء الجغرافي في مقابل الفضاء الثقافي الكوني، وسيميوطيقا الثقافة، والترجمة، وسيمياء الحوار..الخ".[7]

3- نقد الخطاب السّينمائي وصناعة الثقافة:

طَرَحَ النقّاد السّينمائيون والثقافيون عدة مصطلحات جديدة مثل"ثقافة الصورة"، و"ثقافة التلفزيون"، و"ثقافة وسائل الإعلام"، نظرا لقوّة الصّورة في صناعة الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، والتي من خلالها يتمّ التسلّط والتحكم في الثقافات المجتمعات، ولأنّ "الصورة لا تدل على نفس الموضوع في العالم فلها مستوى أولي في معناها الذي ينطلق من الدلالة الوصفية، أما قراءة المستوى الثاني فهو شيء آخر"[8]، أي ما وراء الصورة، فهي لغة متعالية ومخادعة إن صحّ التعبير، لذلك أصبحت الوسائط الإعلامية سلاحا قويّا لدى مُلاّكِها للتلاعُب بالعقول، حيث "تعدّ الثقافة سلاحًا هامّا خطيرا في أيدي القِوى العُظمى يُمكنها من خلاله فرض هيمنتها"[9]، ومن هذا المنظور يعدّ موضوع صناعة الثقافة، وصناعة الأفلام على وجه الخصوص من المواضيع الرئيسية في الدراسات

الثقافية والنقدية؛ إضافة إلى ذلك نجد المدرسة النقدية فرانكفورت الألمانية، في عهدها الأول مُمثّلة في" ماكس هوركهايمر **Max Horkheimer** " و" تيودور أدورنو **Theodor Adorno** " اللّذين دخلا مجال نقد الصناعة الثقافية في مقالهما «صناعة الثقافة-التنوير كخداع للجماهير"[*] ويحاول هذا المقال البرهنة على" أنّ ثقافة كل الجماهير تُصبح متطابقة في ظل الاحتكار، وتُضحى في نفس الوقت متفسخة كنتيجة لاندماج الثقافة والتسلية"[10]. فالثقافة الحديثة حسب "أدورنو" نتاج استهلاكي يُباع للجماهير كسلعة مُعتبرا "أنّ الثقافة لم تعد ذلك التعبير الإنساني الحر عن التكامل الاجتماعي بقدر ما غَدَت نِتاجا للمصالح التجارية المتداخلة قائما على التلاعب والمضاربة"[11]. فالفرد عند "أدورنو"، صار في رحمة السلطات الاجتماعية، لذلك فالسينما أصبحت أداة هيمنة ثقافية وفكرية متعجلة، ولا تتيح فرصة للتفكير، "فهي تُدمِر المسافة التي خلفتها النِتَاجات المسرحية والموسيقية الكبرى، وهدفها الأساسي يتمثل في إدماج الفرد في الحشد"[12]؛ من الآراء المهمة التي قد تفيدنا في هذه الدراسة، الآراء المعرفية والفلسفية ذات الأبعاد الثقافية لدى الناقد "ميشيل فوكو **Michel Foucault**" إذ تناولت أعماله دراسة النمو الثقافي والتحليل الثقافي، ولكن بالاعتماد على تقاليد دوركايميه وماركسية وبنائية "وقد توجه اهتمامه في دراساته إلى تاريخ الأنظمة الاجتماعية والسياسية والخطابات، كالخطاب السَرِيريّ والاقتصادي، وخطاب التاريخ الطبيعي، فهو ينظر إلى التاريخ مثلا على أنّه سلسلة من الممارسات الخطابية غير المتصلة، و يرى أن القواعد التي تحكم هذه الخطابات موظفة بشكل غير واعٍ"[13]. كما قدمّ "ميشيل فوكو" دليله المنهجي في إنتاج النصوص والخطابات العلمية والمعرفية، فالتحليل الثقافي لديه يقوم على معالجته لموضوع الثقافة ممثلة في نظرية النص المابعد حداثي بمعناها الواسع، وهو يعتبر عملية انتقال المعرفة، عملية محورية للثقافة، عملية لا خطية، فهي مرتبطة بالقوة عن وعي ولا وعي، "فهي عملية داخلية، متقطعة كلية، تتخطى حدود القومية والثقافة"[14]. فلابد من التنويه هنا أنه أكد بضرورة اعتبار المعرفة لا الثقافة فئة التحليل، وبالتالي فإنّ النقلة النوعية التي حققتها الدراسات الثقافية ممثلة في نظرية النّص المابعد حداثية، متجهة بذلك نحو صناعة الثقافة، فقد تعامل النقاد مع النّص الثقافي من خلال وضعه داخل سياقه السياسي من جهة،و سياق الملتقي من جهة أخرى، لاسيما السياق النفسي الذي له تأثير قوي على المشاهد الذي يبحث عن الحقيقة الكامنة في الفيلم، وفي هذا الصدد يرى الناقد السينمائي الفرنسي كريستيان ميتز Christian Metz أنّ" التصور السينمائي عبارة عن حقيقة وليس خيالا، هذا التصوّر مرتبط ارتباطا وثيقا بالنفس الداخلية"[15]. فالمشاهد يترك انطباعاته المختلفة التي يعمل الفيلم على تكثيفها من خلال المشاهد الدرامية المتعددة، وبالتالي فهو يعيش حقيقة وليس حلم، فهو في كامل قواه الحسية والعقلية التي تمكّنه من استيعاب القضايا الجوهرية التي يعمل المخرج على تجسيدها.

على غرار هذه الرؤية الثقافية للسينما فإنّنا نجد العديد من الطروحات الجديدة في مجال السينما المعاصرة، التي ترتبط بأبعاد فلسفية، ومن بينهم الناقد الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze الذي يرى أنه لا يجب " الخلط بين السينما وبين الفنون الأخرى التي تهدف بالأحرى إلى أن تكون غير واقعية عبر العالم، لكنها تجعل العالم نفسه غير واقعي أو قصة مع السينما، العالم هو الذي يصبح صورته الخاصة، وليست الصورة تصبح عالما"[16]،لذلك فإن دولوز يُؤمِن بِتَجَاوُز عالم يُفهم على أنّه وحدة أعلى للمعنى، علاوة على ذلك تتناقض السينما مع الأشكال الأخرى للتعبير الفني من حيث أنها تنجح في جعل العالم نفسه خيالًا، هذا ما يفسر انتقاده للمقاربة الظاهراتية للسينما، أي أنّ منطلق السينما "يعبّر عن غياب أي علاقة مقصودة أو اندماجية بين الموضوع والوحدة المتماسكة للعالم، فتُزيل السينما إرساء الموضوع بقدر ما تُزيل أُفُق العالم"[17]، وبالتالي فإن الرؤية السينمائية لا تنطلق من الإدراك الحسي للموضوعات، بل تغدو إلى معرفة مضمرة وضمنية، وبِقصدٍ مختلفٍ عن رُؤية الفنون الأخرى، فالسينما نمط سردي جديد له إجراءاته ووسائله الخاصة في التحليل النقدي والفنيّ.

إنّ "النص السينمائي نصّ لا يمكن تعقبه، لأنه نصّ تحريضي"[18]، أي أنّه لا يستقر على نصّ ثابت بل على نصوص متداخلة إلى حدّ التعارك والاختلاف بسبب لغته السّردية المركبة من الصورة والحركة والموسيقى وغيرها؛ حيث يفترض النشاط النقدي في مجال السينما حدوث تحوّل عميق في العلاقة بين التعليق والنص المعلق عليه، ما يعطي تحليل الفيلم خصوصية معينة مقارنة بالنقد الأدبي التي يتتبّع النشاط اللغوي فقط، لذلك يرى ريدمون بيلور **Raymond Bellour** "أنّ تحليل الفيلم لا يتوقف أبدًا على التقليد والاستحضار والوصف الشكلي، لأنّ التحليل السينمائي يبدو خياليا إلى حدّ ما، وهو اللعب على شيء غائب دون المقدرة على ذلك ،لأن الأمر يتعلق بجعله حاضرًا ، فلابدّ من تقديم وسائل التخيّل ، ومن الضروري استعمال الاستعارة في التحليل"[19]،لذلك يجب أن يُترجَمَ تحليل الفيلم من الصورة إلى الكلمة، من خلال لعبة الحضور والغياب اللاإرادي، و إعادة بناء النص السينمائي من أجل ضمان توضيحه ضمن النص النقدي.

4-مقاربة سيميو-ثقافية لفيلم" الخروج: الآلة والملوك."

4-1- قراءة في العتبات النّصية للفيلم.

فيلم الخروج: الآلهة والملوك بالإنجليزية(**Exodus: Gods and Kings**)، هو فيلم ملحمي تم إنتاجه في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، صدر في12ديسمبر 2014،الفيلم من إخراج: "ريدلي سكوت"، بطولة:"كريستيان بيل"، "جويل إجيرتون"، "آرون بول" ،"سيغورني ريفر" " بن كينغسلي" [20]، حاول مخرج الفيلم "رايدلي سكوت **Ridly Scott**" أن يجيب عن عنوان الفيلم من وراء عناصر القصة وتقنيات الإخراج والكتابة، والمعنى المُضمر في عبارة "الآلهة و الملوك " المُلحقة بعنوان الفيلم، يلخّص إشكالية التعارض الدائم بين الآلهة والملوك الذي يبلُغ حدوده القصوى حينما

يصل الملوك إلى درجة متقدمة من الاستبداد والاستعباد، فيظهر وسيط (نبي أو رسول) لتبليغ و تنفيذ الأمر الإلهي، أمّا الخروج، فهو مُقتبس من الكتاب المقدّس، العهد القديم، وهو أحد أسفاره، ويمثّل قصة حياة موسى كاملة، والخروج في التوراة يعني: خروج بني إسرائيل من مصر والرجوع إلى الأرض الموعودة، وهو انتقال من بلد إلى آخر نتيجة اضطهاد وظروف اجتماعية يعيشها الشعب، وهذا ما يتجلى في الفيلم من خلال سردِ أنساقٍ اجتماعية كثيرة كان يعيشها الشعب اليهودي، من ظلم وفقر وقمع وتهميش إلى غير ذلك.

4-2-مشهد تكوين الخلق وأبعاده الفلسفية والثقافية (نحو رؤية كونية).

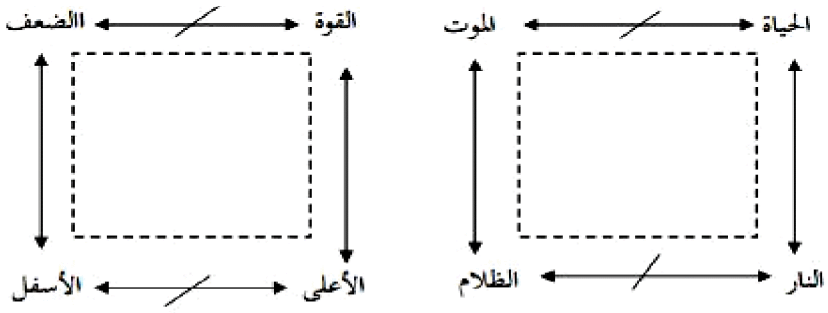
بعد تسع سنوات يتعرض موسى أثناء صعوده لجبل الرّب لانهيار صخري بسبب الريح والعاصفة، يأتي وجها لوجه مع الرب في مشهد "شجرة مشتعلة" بالنار وصبيّ يتحدث على لسان الرب(ل01)، الذي ظهر كمؤشر أيقوني على مظهر من مظاهر إله إبراهيم [21]، بيد أنّ المخرج يَعمَد إلى تركيب سردي يؤلّف بين عناصر غير متجانسة متعاقبة لتشييد سردية فنية تحمل دلالات ومعلومات وفقا لرؤية الكونية، التي توجّه إستراتيجية المخرج في عرض اللّقطات الكبيرة التي تعتمد على تأويل العلامة الصوريّة(الأيقونات)، "بحيث لا تتم قراءتها إلاّ داخل مناخ ثقافي موحّد، وأنّها تتحوّل إلى علامات غير قابلة للإدراك إذا تمّ تجاوز حدودها الزمانية والمكانية إضافة إلى التعايش بينهما، تدخل العلامتان في علاقة تفاعل مستمر ومتبادل، متداخل ومتنافر، في داخل هذه العلاقة التبادلية؛ أي التحول من نظام إلى آخر، تتدخل محاولات السيطرة الثقافية للإنسان على العالم بواسطة العلامات، أي بواسطة الأنظمة السيميائية" [22].

ل1: مشهد لقاء الربّ

انطلاقا بعض الإرساليات البّصرية على مستوى الإله والإنسان في مشاهد الفيلم، نستطيع أن نميّز حالة العجز ممُثلة في انغماس موسى في الوحل(الطين)، وطلب النجدة من الولد، فكيف لطفل صغير أن ينقده على رغم أنّهما كانا في نفس العاصفة التي أدّت إلى انهيار صخري عظيم؟ !، الولد ظاهريا ضعيف أمام قوة الرجل الكبير، لكن نجد الولد في حالة جيّدة، ويعمل المخرج على توضيح هذا العجز، بتصريح موسى للولد بأنّ قدمه قد أُصيبت ولا يستطيع النهوض، ويترك الوجه فقط من جسم الشخصية ظاهرا من أجل عملية التواصل اللغوي والإيمائي، وفي(ل01) إيحاء على القوة التي

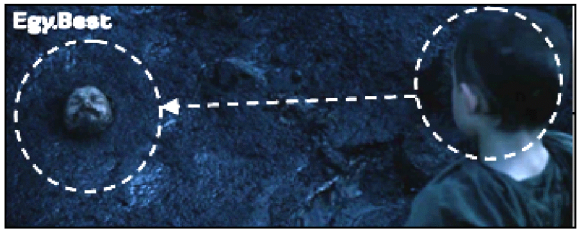
يملكها الولد، وهي القوة الإلهية، وهنا يبرز المخرج عجز الشخصية (الإنسان)، أمام القوة الإلهية، وفي (ل02) جاءت حركة الكاميرا فوقية جانبية مع إضاءة صناعية ليلية (الظلام)، تَضَعُ الولد في وضعية أعلى وموسى في وضعية أدنى، وقوة الصورة المختارة جاءت وفقا للمتطلبات الجمالية والأيديولوجية التي ينقلها للجمهور ويفسّرها على أساس رسالتها الثقافية والرمزية والجسدية، وهذه اللقطات عبارة عن ترجمة لفكرة ارتباط الروح بالجسد إذ نجد" مجموعة كافية من الدلالات التي تشير إلى الجسد، ولا تقل عن الدلالات التي يمكن أن تترجمها أي لغة أخرى" [23]، ومن منطلق الشكل الذي يتخذه الجسد الإنساني داخل هذه الصورة، وهي تجسيد رمزية السيطرة الكليّة على الجسد من قبل قوة خارقة المحيط به، وهنا تمثيل لثنائيات متقابلة وضدّية مما تسمح لنا بفتح علاقة تأويل من خلالها: (أنظر الشكل رقم01)

الشكل رقم01: ثنائيات العلاقة بين الموت والحياة



المصدر: إعداد الباحث اعتمادا على مؤشرات ل02

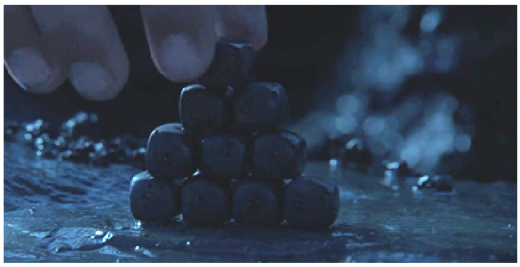
من جهة أخرى هناك تمثّل إيمائي لثنائية "الحياة والموت"، من خلال التتابع الزمني لإيماءات وجه موسى وهو منغمس داخل فضاء الطين (قرينة دلالية)، ولا يظهر إلا وجهه، ونفسر ذلك بعلاقة الإنسان الجوهرية بالتراب، هي تأويل علاقة الحياة بالموت ، فالإنسان خلق من تُراب ويعود للتراب، كل هذا يحدث أمام حضرة الرّب، ففي اللّقطة الأفقية رقم (02) إيماء فتح العين، وغلقها، لتبدو الشخصية بين حياة أو موت، من هنا تتجلى العلاقة الدلالية بين الخالق والمخلوق، وهي علاقة تكوين الإنسان، وتمثيل لعقيدة البعث لدى بني إسرائيل.



ل02:لقطة فوقية

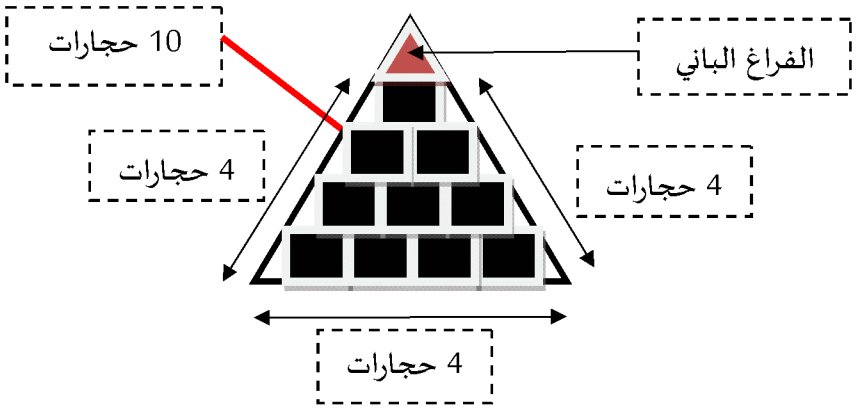
3-4- تحليل أيقوني لمشهد الحجارة والضربات العشر في الفيلم.

يستند خطاب الصورة بين الرّب والإله على وظيفة اتصالية غير مباشرة، فتتجاوز اللغة الحوارية المباشرة بينهما إلى الوظيفة المرجعية أو السياقية، وتكمل الصورة الفيلمية من خلال دلالتها باقي الأحداث التي ستحدث، ونجح المخرج في نقل الدلالة من خلال التعبير الأيقوني المرمّز الذي يسمح للعقل من خلال المدلول في صورته الذهنية بإقامة علاقة منطقية لما سيحدث من أحداث مستقبلية، وهي تمثّل المرجع أو الحدث الفعلي في الواقع، وهذا ما يشير إليه "يوري لوتمان" بأن الصورة الأيقونية لا تنقل الواقع بصورة مباشرة، إنما تنقل اللّغة بوظيفتها التواصلية، ذلك الواقع الذي تجسده الصورة الذهنية من خلال عملية تأويلية لها، وإسقاطِها مع المرجع الذي يُمثّل الواقع ذاته، ويظهر في المشهد لقطة الحجرات العشر(ل03) الذي يضعها الصبيّ في تتابع زمني سردي مع تتابع حواري سردي بين الشخصيتين، فتأتي اللقطات متسلسلة بعمل المونتاج الذي ساعد على نقل فكرة ورؤية المخرج، فاللقطات تحاول صياغة فكرة مضمرة، وتكرار نفس اللقطة يوحي على وجود علاقة بين نص الصورة الظاهر ونص الصورة الخفي، "فالصورة لها أفعالها وردود فعل جسمية ونفسية معا، فهي تتجسد في صورتين، صورة مرتبطة بالشعور الداخلي، وصورة مرتبطة بالفهم، وهي حركة دماغية"[24]، فالأجسام في السينما تعمل على إحداث تأثير في نفسية المتلقي، وهذا الفهم لا يكون للموضوع بطريقة مباشرة، إنما عن طريق عمليات تحليل دماغية يستطيع من خلالها فهم الواقع الذي تجسده الصورة كفكرة مُضمرة.



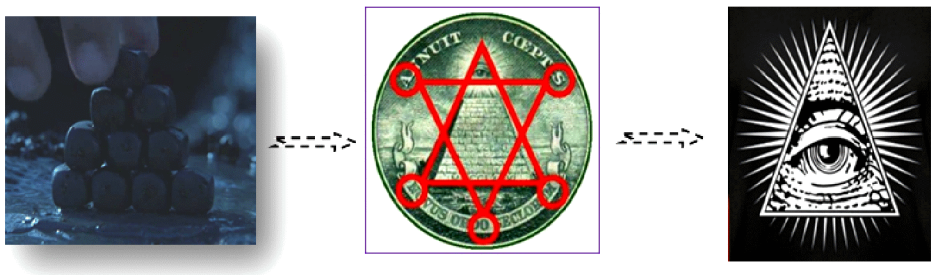
ل03: لقطة تشكيل الحجارة

يعمل التشكيل الدّلالي للقطات المتسلسلة للحجارة العشر على تقديم صورة بصرية شكلية لمجسم مثلثي ، فجزئيات الحجارة من منظور بنائي أو معماري يقوم على سلم تنازلي بالنسبة لعدد الحجارات(4،ثم 3،ثم 2،ثم1)، أما على مستوى البناء فهو يتعالى ويرتفع، وهنا دلالة على وجود تصاعد في الصراع بين الرب ورامسيس، وأن الضربات تأتي الواحدة تلو الأخرى وليس دفعة واحدة، ووفقا لنظرية "الجيشطالت"[*]فإن البناء يأخذ صورة مثلث متوازي الأضلاع مع فقدان رأس المثلث، مما يستدعي فراغا بانيًا، لكن الفراغ ضمنيا يمثل أيقونة خفية أخرى، تحيلنا إلى ربطها بسياق معرفي لرمزية المثلث في الثقافة اليهودية والمصرية على السواء.(أنظر الشكل رقم 02)



الشكل رقم02: الفراغ الباني لمشهد الحجارة والضربات العشر

يمكننا أن نربط بناء مثلث الحجارة بشكل الهرم الذي يشكل مثلث في واجهاته الثلاث، ونص الفيلم قدم العبيد على أساس أنهم صانعوا الأهرامات المصرية وآثارهم، وهنا ترتبط رمزية الحجارات العشر، بالحجر الذي يستعمله العبيد في بناء الأهرام، وبالتالي فعل التشكيل المثلّثي للحجارة من طرف الرب إشارة إلى العبيد والظلم والاستبداد والتعذيب الذي يعيشونه، فمن خلال اللقطات نلاحظ الفراغ الذي تركه التشكيل بالأحجار، قد مثل بأيقونات في الترميز الماسوني على النحو الآتي:

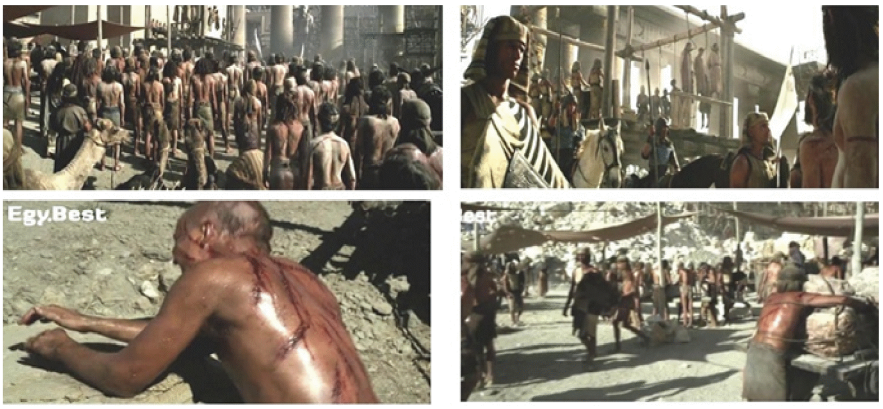


في المجسم ورد اسم (المؤسسة الروتارية **Le Rotary International**):[25] وهي مؤسسة تابعة للروتاري تختصّ بتوفير منح دراسية ومهنية كما توفر دعماً من المال والخبرات للمشاريع الخدمية التي تقوم بها حول العالم، ففي العهد القديم، "قورن الرب بصخرة لأنه يمكن الاستناد عليه، وتعود هذه المقارنة ثلاث مرات في المزمور"[26]، وذكر في الخروج الذي ذكر عنه بولس(**Paul de Tarse**)، في الرسالة الأولى لأهل كورنتس**CURRENTS**:"إن آباءنا كلهم كانوا تحت الغمام وكلهم جازوا البحر...وكلهم اصطبغوا على يد موسى في الغمام وفي البحر، وكلهم شربوا شرابا روحيا واحدا، فإنّهم كانوا يشربون من الصخرة الروحية، والصخرة كانت المسيح"[27]، وفي التوراة، "تعتبر النجمة على أحد الألقاب المعطاة للمسيح من قبل موسى، ثم في سفر الأعداد (18-24)، وهي نفس النجمة المتوقدة التي رأى فيها فيتاغورت رمز الكمال"[28]. أما العين المجسدة في أعلى الهرم، فيرى الماسونيون عن هذا الرمز بأنه" يشير إلى أن الله يستطيع أن يرى ببصره كل شيء حتى الوصول إلى أعماق القلوب، و لكن مقابل هذا يقول الدارسون للماسونية و التابعون لها بأنّ

هذه العين ليست عين الله، وهي في الواقع ليست إلاّ عين الشيطان"[29]. فهم يسعون إلى السيطرة على كل العالم وفي اعتقادهم أن هذه العين ترى كل شيء.

5-السلطة والهيمنة الفرعونية ورؤية العالم.

يصوّر الفيلم بعض الأحداث الدموية والقمعية(ل04)، وهي تمثّل بنية الفيلم العميقة التي تحمل مشاهد الثورة والعنف والتسلط والهيمنة التي صنعها نظام فرعون الديكتاتوري، فعوامل الإنتاج والقوى الاقتصادية والمادية صنعت صراع في المجتمع لتنتج الوحدة الفوقية أو السطحية، وكأن النظام الديكتاتوري يعمل على تطهير المجتمع، يكتشف الفوقي من الدوني، لذلك تعمّد المخرج على توظيف قيم وأخلاق من إفرازات الحرب، وهي القيّم التي تجسدها ذوات شخصيات الفيلم من أجل الثورة على الحاكم المتمثلة في التّضحية والحب والحرية [30]: إنّ توظيف الجسد وصور التعذيب الدّموي والقمع وقتل الأطفال واستحياء النّساء في مشاهد الفيلم توحي إلى استهداف فكرة "ميشال فوكو" حول "لُعبة الأجساد" داخل الحروب، ما يسميه المنطوق الجنساني:"الذي يبرز موقفه الظاهر للغرابة من نظرية القمع الجنسي، ودعوى مناهضة هذا القمع لحرية الشعب العامل التي يتزعمها التيار الماركسي الفرويدي"[31]. والسلطة القمعيّة في الفيلم جاءت جراءَ تِطرف فكري وعقائدي ناجم عن نشاط لاعقلاني في التعامل مع الشعوب المستضعفة في الأرض.



ل04: مشاهد التعذيب لبني إسرائيل

وظفّ المخرج في رؤيته أهمّ العناصر المُؤسِسة للنظام الديكتاتوري التي نعيشها اليوم بأشكال متعددة ومختلفة، إذْ يعّبر عن واقع الأنظمة الديكتاتورية في العالم، والعربي على وجه الخصوص، فالرئيس أو الملك يستحوذ على المؤسسة الدينية للفتوى لشرعيته وبقائه في الحكم، وينفذ مشاريعه من خلال أصحاب رؤوس الأعمال واللّوبيات الاقتصادية، وهي التي تسيطر على الحكومة، وهذه الرؤية الشمولية هي التي يطغى عليها نظام العالم الجديد الذي تحركه أجندة رؤوس المال، إنّ الفيلم في مجمله يصوّر الفكر الطبقي للمجتمعات الحديثة، والامبريالية المدمّرة الاستغلالية، ويحيلنا المخرج إلى قضية الأخلاق من خلال بثِّ إرسالات ثنائية المجرد /المحسوس، ويعبّر أساسا عمّا آل إليه الوضع

من التقنية المدمرة والتي سببت خرابا على مستوى الفرد والإنسان عموما، وقد استعمل الفيلم تقنيات حديثة في تصوير المشاهد من أجل جلب أكبر عدد من المشاهدين وتحقيق أرباح، وهذا ما رأيناه في النظرية الجمالية لـ "أدورنو" من خلال نقده لطبيعة الحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع الصناعي المتقدم وثقافته المصنعة، مركزا على المجتمع الاستهلاكي الذي يمارس قدرة على تحويل الثقافة الحقيقية إلى ثقافة جماهيرية استهلاكية، بسبب التسلط والقمع الذي لم يعد يمارس عن طريق المؤسسات العسكرية والأمنية فحسب، وإنما عن طريق السيطرة على وسائل الدعاية والإعلام وتسخير الثقافة والفنون لمصلحتها والالتفاف حولها وتزييفها، "فالصناعة الثقافية من منظور مدرسة فرانكفورت تقوم على النقد السلبي للمنتجات التي تقوم على التقنية أو العقلانية الأداتية "[32]، فإذا تحول العقل أداة للسيطرة على الطبيعة ثم على الإنسان أدى الأمر إلى تحطيم القيم والأخلاق وظهور السيطرة والهيمنة التي يتبعها القمع وتدمير الإنسان بشتى الطرق، فتختفي بذلك معالم الإنسانية.

6-الإسقاطات الثقافية للفيلم ودعوات التحرر في الواقع المعاصر.

يتبيّن من المشاهد الحوارية بين موسى والإله وجود نقاش وجدل يقود في الأخير إلى التوصل إلى قرارات[33]، فحتّى أثناء تنفيذ مخطط التحرر من فرعون والخروج من مصر، استمر النقاش بينهما طيلة فترة الصراع القائم بينهما، أمّا الواقع العربي اليوم فيكشف لنا العكس، ويظهر غياب الحوار النقاش بين ملوك وحكام الدول من جهة، وشعوبها من جهة ثانية؛ هكذا انتفضت الشعوب أولا، ثم جاءت القوى الغربية الديمقراطية لتساعدهم في "الخروج" من سلطة حكوماتهم القاهرة، فبدأت محنة المستضعفين من قمع وتعذيب واعتقالات في السجون، وليس غريبا أن نرى ذلك التحوّل الزماني والمكاني الذي يشهده تاريخ البشرية، هو سيرورة لصراع بين الماضي والحاضر، كذلك هو الحال مع دول الربيع العربي، الذي فشلت في تحقيق مشروعها، فهي لا تزال مطالبة بتغيير شامل ومَحوٍ لأثار الاستبداد في وقت تختفي فيه الديمقراطيات الغربية عن المشهد السياسي في المشرق العربي، وتبقى الأجواء غير مستقرة والأمل المنشود يقضى عليه أمام عودة الديكتاتورية من جديد .

لا يمكننا تجاوز الأبعاد الدلالية من الفيلم وإسقاطاتها على واقع العالم والشرق الأوسط تحديدا، والقضية الفلسطينية على وجه الخصوص، هناك مشهدين رئيسيين نستطيع من خلالهما إحداث مفارقة جوهرية ما بين زمن بني إسرائيل قديما، وبني إسرائيل حديثا، المشهد الأول: هو لحظة مكوث موسى مع الرّب لكتابة الألواح، كان وقتها شعب اليهود يعبد العجل وهذا مخالف لأوامر الرّب[34]، وهي إشارة إلى تعنت الشعب اليهودي أمام توصيات موسى ، والذي عانى كثيرا معهم طيلة فترة الخروج، ونجد ذلك واضحا من نصوص القرآن الكريم في قوله تعالى : (وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَىٰ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِن بَعْدِهِ وَأَنتُمْ ظَالِمُونَ)[35] .

الحوار الأخير في الفيلم الذي جرى بين موسى والرب يوحي إلى حدوث خلاف وصراع في المستقبل على الأرض المقدسة، ويأتي اختبار الرب لموسى بقوله:" هل أنت موافق على كتابة الألواح،

فيجيب موسي بالموافقة"[36] ويستمر في النقش على الألواح مُعلنا موافقته لاستمرار مسيرة الخروج، والمشهد الثاني، خروج موسى مع شعبه حاملا ألواح التوراة في الصندوق، هي رسالة مشفرة على حمولة فكرية وإيديولوجية لبني إسرائيل فهي تعاليم الشرائع، وهدفهم الوصول إلى أرض الميعاد، ويعير الرب على لسان الصبي بعبارة ذات أبعاد رمزية حين يقول لموسى: "القائد قد يترنح... لكن الحجر سيصمد"[37]، فالقول له علاقة بعناصر الطبيعة التي ذكرناها سابقا، لكن هنا تكوين الدلالة يقابله البعد الزماني لخلق الإنسان وخلق الحجر، والعلاقة بينهما، وهنا يحقق مبدأ التناظر واللاتجانس الذي أشار إليه " يوري لوتمان" بأن "لا تناظر.. الجسم البشري بعد القاعدة الأنتروبولوجية لعملية منحه بُعدا سيميائيا... سيميائية الأعلى والأسفل، اللاّتناضرات للأموات والأحياء الحي الميت)، يتضمّن تقابل شيء ما يتحرك"[38]، وهي روح اللغة حين تفقد دلالتها الطبيعية، وتعير تكوين الخلق، الإنسان يحيا وينمو ويصبح قويا ثم يبدأ بالتلاشي والاضمحلال حتى يموت، لكن الحجر يبقى حيا ويضاف للحجر قيمة روحية، وهي حملها لقوانين الحياة، وهي تمثل المعرفة.

7-خاتمة:

يعتمد تحليل الفيلم على التأويل بالدرجة الأولى، وربط رؤية النصّ الفيلمي بالخطاب الديني يزيد من فعالية الدلالة وفتحها على مصراعيها، لذلك فدراسة الأبعاد الدلالية لاقتباس قصة موسى عليه السلام في هذا الفيلم، لم تكن بسيطة على حّد الاعتقاد، فالسّينما خاطبتنا حقا بما لم نستطع نحن أن نخاطبها حتى بتحليلنا النقدي المُمَنْهَج، ونستطيع القول أن فيلم الخروج يمثل رؤية كونية ثقافية دينية، تربط الإنسان بعالمه الدّوني وعالمه الفَّوقي بشيء من الميتافيزيقا، لإعادة قراءة التاريخ في صورة جديدة تتسّم مع حياة الإنسان المعاصر وما يعيشه من صراعات وحروب في ظل الاختلاف الديني والثقافي، فالخروج: الآلهة والملوك خطاب تحوّل فيه الفنّ من لغته الطبيعية إلى لّغة أخرى تُزَحْزَحُ فيها اللّغة لتُغيّر العالم ذاتَه، ونقرّ بأنّ الخطاب السينمائي صناعة ثقافية من شأنها التأثير على حياة الإنسان في ظلّ التّحولات العالمية الجديدة، حقا إنّنا أمام فكرة جديدة عنوانها :"ما لم تستطع كاميرا السّينما أن تلتقطه من الخطاب الديني، وما لم يستطع النّاقد أن يلتقطه من كاميرا السينما .."!

8- هوامش البحث:

*- الكونية: مصطلح يرمز إلى مفاهيم دينيّة، فلسفيّة حول الكون (ما ينطبق على كلّ شيء)، إنّه مصطلح يقوم باعتماد نظريّات حول جميع الناس في كينونتهم في الدين، تعتبر "الكونيّة" مبدأ يؤكّد انصياع جميع الناس تحت إرادة ورعاية الخالق.

1- حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو- تارتو، الملتقى الدولي السابع " السيمياء والنص الأدبي" ، جامعة بسكرة،الجزائر،2013ص ص139،140 .

2- المرجع نفسه: ص 140.

3 - Christian Metz , Le signifiant imaginaire [article], Communications, 23, Psychanalyse et cinéma , Ed Seuil ,paris, 1975, p30 .

*- يوري لوتمانJuri Lotman : من أبرز المؤسسين لمدرسة تارتو ـ موسكو السيميائية وأحد الأعلام البارزين لسيميائيات الثقافة، تنقلت حياته العلمية من التحليلات البنيوية إلى النصوص الفنية، ومن التصنيفات الثقافية الى الديناميات الانفجارية للتبدل الثقافي.

4- يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي،تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة السورية، دط، 2001، ص ص49، 50.

5- آن إينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، ص46.

6- يوري لوتمان: سيماء الكون، ص07.

*- مصطلح اقترحه السيميائي ساندرس بيرس والذي يعني به" الفعل أو التأثير، أو يتضمن تعاون ثلاث فواعل مثل الدليل، موضوعه ومؤوله أنظر:

Peirce- Charles: Ecris sur le signe , Ed, seuil, paris,1978, p133.-

7- يُنظر:يوري لوتمان: سيماء الكون، ص 07-08-35-85-131.

8 - Martine Joly, L'image et son interprétation, Éd. Armand Colin cinéma, Paris, France, 2005, p 134.

9- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط3، 2002م، ص347.

* - يعتبر موضوع صناعة الثقافة موضوعا مشتركا بين هوركهايمر وأدورنو، في مؤلفهما «جدلية التنوير».

10-بوتومور توم: مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 2004، ص : 94.

11- آلن هاو: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، تر: ثار ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص ، 62.

12- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة (المصري) بشراكة مع المشروع القومي للترجمة، دط، 1997، ص،161.

13- مجموعة باحثين غربيين التحليل الثقافي: تر: فاروق احمد مصطفى وآخرون ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ،2008.ص30.

14- ميشيل فوكو وآخرون، التحليل الثقافي، تر: نخبة من المترجمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008،ص2010.

15 -Christian Metz, Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 133.

16 -Gilles Deleuze, Cinéma I , 'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p84.

17 -Ibid, p84.

18 -Bellour, Raymond. L'Analyse des films. Paris : Albatros, 1979.p10.

19 -Ibid, p40.

20 -https://ar.wikipedia.org/wiki/

21-فيلم الخروج: 55د: 50 ثا.

22- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة السورية، سوريا، دط، 2001، ص17-18 .

23 -Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Le Seuil, Paris, 1985, p244.

24 - Gilles Deleuze, Cinéma I , 'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p86.

*- يعتقد أن حركة الجشطلت قد أطلقتها مقالة (فريمر 1912 (Wertheimer عن الحركة الظاهرية في ألمانيا، ويرجع انتشار النظرية في الولايات الأمريكية إلى اثنين من مفحوصي فريمر في دراساته الأولى وهما (كوهلر وكوفكا 1886)

-https://www.mobt3ath.com/uplode/book/book-11445.doc

25 - http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr

26- فيليب سيرنج ، الرموز في الفن . الأديان . الحياة ،ص 368.

27- الإصحاح العاشر: رسالة كورنتس الأولى: الآية: 1-10

28- فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ،ص387-388.

29- المرجع نفسه: ص388.

30- فيلم الخروج:من 30:06د إلى غاية 20:11د

31- محمد علي الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشال فوكو، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، دت، ص 552.

32- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت، من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص13.

33- فيلم الخروج:01ثا:20د:02سا.

34- فيلم الخروج:55ثا:18د:02سا

35- البقرة: الآية 51.

36- فيلم الخروج:28ثا:20د:02سا

37- فيلم الخروج:10ثا:21د:02سا

38- يوري لوثمان: سيمياء الكون، ص ص 39،40.