Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1728

Directorial Treatment of Social Phenomena in Korean Cinema

Ali Karim Abdul Hassan [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 9 October 2024
Received in revised form 14 October 2024
Accepted 15 October 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Treatment, directing, social phenomena, Korean cinema

ABSTRACT

Cinema is one of the most important social documents that contribute to shaping the dynamic laws of societies, and leads to understanding the nature of the relationship between man and society. The film reveals phenomena face to face between the subject and the recipient, and presents topics from lived reality, and this comes from the relationship between the art of cinema and sociology. Cinema has great potential in dealing with topics - social phenomena - that express people's interests and needs, as an important social expression, and it also conveys reality to them in a simplified way, as cinema is a result of arts and sciences, with its elements of sound and image, sociology, politics, psychology, etc.; hence, the researcher defined the title of his research topic as (directorial treatments of social phenomena in Korean cinema). The research came in five chapters, as the first chapter was a methodological framework that included the research problem, which was formulated with the following question: (What is the directorial treatment of social phenomena in Korean cinema?), then the importance of the research and the need for it, as the research goal was determined in (revealing the directorial treatment of social phenomena in Korean cinema), as for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), it included three topics: the first topic is cinema and society, the second topic is social phenomena, and the third topic is the directorial treatment of social phenomena, after which the researcher reached several indicators and adopted them as tools for analyzing the sample, and the third chapter included the research procedures, including the research methodology, which is the descriptive methodology, the research community, and the research sample represented in the movie (Parasite). As for the fourth chapter, the sample was analyzed, and finally the fifth chapter, in which the results, conclusions, recommendations and suggestions were presented, and the research was concluded with sources and a summary in English

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1728
Ali Karim Abdul Hassan: Directorial Treatment of Social Phenomena in Korean Cinema
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية

علي كريم عبد الحسن

الملخص:

تعدُ الافلام السِينمائية أحد أهم الوثائق الاجتماعية التي تسهم في تشكيل قوانين ديناميكية المجتمعات، وتؤدي لفهم طبيعة العلاقة بين الانسان والمجتمع. فالفيلم يكشف الظواهر وجها لوجه بين الموضوع والمرسل إليه،ويقدم مواضيع من الواقع المعاش، وهذا متأتٍ من العلاقة بين فن السينما وعلم الاجتماع. إذ إن للسينما إمكانات كبيرة في تناول الموضوعات- ظواهر اجتماعية- التي تعبرعن اهتمامات الناس وحاجاتهم، بوصفها تعبيراً اجتماعياً مهماً، وهي أيضا تنقل الواقع إليهم بطريقة التبسيط، كون السينما محصلة للفنون والعلوم، بعناصرها من الصوت والصورة،وعلم الاجتماع والسياسة والنفس.. الخ؛ومن هنا حدد الباحث عنوانا لموضوع بحثهِ بـ**(المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية)**.

ولقدجاءالبحث بخمسة فصول،اذكان الفصل الاول اطاراً منهجياً متضمناً مشكلة البحث والتي تمت صياغتها بالتساؤل الاتي:**(ما المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية؟)**، ثم اهمية البحث والحاجة اليه كما تم تحديد هدف البحث في(الكشف عن المعالجة الإخراجية **للظواهرالاجتماعية في السينما الكورية)** ، اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقد ضم ثلاث مباحث: المبحث الاول هو **السينما والمجتمع**،اما المبحث **الثاني الظواهر الاجتماعية**،والمبحث الثالث **المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية** وبعدها توصل الباحث الى عدة مؤشرات وتم اعتمادها كأدوات لتحليل العينة، وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث بما فيها منهج البحث الذي هوالمنهج الوصفي ومجتمع البحث وعينة البحث المتمثلة في فيلم(الطفيلي **Parasite**)اما الفصل الرابع فتم فيه تحليل العينة، وختاما الفصل الخامس الذي تم فيه عرض النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وختم البحث بالمصادروملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الإخراج، للظواهر الاجتماعية ، السينما الكورية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

أولا. مشكلة البحث:

ان الافلام السِينمائية هي أحد أهم الوثائق الاجتماعية التي تسهم في تشكيل قوانين ديناميكية المجتمعات، وتؤدي لفهم طبيعة العلاقة بين الانسان والمجتمع .فالفيلم يكشف الظواهر وجها لوجه بين الموضوع والمرسل إليه، ويقدم الموضوعات من الواقع المعاش، وهذا متأتٍ من العلاقة بين فن السينما وعلم الاجتماع. إذ إن (الاجتماع) بوصفه علماً يفسرالظواهر وينقل الواقع استناداً الى دراسة الأسباب والنتائج، ليأتي الفيلم ويحول هذه الوثيقة العلمية الى خطاب مرئي يعري الواقع بظواهرهِ ويكشفها. إذ إن السينما لها امكانات كبيرة في تناول الموضوعات- الظواهر اجتماعية- التي تعبرعن اهتمامات الناس وحاجاتهم، بوصفها تعبيراً اجتماعياً مهماً، وهي فنٌ الجماهير، بمعنى أن لها القدرة على الاتصال بالجمهور، والتحدث بلغتهم، ونقل الواقع إليهم بطريقة مبسطة، كون السينما محصلة للفنون والعلوم، بعناصرها من الصوت والصورة، وعلم الاجتماع والنفس.. الخ. وأن الصورة الفنية بمختلف معانيها وبكل أشكالها تكوّن محورا للنزاع الفكري العالمي، لكونها تعمل على محاولة التوجيه والاستقطاب نحو خطابها الفلسفي والفكري الذي تستمده من طبيعة العلاقات الإنسانية، لتبعث حراكاً يساهم بخلق متغيرات ثقافية وفكرية واجتماعية متعددة في نفس المتلقي.

ومما تقدم يطرح الباحث تساؤلاً، يعده مشكلة البحث وهو:**(ما المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية؟)**

ثانيا_ أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يغطي موضوعاً ذا أهمية إشكالية هي معالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية، وما للبحث من أهمية في تصديه لموضوع معرفي مهم يربط بين الفن السينمائي وعلم الاجتماع، وكذلك يُعدّ محاولة بحثية ترفد المكتبة السينمائية المتخصصة بهذا الموضوع.

أما **الحاجة** لهذا البحث فتكمن في كونه يتصدى للظواهر الاجتماعية، وكيفيات معالجتها سينمائيا.

ثالثا_ هدف البحث: يهدف البحث إلى:- الكشف عن معالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية .

رابعا_ حدود البحث: يتحدد البحث بالآتي:.

1- الحد الموضوعي: الأفلام السينمائية الكورية التي تعالج الظواهر الاجتماعية صورياً.

2-الحد المكاني: الافلام السينمائية الروائية المنتجة في كوريا وقام بإخراجها مخرجون كوريون الجنسية.

3-الحد الزماني: الأفلام السينمائية الروائية الطويلة الكورية المنتجة منذ 2014 حتى عام 2024.

خامسا. تحديد المصطلحات: يقوم الباحث في هذه الفقرة بتحديد بعض المصطلحات الواردة في عنوان البحث والتي سيعتمد تعريفاته الإجرائية لها في توضيح ما يقصده منها.

اولاً- المعالجة: أ -الاصطلاح في اللغة: عالج الشيء معالجة و علاجا زاوله(al-Razi,1982 p.449) .

ب - **المعالجة الاخراجية اصطلاحاً** : الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع او خط القصة للفيلم ويعرف عادة بالمعالجة السينمائية"(Daly,1987,p.287).

التعريف الاجرائي للباحث للمعالجات الاخراجية :-

يتبنى الباحث تعريفا اجرائيا للمعالجات الاخراجية وهي(اختيار صانع العمل القالب و المعالجة المناسبة المعبرة عن المضمون) (Ibrahim,2007,p. 87)، كونه الاقرب الى موضوعة البحث المعالجة الاخراجية.

ثانياً- **الظاهِرَة**: أ- **لغة:**"الأمرالذي ينجم بين الناس، **وظواهر** المرض: أعراضه"(Maalouf,1960,p.191). **فالظاهرة** تكشف عن الشيء المخفي اوغير الظاهر للعيان.وعلم **الظواهر** هو "الذي يدرس الظواهر والمعطيات التي تبدو للوعي دون أن يحاول اصطناع الفروض وتقديم التفسيرات لها"(.Alloush,1985,p 55).

ب-اصطلاحاً:تشيرالظواهرإلى "أي حدث غير عادي يمكن مراقبته وملاحظته ورصده" (Brinton,2010,p11)، وقد تتطلب هذه الملاحظة العلمية ومراقبة الظاهرة "أجهزة معينة للمراقبة وتسجيل أوتجميع البيانات المتعلقة بهذه الظاهرة"(.Ibrash,2008,p.8) ، كونها بنية سلوكية أو أحداث متكاملة.

(الظواهر الاجتماعية)التعريف الإجرائي:أمر يحدث بين الناس ولا يكون لهم أي إرادة به، ويؤثر فيهم ويعمّ بشكل واسع بينهم، وتتأثر من خلاله قواعد الأخلاق والقيم التي تسود مجتمع ما في حقبة معينة من الزمن.

الفصل الثاني: المبحث الأول: السينما والمجتمع

السينما تهتم بالإنسان اولا وقبل كل شيء فهي تنهل موضوعاتها من واقع الانسان الاجتماعي وآماله وآلامه والدفاع عن حرياته وإضفاء الطابع الجمالي على حياته وفي تنمية مواهبه التي تتطلب فكراً عالياً وقدرة خلاقة , معتمدين بها على خبرة مخرج العمل والتجربة الذاتية المتراكمة لديه اذ يقوم المخرج بالمعالجة بالشكل الذي يؤدي دوراً فاعلاً في حياة المجتمعات وتقدم لتلك المجتمعات عبر صناعة اعمال سينمائية اجتماعية المتعددة لعينات مستوحات من بعض المشاكل الاجتماعية والاقتصادية.

فلقد نشأة علاقة الفن بتطورالمجتمع والتأثير فيه والتأثر به فسنجد أن (منذ العصور الاولى للأنسان كان للفن صلة وثيقة ومهمة مع اسلوب الحياة حين ارتبط بنشاطات فنية بدائية و فطرية،غير انها انتجت فيما بعد حضارات ومعارف انسانية،وما هذه العلاقة الوطيدة بين الانسان وغريزة الفن إلا تعبير عن الحاجة)(Al-Jalabi, 1992, p. 154).وان اغلب النقاد والمهتمين بتأثير الفنون في المجتمعات ذهبوا الى (أن السينما هي الفن الأكثر ارتباطاً بالمجتمع في القرن21مع الأخذ بالاعتبار تطورعلاقة السينما بالذهنيات الفاعلة في هذا المجتمع والمغيرة له ، وحتى ان كانت هنا حركة الفعل ورد الفعل تبادلية جدلية ، سيبقى أن جزءا كبيرا من تطور السينما ما كان له ان يكون لو لا تطور المجتمع الذي سمح بذلك)(Al-Aris,2008,p.26)،لذا يعد الفيلم السينمائي جزءاً من ثقافة المجتمع، اذ أنه يظهر في الكثير من مضامينه طبيعة ذلك المجتمع ،مؤكداً ربط الظواهر الفكرية والاجتماعية بأطرها المعاشة زمانياً ومكانياً .

اشتغلت السينما في ترسيخ بعض الظواهر في المجتمع ،(وهي تعيش حذرا كليا يمنعها حتى من ابتكار تعابير جمالية جديدة قد يمكن لها أن تخدم في اثارة وعي جمالي عند المتفرج قد يؤدي بدروره الى وعي اجتماعي وسياسي.. وكان طرح تلك الموضوعات لايخرج عن إطار المشاعر الانسانية العامة من حب وغيرة وصراع طبقي ..الخ)(The ame source, p.68)،وبعد ذلك فإن من الطبيعي وكنتيجة حتمية ان يصبح للسينما سلطة كبيرة ومؤثرة على المجتمعات وذلك نظرا لقدرتها على الخلق والإبهار والإثارة ، وهي بهذا معتمدة على لغة الصورة واحدث التقانات والاختراعات الصوتية والضوئية والمرئية.

و تعبر السينما مختلف المواضيع_الظواهر الاجتماعية_ وتنوعها في المعالجة يجعلها مؤثرة(على إدراك الفرد وسلوكه وتربيته الجمالية كبير،وينعكس ذلك على قيم المجتمع)(Ponty,1987,p.39) ، فالسينما تشترك في صياغة أخلاق ومظاهرلفئات عديدة من

الاجيال–سريعة التأثر–بدليل أن الموضة في الشكل الخارجي للممثلين في فيلم ما مثل تسريحة الشعر– الملابس–الكسسوارات.الخ ،قد تنتشر وبصورة خطيرة ما بين الأجيال الاكثر تأثرا، فضلاعن التأثير العاطفي والوجداني من خلال سحر الصورة المرئية على المتلقي ، ونستطيع القول إن معظم الضواهرالاجتماعية القديمة والناشئة حديثاً قد وجدت طريقها الى السينما بشكل كامل أو بشكل جزئي .

ان قوة ووضوح التأثير السينما في الاقناع وتكوين الافكار وبلورة القناعات لدى المشاهد، إذ أن (قدرة الفيلم السينمائي على الإقناع قد تم إختزالها الى عقيدة حدسية واحدة ، أي سلطة قوى معينة او كائن مطلق ، والإستخدام الفني الأمثل للبعد الاجتماعي في المجتمع يقود الى طريق يضفي طابع العرف العقائدي والإجتماعي)(Hijab, 2009, pp. 95 to 293.) ونحن كمتلقين عندما نشاهد فيلما سينمائيا تاريخيا على سبيل المثال لا الحصر تتحدث قصته وتدور احداثه في بلد تتكون لدى المتلقي فكرة عن مجتمع ذلك البلد لم تكن موجودة من قبل مشاهدتنا للفيلم، لذلك فإن (السينما منحتنا آفاقا جديدة متسعة لم تكن مطروقة من قبل بل، ولم تكن متاحة، بل إنها أدت دورا مهما في تغيير نظرتنا نحو هذا العالم المحيط بنا وحطمت ذلك العالم المحدود الذي كان الإنسان يعيشه من قبل، لقد سقط العالم المغلق الى غير رجعة بعد ظهور السينما)(Aziz, 2008, p. 97.) . إن الفرد وهو يعيش في مجتمع دائم التغيير ، تقاس درجة وعيه وإستيعابه للاحداث والتجارب بمدى تفاعله مع البيئة التي يعيش فيها ، وإن خبراته التي يكتسبها تتشكل بطريقة متكاملة في النواحي الجسمية والعقلية والروحية عن طريق مايقوم به من نشاط جسمي وعقلي ، والفرد بإعتباره الاساس في تشكيل المجتمعات فإنه يكتسب خبراته عن طريق الممارسة العلمية والتفكيرفي المشكلات الحسية المرتبطة بواقع الحياة ، فالمعرفة التي تأتي عن طريق تراكم المعلومات وفهمها،هي اساس الخبرة سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة ، لذا فإن الخبرة تتسع وتتعمق لتوضح حقيقتها بكل جوانبها المختلفة الحسية والعقلية والروحية ،ونجد أن السينما وموضوعاتها بمضامينها المختلفة ورسائلها المتنوعة (يختلف تأثيرها على الفرد بحسب بيئته وعمره وميوله وثقافته ، وعلى الرغم من أنها تخاطب عواطفه وعقله ورغباته من خلال إثارتها لتعمل على كونها مثيرة لثورة كامنة داخله على الضوابط الإجتماعية التي تمنع انطلاق هذه العواطف والرغبات ، فالسينما وهي تخاطب مشاعر الفرد وأحاسيسه المكبوتة ربما تريحه لبعض من الوقت بيد أنها تتجه الى تغيير اسلوب حياته أو يسير بالبحث عن خبرات وتجارب لم يفكر بها أصلا، وذلك عندما يمتلك الفيلم تأثيرا متميزا عليه)(Barto, n.d., p. 97.) ، ولكن في المقابل أيضا يمكن أن يكون الفيلم بما يحمله من مضامين ، يمكن له ان يشكل عامل هدم لقيم ما قد تكون غاية في الاهمية داخل المجتمعات ، بقدر مايكون عامل بناء لقيم أخرى مثل(الحرية الجنسية)، إذ(أن مخرجا ما قد يدفع تفاعله مع موضوع ما يجعلنا بعد مشاهدة الفيلم أن يعزز قيم ما أويضعف قيما أخرى ، فالمجتمع بظروفه الإجتماعية والسياسية والنفسية .. ألخ ، يجعل صانعي الفيلم ينظر الى القياسات الفنية نظرة يزيد أو يقلل منها تقانيا لأهمية المضمون وإحتياجاته التي يفرض معنى بحد ذاته على الشكل الفني للفيلم وبذلك تكون العلاقة بين السينما والمجتمع علاقة وعي بين ثقافة المجتمع والإحساس بحماس السينما ، وبذلك فأن المادة ليست عائقا في سبيل النجاح الذي يتحقق على نطاق واسع ، وإن الثقافة لسيت ضمانا لمثل النجاح) Barto, n.d., p. (97.) ،وبذلك تكون السينما اداة للبحث والمعرفة فى كل القضايا المجتمع التى تشغل الانسان ،وهى اداة ذهنية للتأمل تساعدنا على الكشف عن دواخلنا لنستطيع التواصل مع الاخرين .

وتأثر السينما على المتلقي على عدة مستويات و إتجاهات ومراحل،إذ أنها تحمل في رسائلها الأفكار الصريحة الواضحة والافكارالضمنية،وهي اللغة البصرية التي تخاطب الجوانب السلوكية والمعرفية والعاطفية لدى المتلقي ، إن الفيلم السينمائي قد يأخذنا من همومنا ويجعلنا في حالة إسترخاء ولكنه في الوقت نفسه يرسلنا الى عوالم أخرى ، والى ماوراء الصور المرئية ، وتأثير ذلك يتسلل إلى الذات والقلب والعقل ، ولتتأكد قوة الكاميرا السينمائية وقدرتها على الذهاب إلى قلب الأشياء، لإضفاء قيمة وسموّاً على الأشياء العامة الشائعة التي تصورها (فالسينما هي العامل الهام الذي يساهم في تشكيل وصياغة الوجدان الشعبي وأهمية هذا الدور ينبع دوماً من واقع المجتمع الثقافي والاجتماعي نفسه، بمعنى فقدان التأثير المهم للكلمة المكتوبة على الجماهير، التي تعاني من الأمية، السينما لديها ملكات الإنتشار بدون الإعتماد على اللغة السائدة في العالم، فالفن الجيد مهما تكن لغته سيحضى بإهتمام العالم.)(Haddad, 2005, issue 4.).

والسينما كحقل إبداعي تخيلي تمتلك القدرة على حمل الإنسان على التفكير والاندهاش وتهبه بفضل خلقها وابتكارها صورا جديدة للحياة، فرصة تجديد فهمه لذاته وللعالم من حوله، وتؤدي دورا ووظائف إجتماعية في جوانب متعددة ومتنوعةلا يمكن إغفالها

كونها تساعدعلى نشر الثقافة وتبادلها بين شعوب الارض بدون تمييز فأصبحت(السينما وسيلة مثلى لتقديم صورة لمجتمع ما لدى مجتمعات أخرى فالفعل السينمائي هو قبل كل شيء فعل اقتصادي وثقافي)(JAIDI, n.d., p. 97.) ، وشيئا فشيئا وبعد أن تعاضمت اهمية ودورالسينما أخذت القطاعات المختصة في العديد من دول العالم تتسابق نحو النهوض بهذا القطاع الحيوي ، لأن الجميع أدرك الأهمية القصوى للصورة في العصر الذي نعيشه ، فهي من جهة تعكس صورة للمجتمع ، وتدر أموالاً طائلة من جهة ثانية ، وتأخذ السينما على عاتقها ايضا مسؤولية ومهمة(معالجة شخصيات المجتمع من خلال طرح بعض النماذج بشكل متكرر ومن زوايا متعددة في نتاجات مختلفة ، إذ يؤكد عدد كبير من العلماء بأن تكرار الرسالة من العوامل التي تساعد على الإقناع ، وأفاد من هذا التأثير الخطير للسينما بشكل خاص المشتغلون في أروقة الحكم والسياسة ، فتحت تهديد سيف الرقابة تتم السيطرة على السينما بوصفها الوسيلة الأكثر تأثيرا في الجمهور وبالتالي الأشد خطرا في كل ما يتعلق بالسياسة وممارساتها أوالاقتصاد أوالسلوك المجتمعي أو الأخلاقية)(Hijab, 2009, pp. 124-134.) وفي مايتعلق بأثر السينما في مجتمع من تعبيرعن ظواهر اجتماعية في بلد ما ، فإن السينما استطاعت أن تسهم في تغيير الكثير من سلوكيات ذلك المجتمع والتي فقدت جدواها واصبحت غير مواكبة لحركة المجتمع التي تدعو الحاجة الى اقتلاعها والتخلي عنها ، وايضا هناك سلوكيات تدعو الحاجة الى تثبيتها ونشرها وغرسها في نفوس الناس. فالفيلم السينمائي استطاع ان يحارب سلوك السيئ ويثبت سلوك الحميد، وهذا التغيير بالطبع مرهون بالزمان وطبيعة الظروف التي يمر بها المجتمع فوظيفة الفيلم السينمائي هنا ليست فقط في تطوير المفاهيم الجمالية للمجتمع ويحقق المتعة الحسية له، بل هو اداة فنية فكرية قادرة على التعبيرعنه وكشف خصوصية ومن ثم الاسهام في تطويره وتغييره (فمثلا انتشار الحرية او المساواة في مجتمعات كثيرة أدت الى حدوث تغيير كبير في حياة هذه المجتمعات ، بل غيرت أنظمتها الإجتماعية والإقتصادية والسياسية وحتى التعليمية)(Hijab, 2009, p,4.) .

توجهت السينما نحو ظواهر اجتماعية متنوعة ، منها مايتعرض الى مواضيع دينية ومنها سياسية ، كونها مسائل ملحة ومعالجتها ضرورة تشكل جزءاً من معالجة الوضع الاجتماعي وتغييره،وهنا تظهر براعة صانع العمل في الكيفية التي سيتم بها طرح المشكلة بحيث يجعل المتلقي في صراع مع نفسه في كيفية حلها وكيف ستغير في معتقداته وافعاله وكيف ستحدث تغيرات اجتماعية ان (الصراع يؤدي دوراً كبيراً في احداث التغيير الاجتماعي وتعجيله)(Bertomor, 1981,p.226.) .وبهذا اصبحت السينما المنقذ بالنسبة للجمهورها اذا تساهم في تشكيل وعيه في تفسير واقعه والمفسّرالأول للعالم وظواهره.

إن قدرة السينما على التعبير الفني والفكري على وفق الإمكانيات الفنية المتاحة ، تتضح في إعادة عرض الأشياء الحقيقية في صورة جديدة، في جوانب التثقيفية وسيلة فعّالة لتصدي للظواهرالسلبية ومكافحة الآفات الاجتماعية،(إن السينما إعادة قراءة التاريخ البشري برؤى معاصرة ، تمد جسورا ما بين الماضي والحاضر، هي رسالة أخلاقية وتربوية لمعالجة العديد من القضايا الفكرية و النفسية ، إنها إحساس بالجمال ورؤية للكون بعين شاعر تنفذ إلى عمق الأشياء لتخرج بعد ذلك بالرؤى الواعية والمستلّة من هموم البشر، هي ليست إنتاجاوتنظيماً وإدارة فقط ، بل هي مشاركة جماعية إبداعية في تناغم قادر على إنتاج معانٍ عبر حيوات جديدة تحمل المتعة والفكر والجمال) (Naeem, , July 5, 2004).وهنا يقول- جويل سولير - رئيس معهد السينما في باريس :(إن السينما ذات الوعي الاجتماعي تتضمن أفلاما كوميدية واخرى تراجيدية تناولت موضوعات متعددة ومتنوعة ، مفيدة من حيث الجوهر والمعنى وتحمل العديد من قضايا اجتماعية وإنسانية ، مثل التعليم والحياة المدنية وهي موضوعات تمس طائفة واسعة من الناس وترمي إلى زيادة وعي الرأي العام)(Naeem, , July 5, 2004) .فشاركت صناعة السينما على مر السنوات في مختلف البلدان في تقديم سلوك وأفكار جديدة سواء كانت هذه السلوك إيجابي وبناء أو كان هادم لثقافة المجتمع وأسهمت السينما في طرح العديد من القضايا بصور مختلفة يشعر بها الناس ولا يستطيعون التحدث بها علانية ربما يتفق البعض أو يختلف حول الأثر الإيجابي أوالسلبي لهذه الأفلام ، كما إن تأكيد إرتباط فن السينما بحركية المجتمع لم يعد بحاجة أن نبرهن عليه ، فالسينما هي أول فن في تاريخ البشرية يحوز كل ذلك القدر من الإنتشار، وبذلك (أصبح للفن السابع عموما دورا في تطور المجتمع وإزدهاره اجتماعياً وثقافيا ، والمجتمع الذي يزدهر فيه الادب والفن والابداع الفني هو المجتمع الذي تزداد فيه درجة التعايش المشترك والتسامح) Al-Jaf, Al-Ittihad (Iraqi Newspaper, 2005.) .

أن السينما تستمد أغلب موضوعاتها من الواقع وتقوم بمعالجتها حسب مقتضيات وحاجات المجتمع ورؤية المخرج وتفسيره لها، لكننا نكتشف أن السينما في كثير من الاحيان الأعم تعتمد على الخيال و تحول الوهم إلى حقيقة و تجسد الخيال ليصبح واقع ،

مثلما حدث في برامج حرب النجوم وغيرها ، لكن من المؤكد أن جمهورالسينما سيستمرفي مشاهدة العديدمن الاتهامات تستخدم فيها نظرية المؤامرة تكون السينما طرفا فيها و(يمكننا لمس نتائج جهود عديدة من الرواد الاوائل في تأصيل الفن السينمائي ودور المجتمع في إكسابه شرعية ثقافية وفي حماية الحس الوطني والتعبير عن قضاياه ومشاكله المعاصرة)(Al-Batrik,2016 p. 184) أن السينماهي الفن الأكثر إجتماعية في التاريخ لكونها مرآة عاكسة، لكنها في المقابل تتصدى دائما لما على الرغم من أن السينما كانت في كثير من الاحيان قد قدمت نفسها على شكل مرآة تعكس صورة الناس والمجتمع دون أن تتدخل فيها، فإن عكسها للصورة نفسه بحد ذاته كان أمراً مهما وفعالا في إحداث أبلغ الأثر على المشاهد، لذلك فأننا نجد جيلا بصريا تأخذ حاسة البصر عنده المركزالاساس في التأثر، وفي جانب آخر من العالم (كان- كانودو- وهو كاتب إيطالي ذو ثقافة فرنسية ، يرى أن السينما هي فن الحياة الشاملة ، اي الفن الذي عليه أن يدل على المعنى المتجدد دوما للحياة ، وأن يكون التعبير الشامل عن الروح والجسد وأن على السينما تطور هذه الامكانية الرائعة ، إمكانية التعبيراللامادي، وكان - كانودو- يرى الصدق الاسمى للسينما والقدرة الكبيرة في التعبيرعن داخل النفس البشرية)(Al-Batrik,2016 p. 184)) ، إذ (تلعب السينما دورا مهما في إيصال الرسائل الثقافية وإنتقاء المحتوى الثقافي وإبتكاره ، وتبادله كذلك لتحقيق الذاتية الثقافية ، والقضاء على المخاطرالتي تهدد تحقيق الديمقراطية الحقيقية وذلك عن طريق توسيع نطاق إنتفاع الجماهير بمختلف وسائل وتحصيل الثقافة ، وإحداث عملية التنمية الثقافية وحماية الثقافة الوطنية الحرة ، كما تتيح للمفكرين والمبدعين ولمختلف الفنانين إمكانيات التعبيرعن انفسهم بما يسهم في تحفيز الابداع ونشرالثقافة الرفيعة) (Fahmy, 2000,pp 122-123.) ،إن التزام صانع الفيلم بمحاولة تغيير الحياة اليومية لا يمكن أن يصل إلى التحقّق إلا من خلال مشاركة الجمهور.

المبحث الثاني :الظواهر الاجتماعية

تعد الظاهرة أحد اهم الوسائل التي جلبت العلوم الإنسانية الى المختبرات العلمية الافتراضية، ودراستها بطرق بيانية وكمية، وتحديد عوامل وجودها واستمرارها، وكذلك طريقة انتهائها، فالظاهرة يمكن لها تحديد سمات الاشتغال وتنوع الأدوات ومن ثم إعادة بناء الظاهرة بشكل متكرر ومستمر، وهو ما يُعدّ مدخلا أساسيا في فهم التجربة العلمية القياسية.

إن طبيعة التعامل مع الظواهرالإنسانية بكونها علما وبنى قصدية أوجدتها الحاجة الى التغير أو التغذية السياسية والأيديولوجية المهيمنة على رأس المال أو حتى القدرات الفذة في الصناعات بشكل عام وصناعة الفن السينمائي بشكل خاص، فالفيلم في حقيقته ظاهرة تحمل ابعاداً اجتماعية وسياسية وفكرية وعلمية وغيرها من الظواهر، وهذا ما يجعل عملية التداخل بين الفيلم بوصفه ظاهرة، والسلوك الاجتماعي- السياسي بوصفه ظاهرة أخرى، تتقاطع داخل الصورة الفنية على وفق القصديات الفكرية الممولة سياسياً وأيديولوجياً(Like the book (Cinematic Language), written by: Marcel Martin. Researcher.). لذا فأن الباحث حاول التفريق بين ماهية الظاهرة الاجتماعية بكونها نصا قابلا للدراسة وإيجاد المتغير على أساس الحاجات الإنسانية وبين ما تكشفه وسائل التطور التي تحيط بنا، من وسائل تواصل أو محركات بحث أو القدرة على التمويه وبث شفرات صورية، فهي بحد ذاتها ظواهر اجتماعية، يمكن الكشف عن تمثلاتها وملامح اشتغالها داخل الفن السينمائي بشكل عام وصناعة الصورة على اختلاف الوسائل التي تقدم بها بشكل خاص. مع تأكيد الباحث أن المنظرين السينمائيين في العديد من المؤلفات التخصصية اعتمدوا على توصيف الفيلم السينمائي* على أنه ظاهرة يمكن قياسها وتفكيكها ومعرفة عوامل نشأتها وارتقائها فنيا وجماليا، ولكن ما يميز الظاهرة السينمائية عن الظاهرة الاجتماعية، يكمن في كون الأولى هي صناعة جمالية فنية، في حين أن الثانيةهي نتاج حتمي يرتبط بحركة المجتمع الإنساني بشكل عام، ويمكن دراسة الظاهرة الاجتماعية انطلاقا من اساسها البيئي وطبيعة توظيفها في الفن السينمائي، وعلى النحو الآتي(Al-Akhras, 1984 pp. 52-67.)

الظاهرة الاجتماعية:

تتنوع النظرة العامة للظواهر الحياتية المحيطة بالإنسان والمُشكِلة للمواقف حوله، وتتفاوت في الطبيعة النوعية للظاهرة المحددة والعوامل المؤثرة فيها، ليفرز هذا الموقف تشابكا وتعقيدا في الفهم الحاصل للعلاقات المبنية والمتشكلة بين تلك الظواهر

مما أبعد الحالة المعرفية الخاصة بذلك الرأي عن الشمولية في النظرة العامة. لأن للظاهرة الاجتماعية وجودا حقيقيا بوجود الانسان نفسه، وكذلك نتاجه الإبداعي، وهذا ما يطرح مفهوم الظاهرة الاجتماعية بشكل معطى وجودي في مجمل العلاقات البنائية بين الانسان والانسان الآخر، أو بين الانسان ومجتمعه وبين الانسان ونظامه السياسي، أو بين الانسان ونتاجه الإبداعي، فهذه المحاور أساسية في فهم ماهية الظاهرة الاجتماعية.

ويُعدّ مفهوم الظاهرة من أهم المفاهيم بعلم الاجتماع، ويرجع ذلك لارتباطه بأسس هذا العلم ومراحل تطوره وتعدد نظرياته، إذ يهتم علم الاجتماع بدراسة "الظواهر أو النظم أو العلاقات أو الأنماط الاجتماعية دراسة تحليلية وضعية" Al-Bayoumi,2009, (p.16.)،لأن دراسة الظاهرة الاجتماعية تكون بشكل مبني على أساس البحوث العلمية والدراسات الاستقصائية وطبيعة الرصد الحياتي لهذه الظواهر، لكي يستنتج منها الباحث ويستقرئ القوانين والقواعد التي تخضع لها هذه الظواهر. ولعل أبرز تفسير للظاهرة الاجتماعية والأكثر شيوعا هو للعالم الاجتماع الفرنسي (إميل دوركايم) الذي أوضح أنها "أنواع السلوك المختلفة سواء أكانت ثابتة أم متغيرة والتي من شأنها أن تسبب القهر الخارجي للأفراد، أو هي كل سلوك يتشكل بين أفراد المجتمع بأكمله وتكون خصائص هذا السلوك مختلفة في حال تشكله بحالة فردية عنه في الحالة الجماعية"(Fayyad,2018, p 12.). فملامح الظاهرة الاجتماعية يمكن لها ان تكون فردية، متأثرة بنتاج شخص ما، ويمكن لها أن تصبح بناء جمعيا تمارسه مجتمعات كاملة، أو فئات عمرية كاملة، وهذا التحديد دفع (دوركايم) الى توضيح بنية الظاهرة الاجتماعية بكونها ترتبط بأنواع السلوك الانساني المتعدد والمختلف، وكذلك أنماط التفكير التي تميز الافراد من حيث التمتع بالتأثير والقوة، إلا أن هذه الظواهر على اختلاف أنواعها تكون خارج إرادة الفرد الذي يتلقاها داخل المجتمع الذي ينشأ فيه، وأهم ما يميز الظواهر الاجتماعية أنها فعل إنساني ينشأ مع نشأة المجتمعات وظهورها، وتكمن قوة الظاهرة الاجتماعية وإلزاميتها في أنها تفرض نفسها على الأفراد في المجتمع من دون أن يشعروا بذلك، فيكون تأثيرها عاما إذ لا تقتصر على أفراد معينين دون غيرهم.

ويوضح علم الاجتماع أيضا خصوصية الظاهرة على وفق أنها مجموعة من نماذج من العمل والتفكير والإحساس، وهي أيضا تلك التي تسود مجتمعا من المجتمعات، والتي يجد الأفراد أنفسهم أنهم مجبرون على اتباعها في تفكيرهم وعملهم، وغالباً ما تكون هذه الظواهر مفروضة على أحاسيسهم أيضا، وعلى وفق هذه التصورات يمكن النظر للظاهرة الاجتماعية على أنها "سلوك عام مجاله بيئة الجماعة، مستنبط من معاييرها، ناتج من تفاعل أفرادها في علاقاتهم الاجتماعية، له على أفرادها سلطة، ويستجلبهم، وهو ذو أحكام نسبية تبعا لسنن التطور، ويتحدد مدى اتساعه قبول أفراد الجماعة وممارستهم الفعلية له" Al-Akhras,1984, p. (21). هذا السلوك العام يمكن تحديده بمجموعة فعاليات تقوم بها فئة من المجتمع، أو عدد من الأفعال التي ترتبط بزمان ومكان معلوم داخل المجتمع، أو التي تكون خاضعة لتطور اجتماعي نتيجة خطاب الآخر وتأثيره في بنية المجتمع نفسه، وأن التفاعل بين الأفراد وما يندرج تحته من سلوك اجتماعي ظاهري، لا يمكن فهمه إلا من خلال (ظاهرة الجماعة) وما يمكن فرضه من الجماعة على الأفراد من ميول وشروط تحدد خلالها سلوكياتهم وتضعهم في شكل أو قالب معين، إذن هذا يوضح أهمية التفاعل بين الأفراد في تفسير وجود الظاهرة الاجتماعية، ومن ثم فهذا يؤشر على أنه ميزة للعلوم الاجتماعية المعبرة عن التنظيم للنشاط الإنساني والعلاقات بين الأفراد والجماعات.

ويرى الباحث أن طبيعة التعامل مع الظواهر الاجتماعية يمكن رصدها في الأفلام السينمائية أو المسلسلات الدرامية التلفزيونية أو حتى وسائل التواصل الاجتماعي، فهي معطى صوري مباشر يمتلك قدرة التأثير والانتقال، فعلى سبيل المثال ظاهرة التحرش الجنسي وجرائم المخدرات والعنف الأسري. ففي فيلم (الموهوب 2021)، اخراج (نيك ستاليانو)، وهو فيلم يتناول ظاهرة الجريمة المنظمة، والتي تعرض بنية مجتمع كامل يرضخ تحت عصابات الجرائم المنظمة لأسباب سياسية او دينية او عرقية او تجارية.

خصائص الظاهرة الاجتماعية:

من أجل فهم أكبر للظاهرة الاجتماعية لابد من دراسة خصائصها المميزة والتي تكون سمات أساسية في بلورتها وسرعة انتشارها وتأثيرها، إذ تشترك جميع أنواع الظواهر الاجتماعية بجملة من الخصائص البنائية

إذ تتميز بأنها مترابطة بعضها بعض، فضلا عن تداخلها، فلا يمكن دراسة وبحث كل ظاهرة بشكل منفصل عن الظاهرة الأخرى، فقد يفسر بعضها بعض، ويؤثر بعضها في الآخر،وتتصف بأنها تاريخية، أي أنها وجدت قبل الوجود المادي تمثل جانبا مهما من

جوانب حياة الأفراد، فإذا كان الانسان بطبيعته الحيوية يشرب ويأكل، فأن طبيعته الاجتماعية تحتم عليه أن يعيش في المجتمع ويتعامل مع أفراده ويخضع لجميع متغيراته الاقتصادية والسياسية.. إلخ(.Gawad,1983,pp.15-26).

وتتواجد خارج شعور الفرد، أي أن دراستها لا تكون على وفق شعور الفرد، بل تكون دراسة موضوعية،تنشأ من الفعل ورد الفعل بين العقل والضمير، إذ إنها لا تنشأ من فعل الأفراد وإنما من وحي العقل وصنع المجتمع بأكمله ،وتكون عامة وجماعية وليست فردية، إذ يشارك فيها معظم أفراد المجتمع.(.Durkheim,1988,pp.61-69) .تُعدُ نسبية وتتغير بين المكان والزمان، كالزواج مثلا، فهو يختلف على مر العصور، وتختلف عاداته من مكان لآخر،وهي ظاهرة مكتسبة، إذ ينشأ الأفراد عليها داخل الأسرة والمجتمع، وبعدها يتبادلون وجهات نظرهم وآرائهم، ومن ثم تنصهر رغباتهم وإراداتهم(.Gawad,1983,pp.15-26).:

تعد ظاهرة معقدة، ولا يمكن تحليلها ودراستها بناءً على العوامل السياسية أو الجغرافية أو الاقتصادية أو النفسية، ومثال على ذلك ظاهرة الجريمة، إذ لا يمكن تحليلها ودراستها باستخدام عامل واحد، فهي تنتج عن عدد من العوامل الاقتصادية والنفسية والدينية.. إلخ.(.Durkheim,1988,pp.61-69)

إن الخصائص التي تميز الظواهر الاجتماعية قد فكت الاشتباك بين الناس والباحثين الذي ظنوا أن (الظاهرة الاجتماعية) و(المشكلة الاجتماعية) و(القضية الاجتماعية) تشير جميعها إلى معنى واحد، وهذا الظن متأتٍ من فكرة أن الظاهرة الاجتماعية حال بدايتها في المجتمع وانتشارها ما تلبث إلا أن تصبح مشاهدة لها عناصرها السلبية من جهة، وعناصرها الإيجابية من جهة أخرى، فإن كانت السلبيات أكثر من الإيجابيات ولكنها غير ملموسة فإنها في هذه الحالة تصبح (قضية اجتماعية)، أما إذا كانت السلبيات أكثر من الإيجابيات وملموسة بشكل جلي وواضح فهنا تصبح الظاهرة الاجتماعية (مشكلة اجتماعية)؛ وهنا يذكر الباحث أن الظاهرة الاجتماعية يمكن أن تتحول إلى مشكلة اجتماعية في حال كانت المشكلة قد حصلت فعلا، وليست محض خيال، فضلا عن أنه يجب أن يدرك المجتمع وجود هذه المشكلة. وأن الظاهرة الاجتماعية يطلق عليها وصف المشكلة الاجتماعية إذا ما تحققت الشروط الآتية (.Russell,1978, pp. 62-65)1. أن تكون الظاهرة سلبية ومرفوضة من أفراد المجتمع.

2. أن تؤثر الظاهرة السلبية في عدد كبير من الأفراد في المجتمع.
3. أن تعبّر الظاهرة السلبية عن تصرف جماعي، لا فردي.
4. أن يشعر أفراد المجتمع بضرورة الخلاص من هذه الظاهرة السلبية بأية طريقة كانت.

ولكن ليست جميع الظواهر الاجتماعية تحيل الى مشاكل اجتماعية راسخة، وانما يمكن لعدد كبير من الظواهر الاجتماعية أن تكون بناءً إيجابياً وتقويمياً للمجتمع الانساني وهذا ما يجعل من الظاهرة ضرورة في تطور المجتمعات قيميا واخلاقياً، وأحيانا تدخل الظاهرة الاجتماعية في منطقة الظل ما بين الإيجاب والسلب، على أساس طبيعة تناولها وحدود تأثيرها في المجتمعات الإنسانية، ففي فيلم (المريض الكبير 2017)، إخراج (مايكل شوالتر) يعاني فيه (كميل) المهاجر والنازح الباكستاني إلى الولايات المتحدة، ويظهر التباين الثقافي بين المهاجرين ومجتمعهم الجديد، وكمية المآسي التي تمر عليهم بسبب هذا الاختلاف وصعوبة الاندماج.**بنية الظاهرة الاجتماعية:**

يشير مفهوم البنية إلى مجموعة من العناصر المتماسكة والمترابطة والمكوّنة لشكل ظاهر، فالبنية هي المُنَظِمة لعِلاقة عناصر الشكل بعضها بعض، والتي لا تُدرك إلا جملة واحدة. وهذا ما تتشكل عليه الظاهرة بشكل عام، والاجتماعية بشكل خاص، لأن الطبيعة البنائية للظاهرة تفترض مجموعة من العناصر المضمرة التي ينهض فوقها بناء ظاهر يثير الانتباه لنفسه. ولا تدل البنية إلا على بنيان ما من خلال علاقتها بباقي اللبنات المكوّنة له، وكما يحدد (شتراوس) البنية بأنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"(.Thabet,2018,p.34).وحتى تكون هناك بنية لظاهرة اجتماعية ما، يجب توافر أربعة شروط أساسية، وعلى النحو الآتي(.Fayyad,2021,p.115-118):

أ. أن تكون عناصرهذه الظاهرة مترابطة فيما بينها، أي تُشكل نسقاً أو منظمة تحكُم عناصرها قواعدا محددة.
ب. القدرة على التنبؤ بما سيطرأ على نتيجة أي تغيير يطال أحد عناصرها.
ج. التأثير المتبادل بين عناصر الظاهرة، إذ إن أي تغيير يطرأ على عنصر ما يؤثر في بقية العناصر الأخرى، أي أن البنية الأصلية قابلة لاحتواء بنيات جديدة مع كل تغيير يطرأ على عناصرها.
د. يشترط في البنية محل البحث أن تكون شاملة لأغلب الوقائع المُلاحظة المُتعلِقة بالظاهرة.

إن الطبيعة التكوينية للبنيةالاجتماعية تكشف عن الملامح المضمرة فيها،والتي تفترض جملة من الاشتغالات الظاهراتية لها،وهذاما دفع الباحث الى تحديد مفهوم البنية الاجتماعية على أساس ركيزتين أساسيتين تقوّمان البنية المعقدة للظاهرة الاجتماعية، وهاتان الركيزتان هما على النحو الآتي(.Al-Bayoumi, 2009,p.16-20)

الركيزة الأول: الأساس المادي: وترتبط هذه الركيزة بالخصوصية التي تفترضها البيئة المجتمعية، وكذلك أنماط الإنتاج المهيمنة على المجتمع (رأسمالي، اشتراكي)، فضلا عن خصوصية الوظائف التي تكون مشتركة ما بين البيئة المجتمعة وأنماط الانتاج.

الركيزة الثانية: الأساس الرمزي: وتكشف هذه الركيزة عن البنية العميقة للمجتمع الإنساني، والذي يتضمن جملة العادات والتقاليد، فضلا عن الأعراف السائدة، والقيم الأخلاقية، وعلاقة أفراد المجتمع بالقوانين والمعايير الإنسانية المهيمنة.

الركيزة ثالثة :التداخل بين الاساس المادي والرمزي بالمركب القلق ما بين المادة والرمز في بناء الظاهرة الاجتماعية، وهو ما يجعلها اكثر قدرة على التأثير والانتشار والبقاء لمدة زمنية طويلة، هذه الركيزة الثالثة ترتبط بالأيديولوجيا السياسية المهيمنة، فلا يمكن دراسة الظواهر الاجتماعية بدون النظر الى السياسة وتأثيراتها المباشرة وغير المباشرة على المجتمعات الإنسانية، فالظاهرة الاجتماعية هي نتاج سياسي واعي يراد منه ترسيخ بعض السلوكيات أو قمع أخرى من خلال الحراك الاجتماعي، على وفق أن الظاهرة الاجتماعية لا تنشأ من فراغ، إنما تنتج من تفاعل الأفراد وإشباع حاجاتهم ببيئة معينة لها خصائص محددة وتمارس عليهم درجات من الضغط والإلزام التي تحدد حاجاتهم ووسائل إشباعها.كما في فيلم (المراقب 2022)، إخراج (كلوي أوكونو) الذي يروي قصة (جوليا) وزوجها، وكيف أنهما تركا نيويورك للاستقرار في بوخارست عاصمة رومانيا، إلا أن (جوليا) تعاني من الاغتراب بسبب عدم فهم اللغة والعادات والتقاليد هناك، ما يجعلها طوال الوقت تتعامل على وفق ما تريد، وهذا أنتج ردة فعل مجتمعية ضد ما يحدث لأن هنالك من بدأ تقليدها، وتبدأ مخاوف الجيران من انهيار البنى القيمية التي اعتادوا عليها.

السينما و إنتاج الظواهر الاجتماعية:

يُعدّ الفن السينمائي أحد الفنون التي مرت بمجموعة من التحولات الكبيرة في مسار تطورها التاريخي، الى ان نضجت السينما على مستويي التنظير والممارسة،ولكونها لم تكن فقط مجرد آلات تقنية تسجل وتعرض الصور، وعلى الرغم من أهمية كل هذا، إلا أنها تُعدّ منتجا ثقافيا يتشكل داخل مجموعة من الظروف الاجتماعية، كما أنهاتُعدّ فعلاً اجتماعيا يتفاعل خلاله كل ما هو أيديولوجي وسياسي واقتصادي، فضلا عن الرغبات الذاتية والطموحات الشخصية، كذلك الوعي الجماعي والتشكلات المعرفية الأخرى.

إن وظيفة السينما عند (كراكاور) هي اداة لتوثيق الواقع المادي بكل موجوداته الاجتماعية، إذ يجب ترك المادة الواقعية سليمة بنقل الأحداث والأشياء، ويكون تدخل الصانع بطريقة لا تهيمن على شكل المحاكاة، أي ضرورة نقل الوقائع كما تحدث من دون زيادة أو نقصان، من أجل اتمام الصورة البصرية بمكوناتها الاجتماعية كافة، لأن السينما هنا تشتغل بوصفها وثيقة تاريخية تمارس الشهادة الاجتماعية، ولأن هذا التصور يعكس واقع المجتمع بأمانة، على وفق أن السينما مرآة نرى من خلالها الواقع بكل اشكالاته وحمولته الثقافية وتناقضاته(..Janetti,1981,pp.544-554).

إذن السينما قادرة بالعموم على تناول الموضوعات كافة، وذلك بسبب قدرتها على الاتصال بالجمهور والتحدث بلغتهم ونقل الواقع اليهم وتبسيط الأمور. فعالم الاجتماع الفرنسي (ادغار موران) يؤكد أن "الصورة وثيقة تعكس الحالة السيسيولوجيا والأنثروبولوجيا بشكل أمين أكثر من النقاط المستقاة من المذكرة المكتوبة"(. Boujida, 2016), p. 169)، لذا فقوة السينما في إظهار ما يمتلكه مجتمع ما كبير جدا، لأن الصورة لا توثق إلا الأشياء المحسوسة والمجسدة واقعا، وما يعرض صوريا يتشاركه الجميع بمختلف توجهاتهم وثقافاتهم وبيئاتهم، وهذه هي المؤثرات المهمة في فهم السينما، وفهم جمهورها بوصفه فعلا اجتماعيا، لأنه من غير الممكن فهم العمل السينمائي بمعزل عن المجتمع، والعلاقة التي تربط المنتجين بالمستهلكين، وهنا تعكس السينما المجتمع بتفاعلاته وتحولاته كافة، لأنها وسيلة مثلى لتقديم صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى.

يقول السيناريست الفرنسي (جون كلود كايير) إن "الشعب الذي لم يعد يصنع صورا عن ذاته محكوم عليه بالانقراض" (.Hauser,1981,p.372)، أي أن الصورة السينمائية اصبحت نوعاً من التوثيق التاريخي الخاص بالصيرورة الاجتماعية، فهي متواجدة في قلب الأحداث، ليس فقط بالأسلوب التوثيقي والتسجيلي، بل بجميع أساليبها المعروفة، ولاسيما أن كل عمل يقدم حالة معينة، شرطاً اجتماعياً، مساراً لحياة ما، هيئة وتصرف لإنسان يقدم نفسه.. إلخ. وإضافة للتوثيق، فأن كل ذلك عندما يُصوّر يكون

له فائدته للنهوض بالمجتمع وكشف عيوبه، فهذه الأعمال تساعد في إرساء خطط التنمية الاجتماعية التي تهدف الى تغيير بنية المجتمع أو تقويضها نظراً لعدم مسايرتها للعصرمثلاً، لذا فالفيلم السينمائي يعدُ جزءا من ثقافة المجتمع، أي مجتمع، لأنه يُظهِر في العديد من مضامينه طبيعة سلوكيات ذلك المجتمع، مع التأكيد على ترابط الظواهر الفكرية والثقافية بأطرها الزمكانية المعاشة. وعلى سبيل المثال نرى توجه السينما المصرية الملحوظ في صناعة افلام مقتبسة من أدب الروائي (نجيب محفوظ)، إذ "وجد صناع أفلام تيار الواقعية المصري في منجز محفوظ الأدبي عالماً مليئاً بالشخصيات والأحداث الواقعية، من خلال معالجات محفوظ للموضوعات التي تمفصلت حول التمرد الفردي والظلم الاجتماعي، وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، وصراع القيم بين الاجيال، وكذلك التي تنبع من الحياة اليومية للفرد والمجتمع"(Makki,2010,p.16.). وهنا نلاحظ التأثير الكبير للصورة السينمائية في الجمهور مقارنة باللغة المكتوبة، في المساهمة بتكوين الوجدان الشعبي، وإبراز واقع المجتمع المصري الاجتماعي والثقافي.

من هذا كله، فإن النتيجة الحتمية أن تصبح السينما ذات سلطة تأثيرية كبيرة في المجتمعات، وهذا بسبب قدرتها على خلق الإثارة والإبهار، كونها تعتمد على لغة الصورة، فضلا عن أحدث تكنولوجيا للصوت والصورة، فهي "تشترك في صياغة مظاهر وأخلاق الأجيال، بدليل أن موضة الشكل الخارجي للممثل السينمائي في فيلم ما، مثل تسريحة شعره وملابسه وإكسسواراته.. إلخ، قد تنتشر وبشكل سريع جدا بين الأجيال، فضلاً عن التأثر العاطفي من خلال سحر الصور المرئية على المتلقي"(Ponty,1987,p.39.). فالسينما تمنح المتلقي أفقا جديدا وواسعا لم تكن مطروقة أو متاحة له من قبل، فضلا عن قدرتها على تغيير نظرتنا نحو عالمنا المحيط بنا، بسبب تحطيمها للعالم المغلق والمحدود الذي كنا نعيشه قبل ظهور السينما؛ ونشير هنا إلى نتائج لإحدى الأبحاث الميدانية التي قامت بها (اللجنة القومية لدراسة القيم المجتمعية في أمريكا) على مجموعة من الشباب من كلا الجنسين، والتي أوضحت أن "أكثر من 25% من هؤلاء الشباب قد أثرت السينما بهم بشكل مباشر، وذلك من خلال بثها الرغبة في حمل السلاح أو القيام بمغامرات عاطفية، أو تعليمهم كيفية تضليل الشرطة"(Daw, 2002), p. 46.).من هنا نجد أن الفيلم له القدرة على هدم قيم أو ظواهر ما، فضلا عن كونه قادرا على بناء قيم مجتمعية أخرى مغايرة. وعلى الرغم من أن الفن السابع حديث النشأة، إلا أن شكله الفني والإبداعي جعله الأكثر شعبية، وأضحت الأفلام بكل أنواعها وثيقةً تاريخيةً وشاهداً اجتماعياً يجري من خلالها رصد المجتمع وواقعه وإمكانية التأثير فيه، فضلاً عن عَدِهِ نافذةً لخلق فكرة عن هذا المجتمع الذي يصنع هذه الأعمال.

المبحث الثالث: اشتغال عناصر اللغة لمعالجة الظواهر الاجتماعية صورياً :

عندما تعبرالسينما عن الظواهر الاجتماعية تجسد لنا اشياء محسوسة يمكن ان يلتقطها المتلقي ويتفاعل معها كونها منظمة بعناية وبيان تأثيرها من الظواهرالسلبية في السلوكيات والممارسات قد تساعد على التخلص منها داخل المجتمع او ما يعزز ذلك التركيزعلى العادات الاصيلة والاخلاقيات الجيدة لاي مجتمع وفق ثقافته ، فالمخرج يؤدي دوراً مؤثراً في بناء المجتمع من خلال رؤيته وإدراكه لبيئته وخبرته في مجتمعه وثقافته التي ترسم له خطوط التجربة ، لكونه صانع العمل هو " الذي يقود عمله ليس من اجل الترفيه او لمجرد حكاية قصة فحسب ، بل لديه افكار معينة يريد ان يستخدم اي وسيلة او طرق يختارها لبلوغ غايته" Swenson, (1966,p.22.)،**وعلى** هذا الحال يتسم بقدرة الدراما للفيلم السينمائي على تصوير الحياة وجعلها انعكاس لطبيعة الحياة اليومية عبر الوسيط (آلة التصوير) الذي يسجل ما موجود امامها من احداث يتم تسجيلها ونقلها بإبداع"ولهذا فان اكثر الاعمال ابداعاً هي تلك التي تتوخى عمق المضمون والتجربة الانسانية المعاشة ويتم عرضها في اطارمن البساطة والسلاسة والفن الراقي والجمال والابداع"(Shalabi,2008, p.41.).

يعتمد المخرج بشكل اساسي على لغة التعبير الصوري التي من خلالها يتسنى للعمل الفني معالجة مختلف المواضيع من خلال الصورة ذات الامكانيات الكبيرة التي تخاطب المشاهد وصولا الى تحقيق حالة ادراك والغرض الذي يقصده المخرج في خلق تأثيرات مختلفة تساهم بشكل كبير في استغلالها بشكل فني مدروس " ويصبح لكل ما نراه ونسمعه دلالة درامية محددة تشكل في مجموعها الرؤيا التي اراد التعبير عنها" (Break, 2009,p.22.).لذا تسهم الحركات لآلة التصوير في تجسيد المشهد و يمكن تركيب تلك الحركات بما يتلائم و طبيعة المشهد لبناء وحدة وانسجام بين مكونات المشاهد والمحافظة على تسلسل الاحداث الدرامية ، وللحصول على لقطات عديدة و مختلفة في الاحجام وتحدد تلك اللقطات وفق اشتغالاتها الدرامية التي تقوم بها في المعالجات الإخراجية للظواهر الاجتماعية(Al-Sheikh,2003,p.23.)وهي:.

1. **حركات آلة التصوير.**

تمنح حركة آلة التصوير الحرية للمخرج في التعبير عن رؤيته الإخراجية وفقا لما يراه مناسبا ويخدم موضوعة الفيلمه، ومما لاشك فيه أن لحركة آلة التصوير قدرة تعبيرية تلمس مشاعر المشاهد وتترك أثراً فيه و"يقول الكسندر أستروك أن تاريخ الفن السينمائي يمكن اعتباره في مجموعة تاريخ تحرير آلة التصوير"(Screen Magazine, , 1947.) فالحركة حررت الكاميرا من القيود المفروضة عليها لتمكنها من التحرك بحرية وسط الحشود عارضة الإحداث والشخصيات، وكذلك أتاحت هذه الحركة للمخرجين الإبداع في توظيف هذه الحركة بذاتية خالصة، ويقسم مارسيل مارتان حركات الكاميرا على ثلاثة حركات رئيسة هي (حركة الترفلنج، حركة البانورما، حركة الكرين)(Martin, 2009, p. 36.).

أ. حركة الترفلنج:

حركة الكاميرا لمرافقة جسم ما و تكون الحركة إلى اليمين أو اليسار أو إلى الأسفل والأعلى، وتستخدم هذه الحركة في مرافقه الشخصيات أو الأجسام المتحركة ويكثر استخدام هذه الحركة في أفلام المطاردات والجريمة، تتميز أفلام (الفريد هيتشكوك) بحركة ترافلينج سريعة نحو الإمام، يوظفها لتكشف الشخصية الساكنة والكاميرا تتحرك نحوه لتدخل مكان ما لتكشف عن حدث مهم مرتبط بالشخصية "ففي فلم ابتزاز حركة ترافلينج إلى الأمام فائقة السرعة حتى تصل على وجه ميت، تعبر عن الاكتشاف الفجائي لامرأة ما، أن القاتل ليس غير حبيبها"(Martin, 2009, p. 40.).

أن السينما دائما ما كانت تتطور بتطور التقنيات ،اذ استمدت السينما من التطورالحاصل في العصر الحالي العديد من التقنيات وكاميرات متطورة إلى حوامل كاميرات قادرة على توليد حركات معينة وهنالك عدد من الحوامل التي تعطي حركة ترفلنج ولكن بسلاسة ومرونة اكبر أولها السلايدر:وهو عبارة عن "سكة صغيرة تحتوى على عربة الكاميرا،وعادة ما تصنع هذه السكة من الألمنيوم أوألياف خاصة خفيفة الوزن وقوية،ويمتازبكونه يعطي حركة انسيابية سلسلة ويستخدم عادة لمتابعةجسم متحرك" (Martin, 2009, p. 41.) . وهنالك أيضا الستدي كام: أو مانع الاهتزاز وهو عبارة عن "جهاز الكتروني يربط بالكاميرا ويحمل هو والكاميرا معا"(Martin, 2009, p. 41.).ويولد حركة ترافيلنج سلسلة ومستقرة تمنع الاهتزازات، ويستخدم الستدي كام بالعادة لحركات متابعة الشخصيات والأجسام وهو مستخدم بكثرة في اغلب الأفلام لما يتيحه من حرية للكاميرا في الحركة وسط الممثلين لتعرض أحداث القصة بمرونة عالية و سهولة، يوظف المخرج الهنغاري (László Nemes) هذه الحركة في مجمل أفلامه ففي فلم(Son of Saul)الذي يبدأ وينتهي بلقطة ستدي كام واحدة، فالكاميرا المحمولة في هذا الفلم تتبع البطل بحرية منتقلة معه من مكان إلى أخر وتسرد الإحداث بسلاسة كأنما هي شخص خفي داخل المكان، وظفت هذه الحركة المميزة في سرد احداث قصة الفيلم الذي يكاد ان يكون من لقطة طويلة واحدة، حيث تتبع الكاميرا بحركة ستدي كام السجين المجري(Saul Ausländer شاول أوسلاند) داخل المعتقل الماني (أوشفيتز)الذي يعمل كعضو في أحد محارق اليهودية ، واذ يجد جثة لصبي ويكتشف انه ابنه فيحاول البحث عن حاخامًا لدفنه وان تنفيذ هذا عمله المستحيل ، يبتعد شاول عن الأحياء وخطط التمرد الخاصة بهم لإنقاذ رفات ابنه الذي لم يعتني به أبدًا عندما كان حياً،اذ تعرض الكاميرا بحرية كبيرة وبمرونة عالية المغامرات التي يمر بها السجين المجري وتنتقل معه في اروقه المعتقل الالماني .

ب. حركة البانورما:

هي حركة دوران الكاميرا حول محورها العمودي ، أو الأفقي ، وهي حركة سهلة وكل ما تحتاجه هو حامل كاميرا يتيح للكاميرا الدوران حول نفسها بدرجة معينة، تستخدم حركة الدوران الأفقي في العادة لمتابعة جسم متحرك أو للكشف عن مكان الإحداث، أو لخلق علاقة مابين جسمين تفصلهم مسافة قليلة نسبياً، وتستخدم أحيانا لشد انتباه المتفرج نحو شيء ما، ويميز (مارسيل مارتان) ثلاثة نماذج من هذه الحركة وهي " الوصفي البحثي، التعبيري، الدرامي"(De Janetti,1981,p41.). فالوصفي هو عملية وصف المكان أو شخصيات معينة أو أجسام معينة، وتعتبر حركة البانوراما السريعة مع الاقتراب للجسم المصور صفه مميزة لأعمال المخرج (اكيرا كيروساوا) وتتميز به اغلب أعماله حيث "اعتاد المخرج استخدام هذه التقنية المصورة بعدسات مقربة لاعبا مع عدة المساحات لإعطاء شعور اكبر بالحركة"(Ventura,2015,p.231.).

إما بالنسبة للتعبيري فتستخدم حركة البانورما في العادة للتعبير عن حالات معينة، إما بالنسبة للدراما فلحركة البانوراما أهمية كبيرة في خلق تأثيرات درامية والكشف عن دلالات نفسيه داخل الشخصيات وخلق علاقات بين الشخصيات أو بين العناصر داخل الكادر، ففي الفيلم الكوري(الام Mother) انتاج 2009 واخراج (بونج جون هو) هي-جا بائعة " جينسينج " وتعمل في الوخز بالإبر

من دون ترخيص في بلدة صغيرة في جنوب كوريا الجنوبية لكي تصرف على إبنها دو-جون البالغ من العمر 27 عاماً، وهو عاطل عن العمل، ومعاق عقلياً بعض الشيء، بينما أمه تتجاهل ذلك ، عثر على فتاة في الثانوية ميتة على أحد أسطح البنايات، وقام رجال الشرطة والمباحث بالقبض على دو-جون لعثورهم على شيء يخصه هناك، لكن أمه هي-جا لم تستسلم بل استمرت بالبحث عن أدلة لأنها تعرف أن إبنها بريء من هذا، تصورها الكاميرا بحركة بانوراما وهي تخطو مبتعدة عن موقع الجريمة ليعبر المخرج عن استمرار رحلتها في البحث عن ادلة تثبت برئة ابنها المعاق عقلياً.

ج. **حركة الكرين:**

بداية آلة الكرين أشبه بذراع طويلة تحمل في طرفها العلوي الكاميرا لتولد حركة هجينه مركبة مابين حركة البانورما والترافيلنج، تعطي لقطات علوية أو سفلية وتستخدم بالعادة لتعميق الإحساس بالمكان"وتعد حركة الكرين التي تفتح فلم الفتيان المرحون أطول لقطة كرين في تاريخ السينما، إذ تتأرجح فيها الكاميرا وراء الراعي وهو يقود قطيعه"(Martin,2009,p.44..)،وهي حركة معقدة ومركبة وتعطي حساساً مركب لدى المشاهد فهي حركتين بأن واحد ، لا تشبه الاستقبال البشري للواقع، فالكاميرا توضع على آلة رافعة ذات قاعدة متحركة يصل طول ذراعها الى عدة امتار أحياناً، وتمتاز حركتها حركاتها بالمرونة وهي قادرة على إعطاء كل التأثيرات المطلوبة تقريباً وتحتوى بضع الرافعات على آلات تحكم عن بعد و فضلاً عن شاشات خاصة لمراقبة عملية التصوير،ويوظف المخرج الكوري(جون هو)في ابرزاعماله(Okja، Snowpiercer ، The Host) يستخدم الكرين بارتفاعات كبيرة من اجل الكشف عن شخصياته العملاقة وعن الحشود الغفيرة في أفلامه، فعلى الرغم من أن جهاز الكرين نفسه ولكن كل مخرج يستخدمه وفقاً لأسلوبه الخاص من اجل التعبير عن ذاته ورؤيته الإخراجية فمن أهم مميزات عناصر اللغة وحركات الكاميرا خصوصا أنها لا تحدد المخرج باستخدامات معينة أنما هي طوعية تتيح للمخرج أن يرسم أسلوبه الخاص بذاتية خالصة، فكل مخرج يحرك الكاميرا وفقا لما يراه معبراً ويخدم القصة أكثر ويؤثر على المشاهد، ويعتمد بعض المخرجين إلى هذا النوع من التصوير من اجل إعطاء مسحة من الواقعية في أفلامهم وإعطاء شعور للمشاهدبأن الكاميراهي جزء من بنية الإحداث وهي سمة مميزةلأسلوب مجاميع سينمائية عدة، منهم (الواقعية الإيطالية متمثلة روسليني، دي سيكا بالإضافة إلى فلييني الذين تحدد أهم سماتهم الأسلوبية باستخدام الكاميرا المحمولة..فضلاًعن اتباع السينما المباشرة التي ظهرت في الخمسينات)(Jabbar,2013,p.119-129.).

2- التكوين

العنصرالرئيسي في المعالجات الاخراجية للمواضيع كافة في السينما فمخرج يبذل جهدا كبيرا في الميزانسين الصورة كون ان التكوين في السينما ليس امرا جماليا فحسب بقدر ما هو امراً وظيفياً، فأهمية التكوين تتجلى في كونه قادر على إيصال المعاني بشكل فعال وسلس ويقسم (جوزيف ماشيلي) عناصر التكوين التي يوظفها المخرج من اجل تفجير أحاسيس المتلقي وإثارة مشاعره إلى عناصر عدة هي"الخطوط والشكل والكتلة والحركة واللون"(Macelli, 1983, p. 33.). فالخطوط هي عنصر أساسي في الصورة وكل صورة تتكون من مجموعة خطوط سواء كانت وهمية أم خطوط فعليه، فترتيب مجموعة عناصر بخط مستقيم يوحي بخط مستقيم وهمي يتشكل داخل عقل المتفرج، إما بالنسبة إلى الخطوط الفعلية فتتمثل بالمباني والإشكال الهندسية والجبال وغيرها، وتستمد الخطوط تعبيرها من واقع الإنسان نفسه فالإنسان يشعر بهيمنة وقوة الخطوط المستقيمة على الخطوط المائلة، فجسم الإنسان المستقيم يوحي بالقوة والفحولة بينما المائل يوحي بالضعف والانكسار ويستمد الإنسان هذا المعنى من الحياة نفسها فالإنسان القوي يقف منتصباً بينما العجوز الهرم يتحدب ويميل نتيجة ضعفه ووهنه والمباني الهندسية المستقيمة توحي بالشموخ والدقة وهكذا، إما بالنسبة للإشكال فكل جسم يملك شكلا خاصاً به بإبعاد مختلفة وهنالك أشكالاً تخلقها عين الإنسان من خلال تجاور الأجسام وتؤثر هذه الإشكال لا شعورياً على المتلقي ويوظفها بعض المخرجين من خلال تحملها لدلالات نفسيه تترك اثر على المتلقي ويمتاز المخرج الياباني (اكيرا كيوروسا)*بتوظيفه الفعال لعناصر التكوين وللإشكال خصوصا ففي فلم (الساموراي السبعة) وظف المخرج "التصاميم الدائرية والثلاثية بكثافة عالية، وهذه المؤثرات التشكيلة ترتبط مباشرة بموضوع الفلم الذي يشكل شاغلاً في السينمائية اليابانية، ألا وهو حاجة الفرد إلى أن يعمل بالتوافق مع حاجة مجتمعه"(Janetti, 1981,p97.) فالشكل الدائري يوحي

(*)اكيرا كيرو ساوا :هو مخرج سينمائي ياباني، أنتج العديد من الأفلام، كما قام بكتابة السيناريوهات، وكانت لأفلامه شعبية كبيرة بين جمهور عشاق السينما في العالم . يعتبر "كوروساوا" المخرج الياباني الأكثر شعبية في العالم. كانت لأفلامه تأثير كبيرا على جيل كامل من المخرجين في العالم. أخرج أول أفلامه "سانشيروسوغاتا"عام 1943 م، وطالت مسيرته الفنية حتى وفاته سنة 1998 .

بالمساواة مابين الأجسام لأن الشكل الدائري متساوي الأطراف ولا تهيمن نقطة مما يعطى إحساس للمتلقي بالمساواة بين العناصروكذلك"نرى الدائرة التي تشكل رتل العربات في أكثرأفلام الغرب الأمريكي عندما يهاجمها الهنود الحمر وهي توحي بنفس الأفكارالرمزية للوحدة والأمان

والاشكال نوعين هما خيالية وحقيقية " ومن السهل جدا معرفة هذه الاشكال ، ولكن الصعب ما تعنيه هذه الاشكال حيث يحس بهذه الاشكال هي عين المشاهد التي يمكن التعرف على الاشكال التي تختلقها حركة عين المشاهد في انتقالها من جسم لاخر" ,Macelli (.1983 p.52) حيث ان الاشكال الحقيقية هي التي تتميز بها الاجسام المادية المحسوسة و اما الاشكال الخيالية فهي ما تخلفه العين لمتابعة الخطوط فقط تأخذ عين المشاهد شكلا دائريا او هرميا او حلزونيا والاشكال ايضا دلالاتها خصوصا الاشكال التي لها هوية مشخصة مثل الشكل الهرمي الذي يوحي بالاستقرار والثبات و بدوران الرسوخ والشكل الدائري فهو يوحي باللانهاية والانغلاق والشكل الحلزوني الذي يوحي بالحصار ومن هنا يتبين لنا دور هذه الاشكال في تكوين الصورة الدالة من حيث توزيعها داخل الاطار. اما الكتلة تعرف الكتلة هي " الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر معا " ,Macelli (.1983 p.39).

ومن وظائف التكوين التشكيل و السيادة و التوازن وان التشكيل يعتمد البناء داخل اللقطة بالقدرة على ايجاد علاقات شكلية و دلالية بين عناصر التكوين لانه عملية توليف عدة عناصر من خلال تراكيبها و تناغمها مع بعضها البعض يحقق عملية البناء التشكيلي في اللقطة التي تعتمد على ايجاد العلاقة بين عناصر التكوين .والسيادة تمثل احد العلاقات المهمة بين عناصر التكوين لتشكيل نقطة ترتكز على فعل ما او شخصية او قطعة اكسسوار و ذلك لتأكيد اهميتها في بناء اللقطة و تمثل السيادة النقطة المركزية التي تبنى حولها عناصر التكوين لانها ناتجة من تميز عنصرها وترجيحة على العنصرالاخر(.Shadi,2006, p.8)

ويعدالتكوين واحداًمن أهم العناصرالتي يوظفها المخرج لإثراء الصورة جمالياً وفكرياًوتضمين مضمرات داخل الصورة، فالتكوين الجيد"هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق"(., Macelli, 1983 p.28). دخل حدود الكادر بمستويات الصورة الثلاثة فالصورة تتكون من ثلاثة أبعاد طول وعرض بالإضافة إلى البعد الثالث العمق ويوظف المخرج التكوين وعناصره من اجل التعبيرعن الإحداث وتدعيم الموضوع الذي يتم معالجته ، أن المخرج بواسطة التكوينات استطاع أن يعبر عن المعنى بشكل بليغ فترتيب العناصر بطريقة ذكية يسهم في إيصال الرسالة إلى المتلقي، والتكوين الجيد يمتاز بكونه متوازن ويتحقق هذا التوازن عن طريق توزيع العناصر بتكافؤ حسب وزنها الصوري مع مراعاة بقية العناصر التعبيرية داخل الصورة، و الصورة غير المتوازنة تخلق إحساساً بعدم الاستقرار والراحة لدى المشاهد، ويوظف كل مخرج التكوين بأسلوبه الخاص من اجل التعبير عن قصة الفلمه أولا وتدعيم الموضوعه فضلاً عن وضع لمسه خاصة تعبر عن رؤيته الإخراجية ويقوم بعض الفنانين بكسر قواعد التكوين بقصديه من اجل غايات درامية معينة تدعم موضوع الفلم ف"جون فورد يفضل استخدام التكوينات المتناظرة والمتوازنة بينما يستخدم جان لوك كودار وانطونيوني غالباً التكوينات غير متناظرة التي تستثمر نوعاً من الفراغ السالب والمساحات المتروكة" ,Janetti (.1981,p102). فكل مخرج يوظف العناصر التعبيرية من اجل التعبير عن قصة الفلم وفقاً لأسلوبه الخاص بعضهم يعتمد على عناصر على حساب أخرى وبعضها يوظف لنفسه طرق تعبير خلاقة بأسلوب فريد مبتكر.

3- الديكورو الاكسسوارات:

تجسدت المعالجة الاخراجية للظواهرالاجتماعية لاظهار الواقع المعاشي من خلال الديكور ففي الفيلم الكوري (Forgotten)للمخرج الكوري (جانغ جون 2017) اذ ينتقل البطل (جين سوك)، لمنزل جديد مع أخيه الأكبر(يو سوك) وأمه وأبيه ويظهرعليه مظاهرالحالة الاقتصادية المترفة بعد كان يعيش في مناطق فقيرة بسبب هروبه من الشرطة ومن هنا فأن للديكور اهمية كبير في الظواهر الاجتماعية سواء كان داخلياً او خارجياً وله وظائف و دلالات جسدها على المخرج وضعها في الاعتبار اثناء معالجته الاخراجية للظواهر الاجتماعية فهو يرتبط بالشخصيات والاحداث و بعلاقة مترابطة تعمق المعنى فضلا عن دورها الجمالي وهذا ما اشار اليه (ديز موند ديفز)"ان يكون مصمم الديكور لديه التصور الكامل لمضامين العمل الدرامي ومعرفته بنوايا و الخطة الاخراجية التي ينتهجها المخرج وان يكون كل من مهندس الاضاءة ومصمم الديكور على بينة تامة من الغرض الذي يهدف اليه المخرج" ,Davis,2000 (.p.64)، كما وان الديكورات في بعض الاعمال تتطلب ديكورات فخمة كإنشاء قصور او مدن او اسواق لتمثل فترة زمنية معينة كما في الفيلم الكوري(الخادمة انتاج 2016 واخراج بارك تشان ووك) تدور احداث القصة خلال فترة الاحتلال الياباني لكوريا في

حقبة الثلاثينات من القرن العشرين، مما ضطر الانتاج لانشاء ديكورات الفخمة والضخمة لتلك الفترة لهذا "الديكورات ترتبط بالمعنى الدلالات الايحائية ومن خلال الاساليب و فترات الزمنية والثقافات "(.Mayo,1997,p.32) اما الاكسسوارات فهي لا تقل اهمية من الديكورات وتكون عاملاً مساعداً ومكملاً للديكور في تجسيد المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية و في بيان ماهية المكان و حجمه الاجتماعي . لان الاكسسوار " يقع على نوعين ثابت ومتحرك،وما يهمنا هو الاكسسوار الثابت مع الديكور الذي يأخذ موقعا ثابتا" (.Tariq,2002,p.71) حيث يتم تجسيد معالجتها في اظهار الواقع الاجتماعي ،اذ لا يكاد يتحدد في شكل معين او شيء معين فهو يعتبر من المكملات مع الديكور بدأ من اللوحة الجدارية والساعة على الجدار والسيف الذي يعلق على الجدار والسكين على المنضدة والزهرية داخل الفاترينة وغيرها من الاشياء التي توظف في بنائية المشهد التي يروم المخرج ايصال فكرة ما من خلالها الى المشاهدين فالإكسسوار عنصر مكمل للديكور ويستطيع ان يضفي على المكان صفة الواقعية والانسجام فالإكسسوار " يعطينا المزيد من المعلومات سواء عن الزمن او العصر اوان يكشف لنا الحالة الاجتماعية ، انه مصدر غني بالمعلومات عن الاماكن والشخصيات"(.Abdel Jalil, 1977,p.20)

4- المكان

ان المكان في المعالجات الاخراجية يتجسد الحالة الاجتماعية من خلال خصوصية الافلام السينمائية التي تتناول الظواهر الاجتماعية ،ويمنح المكان الجمال للعمل الفني نتيجة لاكتمال كل العناصر و أي خلل في عنصرما يخل بالمعالجة ويؤثر سلبيا في بقية العناصر في العمل كله لذلك ان جميع عناصر العمل الفني تتظافر لتقدم التأثير او المتعة التي يشعر بها المشاهد للعمل كله. لذا يعتبر المكان عنصراً رئيسياً للمواضيع الاجتماعية التي تتناولها السينما بين العناصرالفنية في الفيلم ويمثل المكان المساحة التي تدورفيها الاحداث والصراعات والعلاقات بين الشخصيات فالمكان يشكل قاعدة للإحداث التي يقدمها المخرج في تجسيد المعالجة الاخراجية . حيث لا بد للفيلم لكي يؤثر فينا ان يحوزامكانية التصديق والوثوق به وتحقيق التفاعل معه من خلال المكان الذي يشعرنا بالألفة والتعايش. والمكان يحمل جزءاً من اخلاقيات وافكار ووعي ساكنه ، يقول عنه ياسين النصير ان " المكان مفهوم واضح هو المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه "(.Al-Nassir, 1980,p.27) و المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالحرية التي هي اول واقع نفسي على الاشياء التي يرغبها و يحسها ويألفها والاشياء التي لا يرغبها ولا يألفها، لذا يعتبر كلا من " البيت و حجرة النوم يحملان علاقة الفة لا تنسى فلا يوجد صورة للألفة اكثر تماسكا ولا اكثر دقة بمركزها من حلم الزهرة وهي لا تزال محتواة و مطوية داخل بذرتها"(.Bachelard,1980,p.43) فالمكان وبلا شعور فقد يعبر عن الحالة الشخصية ، وضعها الاجتماعي، والنفسي، و من ثم يعبر عن مجتمع كامل فمجرد النظر الى المكان وطبيعة العلاقات المتجانسة فيه مثلا حارة الشعبية في تركيا كما في مسلسل (الحفرة Çukur) تدور أحداث المسلسل حول أخطر حي في إسطنبول والذي يسيطر عليه عائلة "كوشوفالي"، يمنع في هذا الحي المتاجرة بالمخدرات وهذا قيمة اجتماعية تدور حوله احداث المسلسل هو عدم تجارة بالمخدرات او تصنيعه، وقد يستخدم المكان في المعالجة الاخراجية في الفيلم السينمائي كعنصر فعال و محرك للشخصيات في صراعاتها الاجتماعي ويمكن ان يمتلك صفة البطولة كما في كثير من الافلام السينمائية ومنها فيلم المنصة(**The Platform**)[*] للمخرج غالدر غازتلو أوروتيا تدور احداثه في سجن من عدة طبقات، يعيش سجينين في كل دور، ويتم إنزال الطعام على طاولة بشكل تدريجي، ليأكل هؤلاء من في الطوابق الدنيا ما تبقى من الطعام، وتتحول الأمور إلى فوضى عارمة. فالمكان من خلال الوظيفة التي تقوم بها الة التصوير بعدساتها المختلفة وحجوم لقطاتها المتنوعة تقوم بالكشف عن الصراعات بين الاشخاص والكشف عن الديكورات فالمكان السينمائي يتميز بخصوصيته فهو يختلف عن باقي الامكنة لكونه معد للتصوير مسبقاً ومتفق عليه متميز ومطابق للمواصفات التي يرسمها المخرج في المعالجته الاخراجية ، فالمكان يتحدد فيه نوع العمل وسير الاحداث.

5- الازياء و المكياج

تؤدي الازياء والمكياج دوراً كبيراً في تعبيرعن الظواهرالاجتماعية في اظهارالواقع والفترة الزمنية بشكل واضح ، لذا جسدت الازياء في فيلم الكوري (Saraitda)[*] الايام العصيبة التي مر بها الشاب(أوه جون يو) من خلال تحول كل المجتمع سيؤول الى آكلة لحوم بشرية وهو محجوز في الشقة واهله خارج الحي السكني وان اغلب اكله اللحوم اصبح لديهم زي ومكياج خاص بهم يدل على هيئتهم،

[*] هو فيلم خيال علمي ساخر إسباني، من إخراج غالدير غاستيلو أوروتيا سنة 2019.

[*] الفيلم الكوري (Saraitda) اخراج (Cho Il-hyeong) انتاج (انتفليكس 2020) .

فأصبحت ازياءهم رمزاً للمطاردة ومتابعة الناس وملاحقتهم، اذ كانت هذه الازياء ذات معاني و دلالات داخل الفيلم ،اذ ان الازياء عنصر لا تقل اهمية عن بقية العناصر في المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية والازياء تشكل توافقاً ملحوظاً مع طبيعة الديكور والشخصيات وبالتالي فأنه يتوجب على المخرج ومصمم الازياء في الالمام الكامل بطبيعة ذلك العصر وطراز الملابس.(ان نتحاشى كل ما شأنه ان يؤدي الى الاثارة الجنسية وحتى وان كانت تدخل في صلب الموضوع الذي يتناول العمل)-Al (Mohandes,1990,p.43.) لذا تعمل الازياء في السينما الموجه للمشاهدين على توسيع استجابة المتلقي وعلى جذب انتباهه وتركيزه ، فتنمي لديه الذائقه الجمالية والتربوية وذلك(اعتمادا على الصورة المرئية التي تشكلها الازياء مع العناصر الفنية الاخرى) (Hussein,1986,p.135.). اما المكياج فقد جُسد في المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية بشكل واضح لما له دوراً كبيراً للوصل الى الصورة المنشودة من قبل المخرج ففي فيلم الفتى العجوز(OLD BOY)[*]من خلال المكياج واوضحت الكدمات والتشويهات التي ظهرت على وجوه السجناء والسجانون بعدالمعركة التي دارت بينهم بسبب اكتشاف الحقيقة من قبل "آو داي-سو"انه لم يرتكب زنا المحارم مع ابنته الصغيرة وكذلك التلاعب بتغير تكبير وتصغرعمر"آو داي-سو" بين وشهد واخر ولعب بازمان السرد،و ان الهدف الاساسي الذي يتمتع به المكياج هو ان يعطينا صفة تعبيرية وصفة جمالية، ان المكياج يرتبط بالإضاءة اذ يتم توزيع الاضاءة ليخلق اشكالا مختلفة تميل الى التشويه والرعب او استحسان و عطف الاخرين. وان المكياج مرتبط بالأزياء ومن جهة باشتغاله مع آلة التصوير والاضاءة ، من جهة اخرى فارتباط المكياج بالأزياء يساعد الى الكشف عن المستوى النفسي والاقتصادي والاجتماعي للشخصية الدرامية حيث يقوم المكياج بفعالية الدلالية على اكمل وجه (واذ كانت حركة الوجه تخلق دلالات متحركة اساسا،فأن المكياج يخلق دلالات اكثر ثباتا)(Ahmed,1980,p.89.) ويشكل المكياج مع الاكسسوار منظومة تعبيرية مهمة في عملية انتاج المعنى والكشف عن ابعاد الشخصية الاجتماعية والجسمية والنفسية. كذلك يقوم المكياج بتوضيح معالم الشخصيات التاريخية اوالدينية و اظهار معالمها فهو يعبر عن ما يريده المخرج فيجسده الماكير مع مايتفق من متطلبات واقع الحدث الدرامي وان المكياج لا يعتمد على كثرة الالوان والمساحيق و الدهونات ولكنه يعتمدعلى الخبرة والمهارة(ليس المهم ان تكون الادوات كثيرة او قليلة لنجاح المكياج رهن بتنفيذه في سيطرة مهنية كاملة)(Corson,1982,p.10.).

6 – الإضاءة واللون:

تجسدت المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية للاضاءة و اللون لما يتطلبه العمل السينمائي والحقبة الزمنية في اظهار الحدث و الشخصيات و بيان ابراز الالوان من خلال الاضاءة واعطاءها قيم تعبيرية وجمالية وفنية كما موضح:

أ. **الإضاءة:**

تُعد الاضاءة عنصر رئيسي من عناصر المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية لكونها تضفي الجو العام للإحداث ،ولقدرتها العالية في التأثيرعلى نفسية المتلقي، وبوصفها عنصر خلاقاً قادرعلى نقل الأفكار والمعلومات،وعملية توزيع الإضاءة داخل الكادر عملية معقدة يركب المخرج من خلالها جملاً ضوئية قادرة على أعطاء معنى وإثراء الصورة جمالياً اعتماداً على رؤيته الإخراجية بما يلائم طبيعة الموضوع نفسه معبراً عن مكان وزمان الإحداث،وعناصر لغة الضوء تتمثل بالضوء الرئيسي والضوء المساعد، زوايا سقوط الضوء، نسبة تباين، فالضوء الرئيسي هو الضوء الأساس في الفلم والذي يبدأ به مدير التصوير ويقوم عليه الشكل العام للإضاءة داخل الفلم(ويتوقف شكل التأثير الضوئي على شكل المصدر ونوع الإضاءة المستخدمة...والضوء الرئيسي هو الذي يحدد زمان ومكان الإحداث)(Rady, 2005, p. 58.)،وبالاتفاق مع مديرالتصوير المسؤول عن تحقيق رؤية المخرج المرتبطة بشكل أساسي بالجو العام ، وللإضاءة أهمية كبير فهي (أساس عملية التصوير ولكي تتحقق الصورة الضوئية فلابد أن يحقق الضوء تأثيره في اتجاهين: الجانب العلمي والجانب الفني)(Rady, 2005, p. 15.)، فالجانب العلمي هو أن عملية التصوير تعتمد بشكل أساسي على الضوء، إما الجانب الفني فيعني أن توزيع الإضاءة عملية فنية تعبيرية جمالية يقوم مديرالإضاءة بتوزيع مصادر الإضاءة وفق ما يطلب منه المخرج من اجل خلق صورة فنية، والمخرج من خلال زوايا سقوط الضوء والتباين بين الظل والضوء يخلق تأثيرات درامية وجمالية تساعد على إيصال الفكرة وتعميق المعنى .

[*] فيلم (Old Boy) اخراج (بارك تشان ووك) انتاج (كوريا , 2003) .

ب - اللون:

ان تفاعل عنصراللون مع بقية عناصر اللغة السينمائية في تجسيد المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية تختلف عند المتلقي عن اخربسبب اختلاف في الثقافات والمستوى المعاشي والجو العام والبيئة التي تحيط بهم، ولزيادة التأثير النفسي في المتلقي عن طريق توظيف اللونبحيث يعبر المخرج عن العلاقات الدرامية وكذلك الكشف عن مدلولات نفسية داخل الشخصية، فهو عامل مؤثرعلى استجابة المتلقي للعمل ويتيح للمخرج القدرة على خلق روابط بين الشخصيات وإثارة مشاعرالمتلقي فهو مرتبط بالتأثير النفسي والمعنوي فضلاً عن دوره الجمالي فهو يملك القدرة على التعبير حول المضمون والعلاقات داخل الفلم، فاللون يستمد تأثيره في السينما من حياة الإنسان نفسها،وهوعنصر هام في تطوير الإحداث والتعبير الجمالي والدلالي داخل الفلم فضلاً عن كونه فعال في الكشف عن الصراع بين الشخصيات عن طريق التباين اللوني وخير مثال هو توظيف لون الأزياء ففي فيلم (بيت الخناجر الطائرة**House of Flying Daggers**) الذي أخرجه Zhang Yimou نجد التناقض اللوني بين افراد جيش الامبراطور و افراد المعارضة الشعبية ، حيث لكل لون دلالات فكرية يوظفها المخرج داخل هذا الفيلم. فللون أهمية كبيرة في التعبير عن الأسلوب فبعض المخرجين يغني أفلامه بالألوان حتى تغص الصورة بها والبعض الأخر تكون صورته قاحلة رمادية الألوان، وطبيعة الموضوع تحكم أحيانا فضلاً عن مكان وزمان الإحداث ، فمثلاً المخرج الايراني(أصغر فرهادي) تجد في معظم افلامه(ألواناً مضيئة ذات طابع تزييني مثير بصرياً ليرسم عالماً نفسانياً عجائبياً يصور الأحاسيس والخيالات والمبالغات)(Jacob,p.216)بينما المخرجي الايراني (حاتمي كيا) فهو يهدف إلى (استخدام ألوان تتكون من مشتقات الرمادي تصور أرضاًجرداء قاحلة تعكس الفراغ وتعاسة شخصيته العصبية والكئيبة)(.Jacob,p.216) فشخصيات المضطربة فكرياً(الداعشية) تم معالجتها بللألوان القاحلة في فيلمه بتوقيت الشام اثناء اذ لا تجد في صورته ألوان صارخة ناصعة فاغلب الألوان تميل إلى الرماديات .

أما بالنسبة المعالجة اللونية، هي إضافة تعديل لوني على الألوان الحقيقة من اجل التعبير عن روح العمل وأسلوب المخرج وهي عنصر هام وفعال في التعبير عن رؤية المخرج للعالم ، ولها تأثير قوي على المشاهد ، فالألوان الغنية المشبعة توحي بالسعادة والرخاء وتوظف بالعادة في أفلام الكوميديا الأفلام الرومانسية، وكلما كانت الألوان اقل حدة وأحادية أكثر تعبر عن الرعب والخوف والقلق، ويوظف كل مخرج المعالجة اللونية من اجل التعبير عن أسلوبه الخاص محولاً الصورة إلى هوية تعبر عن روح المخرج فالمعالجة اللونية في أعمال المخرج(عامرحسين خان) بتعديل لوني مشبع فالألوان في أفلامه تمتاز بكونها حادة زاهية، وخصوصاً اللون الأحمر، ليرمز بها إلى روح العنف والسطوة والحياة الهندية الصاخبة، باستخدامهم لأسلوب مميز في التعديل اللوني حيث اللون الأحمر ناصع وسائد بينما بقية الألوان تميل إلى البياضات .

مؤشرات الإطار النظري:

بعد أن قام الباحث بدراسة وبحث موضوعه المتمثل بـ(المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية (فيلم الطفيلي انموذجاParasite))، توصل إلى مجموعة من المؤشرات التي تمثل خلاصة الإطار النظري ، وهذه المؤشرات هي:

أولاً: ابرازت الظواهر الاجتماعية تجسداً لقيم الاجتماعية معينة من خصوصية المعالجة الإخراجية للظواهر الاجتماعية لعناصر التكوين (الشكل–الاطار–الكتلة –اللون) من قبل المخرج.

ثانياً: تجسيد الصراع الطبقي في المعالجات الإخراجية للظواهرالاجتماعية من خلال المتغير المكاني في السينما.

ثالثاً: ترسيخ القيم الاجتماعية و نقد السلوك الطارئ في تجسيد المعالجات الإخراجية لظواهر الاجتماعية.

الدراسات السابقة:

بعد الاطلاع على الرسائل والاطاريح المعنية في الفنون السينمائية والتلفزيونية في مكتبة كلية الفنون الجميلة، لم يجد الباحث اي رسالة ماجستير او أطروحة دكتوراه معنية بموضوع للظواهر الاجتماعية.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي للبحث.

اولا-منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ويتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث فهو يسعى لتحليل العينات على وفق اداة واضحة ومحددة لتحقيق اهداف البحث.

ثانيا - مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جميع الافلام الكورية التي عالجت الظواهر الاجتماعية صورياً، ولان مجتمع البحث واسع ولا يستطيع الباحث حصر جميع الافلام فانه قد اختار عينة واحدة لأسباب سوف يذكرها في عينة البحث.

ثالثا-عينة البحث: قام الباحث باختيار العينة القصدية المتمثلة بفيلم : **طُفيلي** (Parasite) للمخرج (جون هو) لملائمته لمتطلبات البحث وقدرته الايفاء بحاجات البحث وتحقيق اهدافه للوصول الى النتائج المرجوة.

رابعا -اداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية سيعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري .

خامسا – وحدة التحليل: تفترض عملية التحليل للعينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل، لذا سوف يعتمد البحث على المشهد واللقطة كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينة البحث.

الفصل الرابع: ملخص العينة: طُفيلي (Parasite) هو فيلم كوميديا سوداء كوري جنوبي من إنتاج عام 2019، من إخراج بونج جون هو، وبطولة كل سونغ كانغ هو، لي سون كيون، تشو يو جونغ، وآخرين.

القصة الفيلم :

تعيش عائلة كيم - الوالد كي تايك والوالدة تشونغ سوك والابنة كي جونغ والابن كي وو- في قبو على شكل شقة صغيرة،وتعمل في طي علب البيتزا بشكل مؤقت بأجر زهيد، وتكافح من أجل تلبية احتياجاتها. يمنح الطالب الجامعي مين هيوك -صديق كي وو- الأسرة حجر علماء بهدف جلب الثروة للعائلة. يقترح مين هيوك على كي وو تولي وظيفته كمدرس للغة الإنجليزية لابنة عائلة بارك الغنية بعد مغادرته للدراسة في الخارج، على الرغم من تردد كي وو في البداية.

تحليل الفيلم:

إن طبيعة المؤشرات التي حددها الباحث في الإطار النظري، وبعد موافقة الخبراء عليها كأداةٍ للبحث، لابد أن يتم اختبارها بشكل مفصل داخل فضاء عينة البحث، وهي على النحو الآتي:

<u>المؤشر الأول:</u>

ابراز القيم الاجتماعية معينة من خصوصية المعالجة الإخراجية للظواهر الاجتماعية لعناصر التكوين (الشكل–الاطار–الكتلة –اللون) من قبل المخرج.

يبدأ الفيلم وينتهي بنفس اللقطة لقبو العائلة لكن باختلاف حركة الكاميرا ، مما يفيد بقاء الوضع الاجتماعي على ما هو عليه،. وإذا كانت لقطة البداية نهارية تحمل شيئًا من الأمل عبر الضوء المتسلل من النافذه، فلقطة النهاية مغمورة في الظلام.كما في مشهد البداية والنهاية.

لقد وظف المخرج عدةعناصر منها المعالجة اللونية المتميزة، فجميع أفلامه تعبر عن الكوميديا الساخرة والسوداوية بمعالجة مبتكرة وفعالة وخيالية ويمتاز (بونغ جون هو) بمحسة لونية مميزة فالألوان في أفلامه باهتة مائلة إلى الرماديات والأسود مع مسحة خفيفة من اللون الأخضروتمتاز بكونها قاحلة خالية من الألوان الزاهية ، ولكل مخرج مسحة لونية خاصة يوظفها من اجل التعبير عن

الظواهر الاجتماعية لتدل عليه وتعبر عن رؤيته الإخراجية ويثري الصورة بصرياً ويؤثر على المشاهد بشكل إيجابي بما يتناسب مع قصة وموضوع الفلم نفسه. كما في المشهد(83) وقت (93:18) مشهد هروب عائلة كايم اثناء المطر. فقد وظّف بونغ كل عناصر صورته لتخدم المعنى الذي أراد بشكل هادئ وعميق يدخل لصميم المعاني دون أن يحيطها بخطب رنانة وعبارات جوفاء.

يكشف لنا المخرج بأن التطفل هو نمط العيش الذي تحيا به أسرة كيم كي تك، أول جملة نسمعها في الفيلم على لسان الابن: «لقد انتهى أمرنا، لا مزيد من الواي فاي المجاني»، وذلك بعد أن غيرت السيدة التي تسكن الطابق الأعلى كلمة السر،ثم نشاهد انزعاج بقية العائلة من ذلك وخاصة أن الإنترنت وسيلة تواصلهم الوحيدة مع العالم الخارجي بعد أن فصلت خدمة الاتصالات عن هواتفهم،يبدأ الابن في البحث عن شبكة واي فاي أخرى متاحة، فيجد إشارة لشبكة جديدة داخل الحمام في مكان يفترض بهم أن يجلسوا القرفصاء من أجل الحصول على الإشارة. يجلس الابن والابنة بأريحية إلى جوار المرحاض، أعلى نقطة في القبو الذي يسكنونه، للحصول على الإشارة. هذه الطبيعية التي يتعاملون بها مع الوضع تؤكد أنهم يعيشون بهذه الطريقة منذ زمن، وأن هذا التطفل هو نمط حياتهم المعتاد ،كما في المشاهد(1-2-3).

المؤشر الثاني:

تجسيد الصراع الطبقي في المعالجات الإخراجية للظواهرالاجتماعية من خلال المتغير المكاني في السينما.

المكان هنا في فيلم «Parasite» ليس مجرد إطار أو خلفية للأحداث، بل يشارك في صنع الدراما وخلق معنى الفيلم، اذ تدور أغلب أحداث الفيلم في قبو العائلة الفقيرة ومسكن العائلة الثرية.وترى نظريات علم الاجتماع الحديثة المكان ككيان حي، جزءًا نابضًا من الجسد الاجتماعي الذي أنتجه صراع الطبقات. يعكس مسكن كلتا العائلتين إذًا الهوة الشاسعة بين طبقتيهما، هذا الاختلال المخيف في مساحة المكان وتوزيع الضوء ،لقد ظهر في عدة مشاهدومنها م-17 وكذلك م- 19

ظهر الفيلم منزل الأسرة الثرية كتحفة معمارية تتربّع عالياً فوق أحياء سيول الفقيرة، مع إطلالةٍ بديعة تتضمّن مساحات خضراء فاخرة؛ يُمثِّل هذا المنزل الفاره كل شيءٍ يختلف عن منزل كي-وو الكئيب: فهو أنيق ومعزول عن العامة والضوضاء، وبداخله حياة تختلف عن حياة كيم تماماً.فقبو أسرة كيم مصمت لا أبواب له ولا نوافذ عدا نافذة صغيرة متسخة، تطل على حي خَرب وزقاق يتبول عنده سكير كل يوم، ومن ثم نجد الإضاءة في بيتهم تغلب عليها العتمة.

وانعكاسا لضيق بيت أسرة كيم ذي السقف الواطئ، نجدهم غالبا يتشاركون الإطار نفسه جالسين أو مستلقين على الأرض، يصورهم بونغ من زاوية منخفضة لقطات متوسطة، أما في بيت عائلة كيم الكبير، يختار بونغ أن يصوّر من زوايا أعلى.

المؤشر الثالث:

ترسيخ القيم الاجتماعية ونقد السلوك الطارئ من الافعال في تجسيد المعالجات الإخراجية للظواهر الاجتماعية .

فبعيدا عن القوالب المنمطة للأغنياء الأشرار والفقراء المظلومين التي يقدمها صناع الأفلام في تلك الحالات نجد الأثرياء من أفراد عائلة بارك، والفقراء من أفراد عائلة كيم، ان الحواجز بين الطبقات لم تذب؛ إنها موجودة أكثر من أي وقت مضى. لكن بينما خلقت الأنظمة الاقتصادية فيما مضى حولها خطابا ينظر لتلك الهوة بين الطبقات كشيء بغيض يحاول التغلب عليه،وفي ظل محدودية الفرص أو بمعنى أدق انعدامها، تصير الطريقة الوحيدة أمام عائلة كيم لتصعد ولو خطوة صغيرة على السلم الطبقي هو جر أولئك الذين يقفون على تلك الخطوة للأسفل، وهو ما يفعلونه بلا تردد. يشغل الأب وظيفة سائق السيد بارك والأم وظيفة مدبرة المنزل، بعد أن تآمرت عائلة كيم ونجحت في الإيقاع بالسائق والمدبرة السابقين والتخلص منهم ليحلوا محلهم. فحتى تترقى عائلة كيم درجة، كان على أحدهم أن يهبط درجات. من هنا، تنشأ سلسلة الصراعات الطبقية في الفيلم، والتي يدخل فيها العنف والدماء لا محالة.

يحرص الفقراء بدورهم على مرأى الأثرياء أن يتخلصوا من كل مظاهر الفقر، فيبدو أفراد عائلة كيم أمام عائلة بارك مهندمين، يرتدون ملابس نظيفة بل وأنيقة أحيانا. شيء وحيد لا يستطيعون التخلص منه ويكشف عن عيشتهم المتواضعة؛ إنه الرائحة.نعم روائح تهدم كل شيء رائحة الفقر تنبعث منهم، رائحة الفقر والسكنى تحت الأرض والانتقال في وسائل النقل العامة مكدسين بين مئات الآلاف، رائحة عدم القدرة على الحصول على مياه نظيفة وشراء ملابس جديدة. إنها تلك الرائحة التي لا مهرب منها التي تهدم

كل وهم عن انهيار الحواجز الطبقية، وتجعل البعض يخجل من جسده وما يصدر عنه، بينما يلوي الآخر وجهه في امتعاضإذ يكتشف ابن العائلة الثرية أن جميع أفراد العائلة الفقيرة لهم نفس الرائحة.

وفي المشهد الذي يليه تقول لهم الابنة: «عليكم أن تتركوا هذا القبو إذا أردتم أن تتخلصوا من هذه الرائحة».إنها رائحة الفقر إذن،رائحة طبقتهم الاجتماعية، ذات الرائحة التي تذهب بالتوتر والاستقطاب الموجود بين الطرفين إلى ذروته الدامية والمأساوية.
وفي لحظة موت ابنة الأب الفقير Ki-taek وبينما كانت تغرق في دماءها، كان الرجل الثري «بارك» يطلب منه توصيله إلى المشفى! كأن حياتهم غير مهمة ولم تكن أبدًا كذلك. هم دائمًا في خدمته وسيظلون أشياء ثانوية في كل شيء حتى في الموت والحياة والإسعاف. أما حينما سقط مفتاح السيارة تحت مايونج -زوج الخادمة الأولى- وحاول بارك الثري إجبار نفسه عن التخلي عن معاييره الحسيّة ويتقبل رائحته الكريهة في هذه اللحظة الصعبة لم يستطع. فكان القرف يغطي وجهه ولم يستطع أن يشم رائحته لأنه فقير، طفيلي.
أن هذا الموقف بالتحديد، أشعل نيران الجنون في نفسيّة الأب كيم وذكره بالمواقف التي أهين فيها بسبب رائحته وبأن السيد الثري كان يتعامل معه طوال الوقت على أنه parasite ، في مرتبة أقل وليس إنسانًا كاملًا، فلم يملك عقله تقديم أي حلول غير قتله في مشهدٍ صادم ، في نهاية الفيلم : Parasite شخصية السائق" كيم كي-تيك "المشحونة بالغضب واللامبالاة حتى وصل به الأمر في النهاية إلى قتل سيده الثري بارك دونج-إيك جراء استياءه المبالغ والمستمر من رائحته العفنة

الفصل الخامس :النتائج والاستنتاجات

اولا – النتائج: بعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج:

1- لابد أن تكون دلالات الفيلم السينمائي الاجتماعي واضحة للمشاهد الذي يرغب الفيلم في طرح مضامينه عليه، وتتسم بناء الحبكة في المعالجات الإخراجية للظواهر الاجتماعية بالبساطة وعدم التعقيد في بناء الاحداث.

2- استطاعت المعالجات الإخراجية إن تجسد بعض الظواهر الاجتماعية التي يحددها العرف والتقاليد والعادات السائدة ، من خلال الصورة و التكوين عن طريق حركات الكاميرا و اللقطات .

3- اظهرت المعالجة الإخراجية في كيفية تجسيد الصراع الطبقي من خلال تمثل المكان بين الطبقات الاجتماعية مثلما حدث في فيلم الطفيلي **Parasite** .

ثانياً- الاستنتاجات:

1- كشفت المعالجات الاخراجية للظواهر الاجماعية إن هناك تغير الكثير من القيم و العادات و التقاليد الاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمعات و هي قيم ايجابية واحلال قيم جديدة سلبية اجتماعية طارئة تغير في سلوكيات افراد المجتمع وفق المعالجات الاخراجية الجديدة .

2- قدرة صانع العمل وجرأته في تقديم الممنوع وملامسة الخطوط الحمراء من خلال المعالجات الإخراجية للظواهرالاجتماعية.

3- يتطلب من المخرج و الكاتب السيناريو جهود استثنائية في اختيار موضوعات الاجتماعية و طريقة معالجته الإخراجية للظواهر الاجتماعية من خلال التقصي والبحث و فحص الموضوع التي يتناوله من اجل ابراز السلوكيات لدى الانسان.

ثالثاً- التوصيات: يوصي الباحث بعدد من التوصيات:

1. الاهتمام وتتبع نتاجات أهم المخرجين الحديثين الشرقيين والتركيز على معالجتهم الإخراجية.
2. مواكبة أخر العروض السينمائية الشرقية حول العالم خصوصاً تلك التي تترك صدى على مستوى واسع، بالإضافة إلى ضرورة الاهتمام بدروس التحليل والمشاهدة بالإضافة إلى دروس العملي والواجبات التي تترك اثر فعال وتسهم في تطوير مواهب الدارسين والباحثين.

رابعاً- المقترحات:

يقترح الباحث بضرورة القيام والاهتمام بدراسة للمخرجين الشرقيين والمدارس الحديثة لتتبع أساليبهم الفنية والكشف عن معالجاتهم وطرق تعاملهم مع عناصر اللغة السينمائية ضمن أطار الدراسات العليا،مثل معالجات الإخراجية للمخرج Bong Joon Ho. وإضافة مقرر دراسي يرتبط بعلم الاجتماع وطرقه الاشتغالية في السينما.

Conclusions:

1. The directorial treatments of social phenomena revealed a significant shift in many values, customs, and social traditions that were prevalent in societies. These values, which were positive, have been replaced by new, negative, and emerging social values, altering the behavior of individuals within society according to these new directorial approaches.
2. The creator's skill and boldness in addressing the forbidden and crossing red lines through the directorial treatments of social phenomena are evident.
3. The director and screenwriter must exert exceptional effort in selecting social topics and in their directorial treatment of social phenomena. This requires thorough investigation, research, and examination of the subject matter to highlight human behaviors.

References

1- Muhammad bin Abi Bakr al-Razi, Mukhtar al-Sihah (Kuwait, Dar al-Risala, 1982), p. 449.
2- Ken Daly, Artistic Methods in Production, trans. Issam El-Din El-Masry, 1st ed. (Beirut, Arab Encyclopedia House, 1987), p. 287.
3- Yasser Khaled Ibrahim, Specialized Arab Satellite Channels and Scientific Media (Baghdad, General Directorate of Cultural Affairs, 2007), p. 87.
4- Louis Maalouf, Al-Munjid in Language, Literature and Sciences, 1st ed., (Beirut: Catholic Press, 1960), p. 191.
5- Saeed Alloush, Dictionary of Contemporary Literary Terms (Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani, 1985), p. 55.
6- W. Brinton, The Presenting Facts, (New York: Faculty of Philosophy, 2010), p11.
7- Ibrahim Ibrash, The Scientific Method and Its Applications in the Social Sciences, (Amman: Dar Al-Shorouk, 2008), p. 8.
8- Samir Abdul Rahim Al-Jalabi, Dictionary of Theatrical Terms, Dar Al-Mamoun for Publishing and Translation, Baghdad 1992, p. 154.
9- Ibrahim Al-Aris, The Screen...the Mirror, First Edition, General Cinema Corporation, Syria, 2008, Damascus, p. 26.
10- Maurice Ponty, The Visible and the Invisible, translated by Dr. Suad Muhammad Khader, reviewed by Nicola Dagher, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 1987, Baghdad, p. 39.
11- E.Feinberg- atr and cognition social sciences no. 3, 1986.
12- Muhammad Munir Hijab, Cinema and Arab Society Issues, First Edition, Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution, Cairo, 2009, pp. 95 to 293.
13- Alaa Abdel Aziz, Film between Language and Text, Publications of the Ministry of Culture, General Cinema Corporation, First Edition, 2008 Damascus, p. 97.
14- Eric Barto, Communication with the Masses, trans. Salah Ezz El-Din and others, Arts Library, Series No. 15, Cairo: Misr Library, n.d., p. 97.
15- Hassan Haddad, Al-Wasat newspaper article, Production and Identity of American Cinema, 12-14-2005, Threads of Light supplement, issue 4.
16- M. Driss JAIDI ، Le cinéma au Maroc n.d., p. 97.
17- Bertomor, Sociology and Social Criticism, translated and commented on by: Dr. Muhammad Al-Jawhari and others, (Egypt: Dar Al-Maaref, 1981), p. 226.
18- Awatif Naeem, Al Khaleej newspaper, UAE, Study of reading the film, July 5, 2004.
19- Louay Al-Jaf, The Seventh Art: A Factor in Social Development, published article, Al-Ittihad Iraqi Newspaper, 2005.
20- Nismah Al-Batrik, Significance in Cinema and Television in the Age of Globalization, previous source, p. 184
21- Mohamed Saeed Fahmy, Communication Technology in Social Service, Modern University Office, Azareeta, Alexandria, 2000,pp 122-123.
22- Muhammad Safouh Al-Akhras, Sociology,(Damascus:Damascus University,1984),p.52-7.
23- Ibrahim Ghanem Al-Bayoumi, Research Methods and Principles of Analysis in the Social Sciences.
24- Hossam El-Din Fayyad,The Social Phenomenon in Emile Durkheim(Cairo:Dar Tanweer,2018),p.12.
25- Ahmed Raafat Abdel Gawad, Principles of Sociology (Cairo: Nahdet El-Shorouk Library, 1983), pp. 15-26.
26- Emile Durkheim, The Rules of Method in Sociology, trans. Mahmoud Qasim and Al-Badawi, (Alexandria: Dar Al-Ma'rifah, 1988), pp. 61-69.

27- Bertrand Russell, The Wisdom of the West, trans. Fouad Zakaria, vol. 2, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 1978), pp. 62-65.
28- Tariq Thabet, The Poetic System and Its Structures: Principles of Cognitive Foundation and Methodological Employment (Amman: Academic Book Center, 2018), p. 34.
29- Louis de Janetti, Understanding Cinema, trans. Jaafar Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing, 1981), pp. 544-554.
30- Farida Boujida, Image and Society from Simulation to Cinema (Oujda: Dar Al-Jusoor Publishing, 2016), p. 169.
31- Arnold Hauser, Art and Society Throughout History, trans. Fouad Zakaria, (Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing, 1981), p. 372.
32- Alaa Makki, Social Values in Mohamed Shukri's Films, Master's Thesis (n.d.), (University of Baghdad – College of Fine Arts, 2010), p. 16.
33- Muhammad Daw, A Social Field Study, Journal of Social Sciences, (Berlin: Arab Democratic Center, Volume 19, 2002), p. 46.
34- Arthur Swenson, Writing for Television, trans. Ismail Arslan (Cairo, Egyptian House for Writing and Translation, 1966), p. 22.
35- Karam Shalabi, The Art of Writing for Radio and Television (Beirut, Dar Maktabat Al-Hilal, 2008), p. 41.
36- Stately Care Break, Space Odyssey, translated by Samir Farid (Damascus, General Cinema Organization, 2009), p. 22.
37- Abdullah Muhammad Ali Al-Sheikh, The Artistic Construction of the Subject of the Arab-Zionist Conflict in Arab Television Drama, PhD Thesis, n.d. (University of Baghdad, College of Fine Arts, 2003), p. 23.
38- Screen Magazine, No. 101, June 3, France, 1947.
39- Marcel Martin, Cinematic Language and Writing with Image, translated by Farid Al-Mazawi, Damascus, Publications of the Syrian Ministry of Culture, 2009, p. 36.
40- Fran Ventura, Cinematic Discourse and the Language of the Image, previous source,p. 231.
41- Raad Abdul Jabbar, Theories and Methods of Cinema Film, previous source, pp. 119-129
42- Joseph Macelli, Composition in the Cinematic Image, translated by Hashem Nahhas, Cairo, Egyptian General Book Authority, 1983, p. 33.
43- Ali Abu Shadi, The Magic of Cinema (Damascus, General Cinema Corporation,2006),p.8.
44- Desmond Davis, Television Directing Rules, trans. Hussein Hamed, 3rd ed. (Cairo, Egyptian General Authority, 2000), p. 64.
45- Pierre Mayo, Cinematography, trans. Qasim Al-Muqdad (Damascus, General Cinema Corporation, 1997), p. 32.
46- Ziad Tariq, The Aesthetics of Using Long-Focal Length Lenses in Photographing Distant Scenes, Master's Thesis (University of Baghdad, College of Arts, 2002), p. 71.
47- Ibrahim Abdel Jalil, Accessories in Radio and Television, Radio Arts Magazine, Issue (14), January, (Radio Training Institute, 1977), p. 20.
48- Yassin Al-Nassir, The Novel and the Place, 2nd ed. (Baghdad, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 1980), p. 27.
49- Gaston Bachelard, The Aesthetics of Space, translated by Ghaleb Halasa (Baghdad, Dar Al-Jahiz, 1980), p. 43.
50- Hussein Helmy Al-Mohandes, Screen Drama for Cinema and Television, Part 2 (Cairo, Egyptian General Book Authority, 1990), p. 43.
51- Tahiya Kamel Hussein, History of Fashion and its Development (Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, 1986), p. 135.
52- Samia Ahmed, The Implications of the Play (Kuwait, Alam Al-Fikr Magazine, Ministry of Information, Issue 4, 1980), p. 89.
53- Richard Corson, The Art of Makeup in Cinema, Theater and Television, trans. min Salama (Beirut,Arab Center for Culture and Science, 982), p. 10.
54- Maher Rady, The Art of Light, Damascus, Publications of the Syrian Ministry of Culture, General Cinema Corporation, 2005, p. 58.
55- Louis Jacob, The Film Mediator, previous source, p. 216.