صورة العرب والمسلمين في سينما الإرهاب الأمريكية: دراسة سيميولوجية لفيلم "سقوط لندن"

The Image of Arabs and Muslims in American Terrorism Cinema: A Semiological Study of "London Has Fallen"

علي سردوك*،

جامعة 8 ماي 1945 قالمة،

aliserdouk@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/11/21 تاريخ القبول: 2021/08/01

ملخص:

حاولت هذه الدراسة كشف سمات المعالجة السينمائية الأمريكية لظاهرة الإرهاب، وتأثير تلك المعالجة على تشكيل صورة نمطية عن العرب والمسلمين، من خلال تطبيق المنهج السيميولوجي في تحليل الفيلم السينمائي الأمريكي "سقوط لندن" (London Has Fallen) باعتباره عينة من الأفلام السينمائية الأمريكية التي تناولت ظاهرة الإرهاب. أظهرت نتائج الدراسة السيميولوجية، أن العرب والمسلمين قد تم تصويرهم بعدة صفات سلبية، من بينها: الإرهاب، الهمجية، التخلف، والحقد على الولايات المتحدة الأمريكية.

الكلمات المفتاحية: العرب، المسلمون، الإرهاب، السينما، الولايات المتحدة الأمريكية.

Summary:

This study highlights the American cinematic treatment of terrorism, and the effect of that treatment on forming stereotypes about Arabs and Muslims, depending on the semiological method, by analyzing "London Has Fallen" as a sample of American films that dealt with terrorism.

The semiological study showed that Arabs and Muslims have been portrayed with several negative stereotypes, including terrorism, barbarism, backwardness, and anti-Americanism.
Keywords: Arabs; Muslims; Terrorism; Cinema; the United States of America.

*المؤلف المرسل: علي سردوك، الإيميل: aliserdouk@gmail.co

مقدمة:

يُجمع الباحثون على أن أحداث 11 سبتمبر قد شكلت منعرجا لظاهرة الإرهاب، حيث أصبح ذلك الأخير محورا استراتيجيا في السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية، وبالتالي دخل مصطلح الإرهاب إلى دائرة الضوء واكتسب بعدا دوليا وأصبح محط اهتمام وسائل الإعلام، يظهر جليا من خلال كثافة تغطية تلك الوسائل للأحداث المرتبطة بالإرهاب سواء على مستوى النشرات والبرامج الإخبارية أو على مستوى المضامين السينمائية والدرامية، ومن هنا أثير الجدل وأثيرت النقاشات في وسائل الإعلام حول مفهوم الإرهاب، وماهية الأطراف الإرهابية، وتعددت التفسيرات للعنف السياسي، والفرق بين الإرهاب ومقاومة الاحتلال، وغيرها من المفاهيم المرتبطة بالإرهاب.

وقد أدركت الإدارة الامريكية أهمية الإعلام كوسيلة فعّالة في إطار "حملتها الدولية على الارهاب"، وهو ما أكده وزير دفاعها السابق "دونالد رامسفيلد" عندما قال: "على الولايات المتحدة ضرورة خوض حرب الأفكار لتقويض أركان هذه المجموعات الإرهابية"، فاتّجهت الادارة الأمريكية إلى رسم سياسات ثقافية وإعلامية للتصدّي للظاهرة. وإن كانت المواد الإخبارية في القنوات الفضائية الأمريكية من أكثر مظاهر الحملة الإعلامية الأمريكية على الإرهاب، فأن الأفلام السينمائية تعد شكلا آخر من أشكال التحول الإعلامي الأمريكي باتجاه تكثيف الرسائل الموجهة للمتلقي التي تستهدف غرس أفكار واتجاهات

معينـة حـول ظـاهرة الإرهـاب، حيـث عملـت "هوليـوود" بعـد 11 سـبتمبر على تكثيف انتاج الأفلام التي تتناول الإرهاب من زوايا مختلفة.

ولعـل القـوة التأثيريـة للسـينما تكمـن في جاذبيتهـا لـدى الجمهـور المتلقي، إذ تؤكـد عديـد الدراسـات على كثافـة تعـرض الجمهـور للمـواد السـينمائية والدراميـة، مـا يجعلـه عرضـة لتبني أفكار واتجاهـات مقصـودة حـول ظـاهرة الإرهاب، خاصة وأن السينما بمؤثراتها البصرية تتمتع بقدرة كبيرة للاستحواذ على اهتمام المتلقي وحواسه، عن ذلك تقول الباحثة ماري وين: "إن التدفق الهائل والمتغير باستمرار للصور والأصوات الخارجة من الشاشة، والتنوع غير المنتظم للمشاهد التي تصدم العين، وهدير الأصوات البشرية وغير البشرية التي تنقض على الأذن، يُدخل المشاهد في وهم عيش تجربة كثيرة التنوع".[1]

ولـن نخـرج عـن هـذا الإطـار في دراسـتنا، وسـنحاول كشـف سـمات المعالجـة السينمائية الأمريكية لظاهرة الإرهاب، وتأثير تلك المعالجة على تشكيل صورة نمطية عن العرب والمسلمين، من خلال تطبيق المنهج السيميولوجي في تحليل الفيلم السـينمائي الأمريكي "سـقوط لنـدن" (London Has Fallen) باعتبـاره عينة من الأفلام السينمائية الأمريكية التي تناولت ظاهرة الإرهاب. إذ سنقوم في المسـتوى التعييني للتحليـل، بتحديـد أهـم المتتاليـات واللقطـات المعنيـة بالتحليل، وذلـك باسـتخدام تقنيـة التصـوير البطيء والوقـف عنـد الصـورة، بغرض فحص ومعرفة عناصرها بدقّة، بالإضافة إلى تفكيك محتوى شـريط الصـوت المصـاحب. أمـا في المسـتوى التضـميني سـوف نتطـرق إلى تحليـل الشـفرات الصـوتية، وكـذا الشـفرات البصـرية؛ كحركـات الكـاميرا، وزاويـا التصوير، وسلم اللقطات، والتعمُّق في بحث معاني كل تلك العناصر وقيمها الرمزية والأيقونية، من خلال ربطها بالإطار السياسي والبيئة السوسيوثقافية للفيلم، وصولا لتحقيق فهم عميق للخلفية الأيديولوجية لصناع الفيلم.

السيميولوجيا كمنهج لتحليل الفيلم السينمائي:

التحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي رولان بارث (Roland Barthes): "شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة على تدعيم التحليل".[2]

ويعرّف اللغوي الدنماركي لويس هيالمسلاف (Louis Hjelmslev) التحليل السيميولوجي بأنه: "مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته من جهة، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة ثانية".[3] فالعملية التحليلية حسب هيالمسلاف تتم من خلال دراسة الموضوع ككتلة واحدة في علاقته مع أجزائه من جهة، وعلاقة كل جزء بالكل الشامل من جهة ثانية.

وقد تم تبنّي التحليل السيميولوجي، في كثير من الدراسات، باعتباره تصورا نظريا، ومنهجا تطبيقيا، وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية، التي حرص فرديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure) على دراستها، حيث عرّف اللغة كنظام دلالي قائم، متضمن لأنظمة تواصلية أخرى كالكتابة، الإشارات والإيماءات، والطقوس الرمزية، وغيرها من أشكال التعبير عن الفكر. ويقول دي سوسير في هذا الصدد: "من الممكن مقارنة اللغة بالورقة، فإحدى صفحاتها هي الفكر، والصفحة الأخرى هي الصوت، وكما أننا لا نستطيع أن نعزل وجهي الورقة، فإننا لا نستطيع أن نعزل في اللغة بين الصوت والفكر".[4]

وإذا اعتبرنا السينما لغة وفق المنطق السوسوري، فالتحليل السيميولوجي يُعنى بتفكيك اللغة السينمائية وأبعادها الرمزية والدلالية. ويعتبر الناقد الفرنسي مارسيل مارتان(Marcel Martin) ، رائدا في دراسة اللغة السينمائية،

حيـث نقـل في كتابـه "اللغـة السـينمائية"، كـل المظـاهر التعبيريـة للسـينما العالمية.[5]

وإن السـينما تعكس كثافـة وغنى اللغـة الخاصـة، على اعتبـار أنهـا تتشـكل من عناصـر أيقونيـة (صُـوَرية) متحركـة تسـاهم في صـنع دلالتهـا مجموعـة آليـات: كـاللون، والتقطيـع، والوسـط، وزاويـة الرؤيـة، والعـرض، والتقـديم، مـع مـا تتطلّبه هـذه الأبعـاد من تموقـع معين للكاميرا في مكان ما يشـكّل في حـد ذاتـه جـزءا مـن الدلالـة، أضـف إلى ذلـك الصـوت المصـاحب للصـورة، هـو الآخـر بوصفه جـزءا من المضمون، سـيتم إكسـابه مؤثرات صـوتية خارجيـة متعـددة الخواص الدلالية.[6]

إنّ الصـورة هي البنيـة الأسـاسـية في اللغـة السـينمائية، فهي إعـادة إنتـاج طبق الأصـل، أو تمثيـل ومحاكـاة لكـائن أو شـيء أو فكـرة، ويُعتمـد عليهـا كأسـاس وعنصـر لغـوي قـار في اللغـة السـينمائية، حيـث تعتبر إعـادة إنتـاج للواقـع الحقيقي وفق خيال سينمائي.[7]

والصـورة وفـق الاصـطلاح السـيميوطيقي، هي التي تنضـوي تحـت نـوع أعـم يطلق عليه مصلح الأيقونة الذي يشير إلى: "العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول على مستوى من المشابهة والتماثل".[8] ولعلّ أول من قدّم تعريفا مُرضيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي شارل ساندرس بيرس (C.S Peirce)، وذلك عبر مقارنته بمفهومين آخرين هما: الرمز والقرينة، فالعلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية في الرمز، في حين أنها سببية في القرينة.[9]

وتعتبر السينما أحد أهم مجالات التطبيق السيميولوجي، والتي اهتم بها عدد كبير من الباحثين، على رأسهم: كريستيان ماتز (Christian Metz) ورولان بارث (Roland Barthes)، باعتبارها مفتاحا حداثيا لابد من اللجوء إليه قصد عصرنة آليات فهم وتأويل المحتوى الاتصالي، وكمقاربة لاستنطاق النظام الدلالي على اختلاف نوع ومرجعية وبنية الفيلم.[10] وبالتالي يتناول التحليل

السـيميولوجي للفـيلم، دراسـة عميقـة لأبعـاده وتركيباتـه الداخليـة، صـوتا وصـورة وحركـة، ذلـك أن بنيـة الفـيلم هي بنيـة معقّـدة من الرمـوز والإشـارات التي يمكن تقسيمها إلى قسمين هما:

- مفـردات لغويـة: كالصـوت البشـري، ولغـة الموسـيقى والغنـاء، والضوضاء.

- مفردات بصرية: كفنون التعبير والإشارة، الأشكال والألوان، تقنيات التصوير.

وقد أكّد راندال هاريسون (Randall Harrison) بدوره أن الرموز غير اللفظية هي اتصال أوسع، وهي في مجملها أربعة:[11]

- رمـوز الأداء: تضـم حركـات الجسـد، حركـة العـين، ومـا يقـارب اللغـة كنوعية الصوت، والضحك، والنحنحة، والسعال.

- الرموز الاصـطناعية: كالملابس، الأثاث، مستحضرات التجميل، نمط العَمارة.

- الرمـوز الإعلاميـة: وهي تلـك المتعلقـة باسـتخدام الوسـيلة والاختيـار المناسب لها، كزوايا التصوير وسلّم اللقطات.

- الرموز الظرفية: أي مكان وزمان وقوع الأحداث.

وتضـم المعالجـة السـيميولوجية للفـيلم أيضـا، تأويـل جميـع الرمـوز اللفظيـة وغير اللفظية، من خلال:[12]

- الحوار اللفظي الذي يحدّد طابع الشخصية ونوع الحدث.

- توصـيف اللقطـة التي تمثّـل تصـويرا مرئيـا للفكـرة العامـة المتناولـة في الفيلم.

عمومـا، إنّ طـرق تحليـل الأفـلام تختلـف بـاختلاف الهـدف الـذي تصـبو إليـه الدراسـة، وعليـه يتعيّن اختيار طريقـة التحليل التي تتيح الوصـول إلى الهـدف الرئيسـي، لـذلك فقـد اعتمـدنا على المـدخل السـيميولوجي الـذي يعتبر أكثر

المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام السينمائية. هذا التحليل - كما سبق وتطرّقنا- لا يغفل التفاصيل الخاصة بالأبعاد الاجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية، ويهتم باللغة السينمائية وطبيعتها ودلالاتها، خاصة وأنّ الفيلم عمل فني مستقل قادر على سرد نص يُقيم دلالات وفق معطيات بصرية وصوتية وحركية.[13]

ومن منطلق اعتبار الفيلم نصّا، فان مقاربة التحليل النصّي تُعتبر مقاربة ملائمة لطبيعة الدراسة، ويقول كل من جاك أومون (Jacques Aumont) وميشال ماريي (Michel Marié) في كتابهما (تحليل الأفلام) :"إن التحليل النصّي يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصًّا، وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله".[14] والنص الفيلمي هو نتاج تركيب (Combinaison) عدة شفرات (Codes) ، تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لآخر.[15]

وقد اعتبر رولان بارث أن: "التحليل النصي للأفلام، هو ذلك التحليل الذي يَدرس الكتابة والخطاب الفيلمي، من خلال دراسة نسقه، مكوناته، مدوناته، وظائفه، للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة".[16]

والتحليل النصي يتكوّن من ثلاثة مفاهيم أساسية، هي: النص الفيلمي؛ وهو الفيلم كوحدة خطاب، والنظام النصي؛ وهو النظام الخاص بكل فيلم يحدّد النموذج البنيوي للهدف الفيلمي، إلى جانب الشفرات. ويشير التحليل النصي للأفلام أيضا، دراسة السرد والخطاب الفيلمي استنادا لنسقه، مكوناته، وظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذا الخطاب، أو كما قال عنه كريستيان ماتز: "إنّه عندما نتكلم عن الفيلم، فإننا نتكلم عنه كخطاب دال، بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الخارجية، خاصة وأن الصورة السينمائية تضم مظهرا خارجيا يمثل المعنى التعييني للرسالة، كما تشمل على مضمون داخلي يحمل معاني ضمنية، وهذه الصورة تعكس واقع معاش، وهو المرجع الذي أخذت منه".[17]

ويُقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوّناتها الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل، ولهذا يجب في هذا السياق، الانطلاق من النص الفيلمي (Le Texte Filmique) قصد تحديد العناصر المميزة لهذا الفيلم، ثم تأسيس الروابط (Les Liens) بين مختلف العناصر المعزولة.[18]

ولتحليل الأفلام يجب استخدام مجموعة من الأدوات الوصفية والاستشهادية والوثائقية، تشترك كلّها وتتفاعل لاستخلاص المعنى التعييني (Dénotation)، الذي يرتبط بالعلاقة بين الدال والمدلول في خضّم الدليل، تمهيدا لبلوغ المعنى التضميني(Connotation) ، وهو أعمق درجات تفسير الرسالة الفيلمية، لأنه يبحث في الدلالات الرمزية والمعنى الخفي غير المعلن لكل العناصر المستخلصة في المستوى التعييني، وهو بذلك يستند للعلاقة التي تربط الدليل (دال/مدلول) بالمحيط الخارجي والنظام السوسيوثقافي للمجتمع،[19] وهما المفهومان اللذان تطرقنا إليهما سابقا على لسان كريستيان ماتز. ويمكن عرض الأدوات المحَقِّقة للقراءة التعيينية فيما يلي:

1. الأدوات الوصفية (Instruments Descriptifs): وتضم هذه الأدوات: تقنية التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم.

أ- التقطيع التقني :(Découpage Technique) وهو مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، بتجزئته إلى مقاطع، ثم بتجزئة هذه الأخيرة إلى لقطات. وبهذا فإن الفيلم في تقطيعه يرتكز على ثنائية المقاطع (أو المتتاليات) ، واللقطات(Plans-Séquences) ، حيث أن المقطع هو: "سلسلة من اللقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية، وهو بطبيعته شبيه بالمشهد في المسرح أو باللوحة السينمائية في السينما البدائية".[20] أما اللقطة، فيعرفها سيرغاي إيزنشتاين(Sergueï Eisenstein) : "اللقطة ليست عنصرا في التركيب، بل هي خلية، ومثلما ينتج عن انقسام الخلايا تَكوُّن سلسلة أعضاء متباينة، كذلك

هـو الأمـر بالنسـبة لانقسـام اللقطـات؛ اصـطدامها وتنازعهـا، فتتولـد منـه تصورات عقلية".[21]

وأهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي للفيلم هي:

اللقطة (Plan): من حيث ترتيبها التسلسلي، من اللقطة الأولى إلى اللقطة الأخيرة، وتحديد مدة كل واحدة منها. واللقطة تعتبر وحدة اللغة السينمائية، توازي الكلمة في اللغة الأدبية،[22] ويعرفها أحمد زكي بدوي على أنها: "جزء من الفيلم الخام يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمنظر أو أي شيء يراد تصويره، وتحُدَّد اللقطة من لحظة تشغيل الكاميرا وهي في وضع معين، حتى تتوقف أو حتى يتم توجيهها إلى منظر آخر، واللقطات تُجمع معا لتكون مشاهد."[23]

شريط الصوت (Bande Son): ويشمل على الموسيقى، الحوار، الضجيج والضوضاء، والمؤثرات الصوتية.

شريط الصورة (Bande Image): ويشمل على عرض تام لمحتوى الصور ومجرياتها، من الشخصيات الأساسية والفرعية، وكذا الأماكن الداخلية والخارجية، الطبيعية منها والمصطنعة، بالإضافة إلى حركات الكاميرا وزوايا التصوير.

ويَعتبر الكثيرون أن العملية الإخراجية وما تتضمنه من عناصر: أحجام اللقطات، وحركات الكاميرا وزواياها، تعد لغة قائمة بذاتها لها معانيها ودلالاتها الرمزية الخاصة، وتشكّل إحدى أهم مداخل تفسير سيرورة المعنى العام للفيلم.

وبالنسبة لأحجام اللقطات، فهناك تسعة أحجام لقطات رئيسية هي:

اللقطة البعيدة: وضمن هذا النوع من اللقطات يميّز تيموثي كوريغان (Timothy Corrigan)، بين اللقطة البعيدة جدا واللقطة البعيدة، إذ تختلف هذه الأخيرة عن سابقتها بأنها أقل إدراكا للبيئة المحيطة، وهي بذلك لا ترصد

تفاصيل دقيقة، فذلك شأن اللقطات القريبة، ولكنها ترصد حركة الجسد على نحو خاص، مع إدراك أقل للبيئة التي تحيط بموضوع التصوير أو مادته، فهي إذا تعنى برصد تفاصيل الإنسان مع إغفال قليل لبيئته المحيطة.[24]

وعموما يمكن القول أن هناك غرضين رئيسيين وراء استخدام اللقطة البعيدة:[25]

توضيح المكان العام، وغالبا ما يتم ذلك في بداية العمل، وهي بذلك تعتبر لقطة تأسيسية للفيلم.

إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث داخل اللقطة.

اللقطة البعيدة جدا: ويُقصد بها تلك اللقطة التي ترصد الشخصية أو المادة المصوّرة من مسافة بعيدة جدا، ويلجأ إليها المخرج عادة، عندما يتحتّم عليه ضروريا عزل الإنسان عن بيئته.[26]

اللقطة القريبة: هي اللقطة التي تصور الشخص من كتفيه حتى أعلى رأسه، وهي بذلك توجه انتباه المشاهد نحو الملامح العامة لوجه الشخص، وترصد بوضوح لون البشرة وتفاصيلها.[27]

اللقطة القريبة المتوسطة: وهي لقطة مفيدة لعرض حالة حوار مقرب بين شخصين، بحيث تشمل منطقة الصدر والكتفين والرأس.[28]

اللقطة القريبة جدا: هي التي تصور الوجه من أعلى الرأس حتى منطقة الذقن، وبإمكان هذه اللقطة أن تبرز أدق التفاصيل التعبيرية للممثل والدلالات النفسية للدور.[29]

اللقطة القريبة للغاية: وهي التي تركز على عنصر معين كالعينين أو الفم أو ساعة اليد...الخ.[30]

اللقطة المتوسطة: وهي التي تشمل المنطقة الواقعة بين خصر الإنسان وأعلى رأسه.[31]

اللقطـة الأمريكيـة: وهي التي تصـور منطقـة مـا بـين الـرأس وفـوق الـركبتين قلـيلا،[32] واقترنـت هـذه اللقطـة بـأفلام "الوسـترن" حيـث تمكـن المشـاهد مـن متابعة حركة استخدام المسدس الذي يثبته رعاة البقر على أحزمتهم.[33]

اللقطـة العامـة: وهـي التي تـؤطّر الـديكور الكامـل للقطـة في حيـز مكـاني صـغير(غرفـة، مكتـب)، وتُوظّـف بغـرض وصـف تعـابير الحـزن أو المـرض أو العزلـة...الخ.[34] وعلى غـرار أحجـام اللقطـات فـإن حركـات الكاميرا ذات أبعـاد دلالية كبيرة، ويمكن حصر أنواعها فيما يلي:

الحركـة البانوراميـة: هي عبـارة عـن حركـة الكاميرا حـول محورهـا العمـودي أو الأفقي دون نقل الآلـة من مكانها، وغالبـا ما تبرز الحركـة البانوراميـة ضـرورة تتبّـع شـخص أو شـيء مـا في حالـة حركـة. ويـنـدرج ضـمنها الأنـواع الفرعيـة التالية:[35]

الحركـة الأفقيـة البانوراميـة: وفيهـا تتحـرك الكاميرا حـول محورهـا الأفقي في حركة استعراضية من اليمين إلى اليسار أو العكس، مع ثبات الحامل أي دون الحاجة لتغيير موقع الكاميرا.[36]

وتقوم الحركة الأفقية البانورامية بخلق التأثير، من خلال القدرة على اقتياد العـين مـن نقطـة إلى أخـرى، وإن إحسـاس المشـاهد بحركـة المكان لا يعتمـد بالكامـل على حركـة الكـاميرا مـن اليسـار إلى اليمـين أو العكـس، بـل يمكـن التلاعـب بـالإدراك الحسـي للمتفـرج عنـدما تتغير العدسـة، فالعدسـة طويلـة البعـد البـؤري تزيـد مـن إدراك المشـاهد لسـرعة الأشـياء المتحركـة عبر مجـال النظـر، لأنهـا تُظهـر فقـط جـزءا صـغيرا مـن الخلفيـة، بالمقارنـة مـع العدسـة قصـيرة البعـد البـؤري التي تضـمن ظهـور جـزء كبير من الخلفيـة، لـذلك فـإن حركة بانورامية قصيرة بعدسة طويلة البعد البؤري، ستبدو أطول مما يمكن أن يحدث مع استخدام عدسة قصيرة البعد البؤري.[37]

الحركة العمودية البانورامية: وهو الشكل الذي تتحرك فيه الكاميرا على محورها الثابت من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهي بذلك تؤدي الوظائف التالية:

وصف تفاصيل الديكور عموديا.

ربط علاقة بين جزأين منفصلين، كالبانوراما النازلة مثلا من وجه حِرفي نحو يديه عندما يُقْبل على صناعة شيء يدويا.

المساهمة في تحفيز التشويق أو القلق أو الخوف لدى المشاهد، لأن الكاميرا أحيانا قبل أن تكشف جسد الممثل كاملا فهي تبدأ أولا بإبراز الأحذية، فالأرجل، فالصدر، حتى تنتهي إلى الوجه، وهو التدرج الذي يستخدم بكثرة في أفلام الرعب.[38]

البانوراما الدائرية: وهي الحركة التي تدور بموجبها الكاميرا دورة كاملة حول نفسها بدرجة 360، فتبعث إحساسا لدى المشاهد بوجوده وسط اللقطة، وتساعد هذه الحركة على الوصف الكامل لأبعاد النظر داخل المكان.[39]

حركة التنقل البصري (Zoom): وهي حركة تنتج من خلال عدسة خاصة للكاميرا ذات بؤر متغيرة، تسمح بتغيير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا. ويمكن لهذه التقنية - رغم بساطتها الفنية - إحداث أثر كبير لدى المشاهد يحفّز مشاعر الإثارة والخوف لديه، سواء من خلال الزوم الأمامي المُقرِّب للديكور (Zoom in)، أو الخلفي المبعد له (Zoom out).[40]

حركة الكاميرا المحمولة باليد: وهي الحركة التي يحمل فيها المصوّر الكاميرا بيده في وضعية تَحرّك وانتقال، وتعدّ التقنية الأمثل لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة.[41]

حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل: وفيها يحمل المصوّر الكاميرا بيده ولكنها توضع على حامل ضامن للثبات (Steadicam)، وعادة ما تستخدم هذه

التقنية لمتابعة الممثل أثناء الحركة السريعة التي تتخللها اهتزازات، كصعود السلالم مثلا.[42]

حركة التتبع خارج الأستوديو: وفق هذه التقنية تثبّت الكاميرا على منصة تتحرك على سكة من قضبان حديدية في اتجاه محدد لتصاحب وتوازي حركة الممثل أو الشيء المراد تصويره، وتستخدم هذه السكة خاصة، عندما تكون السرعة والمسافة التي يقطعها الجسم المتحرك أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية للكاميرا.[43]

حركة التنقل أو الترافلينغ: وتتحقق هذه الحركة من خلال الاستعانة بعربة متنقلة تحمل المصوّر والكاميرا معا، وقد تكون الحركة المتنقلة أمامية (التقريب المتدرج من الديكور)، أو خلفية (إبعاد متدرج من الديكور)، أو جانبية (مُصاحَبة موازية للأجسام)، أو دائرية (360 درجة).[44]

أمّا زوايا التصوير، والتي تعني خط النظر المحدّد من خلال اتجاه عدسة الكاميرا نحو الموضوع المصوَّر،[45] فهي بدورها تنقسم إلى عدة أنواع:

زاوية مستوى العين: وهي الزاوية التي تعكس تموضع الكاميرا على مستوى العين المجردة للشخص العادي، وهي ذات تأثير درامي محدود، لأنها تعتبر وضعية فنية تقريرية يقل فيها التحفيز العاطفي.[46]

الزاوية المرتفعة: وتعكس اللقطة التي تتجه فيها الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل، وهي زاوية مثالية لوصف جغرافية المكان ومكوناته وإظهار كبر مساحته.[47]

الزاوية المنخفضة: وهي عكس الزاوية المرتفعة، يتجه مجال الرؤية فيها تصاعديا نحو الأعلى فيتسع أفق الصورة، وهي عند تطبيقها على الأجسام، تولد لدى المشاهد إحساسا بالعظمة والقوة والرهبة.[48]

الزاوية المائلة: ويمكن تحقيقها بوضع الكاميرا في اتجاه مائل سواء نحو الأعلى أو الأسفل، وهي وضعية مثالية للفت الانتباه وزيادة الإثارة الدرامية للموضوع أو الحدث.[49]

ب- التجزئة (Segmentation) :وتشمل هذه التقنية عملية تحديد المقاطع والمتتاليات .

ج- وصف صور الفيلم (Description des Images) :وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتقدّم هذه التقنية التفاصيل الخاصة بمحتوى الصورة.[50]

2. الأدوات الاستشهادية (Instruments Citationnels) :وتُعنى باستعراض نسخة من الفيلم بهدف التحكم الدقيق في التحليل، بالاعتماد على أسلوب الفوتوغرام، حيث يتم الوقوف عند كل صورة من أجل استخراج أهم مكوناتها واكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية، التي قد تكون خفية أثناء العرض التعاقبي السريع للفيلم.[51]

3. الأدوات الوثائقية: وتشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

فيلم "سقوط لندن": دراسة سيميولوجية

1. بطاقة فنية عن المخرج:[52]

باباك نجفي (Babak Najafi)، مخرج إيراني وُلد في العاصمة طهران في 14 سبتمبر سنة 1975، اكتسب شهرة عالمية من خلال تولّيه إخراج الفيلم الأمريكي "سقوط لندن"، لكنه استهل مشواره المهني في بلد مهجره السويد بإخراجه أعمال تراوحت بين: الفيلم الوثائقي، الفيلم القصير، الفيلم الطويل التليفزيوني، الفيلم الطويل السينمائي.

تحصل على عدة جوائز سينمائية محلية في السويد، لكنه لم يُرشح أبدا إلى جائزة سينمائية عالمية مرموقة، ومن أشهر أعماله إضافة إلى فيلم "سقوط لندن": استراحة (Rasten) سنة 1999، غوستا ولينارت (Gösta och Lennart)

سنة 2001، سابي (Sebbe) سنة 2010، جبريل ورجل الليزر (Gabriel och lasermannen) سنة 2013 ، وفيلم ماري الفخورة (Proud Mary) سنة 2018.

2 . بطاقة فنية عن الفيلم:[53]

- إخراج: باباك نجفي (Babak Najafi).

- إدارة الإنتاج: جيرارد باتلر (Gerard Butler) وآخرون.

- سيناريو: كاترين بينيديكت (Katrin Benedikt)، كرايتون روتنبرغر (Creighton Rothenberger)، تشاد جون (Chad St. John)، كريستيان غوديغاست (Christian Gudegast).

- البطولة: جيرارد باتلر (Gerard Butler)، مورغان فريمان (Morgan Freeman)، أرون أكارت (Aaron Eckhart)، ألون أبوتبول(Alon Aboutboul).

- إنتاج وتوزيع: ميلينيوم فيلمز (Millennium Films)، فاوكس فيترز (Focus Features)، أل أتش أف فيلم (LHF Film).

- تاريخ الصدور: 02 مارس 2016.

-نوع الفيلم: إثارة.

-مدة العرض: 99 دقيقة.

-بلد الانتاج: الولايات المتحدة الأمريكية.

-اللغة الأصلية: الإنجليزية.

3. ملخص الفيلم:

يعتبر "سقوط لندن" (London Has Fallen) امتدادا لفيلم "سقوط البيت الأبيض" (Olympus Has Fallen)، رغم الاختلاف الجوهري في بنية السيناريو وهوية "العدو" فيه. فقد عرض الأخير قصة هجوم إرهابي على البيت الأبيض من تنفيذ جماعة منظّمة كورية شمالية، في حين أن الجزء الجديد عاد ليصوّر العربي والمسلم كإرهابي حاقد على الغرب.

يروي الفيلم قصة هجوم إرهابي من تنظيم جماعة إسلامية متشددة بقيادة مهرب أسلحة مطلوب دوليا يدعى "أمير برقاوي" (تمثيل ألون أبوتبول) المقيم بين باكستان واليمن، مستهدفا قادة دول غربية خلال حضورهم إلى لندن لتقديم واجب العزاء إثر وفاة رئيس الوزراء البريطاني، فبعد تصفية عديد القادة، ينجح الرئيس الأمريكي "بنجامين آشر" (تمثيل أرون أكارت) في الفرار من قبضتهم بعد اختطافه، بفضل حارسه الشخصي "مايك بانينغ" (تمثيل جيرارد باتلر).

والملفت للانتباه في هذا الفيلم أن التنظيم الإرهابي العربي المسلم، لم يكن تنظيما هاويا حسب صانعي الفيلم، بل كان محترفا إلى أقصى درجة من خلال التخطيط الجيد والعتاد المتطوّر، واستغلال أفراد الجالية المسلمة في بريطانيا المندسين في مختلف الهياكل الأمنية والإدارية للحكومة البريطانية.

4. التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

- المقطع الأول:

تعتبر لقطات هذا المقطع بمثابة لقطات افتتاحية للفيلم، ففي اللقطة الأولى التي اختارها المخرج أن تكون بعيدة ومن زاوية تصوير مرتفعة نسبيا، تظهر سيارة فخمة سوداء اللون (تُقل كمران برقاوي) تتحرك وسط بستان أشجار في بيئة شبه صحراوية (منطقة لاهور بباكستان)، وغبار أبيض يتصاعد خلفها.

ويُصاحب تلك اللقطة مقطع صوتي لتعليق صحفي، يُعرّف "بأمير برقاوي" والأهداف الإرهابية لعائلته التي تسعى إلى بث العنف والرعب في عواصم عالمية.

في اللقطة الثانية والأخيرة، ذات النوع البعيد أيضا على سلّم اللقطات لكن من زاوية مستوى العين هذه المرة، فمن داخل السيارة التي تقل كمران

برقـاوي يظهـر قصـر والـده أمير برقـاوي الفخـم في منطقـة لاهـور بباكسـتان، بشـكل متزامن مع تتمة التعليق الصحفي السـابق الـذي يسـلط الضـوء على الأهـداف التجاريـة لبرقـاوي الـذي يسـعى إلى زيـادة مبيعـات الأسـلحة لديـه مـن خلال خلق عدم الاستقرار في العالم.

- المقطع الثاني:

استهل المخرج هذا المقطع بلقطة أمريكية (متدرجة نحو القريبة المتوسطة)، يظهـر فيهـا شـخص ذو ملامـح عربيـة يرتـدي ملابـس أمنيـة نظاميـة بريطانيـة، يقوم بتثبيت قنبلة أسفل السيارة المقلة لرئيس الوزراء الكندي، وقد صاحب هـذه اللقطـة، على غـرار الكثير مـن لقطـات المقطـع، موسـيقى تحفّـز الشـعور بالإثارة لكن بريتم هادئ.

وفي اللقطة الثانية، ذات النوع الأمريكي المتدرج نحو القريب المتوسط، يظهر مثبّت القنبلة في اللقطة الأولى وهو يبتعد عن المكان بعد قيامه بالمهمة.

وبلقطة بعيدة، من زاوية مرتفعة، يظهر انفجار سيارة رئيس الوزراء الكندي وسـط مدينـة لنـدن، مصحوب بأصـوات الـدوي النـاجم عـن الانفجـار وصـراخ الحشود.

وفي لقطـة رابعـة مـن النـوع المتوسّـط، يظهـر شخصـان يرتـديان زي الحـرس الملكي البريطـاني وهمـا يطلقـان النـار على المستشـارة الألمانيـة وسـط مدينـة لندن، وقد صوحبت اللقطة بصوت صراخ بشري يعكس فاجعة الحدث.

وفي اللقطـة الخامسـة، ذات النـوع الأمريكي، يظهـر شخص ذو ملامـح عربيـة يرتدي زي رجال الإسعاف وهو يطلق قذيفة باتجاه موكب الرئيس الأمريكي.

وبلقطة قريبة جدا (متدرجة نحو القريبة للغاية)، صوحبت بموسيقى إثارة، يظهر شخص داخل سيارة إسعاف واضعا إصبع إبهامه على زر مُهمّا بتفجير قنبلة.

أمّا اللقطة السابعة، والتي اختارها المخرج أن تكون بعيدة ومن زاوية مرتفعة، يَظهر انفجار ضخم على جسر فوق نهر التايمز اللندني، مصدره سيارة الإسعاف المفخخة المشار إليها في اللقطة السابقة، والتي استهدفت موكب رئيس الوزراء الياباني.

وبلقطة عامة، من زاوية تصوير منخفضة مع اختيار حركة عمودية بانورامية للكاميرا، يظهر شخص بزي راهب مسيحي يسير مبتعدا عن الكنيسة، ثم يدوي انفجار أعلى تلك الكنيسة مستهدفا رئيس الوزراء الإيطالي المتواجد في المكان.

وبلقطة قريبة متوسطة، يظهر الرئيس الفرنسي في قارب وسط نهر التايمز اللندني، ثم يلتفت خلفه موجها بصره نحو قارب آخر قادم باتجاهه، وفي نفس الوقت يتلقى الرئيس نداء من حارسه الشخصي. وبقطة قريبة جدا، تبرز تعابير وجه الرئيس الفرنسي، يظهر ذاك الأخير وعلامات الاستغراب بادية على محيّاه، في حين يطالبه حارسه الشخصي بضرورة مغادرة القارب على الفور. أما اللقطة الحادية عشرة والأخيرة، ذات النوع القريب، والمصحوبة بموسيقى إثارة، يظهر الرئيس الفرنسي ملتفتا خلفه باتجاه قارب آخر، ثم تُغمر الشاشة بألسنة اللهب الناجمة عن انفجار ذلك القارب.

- المقطع الثالث:

يتمحور هذا المقطع أساسا حول خطاب أمير برقاوي وردة فعل المسؤولين الأمريكيين إزاءه، ففي اللقطة الأولى ذات النوع العام (متدرجة نحو القريبة المتوسطة) يظهر نائب الرئيس الأمريكي "ألان ترومبول" في قاعة للاجتماعات رفقة مسؤولين أمريكيين سامين وهم بصدد مشاهدة مقطع فيديو مسجل يعرض خطابا لأمير برقاوي يقول فيه: "إلى أصدقائنا في الغرب، من كان يعتقد أن الحرب حكر على الدول ذات البيئة الصحراوية، البعيدة آلاف الكيلومترات عن مراكزكم التجارية وشققكم الفاخرة فهو مخطئ...". أمّا

اللقطـة الثانيـة، فكانـت مـن النـوع المتوسـط، وأظهـرت مسـؤولين أمـريكيين سـامين وهـم يتـابعون خطـاب أمير برقـاوي باهتمـام، والـذي يقـول فيـه: "أنـتم الـذين ترسـلون البسـطاء من مـواطنيكم لكي يلقـوا حـتفهم فـوق أراضينا، بـل أكثر من ذلك...". أمّا اللقطة الثالثة، فقد اختارها المخرج من النـوع القريـب المتوسـط، يظهر فيها أمير برقاوي في فيديو مسجل، ويسترسل في خطابه قائلا: "أنـتم تقتلـون عائلاتنـا بصـواريخكم القادمـة مـن السـماء...". أمّـا اللقطـة الرابعـة، فكانت لقطة متوسـطة، يظهـر فيها المسـؤولون السـامون الأمريكيـون وهـم يتـابعون خطـاب أمير برقـاوي باهتمـام، الـذي يسـتمر في الحـديث قـائلا: "لقد ولّى عهد سيطرتكم...".

وبـالعودة إلى النـوع القريـب المتوسـط للقطـات، عرضـت اللقطـة الخامسـة صورا لنائب الرئيس الأمريكي وهو يستمر في متابعة خطاب البرقاوي باهتمام، هذا الأخير يتوعد الغرب قائلا: "سننقل الحرب إلى مقر إقامتكم...". أمّا اللقطة السادسـة، فقـد حـدّد لهـا المخـرج النـوع القريـب، عـاد فيهـا برقـاوي ليكمـل خطابه في الفيديو المسجل قائلا: "أريدكم أن تعلموا أن عالمكم هذا لن يكون كالسـابق". ومباشـرة يظهـر على الشاشـة شـعار الرئاسـة الأمريكيـة معلنـا انتهـاء شريط الفيديو المسجل.

في اللقطـة السـابعة، ذات النـوع القريـب دائمـا، يظهـر نائـب الـرئيس الأمريكي وهـو يخاطب الحضـور في قاعـة الاجتماعـات ويعلمهم بهويـة صـاحب الفيـديو: "إنه أمير برقاوي...". أما اللقطة الثامنة، فقد كانت قريبة متوسـطة، يظهـر فيها مسـؤولان أمريكيـان سـاميان في قاعـة الاجتماعـات، احـداهما وزيـرة الـدفاع "روث مكميلان" وهي تخاطب نائب الرئيس قائلة: "إنه الرقم ستة على لائحة العشـرة المطلـوبين لـدينا". في اللقطـة التاسـعة والأخيرة، ذات النـوع القريـب، يسـتمر نائـب الـرئيس الأمريكي في مخاطبـة الحضـور داخـل قاعـة الاجتماعـات قائلا: "ضحايا هذا الرجل أكثر عددا من ضحايا الطاعون الأسود".

- المقطع الرابع:

يستهل المخرج هذا المقطع بلقطة قريبة متوسطة، ففي غرفة اختطاف وأمام كاميرا تصوير، يظهر "كمران برقاوي" وهو يحمل سيفا ثم يضعه على رقبة الرئيس الأمريكي المختطف "بنجامين آشر" مُهمّا بقتله، ويبدو على محيّا الرئيس نظرات الشجاعة والتحدي. وفي اللقطة الثانية والأخيرة، والتي كانت قريبة جدا هذه المرة، يظهر نائب الرئيس الأمريكي وهو يتابع مشاهد استعداد "كمران" لقتل الرئيس، وتبدو عليه علامات الخوف والفزع، ويعلق على ما تراه عيناه قائلا: "يا إلهي!". وقد ارتأى المخرج أن يضيف موسيقى إثارة ذات ريتم هادئ على لقطات هذا المقطع تناسب موضوع الاختطاف ومحاولة القتل.

- المقطع الخامس:

في اللقطة الأولى من هذا المقطع، وبلقطة متوسطة، يظهر نائب الرئيس الأمريكي " ألان ترومبول" وهو يجري اتصالا هاتفيا مع أمير برقاوي، وتعابير الثقة بالنصر تظهر جليا من خلال الابتسامة التي تغمر وجهه، يقول الأول للثاني: "سيد برقاوي، أعلم أنك تريد سماع صوتي...".

أمّا اللقطة الثانية، ذات النوع المتوسط دائما (متدرجة نحو القريبة المتوسطة)، يظهر فيها "أمير برقاوي" في مقر إقامته بصنعاء اليمنية وهو يحدّث نائب الرئيس الأمريكي هاتفيا قائلا: "هل تعتقد أن هذه الحرب التي أشعلتموها أنتم قد انتهت؟ سأكرس حياتي للقضاء عليكم، هذه الحرب لن تضع أوزارها". أمّا اللقطة الثالثة، فقد كانت لقطة قريبة متوسطة، يظهر فيها نائب الرئيس الأمريكي مجددا وهو يسترسل في حواره الهاتفي مع أمير برقاوي قائلا: "يجدر بك أن توجه نظرك نحو السماء"، في إشارة إلى قرب قصف مقره من قبل الطائرات الامريكية. أمّا اللقطة الرابعة، ذات النوع القريب المتوسط دائما، فقد كرّست لإبراز علامات الارتباك على محيّا أمير

برقاوي وهو يوجه نظره نحو الأعلى، بعد علمه بقرب استهدافه من قبل سلاح الجو الأمريكي.

يختتم هذا المقطع بلقطة قريبة جدا، يظهر فيها نائب الرئيس الأمريكي أمام شاشة تعرض مرمى الطائرة الحربية الأمريكية التي تستعد لقصف مقر إقامة أمير برقاوي في مدينة صنعاء اليمنية، ثم يلتفت رويدا باتجاه كاميرا التصوير. وقد صاحب تلك المشاهد مقطع صوتي لقيادة العمليات وهي تحدث قائد الطائرة الحربية التي تستعد للقصف: "لديك الضوء الأخضر، المنطقة خالية من المدنيين". تجدر الإشارة إلى أن اللقطات الثلاثة الأولى قد أُرفقت بمقاطع موسيقية هادئة، في حين أن الملقطتين الأخيرتين تميزا بحضور أداء صوتي خافت مرفوق بموسيقى هادئة ممزوجة بضربات دف خفيفة ساعدت على إضفاء البعد الدرامي للنصر الأمريكي على أمير برقاوي.

5. التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم:

قبل الانطلاق في تحليل فيلم "سقوط لندن" تضمينيا واستنطاق معانيه العميقة، لابد من التطرّق إلى العناصر الأساسية التي تشكّل بناء الفيلم وتُوجّه قصته العامة، وهما عنصرا: المكان، والزمان.

أ- المكان: يتوفّر فيلم سقوط لندن على تشكيلة متنوعة من مفردات المكان العام، وتتراوح أماكن السرد والأحداث فيها بين المشاهد التي تمثّلت في الديكور الطبيعي: كضواحي مدينة لندن أو ضواحي منطقة لاهور بباكستان، والديكور الحضري لمدينة لندن أين تدور أغلب أحداث الفيلم، بالإضافة إلى مدينة واشنطن، وكذلك مدينة صنعاء اليمنية التي تعكس في الفيلم نمط البناء الشعبي البسيط في البلدان العربية، على عكس المدينتين سالفتي الذكر أين يظهر النمط العمراني الحديث في البناء والتشييد. يتحوّل المكان في فيلم سقوط لندن من مجرّد كونه خلفية أو ساحة للحدث إلى كيان فاعل في مجرى أحداث الفيلم، وهذا ما يتجلّى بوضوح في المشاهد التي احتواها،

سواء فيما يتعلق بالبنية الطبيعية غير الحضرية، أو المناظر الحضرية المعبّرة عن بعض المدن العالمية المذكورة سابقا.

ب- الزمان: إن البناء الزمني لفيلم سقوط لندن لم يكن خياليا كمكوّنات القصة وشخصياتها وبعض ديكوراتها، بل طابق الزمن الحقيقي لإنتاجه (سنة 2016)، خاصة أن سيناريو الفيلم يتمحور أساسا حول البعد الدولي للجماعات الإرهابية ذات الخلفية الإسلامية المتطرّفة، التي كان ولا يزال خطرها محدقا بالعالم منذ أحداث سبتمبر على وجه التحديد.

وفيما يلي، سنحاول استخلاص المعاني الخفية الضمنية في الفيلم، من خلال كل مقطع من المقاطع المختارة على حدى:

-المقطع الأول:

عرض هذا المقطع لقطات افتتاحية للفيلم، وجهّت المشاهد منذ الثواني الأولى نحو إقران العمل الإرهابي بالإسلام والمسلمين، فقد تناول تعليقا صحفيا يُعرّف "بأمير برقاوي" كإرهابي وتاجر أسلحة مسلم مقيم بمدينة لاهور في باكستان، يسعى إلى بث الرعب في عدة عواصم عالمية.ويُشير التعليق الصحفي في بعده العميق، إلى حقد عربي إسلامي على الغرب بصفة عامة لطالما غرس نمطيا من خلال وسائل الإعلام الغربية، وإن كانت تلك المضامين الإعلامية تتضمن جزءا من الحقيقية جسّدتها الجماعات الإسلامية المتطرفة من خلال استهدافها لمواقع استراتيجية غربية، فقد أغفلت جزءا آخر مهم هو أن الإرهاب لا يستثني أحدا بل المسلمون أنفسهم أكبر ضحاياه.

عدا جغرافية المكان (باكستان) المرتبط بالإسلام والمسلمين، يلعب ديكور المقطع دورا مهما في تفعيل أدوار الغرس الثقافي اتجاه الصور النمطية السلبية المتوارثة في السينما الأمريكية عن المسلم الغني الذي يستغل ثراءه لضرب الدول الغربية، من خلال قصر أمير برقاوي الفخم في اللقطة الثانية أو من خلال سيارة ابنه "كمران" الأنيقة في اللقطة الأولى.

-المقطع الثاني:

يعرض هذا المقطع سلسلة من العمليات الإرهابية المنفّذة من قبل جماعة "البرقاوي" في لندن استهدفت كبار المسؤولين في الدول الغربية بوسائل مختلفة، بعضها تم رميا بالرصاص والقذائف، وبعضها الآخر باستخدام السيارات والقوارب المفخخة. فالعملية التي استهدفت رئيس الوزراء الياباني مثلا، نُفّذت من خلال سيارة إسعاف مفخخة تم تفجيرها بواسطة عملية انتحارية لسائقها، ليساهم الفيلم في ترسيخ العمل الانتحاري كأيقونة للإرهاب العالمي ذو المرجعية الإسلامية.

ولإبراز الخلفية الجغرافية شرق الأوسطية لمنفّذي تلك العمليات الإرهابية، أصرّ الفيلم على توظيف ممثلين ذوو بشرة سمراء وملامح تحاكي ملامح العرب والمسلمين في غرب آسيا وشمال إفريقيا، كالشخص الذي زرع القنبلة في سيارة رئيس الوزراء الكندي مثلا، أو ذلك الذي أطلق قذيفة باتجاه موكب الرئيس الأمريكي. في حين لا تظهر تلك الملامح على منفّذي الهجوم المسلّح ضد المستشارة الألمانية، أو الراهب الذي يقف خلف التفجير المستهدف لرئيس الوزراء الإيطالي، وهي ميزة جديدة تم التطرق إليها في الفيلم تختلف عما سبق تناوله في أفلام أخرى ذات العلاقة بمواضيع الإرهاب المقترن بالعرب والمسلمين، فهناك فئة من "المتعاطفين" مع جماعة البرقاوي لا تدين بالإسلام ولا تنتمي إلى الدول العربية أو غرب الآسيوية، لكنها تلتقي أيديولوجيا مع الفكر المتطرف لأمير برقاوي. لن تغير هذه الميزة من طبيعة العمل الإرهابي، لكنها قد تؤسس لبعد إيجابي جديد في سينما الإرهاب في هوليوود يركّز على الفعل الإرهابي أكثر من دين منفذيه، فحتى إن قاد تلك العمليات الإرهابية شخصية مسلمة (أمير برقاوي) فمنفذوها من ديانات وإثنيات مختلفة. تطرق هذا المقطع أيضا إلى ميزة أخرى مختلفة عن أفلام الإرهاب الأخرى، وهي الدقة في التخطيط للهجمات من قبل جماعة برقاوي، ربما ركزت أفلام

أخرى على البعد المالي التمويلي للنشاط الإرهابي، أو على خاصية التجنيد الدولي، لكن أن تجنّد إرهابيين من داخل أسلاك الأمن للدول المستهدفة أو من داخل المؤسسات الأخرى ذات العلاقة بالشخصيات أو المواقع المستهدفة، فهذا مستوى أكثر عمقا في وصف العمل الإرهابي لم تبلغه الأفلام الأخرى ذات العلاقة بنفس الموضوع.

حاول الفيلم تقديم محاكاة للواقع من خلال شخصيات بعض الزعماء في الفيلم، فقد اختار المخرج مثلا امرأة لتؤدي دور أعلى مسؤول تنفيذي في ألمانيا (المستشار) كمحاكاة للمستشارة الألمانية "أنجيلا ميركل"، وجعل من رئيس الوزراء الإيطالي زير نساء كمحاكاة لرئيس الوزراء الإيطالي الأسبق "سيلفيو بيرلسكوني" المتهم سابقا في قضايا أخلاقية، فضلا عن الشبه الخارجي الكبير بين هذا الأخير ومؤدي الدور.

-المقطع الثالث:

سلّط هذا المقطع الضوء على حقد الإرهابي أمير برقاوي ورغبته في الانتقام من الغرب، من خلال خطابة الموجه لتلك الدول. حاول هذا الخطاب أن يظهر البعد الانتقامي للجماعات الإرهابية من الغرب جرّاء الحملات العسكرية المشَنّة على الدول العربية والإسلامية، وعلى الرغم من أن الفيلم ألصق بشكل أو بآخر صفة الإرهاب بالمسلمين، لكنه قدم خدمة إيجابية لصورة الشعوب العربية والإسلامية من خلال تركيز المقطع على الانتقام كخلفية أساسية للعمل الإرهابي بدل الدين الإسلامي، وتحميل الدول الغربية جزء من المسؤولية إزاء تصاعد شحنات الحقد اتجاهها لدى فئة من الشعوب المسلمة، جرّاء تدخلها المستمر في شؤون بلدانها.

في اللقطة الأخيرة من هذا المقطع برز نوع من تحويل الرؤى نحو العمل الإرهابي ذو الخلفية الإسلامية، باعتباره المصدر الأساسي للشر في العالم، فلو سلّمنا جدلا بأن ضحايا الجماعات الإسلامية المتطرفة كجماعة البرقاوي بلغ

بضعة ملايين قتيل، فمن المبالغ فيه تشبيههم بعدد ضحايا الطاعون الأسود على حد وصف نائب الرئيس الأمريكي "ألان ترومبول"، الذين قدرتهم بعض التقارير بحوالي 75 مليون قتيل، بل الأقرب لهذا التشبيه هم ضحايا الاحتلال والحروب في العالم والتي تورطت الولايات المتحدة الأمريكية في بعض منها.

تجدر الإشارة إلى أن مؤدي دور الزعيم الإرهابي أمير برقاوي، الممثل الصهيوني ألون أبوتبول (Alon Aboutboul)، هو نفس الممثل الذي أدى دور "السليم" قائد الجماعة الإرهابية في فيلم "كتلة أكاذيب"، وهو ما يعبّر عن عناية كبيرة في اختيار الشخصيات المؤدية لأدوار الإرهاب لتعكس ملامح وجه عربية أو شرق أوسطية للممثلين، وإن تكرار حضور هذه الشخصيات في أفلام الإرهاب الأمريكية من شأنه ربط الفعل الإرهابي نمطيا بعرق محدد أو ديانة محددة.

-المقطع الرابع:

في هذا المقطع، يظهر أمير برقاوي وهو يحاول قتل الرئيس الأمريكي "بنجامين آشر" المختطف باستخدام السيف، فعدا ميزة الاختطاف والتعذيب التي تم تناولها في أفلام الإرهاب الأمريكية، فإن استخدام السيف في القتل يزيد من احتمال الربط النمطي بين الفعل الإرهابي والمنطقة العربية التي يشتهر فيها السيف كموروث ثقافي.

أظهر المقطع أيضا البعد الدعائي والإعلامي للجماعات الإرهابية المتطرّفة من خلال إصرار أمير برقاوي على تصوير مشاهد قتل الرئيس الأمريكي وبثها عالميا عبر وسائل الإعلام، فتلك الجماعات لا تكتفي بارتكاب الجريمة بل تسعى كذلك لتسويق الرعب في العالم لضمان أقصى قدر من الترهيب من جهة، واستقطاب المتعاطفين من جهة أخرى. لم يغفل صنّاع الفيلم ميزتي الشجاعة والتحدي للطرف الأمريكي تجاه الفعل الإرهابي مهما بلغت بشاعته ولم يشأ هؤلاء إظهار الولايات المتحدة الأمريكية في ثوب الخاضع المنهزم، وهو ما ظهر جليّا على محيّا الرئيس الأمريكي لحظة استعداد كمران برقاوي لقتله.

-المقطع الخامس:

ينقل هذا المقطع، من خلال المحادثة الهاتفية بين نائب الرئيس الأمريكي وأمير برقاوي، مبررات للتدخل العسكري الأمريكي في الدول العربية بحجة مكافحة الإرهاب. ففي اللقطة الأخيرة من هذا المقطع يُمنح الضوء الأخضر لطائرة عسكرية أمريكية بقصف مدينة صنعاء اليمنية استهدافا لأمير برقاوي المقيم هناك، وهو التبرير المتبنّى من قبل الإدارة الأمريكية منذ قرار اجتياح أفغانستان سنة 2001، وإن كان المجتمع الدولي يتفق على تجريم الفعل الإرهابي، يبدو أن رد الفعل الأمريكي تحت مبرر "مكافحة الإرهاب" قد خلّف ضحايا أكثر بكثير من الاعتداءات الإجرامية للجماعات الإسلامية المسلحة. ولأن الولايات المتحدة الأمريكية انتقدت كثيرا بسبب عدد الأبرياء الذين يلقون حتفهم نتيجة الغارات الأمريكية على مواقع الإرهابيين، فقد أصّر صناع الفيلم على إظهار الجانب "المثالي" للغارة الأمريكية على مقر إقامة البرقاوي حين أُعلم قائد الطائرة القاصفة بأن المنطقة خالية تماما من المدنيين، وهو الأمر الذي يصعب تحقيقه على أرض الواقع، لأن الجماعات الإرهابية عادة ما تتخذ التجمعات السكنية حصنا بشريا لها ما يزيد من احتمال وقوع ضحايا كثر من الأبرياء العزّل.

وإنّ تسليط الضوء على اليمن في الفيلم باعتباره دولة عربية ضحية للجماعات الإرهابية، يحمل في طياته دلالات تعكس مسايرة صناع الفيلم لتطور خارطة الإرهاب العالمي وفق المنظور الأمريكي، حيث تحولت الرؤية قليلا من أفغانستان والعراق نحو دول عربية وإسلامية أخرى من بينها اليمن الذي شهد عدة غارات أمريكية خلال العشرية الأخيرة استهدفت مواقع للحوثيين ومعسكرات تدريبية لتنظيم "داعش".

عمومـا فـإن تكـرار الـربط النمطي بـين الـدول الإسـلامية والإرهـاب، كـاليمن وباكسـتان في حالتنـا هـذه، من شـأنه أن يحفّز عوامل الغـرس الثقـافي السـلبي عن العرب والمسلمين في عقول جمهور هوليوود بصفة عامة.

تحليـل النتـائج: بعـد عمليـة تفكيـك البنيـة الداخليـة لفـيلم "سـقوط لنـدن"، توصلنا إلى النتائج التالية:

- وُفِّق المخـرج في اختياراتـه الفنيـة المتعلقـة بالـديكور، داخليـا وخارجيـا على حد سـواء، خاصـة ذلك المعبّر عن نمط العيش العربي في اليمن. ليجعل من عنصر المكان عنصرا فاعلا في البناء الرمزي للفيلم، جعل المشاهد يعيش الفـروق الثقافيـة والبيئيـة بين المجتمعـات الغربيـة (لنـدن وواشـنطن) ونظيرتهـا الشـرقية (اليمن وباكستان).

- وُفِّـق المخـرج أيضـا في اختياراتـه الفنيـة المتعلقـة بكـل مـن: سـلّم اللقطات، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، والتي ساهمت في إبراز مضمون اللقطات وتعابير وإيماءات الشخصيات، بالشكل الذي يخدم سيناريو الفيلم وأهدافه الموضوعية والرمزية.

- وُفِّق المخـرج أيضـا في اختيـار المقـاطع الموسـيقية الصـوتية المصـاحبة للصـور، التي تراوحـت بـين الهادئـة والإثاريـة والدراميـة، وجعـل منهـا عنصـرا مساهما في خدمة أغراض الفيلم.

- أشار المخرج (الإيراني المسلم) بمعاني واستعارات تضمينية، أنّ المسلم يكـن الحقـد للغـرب ويسـعى للانتقـام منـه، لـيس مـن خـلال شخصـية أمير برقـاوي فحسـب، بـل مـن خـلال الشخصـيات المجنَّدة في الهجمـات الإرهابيـة والتي تظهر بملامح وجه عربية وشرق أوسطية.

- أشار المخرج مستعينا بديكور الفيلم، إلى نمط حياة زعماء الجماعات الإرهابية المتّسم بالبذخ والترف والثراء الفاحش.

- استغل المخرج بعضا من الحقائق السياسية الواقعية في شكل إسقاطات رمزية خيالية على قصة الفيلم، من خلال بعض الشخصيات المختارة في الفيلم لتأدية أدوار بعض الزعماء (المستشارة الألمانية، ورئيس الوزراء الإيطالي الأسبق).

- تم استخدام بعض المظاهر الدالة على الشعوب العربية والإسلامية في الفيلم، كالوجه الأسمر واللحية الخفيفة، كقرين بشخصيات مسلمة ذات علاقة بالعمل الإرهابي.

- أُدرجت ظاهرة الإرهاب بقوة في الفيلم، سواء لفظيا أو سلوكيا من خلال عدد الأعمال الإرهابية المنفذة من قبل جماعة البرقاوي.

- حاول الفيلم من خلال المقطع الأخير تحديدا، تبرير الهجمات العسكرية للولايات المتحدة على المنطقة العربية تحت ذريعة الحرب على الإرهاب من خلال إظهار الجانب البريء لها.

- ارتبطت الرموز الأيقونية المعبّرة عن الإرهاب في الفيلم، كالهجمات المسلحة والقنابل الموقوتة والتفجيرات الانتحارية والاختطاف والتعذيب، بالشخصيات المسلمة، ما يجعل الفيلم يشكّل اتهاما غير مباشر للمسلمين بالإرهاب. ومع ذلك، يمكن اعتبار سيناريو الفيلم طفرة إيجابية في السينما الأمريكية، من خلال تركيز بعض المقاطع على العمل الإرهابي أكثر من المرجعية الدينية لمخططيه ومنفذيه، بل تم استخدام شخصيات من خلفيات غير عربية وإسلامية لتنفيذ بعض العمليات الإرهابية من منطلق أيديولوجي لا عقائدي.

وفي الأخير، تجدر الإشارة إلى أنّ فيلم "سقوط لندن" تعرّض لانتقادات لاذعة من طرف وسائل الإعلام، وبعض الشخصيات في الدول الإسلامية، أبرزها في اليمن حيث اعتبر الكاتب اليمني حميد منصور القطواني مثلا أن: "هذا الفيلم لم ينشر انطلاقا من الخيال العلمي أو من فنتازيا، وإنما بهدف واضح

هو خلق صورة مشيطنة وانطباع مخيف ومقلق في وعي الشعوب الغربية بأن الخطر قادم من اليمن".54

الخاتمة:

إنّ السينما الأمريكية حالة من الإبداع الفني، واختزال لسرد نصي شاق بأسلوب جمالي مرئي يتخطى عملية التمثيل أو التصوير البسيط للأجسام والمناظر، إلى توظيف العناصر الفنية والتقنية للكاميرا ممزوجة بالمونتاج والخدع البصرية، تُضفي على النص المؤثّر أصلا تأثيرا إضافيا، يجعل البنية السردية للفيلم في ذهن المشاهد مطابقة للواقع لا محاكية له.

وقد شكّلت قضية الإرهاب العالمي مؤخرا، مموّلا فكريا لا ينضب للسينما الأمريكية، واضعة العلاقة التبادلية القديمة بين السينما والواقع موضع التطبيق والمحاكاة، فأنتجت هوليوود عديد الأفلام الساعية لمحاكاة تلك الظاهرة بأساليب مختلفة، خاصة بعد أحداث سبتمبر، استغلّت فيها القدرات الإبهارية البصرية لاستوديوهاتها، معزَّزة بقصص مؤثرة تخدم أيديولوجية منتجيها، يُعدُّ وهم المصداقية والمطابقة الموضوعية للواقع أحد خصائصها الأساسية .

وعلى ضوء ما تطرقنا إليه سابقا، تأكّد لنا أن سينما الإرهاب في هوليوود انتهجت نسقا أيديولوجيا جَنح إلى جعل الإرهاب مفهوما قرينا بالعرب والمسلمين، تنامت معه حدة التنميط السلبي لهؤلاء في وسائل الإعلام الأمريكية والغربية بصفة عامة .**الإرهاب في أبجديات السينما الأمريكية الحالية، ليس مجرد قضية تمّت معالجتها فنيا**، وإنّما صناعة بأتم معنى الكلمة، وُظّفت فيها طاقات هوليوود الفنية ومهاراتها الإقناعية الهائلة في تشكيل اتجاهات الجمهور الأمريكي والعالمي حول تلك الظاهرة، حيث أصبحت السينما بمثابة الجبهة الأمامية في حرب أمريكا المزعومة على الإرهاب، أُعيد فيها تشكيل مفهوم الظاهرة ليصبح قرينا بأفعال التفجير

والعمليات الانتحارية ضد الأشخاص والمنشآت في الدول الغربية من طرف جماعات مسلّحة منتمية عرقيا ودينيا للعرب والمسلمين، مشوّها لصورتهم (أي العرب والمسلمون) وداعما لاستراتيجية التخويف منهم. وهو ما أكّدته دراستنا السيميولوجية لفيلم "سقوط لندن"، حيث صُوِّر العربي والمسلم على أنّهما: أشرار، وإرهابيون، وهمجيون، وحاقدون على اليهود والولايات المتحدة والغرب عموما، بدائيون ومتخلّفون، وغيرها من الصفات. وإن كنّا نجزم بأن تلك الصفات بعيدة كل البعد عن الواقع الحقيقي للعرب والمسلمين، فإننا نجزم أيضا أنّ ما تُصوِّره السينما الأمريكية خيالا أقوى ممّا يصوِّره الواقع حقيقة، في ظل غياب إنتاج إعلامي عربي إسلامي قوي يكفل لمواطنه "حق الرد".

الهوامش:

[1] ماري وين، الأطفال والإدمان التلفزيوني، ترجمة عبد الفتاح الصبحي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 247، 1999، ص 13-14.

2 نعيمة واكد، الدلالة الأيقونية واللغوية في الرسالة الإعلانية، تطبيق على برامج الاتصال الاجتماعي للتلفزيون الجزائري، طاكسيج، الجزائر، 2012، ص 21.

3 Judith Lazar, La sociologie de la communication de Masse, Paris, Armand Colin, 1997, p138.

4 صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص31.

5 ليث عبد الكريم الربيعي (2016)، لغة السرد في الفيلم المعاصر، في:
http://life-in-cinema.blogspot.com

6 المرجع السابق.

7 Mahmoud Iberraken, Sémiologie du Cinéma : Méthodes et Analyses Filmiques, OPU, Alger, 2006, p18.

8 محمد العماري (2016)، الصورة واللغة: مقاربة سيميوطيقية، في:
http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.html

[9] المرجع السابق.

10 محمود إبراقن، التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص14.

11صالح أبو إصبع، الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة، آرام، عمان، 2004، ص30.

12نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب، القاهرة، 2004، ص51.

13 Aumont.J, Marié.M, L'Analyse des Films, Nathan Université, Paris, 1989, p7.

14 Ibid, P66.

15 Mahmoud Iberraken, Sémiologie du Cinéma : Méthodes et Analyses Filmiques, Op.cit, p18-19.

16عواطف زراري، صورة المرأة في السينما الجزائرية: تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي "القلعة" و "نوبة نساء جبل شنوة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2002، ص22.

17 Martin Marcel, Le Langage Cinématographique, Le Cerf, Paris, 5eme Edition, 2001, p63.

[18]فايزة يخلف، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي: دراسة تحليلية سيميولوجية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006، ص8.

19 Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Nathan Université, Paris, 1994, p71-72.

[20]مراد بوشحيط، هوليوود والحلم الأمريكي: دراسة تحليلية تاريخية لمكونات الأيديولوجيا الأمريكية في هوليوود، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2004، ص36.

21جان ميتري، السينما التجريبية: تاريخ ومنظور مستقبلي، سينما 2000، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص136.

22 سميرة سطوطاح، الإشهار والطفل: دراسة تحليلية للأنماط الاتصالية داخل الأسرة من خلال الومضة الإشهارية وتأثيرها على السلوك الاستهلاكي للطفل، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عنابة، عنابة، 2010، ص307.

23 محمد خوجة، مبادئ الدراما والإخراج التلفزيوني، دار المعرفة، الاسكندرية، 2009، ص 197.

24 صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب، إربد، 2012، ص205-206.

25 رانيا صادق، الإعلان التلفزيوني: التصميم والإنتاج، دار أسامة، عمان، 2012، ص79.

26 صلاح الجويدي، مرجع سابق، ص206.

27 خليل شحادة، الإخراج التلفزيوني، دار المعتز، عمان، 2013، ص123.

28 رانيا صادق، مرجع سابق، ص83.

29 المرجع السابق، نفس الصفحة.

30 إياد أبو عرقوب، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني: نظرة إعلامية هندسية مهنية، دار البداية، عمان، 2012، ص124.

31 رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، دار المعتز، عمان، 2008، ص20.

32 منى الحديدي، الإعلان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2002، ص81.

33 أحمد بوخاري، دلالات المكان في الومضات الإشهارية التلفزيونية: دراسة تحليلية سيميولوجية مقارنة بين متعاملي الهاتف النقال نجمة وجيزي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2009، 138.

34 منى الحديدي، مرجع سابق، ص83.

35 خليل شحادة، مرجع سابق، ص97- 98.

36 رستم أبو رستم، مرجع سابق، ص35.

37 خليل شحادة، مرجع سابق، ص99.

38 إسمهان مربيعي، الإشهار في التلفزيون الجزائري، دراسة سيميولوجية للرسالة الإشهارية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2000، ص83.

39 سميرة سطوطاح، مرجع سابق، ص311.

40 إسمهان مربيعي، مرجع سابق، ص85.

41 خليل شحادة، مرجع سابق، ص101.

42 المرجع السابق، ص101-102.

43 المرجع السابق، ص105.

44 إسمهان مربيعي، مرجع سابق، ص83.

45 رستم أبو رستم، مرجع سابق، ص89.

46 رانيا صادق، مرجع سابق، ص86.

[47] المرجع السابق، ص87.

[48] إسمهان مربيعي، مرجع سابق، ص81.

[49] رستم أبو رستم، مرجع سابق، ص93.

50 Aumont.J, Marié.M, Op.cit, p51.

51 Ibid, p56.

52 https://fr.wikipedia.org/wiki/Babak_Najafi

53 http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=224988.html

[54] حميد منصور القطواني (2020)، هوليود 2016 ترسم وجه أمريكا الجديد واليمن هدف قادم، في: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/397456.html