تأثير منصات عروض الأفلام على الرقابة
دراسة تحليلية لفيلم (البريء،١٩٨٦) إخراج عاطف الطيب.

طارق إبراهيم حداد

ملخص:

يسعى كل صانع أفلام لعرض أفلامه في دور العرض لكن الأشكال الرقابية المتعددة والمتنوعة تحول دون وصول هذا الفيلم أو ذاك للجمهور. اليوم، وبعد إنتشار منصات عروض الأفلام عبر شبكة الإنترنت دون قيد أو شرط، لا تزال مؤسسات الدول تمارس فعل الرقابة على الأفلام بمنع عرضها أو بحذف لقطات ومشاهد من الأفلام فتؤثر سلباً على بناء الفيلم. استند البحث على عينات عشوائية من أفلام عربية وأجنبية بُغية رصد أسباب منع عرض هذه الأفلام بينما استند البحث قصدياً على عينة عربية بُغية تحليل أثر مقص الرقابة على بناء الفيلم السينمائي. اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر المناهج ملاءمة لتحقيق أهداف البحث والوصول إلى النتائج المتوخاة. وبعد تحليل عينة البحث القصدية (فيلم البريء) للمخرج عاطف الطيب، خرج الباحث بعدة نتائج تؤكد الأثر السلبي لمقص الرقابة على بناء الفيلم السينمائي في نسخة الفيلم التي تعرضت للقص ومقارنتها بين النسخة الكاملة والتي تم مُشاهدتها بسبب توفرها على منصات عروض الأفلام. بالإضافة الى خروج الباحث باستنتاجات شملت أسباب قرار منع عرض أفلام في مختلف دول العالم حيث شملت عينة البحث أفلاماً أنتِجت بين العام ١٩٣٠ حتى العام ٢٠٢٢.

الكلمات الدالة : الرقابة، الرقابة السينمائية، الرقيب، البناء، البناء السينمائي، الذاتية.

مقدمة:

إن البحث في الرقابة هو البحث عن الفعل الأخلاقي بذاتهِ أو بغائيتهِ، وما يحيط به من إشكالياتٍ وجدلٍ كبير للوصول الى اعلى قيمة في الخير، وبالتالي فإن معيار الخير هو غاية الفعل أو غاية فعل الرقابة وبالتالي فإن حذف مشاهد أو لقطات أو حوار من فيلم سينمائي هو خير للمجتمع من وجهة نظرها، أما ومن وجهة نظر صُناع الأفلام فهي تعتبر شكل من أشكال ممارسة الدولة للضبط الاجتماعي والتي تُعرف بأنها "مجموعة الإجراءات والأساليب التي تقوم بها وسائل الضبط داخل المجتمع بهدف فرض النظام الاجتماعي والقيمي على أفراد المجتمع وحمايتهم من الاتجاه للانحراف. (الجريتلي،٢٠١١: ص ٩٣٩). بالمقابل، فإذا نظرنا الى طبيعة الفعل نفسه كرقابة، فإننا نتساءل (هل تعد الرقابة فعلاً أخلاقي؟) اذ قام أرسطو بتقسيم مستويات الفعل الأخلاقي الى طرفين ووسط، واعتبر ان الوسط هو الفعل الأخلاقي،

فمثلا فعل الشجاعة فعل أخلاقي ولكن ان زاد أصبح تهور وحماقة، وأن قلّ أصبح جبن وضعف، وفي الوسط يبقى الفعل الأخلاقي هو الشجاعة. وقياساً على ذلك، فإن زاد فعل الرقابة في حذف محتويات معينة قد تضر ببناء الفيلم السينمائي، وإن قلّت سلطتها على المحتويات الفنية قد تضر في مهمة الضبط الاجتماعي خاصتها. والمُلاحِظ لهذا الجدل يجد بأن قيم الخير والقيم عموماً تختلف وتتطور حسب اختلاف الزمان أو المكان، وان عملية الرقابة ذات أطراف مُتعددة وذاتية الرفض والقبول، فمنها رقابة الدولة التي باتت تفقد السيطرة بسبب انتشار الأفلام على منصات عروض الأفلام على شبكة الانترنت ومنها صُناع الأفلام بتنوعات طروحاتهم واختلافات تعابيرهم، أما الطرف الثالث فهو المجتمع المُتكون من خليط ثقافي وفكري متعدد ومتنوع الذائقة. **ومن هنا فإن مشكلة البحث تتركز في اشكالية الرقابة على المحتويات السينمائية التي تم منعها أو تم اقتطاع أجزاء منها في حقبة زمنية (ثقافية، سياسة، ذاتية) قبل عصر العولمة والإنترنت، وبين حقبة زمنية جديدة (ثقافية، سياسية، ذاتية) في عصر العولمة، فهل مقص الرقابة باقتطاعه لتلك المشاهد أو اللقطات قد يُخِل ببناء الفيلم السينمائي أم لا؟**

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من الصراع والجدل القائم بين تطلع الفنان إلى الحرية في التعبير عن أفكاره عبر أفلام تعكس مشاعره ومواقفه ورغباته وبين تطلع الدولة كنظام للحفاظ على النسيج الثقافي والاجتماعي وعدم المساس به وبهويته الوطنية وثقافة المجتمع بينما تتعرض جميع المجتمعات في عصر العولمة وانتشار منصات عروض الأفلام الى محتويات غير مقبولة من قِبل الرقابة ومن قِبل المجتمع. ومن هنا فإن أهمية البحث تتركز في الإجابة على مسألتين، هل ثمة حدود لحرية الفنان وبالمقابل هل ثمة حدود لمقص الرقابة؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على أثر مقص الرقابة على البناء السينمائي عبر تحليل علمي لعينة البحث القصدية، بالإضافة إلى الكشف عن تاريخ الرقابة وتنوعات الأنظمة الرقابية على الأفلام السينمائية عربياً وعالمياً، ودارسة الأسباب التي تجعل الرقابة أكثر سطوة على الأفلام السينمائية بشكل خاص. كما ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن قدرة وامكانيات مقص الرقابة في تحقيق أهدافها في ظل انتشار منصات عروض الأفلام على شبكة الإنترنت.

حدود البحث:

يتحدد البحث بتناول البناء السينمائي للفيلم الروائي وأثر الرقابة عليه في عصر العولمة وما قبلها بغية الإجابة على مشكلة البحث. ولتحقيق أهداف البحث فقد قام الباحث بجمع عينات عشوائية بهدف الوقوف على أسباب منعها من العرض واختيار عينة قصدية بهدف تحليل أثر مقص الرقابة على البناء السينمائي. وبالتالي فقد اعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث.

مصطلحات البحث:

الرَقابة (Censorship)

إن كلمة (رَقابة) هو "مصطلح مشتق من الفعل (رَ قَ بَ) أي: قام بالمراقبة والإشراف على عمل. ويقصدُ بها مهنة من يراقب المطبوعات والمرئي والمسموع قبل نشرها" (معجم المعاني، ٢٠٢٢). وطبقا لقاموس ويبستر، (رقابة) تعني "التفتيش من أجل قمع أو حذف أي شيء يعتبر مرفوضا" (Merriam–Webster،٢٠٢٢). أما الرقابة الذاتية (self–censorship) فهي احساس الفرد بأنه مكلف بأداء عمل ومؤتمن عليه من غير حاجة لمسؤول يذكره بمسؤوليته (قاموس كولينز الإنجليزي، ٢٠٢٢).

البناء (construct)

تدل مفردة (البناء) في اللغة على البنيان أو هيئة البناء "بنى بيتاً وبنى على أهله ...والبنيان الحائط" (الرازي، ١٩٧٩: ص ٦٥). والبناء هو "تركيب جزيئات مركبة من جزئيات بسيطة" (الموسوعة العربية الميسرة، ١٩٧٢: ص ٤٠٦). أما البناء الفني فقد تطور مع تطور الأدب ولقد نظر إليه الفلاسفة الإغريق على انه الوحدة العضوية التي تتآزر فيها أجزاء العمل الفني لجعله متماسكا بحيث "إذا نُقِل أو بُتِر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يُضاف، أو لا يُضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل" (أرسطو، ١٩٩٩: ص ٢٦).

بنية الفيلم (Film Instruction)

إن مفهوم البنية والبنائية عند (ليفي ستراوش) "تتمثل في نموذج ذي خاصية منتظمة مطردة تحوي مجموعة من التحولات بحيث يترتب على تعديل أي عنصر فيها تعديل بعض العناصر" (فضل،٢٠١١: ص١٥٠) أي انها نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول لأي عُنصر أن يُحدِث تحولا في باقي العناصر الأخرى. وبالتالي، فإن البناء يحوي عدة بنى مُتعاقبة ومتسلسلة ومترابطة وفق تنظيم مُعين وبما أن فن الفيلم ينتمي للفنون السمعية والبصرية فإن بنى الفيلم السمعية والبصرية لابد وأن تتآزر مع بنية الحكاية وفق تنظيم مُعين مُترابط. ومن هنا يصوغ الباحث تعريفاً إجرائياً لمفهوم (بنية الفيلم) بأنه: مجموعة من البنى المُتنوعة والمتَّصلة معاً وفق تنظيم ما لتشكيل الهيكل العام للفيلم وهو البناء.

الدراسات السابقة:

من خلال اطلاع الباحث على الدراسات السابقة المُتعلقة بالبحث خاصته، فإن الباحث لم يجد دراسة سابقة تمس مشكلة البحث وعنوانه، إلا أن المكتبة تحتوي على دراسات كثيرة حول الرقابة على الفنون وعلى الأفلام السينمائية اشترك بعضها مع بعض أهداف البحث. ومن هذه الدراسات، دراسة بعنوان "الرقابة على السينما بين

الثوابت والمتغيرات" لـ د. هاني حجاج، دار المنظومة، ٢٠٢١ حيث تناول الباحث في سبعة صفحات تاريخ تغير الرقابة عالمياً وعربياً وتاريخ ثبات الرقابة في تشريعات معينة مثل الجنس والدين وغيرها لكن البحث لم يتطرق لأثر منصات عروض الأفلام على الرقابة. الدراسة الثانية بعنوان (السلوكيات التي يكتسبها الأطفال من الأفلام السينمائية المصرية التي تعرض بالقنوات الفضائية: دراسة على عينة من الآباء والأمهات) للمؤلف هدير محمود عبدالله. المجلة العلمية لبحوث الإذاعة والتلفزيون / جامعة القاهرة – كلية الاعلام – قسم الإذاعة والتلفزيون ٢٠١٤. الدراسة الثالثة بعنوان (تعرض طلاب الجامعات لصور انحراف أبناء المصريين المغتربين بالأفلام المعروضة تليفزيونيا وعلاقتها باتجاهاتهم نحو هذه الصور) للمؤلف عبد العزيز عبد العزيز السيد واخرون. مجلة دراسات الطفولة / جامعة عين شمس – كلية الدراسات العليا للطفولة ٢٠١٢. أما الدراسة الرابعة فكانت بعنوان (أثر التعرض للمسلسلات الهندية المدبلجة ورأي الجمهور بالقيم المقدمة فيها: دراسة ميدانية) للباحث د. محمد علي أبو زيد و أ. أدهم احمد حسونة. مجلة جامعة الاسراء للعلوم الإنسانية. جامعة الاسراء ٢٠٢١. أما الخامسة لـ حسنة عاصف فكانت بعنوان (الدبلجة بين الانتقاء والرقابة) مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية. مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع ٢٠١٨.

الباب الأول: نشأة الرقابة وتطورها

تُعد حُرية الفنان بإنشاء أعمال فنية أمرًا ضروريًا لديمقراطية الإنسان بوصفها حق وذلك استناداً للمادة رقم ١٩ في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والذي ينص "لكلِّ شخص حقُّ التمتُّع بحرِّية الرأي والتعبير، ويشمل هذا الحقُّ حرِّيته في اعتناق الآراء دون مضايقة، وفي التماس الأنباء والأفكار وتلقِّيها ونقلها إلى الآخرين، بأيَّة وسيلة ودونما اعتبار للحدود" (UN.ORG). لكن، التاريخ يزخر بأحداث عانى فيها الفنان من الرقابة وأشكالها المختلفة عبر العصور. فقد فرض الفراعنة بقاء طقوسهم حبيسة القصور والمعابد كشكل من أشكال تقييد الفن ومنع الجمهور من المشاركة أو

المشاهدة (مندور، ١٩٦٣: ص١٠). وبالرغم من اعتبار ديمقراطية أثينا مثالاً لم يسبق له أحد في تاريخ العلاقة بين الفنان والسلطة والمجتمع فقد شرعن (أفلاطون) ماهية الخير وصنف السلوك وصنف أشكال الفن وقام "بفرض رقابة صارمة لاستبعاد الأفكار الخاطئة.. ومُصادرة أي تجديد في الفن والتعليم، أي مُصادرة حرية الفكر نفسها!" (مكاوي،٢٠١٧: ص١٥). أما (أرسطو) فقد اتفق مع (أفلاطون) في فرض رقابة على الفنون وقام بـ تحديد وظيفتي التعليم والترفيه. في إنجلترا وفي فترة حكم إليزابيث الأولى تم منع المرأة من الصعود على خشبة المسرح وقد كان الممثلين الذكور يقومون بأداء الأدوار الأنثوية (Ray,2009). سينمائياً، ومنذ اختراع السينماتوغراف على يد (الأخوين لوميير) عام ١٨٩٥ لاقى العديد من المخرجين السينمائيين في جميع الدول أشكالا مختلفة من تضييق الخناق عليهم للإفراج عن أفلامهم التي بقيت ممنوعة من قبل مقص الرقابة. ومن هذه الأمثلة، فيلم (إيڤان الرهيب) الذي عُرض الإصدار الأول له عام ١٩٤٥ ومُنح الفيلم بعد عرضه جائزة (ستالين).. لكن الاصدار الثاني للفيلم بقي محجوزاَ لدى الرقابة حتى عُرض عام ١٩٥٨ أي بعد وفاة ستالين (Jones, 2015). أما فيلم (A Clockwork Orange:1971) فقد أُجبِرَ مُخرجهُ (كوبريك) بسحب الفيلم من دور العرض البريطانية بعد أن تم تهديده وعائلته بالقتل. يتطرق مقال (ما الذي تغير خلال ٣٠ عامًا لجعل فيلم (كلاب القش) فيلم ترفيه منزلي مقبول؟) فقد مُنع (Straw Dogs: 1971) من العرض بسبب رفض ناقدات السينما من الحركة النسوية مشهد الاغتصاب الثاني لزوجة البطل التي لم تكن مُنزعجة بسبب تاريخها الجنسي مع المعتدي عليها سابقاً، وفي العام ١٩٩٩ تم طلب قبول عرض الفيلم وحذف مشهد الاغتصاب الثاني لكن المجلس البريطاني لتصنيف الأفلام BBFC رفض لأن قضية العنف الجنسي أصبحت مصدر قلق أكبر للمجلس منذ ٢٠ أو ٣٠ عاما. أما في عام ٢٠٠٢ تم عرض الفيلم بالكامل دون حذف اي لقطة. (Williams, Linda, 2002). يرى الباحث أن هذه الأفلام وأخرى مُدرجة في الجدول التالي هي أمثلة تُشير لمسألتين هامتين، تكمن الأولى في استعراض تنوعات أشكال الرقابة في دول

مختلفة. أما الثانية فتكمن في الأسباب التي دفعت أشكال الرقابة لمنع عرض فيلم ما أو اقتطاع أجزاء منه.

أفلام مُنعت من العرض في العالم (جدول رقم١)

اسم الفيلم	السنة	البلد	سبب منع العرض
All Quiet on the Western Front	١٩٣٠	المانيا	مُنع من العرض حتى مات (هتلر) لأنه يتعرض إلى ويلات الحرب العالمية الأولى.
Duck Soup	١٩٣٣	أميركا	مُنع من العرض من قِبل (موسوليني) بسبب يهودية الفقرات الساخرة.
The Great Dictator	١٩٤٠	أميركا	استخدمت بريطانيا الفيلم كدعاية ضد النازية وبالمقابل، لكن (أدولف هتلر) منع عرض الفيلم في ألمانيا وفي جميع البلدان التي احتلها النازيون حتى عام ١٩٥٨.
The Girl in the Kremlin	١٩٥٧	أميركا	منع من العرض من قِبَل دولة الاحتلال اسرائيل لأن عرض الفيلم يضر بالعلاقات الإسرائيلية السوفييتية فالفيلم يفترض أن جوزيف ستالين لم يمت، وإنما يعيش في اليونان ويمتلك ثروة مالية كبيرة.
The Battle of Algiers	١٩٦٦	الجزائر	تم حظر الفيلم لستة سنوات في فرنسا بسبب ما يحمله الفيلم من رسالة مساندة للجزائريين ضد حكومة الاستعمار الفرنسي.
The Texas Chainsaw Massacre	١٩٧٤	أميركا	فيلم رعب كلاسيكي حُظر عرضه في العديد من الدول حول العالم. لكن وفي عام ١٩٩٩، بعد أن غير المراقبون سياستهم عُرض الفيلم دون تقطيع أو اجتزاء.
الكرنك	١٩٧٥	مصر	مُنع من العرض لأنه يستعرض قرارات حكم الرئيس (جمال عبد الناصر) والقمع والاستبداد لأي مُعارض في ستينيات القرن الماضي، أما في عهد الرئيس (أنور السادات) عُرض الفيلم دون قيود.

Indiana Jones & The Temple Of Doom	١٩٨١	أميركا	مُنع من العرض في دول عديدة بسبب إساءته للدول التي تدين بالعقيدة الهندوسية. وهو مثال على الرقابة المجتمعية لأسباب دينية.
ناجي العلي	١٩٩٢	مصر	تم سحبه من دور العرض عقب الهجوم الشديد من الجمهور والصحافة على الفيلم، وهو مثال على الرقابة المجتمعية.
The Da Vinci Code	٢٠٠٦	أميركا	مُنع من العرض في مصر، لبنان، الأردن، الهند، الفلبين، سنغافورة، سريلانكا، تايلاند، والصين. نال الفيلم اعتراضات كبيرة من قبل منظمات مسيحية عديدة حول العالم ومن الفاتيكان تحديداً بسبب إساءاته للديانة المسيحية.
The Simpsons	٢٠٠٧	أميركا	مُنع من العرض (في دولة بورما من قبل مجلس الرقابة على الصور المتحركة والفيديو بعد عرضه عام ٢٠٠٧. والغريب أن سبب الحظر لم يكن بسبب "الفكاهة الفظة أو اللغة البذيئة في الفيلم بل بسبب استخدام الفيلم للونين الأصفر والأحمر، وهي الألوان التي يمكن يتبناها المتمردون في بورما وبالتالي فإن عرض الفيلم وسيلة لدعم المتمردين. Uncle John's., (2015)
الرأسمالية.. قصة حب	٢٠٠٩	أميركا	مُنع من العرض في العديد من الولايات والمدن الأمريكية التي لا تعرف شيئاً عن سيطرة وسطوة ونفوذ القطاع الخاص في أميركا حيث تعرض الفيلم للتأثير الكارثي وسيطرة الشركات الرأسمالية ودوافعها في الربح دون اكتراث لحياة المواطن الأمريكي ومواطني العالم. يُعتبر هذا المنع نوعاً جديداً من اشكال الرقابة وهو الرقابة الذاتية لسطوة ونفوذ القطاع الخاص.
الدب	٢٠١١	إيران	مُنع الفيلم من العرض بالرغم من أن الفيلم مر بمراحل إنتاج ومونتاج لأكثر من نسخة إلاّ أنه لم ير النور في صالات العرض العامة.
الصدمة	٢٠١٢	لبنان	مُنع من العرض بسبب احتواء الفيلم على ممثلين إسرائيليين

The Interview	2014	أميركا	مُنع من العرض في كوريا وروسيا بسبب قصة الفيلم التي تتناول حكاية كوميدية لصحفيان يسعيان لاغتيال زعيم كوريا الشمالية (كيم جونج أون).
لي قبور في هذه الأرض	٢٠١٤	لبنان	مُنع من العرض لاعتبار الفيلم يشكل تهديد للأمن الوطني
بيت الفتاة	٢٠١٤	إيران	مُنع من العرض في إيران من قِبل الإعلام المحافظ لكونه مسيء للتقاليد والقيم العائلية الإيرانية وبالرغم من محاولات المخرج إعادة تحرير الفيلم فإنه لم يستلم إذنًا بالعرض على شاشات السينما العامة. بينما وصفت وكالة الأخبار فارس الفيلم على أنه محاولة لشيطنة المسلمين المحافظين وإرضاء حُكّام مهرجان الأفلام الأجنبية.
Bombay Velvet	٢٠١٥	الهند	تمنع حذف الأغنية المصورة بعنوان (FiFi) من الفيلم علماً بأن الأغنية مؤلفة منذ عام ١٩٥٦ ولها شعبية كبيرة في الهند، ويرى آخرون أن الإيحاءات الجنسية هي السبب.
Much Loved	٢٠١٥	المغرب فرنسا	تم حظر الفيلم في المغرب بسبب ازدرائه الأخلاقي للمرأة المغربية التي تمارس الجنس خارج اطار الزواج حيث تلقت الممثلة الرئيسية تهديدات بالقتل.
بيت البحر	٢٠١٦	لبنان	مُنع من العرض لطرحه قصة عن المثلية الجنسية
الغواصة	٢٠١٧	لبنان	مُنع من العرض بسبب تسليط الضوء على أزمة النفايات
أميرة	٢٠٢١	الأردن	مُنع من العرض بسبب نشر هاشتاغ (#اسحبوا_فيلم_أميرة) على مواقع التواصل الاجتماعي وبالفعل تم حظر عرضه ومشاركته في مسابقة الأوسكار وهذا مثال على الرقابة المجتمعية.
الأبديون	٢٠٢١	أميركا	قررت هيئة الإعلام الأردنية والسعودية والإمارات منع عرض الفيلم لعدم التزام الشركة المصنعة والموزعة للفيلم بالحذف المشروط لإجازته قبل العرض.
The Lady of Heaven	2022	بريطانيا	أصدر المركز السينمائي في المغرب بيانا أعلن فيه عدم منح الفيلم موافقة على الأرض لأنه يتعارض مع ثوابت الإسلام. كما تم منع عرض الفيلم في بريطانيا ودول عربية عديدة.

يؤكد السيد. (ديفيد كاي) – وهو المقرر الخاص للأمم المتحدة المعني بتعزيز وحماية الحق في حرية الرأي والتعبير – بتصريح له في نهاية عام ٢٠١٦، "إنني قلق بشكل خاص لأن العديد من الحكومات تؤكد أسبابًا مشروعة للتقييد، مثل حماية الأمن القومي أو النظام العام أو حقوق الآخرين، كأوراق لمهاجمة الرأي غير الشعبي أو انتقاد المسؤولين والحكوميين" (Kaye: 2016). الأمر الذي يؤكد على استخدام حجج قانونية مزيفة ضد الأفلام تخوفاً من قوة تأثير فن الصور المتحركة أو صناعة الأفلام. يقول (غوستاف لوبون) "إن أكبر خطأ يرتكبه القادة هو محاولة إقناع الجماهير باستخدام الحجج العقلية، لأن الجماهير لا تقتنع أو تتحرك سوى بالصور الإيحائية التي تداعب العواطف والغرائز مما يؤكد على قوة الصورة" (دعدوش،٢٠١٤: ص٨) يؤكد (والت، ستيفن) في كتابه (ترويض القوة الأمريكية) "لقد سعى قادة أمريكا إلى إقناع أكبر عدد ممكن من البلدان بتبني رؤيتهم الخاصة لنظام عالمي ليبرالي رأسمالي. هوليوود هي إحدى ركائز هذا المسعى" (Walt, 2006: P.21). فأصبحت هوليوود جزءًا من عملية التنشئة الاجتماعية والمحرك الرئيسي في عولمة النزعة الاستهلاكية ولهذا نجد بأن السياسي الأمريكي (هوبرت فيدرين) قد أحال قوة أمريكا الى إجادتها لغة العالم الحديث وهي (لغة الصورة) فقال "أن الأمريكيين أقوياء للغاية لأنهم يستطيعون إلهام أحلام ورغبات الآخرين، بفضل إتقان الصور العالمية من خلال السينما والتلفزيون" (Nye, 2002: P.xi). ومن هنا فالإشارة الى قوة تأثير الصورة كان السبب وراء منع عرض العديد من الأفلام او تشويهها ببتر أجزاء منها وكذلك فان قوة الصورة كانت وراء قوة الأنظمة التي استطاعة استثمارها في فرض سيطرتها وهيمنتها على المجتمع الدولي وخاصة في عصر العولمة وانتشار منصات عرض الأفلام

الباب الثاني: الرقابة في عصر العولمة وانتشار منصات عرض الأفلام

قبل الثورة الرقمية وفي خمسينيات وستينيات القرن العشرين كانت أنظمة البث التلفزيوني والوسائط المرئية والمسموعة تختلف من بلد الى آخر. وقد كان سكان العالم

يعانون كثيراً لأن مشغلات هذه الوسائط التي كانت بنظام NTSC تمنعهم من حضور فيلم ما، لأن نظام مشغلات الوسائط في بلدهم من نوع PAL أو SECAM، حتى ظهر الفيديو متعدد الأنظمة Multi system VHS player أو Multi region VHS player أو Worldwide VHS player والذي يسمح لأي شخص في أي بلد أن يُشاهد أي فيلم أيا كان نظامه. فكلمة Region تعني مناطق أي أن العالم لم يكن متحداً قبل ظهور هذا المشغل. أما كلمة Worldwide تعني أن العالم بدى منذ ظهور هذا النظام المتعدد التشغيل للوسائط وكأنه عالَم مُتحِد، حتى وصلنا الى ثورة الاتصالات والثورة التكنولوجية واختراع الكمبيوتر ومن ثم الانترنت لنعيش نحن البشر في قرية اتصالية صغيرة.

بذور نشأت منصات عروض الأفلام:

كان يقوم بعض الأشخاص في هونغ كونغ ببث مقاطع فيديو عند الطلب عبر الإنترنت من شركة Hong Kong Telecom تسمى iTV لكنها فشلت بسبب مشكلات تقنية تتعلق بسرعة مشاهدة الملفات وقضايا المحتوى التي لم ترُق للكثيرين (Telecom Sources,1998) في العام ٢٠١٦ كانت (YouTube) تُعد "ثالث أكبر مواقع الويب زيارةً وثاني أكثر محركات البحث بعد جوجل وبالتالي فإن (YouTube) كانت المصدر الرئيسي لنقل الفيديوهات والصور" (Carvill & Taylor , 2013. P.27) "في العام ٢٠١٦ كان يتم تحميل ٣٠٠ ساعة فيديو على(YouTube) كل دقيقة وتتم مشاهدة ما يقرب من خمسة مليارات مقطع فيديو كل يوم" (Welzel & others, 2019: P.254) وهذا مؤشر على لأهمية مشاهدة وتحميل الفيديوهات وتناقلها بين الناس.

أول شركة لمنصات عروض الأفلام عبر الإنترنت:

تأسست شركة (Netflix) عام ١٩٩٧ بتقديم خدمات بيع وتأجير الأفلام وكانت بمنافسة شرسة مع شركة (Blockbuster) فكلاهم تقدمان خدمة تأجير الأفلام (DVD–by–mail). وفي عام ٢٠٠٧ تمكنت (Netflix) في أن تكون رائد

خدمة بث الأفلام عبر الإنترنت أون لاين (streaming service)، أما وفي عام ٢٠١٦ فقد أصبحت منصة (Netflix) منصة للأفلام أونلاين ومتاحًة في جميع أنحاء العالم باستثناء عدد قليل من الدول وهي "الصين وكوريا الشمالية وسوريا وشبه جزيرة القرم" (موقع (Netflix) الرسمي، ٢٠٢٢) وهذا ما سيأتي عليه الباحث لتحليله وتوضيحه.

في استطلاع (MoffettNathansonLLC) لعام ٢٠١٩ وجد أن ٤١٪ من مستخدمي (Netflix) لا يدفعون مالاً مقابل حساباتهم الخاصة وذلك بفضل مشاركة كلمة المرور والحساب بين أفراد العائلة والأصدقاء (Cook,2021). فاستنادا الى سياسات الخصوصية في شركة (Netflix)، فإن الشركة تسمح لخمسة مستخدمين(Users) لمشاهدة الأفلام داخل الاشتراك الواحد المدفوع الثمن. وبالتالي فإن الباحث يرى بأن أعداد مشاهديه منصة عروض الأفلام (Netflix) هو رقم غير دقيق، فبحسب استطلاع أجري عام ٢٠٢١ فقد أعلنت (Netflix) أن عدد مشتركي الربع الثالث من عام ٢٠٢١ وصلوا الى حوالي ٢١٣ مليون مشترك باشتراك مدفوع الثمن في جميع أنحاء العالم (statista.com No.1) وبنسبة ٨٠% من خارج الولايات المتحدة. ٦٢ مليون بالغ أمريكي لديهم اشتراك في (Netflix) أي حوالي ٣٥٪ من البالغين من مجموع (٢٠٩ مليون) بالغ أمريكي. إذن، فالرقم ٢١٣ مليون عندما تضرب بِ ٥ مستخدمين يساوي مليار وخمسة وستون مليون مُشاهد. وحتى هذا الرقم الضخم قد لا يساوى العدد الفعلي لمشاهدي الأفلام على منصة عروض الأفلام (Netflix) لأن من الممكن أن يكون عدد أفراد الاسرة أو مجموع الأصدقاء أكثر من خمسة لاسيما وان أي شخص قد يدخل من أي مُشترك أو من أي (User) ويشاهد فيلماً. وهذا يعني أن عدد (المشتركين) باشتراك مدفوع الثمن ليس مؤشراً على الرقم الفعلي لعدد (مُشاهدي) منصة عروض الأفلام بالرغم من أن ٢١٣ مليون مشترك رقم كبير جداً. وهذا مؤشر قوي وحقيقي لرغبة البشر في مشاهدة الأفلام أياً كانت قيود الرقابة وتعدد اشكالها. كما ويرى الباحث أن ثمة مؤشر آخر لرغبة البشر بمشاهدة

الأفلام وهو السخاء المالي لشركات الإنتاج السينمائية في هوليوود وبوليوود وأوروبا ومصر وغيرها بدليل عدم اكتفاء (Netflix) في ان تكون فقط منصة لعروض الأفلام بل في إقدامها على خطوة جديدة تتمثل في إنتاج أفلام ومسلسلات تليفزيونية فقد كان العام ٢٠١٣ هو العام الذي تم عرض أول فيلم من إنتاج (Netflix) وهو (House of Cards) تلاه في نفس العام فيلم (Hemlock Grove) وفيلم (Orange Is the New Black). وبعد ثمانية أعوام، أي في نهاية عام ٢٠٢١، وصلت عدد الأفلام والمسلسلات التليفزيونية من انتاج (Netflix) الى ١٥٠٠ عملاً. وقد حققت الشركة في عام ٢٠٢٠ إجمالي إيرادات صافية تزيد عن ٢٤.٩ مليار دولار سنويًا، بأرباح تشغيلية تقدر بـ ٤.٥ مليار دولار. أما الإشارة الأخرى لأهمية منصات عروض الأفلام فهو عرض فيلم (Roma– 2018) على شبكة (Netflix) حصرياً وقد نال الفيلم ثلاثة جوائز أوسكار وقد شاهد الفيلم أكثر من ٤٥ مليون حساب على (Netflix) خلال أسبوع واحد فقط وحصل على عوائد مالية تُقدر بـ ١,١٤٠,٧٦٩$ وهذا مؤشر نجاح يوازي (Blockbuster) ولربما سيكون معياراً جديداً لإيرادات الأفلام في المستقبل القريب.

السياسة ونشأت التحديات الرقابية في القرن الواحد والعشرين:

تخضع كوريا الشمالية وسوريا وشبه جزيرة القرم التي تسيطر عليها روسيا لما وُصِف بـ (قيود الحكومة الأمريكية) حيث تم حجب (Netflix) من شبكة الانترنت في تلك الدول. أما في الصين، فان شركة (Netflix) تحتاج الحصول على إذن من حكومة الصين التي لديها قواعد صارمة عندما يتعلق الأمر بالرقابة على الإنترنت (المرجع السابق). يقول (تيد ساراندوس) وهو مؤسس مشارك والرئيس التنفيذي لمحتوى افلام (Netflix) "إن (Netflix) لم تستثمر بشكل هادف في محاولاتها لاقتحام السوق في الصين في العامين الماضيين، وليس من المحتمل أن يحدث ذلك في أي وقت قريب حقًا". (المرجع السابق).

يرى الباحث، بأن حجب أي موقع على شبكة الإنترنت في دولة ما، له سببين فقط، يتمثل السبب الأول في العقوبات الأمريكية بحجب موقع ما لأسباب سياسية أو تجارية. أما السبب الثاني فإنه يكمن في رفض دولة ما مثل الصين بتوفير منصة (Netflix) لمواطنيها بسبب القيود الرقابية. ويرى الباحث أيضاً، أن توفر منصة عروض الأفلام في أي دولة سببه قبول الدولة بتوفير المنصة لأفراد مجتمعها ولا مانع سياسي أو تجاري تجاه تلك الدولة بتوفر هذه المنصة أو تلك على شبكتها العنكبوتية. وبالتالي فان الدولة التي تتوفر منصة (Netflix) على شبكتها العنكبوتية موافقة على توفر المنصة وموافقة على محتويات تلك المنصة من أفلام تحتوي أو لا تحتوي على مشاهد عنف شديد أو مشاهد عري أو مشاهد جنسية أو تعاطي مخدرات، أو كلام بذيء، وبالتالي فان من هم اقل من ١٨ سنة عرضة لمُشاهدة هذه المشاهِد. هذا يعني، أن مهمة الرقابة يجب ان تنبع من الرقابة الذاتية لمن هم اقل من ١٨ سنة وهذا غير منطقي لاسيما وان الانسان كائن فضولي، أما الطفل والمراهق فهم أكثر فضولاً للتعرف والاستكشاف. إذن، فلم تعد الرقابة مسؤولية الحكومة أو الدولة بل ألقيت على كاهل الأب والأم وذلك بمراقبة ما يشاهدهُ أطفالهم على شبكة الإنترنت وذلك بسبب موافقة الحكومة بتوفر هذه المنصة أو تلك في بلدها ولمواطنيها.

إن هذا الاستسهال الرقابي لمحتويات الأفلام على منصات عروض الأفلام غير معمول به داخل الدول. فلازالت الدولة والمؤسسة الرقابية تُضيق الخناق على صُناع الأفلام في منح تصاريح لعرض أفلامهم في صالات العرض وخاصة في البلاد العربية ومازالت الرقابة تفرض شروط قاسية تبدأ من اجتزاء لقطات ومشاهد أو منع عرض الفيلم بالكامل. بينما وفي المقابل، فإن (ويلموت ريد هاستينغز) المؤسس المشارك لشركة (Netflix) يُصرح "أن فريق (Netflix) يعمل على إزالة قيود المحتوى بحيث تتوفر نفس الأفلام والبرامج التلفزيونية في كل بلد في نفس الوقت". (موقع (Netflix) الرسمي، ٢٠٢٢)، وهذا أيضاً مؤشر آخر على أن لا فرق بين دولة

واخرى من ناحية الخصوصية الثقافية للدول. فوفقًا لتقرير (CNN Business,2021) تحت عنوان: (تتضاعف Netflix في آسيا من خلال الأعمال الدرامية الكورية... لكن الصين لا تزال بعيدة المنال)، فقد عملت (Netflix) على إضافة ٩.٣ مليون مشترك مدفوع الثمن في منطقة آسيا والمحيط الهادئ العام الماضي، إلا أنها فشلت في الوصول إلى أي نتيجة إيجابية مع الصين (Toh, 2021) ولكن، هل فعلاً لا يستطيع مواطنو الدول الأربعة (الصين وكوريا الشمالية وسوريا وشبه جزيرة القرم) من مُشاهدة الأفلام عبر منصات الأفلام (Netflix)؟ الإجابة، يستطيعون. وهذا ما عَمِدَ اليه الباحث في التقصي والبحث عن دلائل اخرى عبر مقالات وغرف مُحادثة منشورة على الشبكة العنكبوتية حيث توصل الباحث أن باستطاعة أي مواطن في أي دولة والمواطن الصيني تحديداً من مُشاهدة أي مُحتوى فيلمي لمنصات عروض الأفلام عبر بروكسي يُسمى (VPN) والذي يتيح لأي شخص إنشاء اتصال آمن بينه وبين الإنترنت بحيث يوفر امكانية إخفاء عنوان الـ (IP) الحقيقي الخاص بالمُستخدم وتشفير اتصاله بالإنترنت لتجنب التعقب وتصفح الإنترنت بحرية دون قيود. (Williams, 2020). إذن، (Netflix) وغيرها من منصات عروض الأفلام والمواقع الأخرى مُتوفرة للمواطن الصيني وغيره من مواطني دول العالم وبالتالي فإن الاستدلال الذي يمكن الخروج به ينطلق من الشرعية التي تمنح مواطني العالم ابتكار نوافذ مشفرة ومتطورة لمنحهم حرية تلقي المعلومات (المقروءة والمسموعة والمرئية) فبينما تفشل الرقابة من ضبط حرية تلقي المعلومة (المقروءة والمسموعة والمرئية)، فإنها لاتزال تمارس رقابتها على حرية إرسال المعلومة وحرية التعبير عن الرأي داخل حيزها الجغرافي الضيق والمُخترق والمُسمى دولة. مُبكراً، وفي العام ١٩٦٨ خرج العالم الغربي بحَلٍ يكفل حق البشر بمشاهدة الأفلام وحقهم في صناعة الأفلام على أن يتم تصنيف أفلامهم وفقاً لمعايير معينة تحمي من هم أقل من سن الرشد للتعرض لمحتويات لا تُناسب أعمارهم وقد أسموه نظام تصنيف الأفلام كنظام بديل للأنظمة الرقابية بوصفه حلاً، فقد تم إنشاء هذا النظام من قِبل جمعية الصور المتحركة الأمريكية (MOTION PICTURE ASSOCIATION,

INC) وقد وفر هذا النظام المعلومات اللازمة للآباء وذلك لتحديد ما إذا كان الفيلم مناسبًا لأطفالهم أم لا، حيث يتم تحديد التقييمات من قبل الهيئة المركزية لمصادر التصنيف (CARA) والمؤلفة من مجموعة مستقلة من الآباء في الولايات المتحدة الأمريكية. وهي على النحو التالي:

جدول رقم ٢

رمز التصنيف	التصنيف	معايير التصنيف
G	GENERAL AUDIENCES	محتوى مُناسب لجميع الأعمار.
PG	PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED	بعض المواد قد تكون غير مناسبة للأطفال وبالتالي حث الآباء على إعطاء "التوجيه الأبوي".
PG 13	PARENTS STRONGLY CAUTIONED	على الآباء توخي الحذر، فقد تكون بعض المواد غير مناسبة للأطفال قبل سن المراهقة.
R	RESTRICTED	تصنيف يحُث الآباء على معرفة المزيد عن الفيلم قبل اصطحاب أطفالهم الصغار معهم.
NC-17	NO ONE UNDER 17 ADMITTED	فقط للبالغين، لا يسمح بدخول الأطفال.

لكن الباحث يرى أن تنوعات الأشكال الرقابية من (رقابة الدولة على عروض الأفلام داخل حدودها، الاتفاقيات الدبلوماسية بين الدول بهدف اقتطاع بعض مشاهد، اتفاقات الدول وشركات الأفلام، سطوة رأس المال على الرقابة كشكل رقابي، الرقابة الأسرية والرقابة المجتمعية) هي اشكال رقابية ليس ذات جدوى إيجابية على الأفراد والمجتمعات في ظل انتشار منصات عروض الأفلام على شبكة الإنترنت بينما يبقى نظام تصنيف الأفلام مُرشداً للآباء والأمهات لحماية أبنائهم (دون سن الثامنة عشرة من العمر)، عُرضة لمحتويات أفلام مُخصصة للكبار.

الفصل الثالث: أثر الرقابة على بناء الفيلم السينمائي

إن المقولة الأساسية من منظور البنيوية "ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له" (غارودي، ١٩٨٥: ص١٣). لذلك فإن الأساس الذي يقوم عليه بناء الفيلم السينمائي هو بنية العلاقات المولِدة للمعنى وهو البحث عن سينمائية الفيلم، أي البحث عن مجموع العلاقات بين العناصر المتجانسة التي تتشكل ضمن ترتيب معين موزون، وبما أن البنية تتكون بدورها من "عناصر تخضع لقوانين النظام والتي تسمى قوانين التركيب، فإنها تضفي على المجموعات صفات تميزه بعد الاستخدام الجديد" (فضل، ١٩٨٧: ص١٨٩). فالفيلم السينمائي (السمعي، البصري) في واقع الأمر هو بناء واحد رغم تعدد العناصر الداخلة في تركيبه، لأن هذه العناصر تعمل بشكل متناسق ومتناغم في تجسيد الأفكار المطروحة في الفيلم وفي تشكيل الثيم (Theme) الأساسية له في وجدان المشاهد. إذن، فالكل يشكل منظومة مترابطة، وبذلك فإن دراسة أي من هذه العناصر، لا يمكن الوصول إلى ماهيته إلا ضمن إطار موقعه في سياق الفيلم وعلاقته بالعناصر الأخرى استناداً على قوانين النظام والتركيب، ومن هنا فإن أي حديث عن عمل فني ما لا بد أن يتطلب بالضرورة الحديث عن الوسائل التي تجسد بناء هذا العمل والتي تسهم بتحقيق كينونته.

إن ما يميز البنية هو انسجام عناصر الكل في علاقات كلية متحولة تضبط نفسها بنفسها باستخدام الضبط الذاتي ولا تستخدم نظام آخر لإنتاج المعنى. فالمقصود بمتحولة هي أن كل مفردة من مفردات العمل السينمائي تقوم في الاشتغال داخل بناء الفيلم بحيث تبني لغيرها ويبنى عليها في الوقت ذاته. ولهذا، فإن نظام بناء النص يسمح لعناصر كثيرة بالتحول داخله من الموجب إلى السالب ومن السالب الى الموجب، وبالتالي فإن أحد أسباب اختلاف الأفلام عن بعضها البعض هو تحول البنية داخل الفيلم اعتمادا على طرق وقوانين تركيبية وترابطية تشُد أجزاء البنية في

الفيلم السينمائي وتضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها الفيلم. أما شرط هذا التحول فيجب أن يكون من داخل النظام وليس من خارجه.

ومن هنا، فإن فعل الرقابة يجعل من البنية بنية متحولة من خارج النظام السينمائي أو من خارج بناء الفيلم السينمائي مما يشكل خطرا على بناء الفيلم السينمائي وعلى المعاني المتولدة من مجموع البنى المترابطة معا، ولذلك وجب على الباحث دراسة بنية من عينة فيلم سينمائي استنادا الى ثلاثة بنى رئيسية وهي (البنية البصرية، البنية السمعية، البنية الدرامية)، وتحليل **أثر فعل الرقابة على بناء الفيلم السينمائي.**

أولاً: البنية البصرية:

تمتلك السينما لغتها البصرية الخاصة بها والتي تختلف اختلافا كلياً عن الفنون الدرامية الاخرى والفنون عامة بتفردها في إعادة انتاج الواقع بواقع جديد عبر الصور المتحركة وكأنها الحياة نفسها. يُشير (ديفيد براون) في كتاب (Cinematography theory and practice) إلى أن مصطلح التصوير السينمائي مشتق من الجذر اليونانية (Writing with Motion) أو (الكتابة بالحركة) حيث يُشير (براون) أن صناعة الأفلام، هي التصوير– لكن التصوير السينمائي هو أكثر من مجرد تصوير. فيقول "إنه عملية ابتكار الأفكار والكلمات والأفعال والمضامين العاطفية والنبرة وجميع أشكال التواصل غير اللفظي الأخرى وتقديمها مرئية. أما التكنيكيات أو التقنيات السينمائية هي النطاق الكامل للأساليب والتقنيات التي يستخدمها صناع الأفلام لإضافة طبقات من المعنى في محتوى الفيلم. (Brown, 2002: P.2). وهذا تفريق دقيق بين عملية التصوير والتقنيات السينمائية أما أشكال البنى المرئية فقد حدد (براون) لها بُنى مُحددة، فيقول: "هناك الكثير من أشكال البنى المرئية، ولكن يمكننا تصنيفها تقريبًا إلى فئات عامة وهي (الإطار والتكوين، الضوء واللون، العدسات، الحركة، ملمس الصورة، اللقطة التأسيسية، ولقطة وجهة نظر" (المرجع السابق، ص٤) فمن خلال ترتيب وتكوين هذه العناصر في

وحدة مترابطة ذات كيان متناسق، تتكون الصورة النهائية للفيلم السينمائي بهدف تحقيق التأثير الدرامي على المشاهد.

الإطار والتكوين :Frame and Composition

يحدد (براون) مفهوم وأهمية الإطار بقوله "إن اختيار الإطار هو الفعل الأساسي في صناعة الأفلام؛ فإننا وبصفتنا صانعي أفلام، يجب أن نلفت انتباه الجمهور: "انظر هنا، انظر الآن إلى هذا، الآن هنا ... ".(المرجع السابق، ص٤) فالتأطير هو أكثر من مجرد صورة، إنه معلومات بصرية. فبعض أجزاء المعلومات في الإطار أكثر أهمية من غيرها، والمُراد ترتيب وتنظيم هذه المعلومات بترتيب وتنظيم معينين لكي يدركها المُشاهد. فالتكوين الجيد يعزز الطريقة التي ينظم بها العقل المعلومات وهو يعتمد على عدة عناصر بصرية وهي: حجم الكُتل (size)، وشكل الكتل (shape)، الهيمنة (dominance)، الترتيب (hierarchy)، والنمط (pattern)، والتكرار (discordance). لذلك تتعدد أنواع التكوينات فمنها تكوين التأطير، المنظور، التماثل، التطابق، والتكوين الانعكاسي، والتكوين المفتوح والتكوين المغلق وكل هذه الأنواع تستند في اختلافها عن بعضها بطريقة ترتيب العناصر البصرية داخل الإطار وهو ما يعرف بفن التكوين الذي يهدف بالطبع في التأثير على المشاهد من خلال توزيع وتنسيق وتجاور وتجانس، وبعد وقرب الأجسام والكتل والديكور وحركة الشخصيات داخل الإطار.

الإضاءة واللون (Light and color):

إن فن صناعة الأفلام في جوهرها، هي سرد حكاية عبر الصور المتحركة، أما الإضاءة فإنها فن الرسم بالضوء، فالضوء يمنح الأشياء شكلها وتفاصيلها تماماً كما يمنح الظل إضفاء للواقعية على الأشكال داخل الإطار وذلك عبر التحكم في تحديد ما يظهر منها وما يُخفى لتحقيق غرض درامي أو دلالي أو جمالي أو جميعهم. فمن أهم وظائف الإضاءة "تحديد الزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث وتعميق الحالة النفسية والصراع الداخلي للشخصيات والأحداث وخلق الجو العام

للفيلم" (أبو شأوي،٢٠٠٦: ص١٠٠). فكما يقول الكاتب موريس "هو دمج الوجود ليصبح (انطباع أكثر من حقيقي)" (Morris,2016: P.156). ويقول (نيلسون ديميل) أيضاً "إن ما تعنيه الإضاءة للتصوير هو تماماً ما تعنيه الموسيقى للأوبرا" (Brown, 2008: P.1). أما اللون فهو صفة الضوء حيث يشغل اللون حيزاً من خبرتنا الادراكية للعالم المحيط بنا وهو يستخدم بشكل مؤثر باتخاذ أساليب حسية و رمزية ودلالية عديدة، تتمثل هذه الاستخدامات بالإحالات النابعة من الواقع نفسه فمثلاً، للون تأثير حاسم في تحديد طبيعة الانتماء الإنساني لأقوام تنحدر من سلالة معينة، مثل لون الشعر أو لون العينين أو لون البشرة وهذا قد يؤثر على دلالة وانتماء العمل الدرامي نفسه، أو قد تكون هذه الإحالات نابعة من العقد العرفي وهذا ما أشار اليه سيرجي أينشتاين حينما قال: "علينا التفكير بمعنى اللون"(ستيفسون و دوبري، ١٩٩٣: ص ٢١٢)

وجهة نظر الكاميرا (POV):

إن إمكانيات فن الفيلم بتكنيكيات فن السرد يستطيع تحويل المتلقي من مراقب للأحداث الى متلقي منغرس أو منخرط بالأحداث عن طريق اللقطة الذاتية (Point of view shot) والتي تجعل الكاميرا ترى شيئًا ما بنفس الطريقة التي يراها أحد الشخصيات فيتماهى المشاهد مع الشخصية ويصبحان شخصا واحدا. فثمة وجهتي نظر: "وجهة النظر الموضوعية، ووجهة النظر الذاتية" (للاستزادة، بوجز،١٩٩٥: ص٣-١٠٦). حيث تكمن قوة اللغة السينمائية في قدرتها على إضفاء بعداً انسانياً عندما تحل الكاميرا محل الشخصية بحركتها وانتقالها من منطقة الى أخرى أو حين تراقب الكاميرا حدثاً كشخص يتلصص خلف نافذة وحين تتحرك الكاميرا بحركة مهتزة (Shaky) أو حين تقع الكاميرا ارضاً فتعمق الأثر الدرامي في وقوع الشخصية أرضاً.

الحركة (Movement):

تعد الحركة جوهر العمل السينمائي، فتعرف السينما بِـ (فن الصور المتحركة) للقطات تحوي عناصر مرئية متحركة وبحركات للكاميرا هي الأخرى مُتحركة.

فحركات الكاميرا لا تخلو من قصدية معينة، بل أنها وأثناء معمار الصورة المرئية من قبل صانع الفيلم فإن لزوم استخدام حركة الكاميرا يستند الى ضرورات درامية وظيفية عدة وذلك لبناء الأثر الدرامي وإثراء أكبر للأسلوبية، فحركة الكاميرا الى الامام (Track in) تُجسد وتساند التمهيد، والدخول الى مشاعر وعقل الشخصية. أما حركة الكاميرا الى الخلف (Track out) تُجسد وتُساند الإحساس بانتهاء حدث ما، أو الكشف عن شيء مرعب أو الكشف عن المكان أو كشف المسافات الجغرافية. وثمة حركات كاميرا أخرى (Pan left or right) وحركة (Tilt UP–Down). أما حركة الموضوع فإنها بالغالب تشمل حركة كل الأشياء التي تقع أمام الكاميرا بعلاقتها مع الكاميرا وحركتها وهذا يُسمى (Blocking) أي تنظيم الحركات الجسدية للممثلين بالنسبة لموقع الكاميرا (WESTON, ١٩٩٦). وأخيراً ثمة خاصية حركية أخرى وهي حركة العدسات سواء كانت حركة زووم بطيئة أو سريعة (crash zoom) حيث قام (هيتشكوك) "بابتكار تأثير بصري حسي عن طريق الجمع ما بين حركة الكاميرا وحركة العدسات (zoom–in/dolly–out) و (zoom–out /dolly– in) والتي أطلق عليه اسم (Vertigo effect) أو تأثير الدوار" (Schwanebeck,2017: P.٤٦) والتي من شأنها هي وغيرها من حركات الكاميرا والعدسة وحركة الموضوع وحركة الصور المتحركة من إحداث تأثيرات بصرية وحسية لصناعة مشاعر معينة تثري لغة السينما.

اللقطة التأسيسية (Establishing Shot):

إنها اللقطة الافتتاحية في الفيلم والتي تهدف الى زمان وقوع الأحداث (ليلي، نهاري، غروب، العصور الوسطى... الخ) وكذلك تحديد المكان الذي ستحدث فيه الأحداث كأن نقول تأسيس لأحداث فيلم تدور أحداثه في سجن ضخم مسور بأسوار مُتعددة ومتشابكة وعالية الارتفاع بحيث تؤسس هذه اللقطة الشعور بل اليقين باستحالة الهروب من هذا السجن وبالتالي تكون اللقطة التأسيسية قد أسست لجزء من القصة. ففي مقال بعنوان (اجذب جمهورك منذ اللقطة الأولى) يشير الكاتب الى

أهمية اللقطة التأسيسية في جذب المشاهد منذ الثواني الأولى لجعله متابعاً للفيلم فهي تسمح بالبدء فورًا في سرد قصة الفيلم (BAKER, 2016).

الملمس (Texture):

هناك فرق بين ملمس الصورة وملمس موجودات المكان من ديكورات وأزياء وإكسسوارات... حيث يتآزر هذين العاملين لتحقيق ملمس الصورة ناعم (Soft) أو ملمس صورة خشن (Grainy). سينمائياً، فإن اختيار أحد الملمسين يتوقف على اختيار (Film stock) ذو حساسية (ISO) سريعة للحصول على ملمس خشن أو حساسية بطيئة للحصول على ملمس خشن. أما رقمياً، فيتم ذلك ضبط إعدادات الكاميرا (Grain) بالإضافة الى اللجوء للمؤثرات البصرية المتوفرة في برامج المونتاج وتصحيح اللون. أما الطرائق الأخرى في تكوين ملمس معين لمشهد ما هو استخدام أدوات مخصصة لإضاءة المشاهد والتي يطلق عليها (Modifiers) مثل استخدام قماش من الحرير يدعى (Silk) لجعل ملمس الإضاءة ناعم أو استخدام قطعة خشبية تدعى (Cucoloris) لخلق ظلال وملمس خشن لمحتويات اللقطة وغيرها من الأدوات التي تهدف لتعميق عاطفة المشهد وابراز جماليته.

العدسات (Lenses)

إن كيفية عرض العدسات للصور تختلف من عدسة الى أخرى وهي تحتل أهمية كبرى في خلق الإحساس البصري، ووظائف درامية وجمالية متعددة في صناعة الأفلام. فالعدسات تتراوح في بعدها البؤري من الأكثر اتساعاً (Very Wide Angle) ووهي العدسة الأكثر تحقيقاً لعمق ميدان كبير إلى العدسة ذات البعد البؤري المتوسط والقريبة جداً من رؤية العين البشرية، حتى أكثر العدسات امتلاكاً لبعد بؤري طويل. إن العدسة أداة قوية لسرد القصص المرئية.. فكل عدسة لها "شخصية" – نكهة وانعكاس تضيفها على الصورة بسبب البعد البؤري للعدسات. "

(Brown,2012: P.6+7)فالعدسة الواسعة في حال استخدامها لتصوير وجه شخصية فسوف تعمل على تشويه الوجه وجعله مخيفاً، مليء بالشر أو مختلاً عقلياً،

بينما فإن استخدام العدسات ذات البعد البؤري الطويل ينتج تأثيراً بالعزلة بسبب فقدان عمق الميدان وبالتالي فإنها تعمل على توجيه انتباه الجمهور لجزئية معينة في المشهد دون تشتيت.

ثانياً: البنية السمعية

إن البحث لا يسلط الضوء على البنية السمعية بشكل خاص، بل بعلاقة البنية السمعية بالبنية البصرية لما تحتله البنية السمعية من مكانة بالغة الأهمية في بناء الفيلم بصرياً ودرامياً، فالحلول الإبداعية للمخرج وفريق العمل لا تقتصر على الحلول البصرية فقط، بل تشمل الحلول الإبداعية الصوتية والتي من شأنها أن تدفع سرد الأحداث في تناغم مستمر ما بين المرئيات. وللصوت عدة عناصر في الفيلم السينمائي:

– **صوت الجو العام (Ambient sound):** يتم تسجيل صوت الجو العام في كل مشهد من مشاهد الفيلم سواء كان داخلي ام خارجي بعد انتهاء التصوير في كل موقع لكي يوضع صوت الجو العام كخلفية للمشهد كاملاً في مرحلة مونتاج الصورة والصوت.

– **الحوار:** أحدهما ثمة فرق بين الصوت المادي الموضوعي (الحوار– Dialogue)، والصوتيات النفسية الذاتية(Monologue). فالبشر لن يستطيعوا سماع الأصوات الذاتية أو النفسية في عقل شخص ما لكنهم يسمعون الصوت المادي.

– **الموسيقى التصويرية (Score/Music):** هي موسيقى مؤلفة خصيصاً لهذا الفيلم أو موسيقى أصيلة تم انتقائها لاستخدامها في فيلم ما أو موسيقى قديمة سقط حق ملكيتها فأصبحت (Public Domain). تقترح (أناهيد كسابان) "أن الموسيقى في الفيلم تخدم ثلاثة أدوار يمكن تحديدها.. وهي: التعريف والمزاج والتعليق" (Kassabian،٢٠٠١: P.٥٧). فالتعريف يتمثل في تحديد الزمان والمكان

من خلال دمج الخصائص الأسلوبية لموسيقى العصر والمنطقة الجغرافية. أما المزاج فيتمثل بتأليف أو اختيار نغمة / حالة مزاجية (tone or mood) بهدف وصف الأبعاد النفسية للجو العام للفيلم. أما التعليق، فيهدف الى الكشف عن الحالات النفسية المُضمرة بهدف بث أحاسيس تحذيرية لما سوف تؤول اليه الأحداث والعلاقات ما بين الشخصيات.

– **المؤثرات الصوتية (Sound effects):** هي الأصوات التي "تصدر عن الموجودات ضمن الإطار، أو خارجه وذلك وفق عناصر تكوين اللقطة والمضمون الدرامي الذي تعبر عنه" (ليسا،١٩٩٧: ص١٤٧)، اذن فهي مؤثرات يتم صناعتها بأدوات صناعية من شأنها أن تُحاكي الأصوات في الطبيعة.

– **الأغنية والأغنية المصورة (Song & Music video or Video clip):** تكثُر استخدامات الأغاني في الأفلام الروائية وخاصة الأفلام الموسيقية والأفلام الاستعراضية. فهي تُعتبر تكثيف حسي أو سردي لعلاقة الشخصيات أو استعراضاً لمهارات البطل في الرقص والغناء وتُستخدم كذلك في التعليق على الأحداث.

– **الصمت:** إن الصمت في السينما "هو السكون المرتبط بالصور والظواهر المرئية في المشهد.. أي عبارة عن مجال تتحرك فيها الأشياء المصورة، فيسهم في تصعيد جو التوتر والحماس والانفعالات النفسية والتشويق والحلول السمعية" (الحفار، ٢٠١٦: ص٣٠٠)

ثالثاً: البنية الدرامية:

عرف (ارسطو) الدراما (التراجيديا) بأنها "محاكاة فعل جاد، تام في ذاته، له طول معلوم، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني... في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير" (أرسطو،١٩٩٩: ١١١). ان هذا التعريف يقودنا الى طبيعة محاكاة الفيلم السينمائي

للواقع والذي أضحى مصدر للجدل والثراء في النظرية السنيمائية ما بين إشكالية (الواقع– الصورة) وإشكالية (الصورة– المتلقي). إن أرسطو ركز بتعريفه على الطريقة أي (طريقة المحاكاة، وطريقة ترتيب الأحداث) بالإضافة الى أهمية ذكرهِ لوجوب الطول المعلوم للعمل الدرامي. لذلك نجد (مخائيل روم) مزج بتعريفه للبنية الدرامية بين الاتجاهين حيث عرف البنية الدرامية بأنها "الطريقة، التي بواسطتها توصلون فكرتكم للمتفرج ضمن شكل مؤثر... ولكي تؤثر فكرتكم بالمتفرج يجب أن يتم التعبير عنها على شكل تصادم للطبائع.." (روم،١٩٨١: ١٧١). ان (روم) حاول التركيز على أن عناصر البنية الدرامية في الفيلم السينمائي تُعد هي المسؤولة عن التنظيم المتوازن لباقي العناصر ولابد من تظافر العناصر لإنتاج الشكل النهائي للعمل الفني ويأتي هذا التوازن من خلال العناصر التالية: الحبكة والشخصية والفكر واللغة.

الحبكة (The plot):

إنها بشكل عام تنظيم أحداث القصة أي "ربط الأحداث والحالات ربطا متسلسلا محكما يجذب المشاهد بعوامل التشويق والأثارة وصولا بالتدرج الى خواتم تكون نتيجة لاحقة لأسباب سابقة" (فرجسون،١٩٦٤: ص٩٩). ولعل أهم ما يميز الحبكة بحسب أرسطو، "ان أجزاءها مترابطة ترابطا وثيقاً حتى انه لو وضع جزء في غير مكانه أو حذف فان الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب" (ارسطو،١٩٩٩: ص١٣٤). لذلك عدها كثير من النقاد والمنظرين أنها المسؤولة عن هندسة الأحداث التي تستخدم العلاقات السببية في ربط الأحداث بعضها بعضا بدءاً من البداية، مروراً بالوسط، وصولاً الى النهاية وهذا ما يُعرف بالبناء الخطي أو المستقيم (linear dramatic structure) وهو ما صنفه أرسطو بالحبكة البسيطة التي تتمثل في حدث واحد متواصل دون حدوث تحول. أما البناء غير الخطي (Non–linear dramatic structure) فهو الذي يعتمد على تكنيك العودة الى الخلف (Flash–back) أو العودة الى الأمام (Flash–forward) بهدف جعل بناء الأحداث أكثر

إثارة عبر ربط أهم الأحداث بعضها ببعض بطريقة درامية وبتكثيف يعتمد على سرد بناء احداث متوازية (Parallel Stories).

الشخصية (The character):

يشير أرسطو إلى "أن الدراما "هي (الفعل) فهي لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال، بما فيها من سعادة وشقاء" (أرسطو،١٩٩٩: ص١١٣) إذن، الدراما تُحاكي الأشخاص وهم في حالة فعل. تقول (كاوغل): "لابد أن تكون لدينا شخصية، تتصرف من أجل تحقيق شيء ما، ويجب أن تواجه الشخصية صراعاً، وحينما ينتهي كل شيء لابد من أن يكون للقصة معنى" (كاوغيل، ٢٠١٣: ص١٩)، فالشخصية إذن هي محور أساسي وهي العنصر الذي ينتقل عبره الحدث والفكرة لذلك ووصفها (سد فيلد) بأنها "سلوك وفعل، فجوهر الشخصية هو الفعل، وسلوك الشخصية هو كينونتها" (فيلد،١٩٨٩: ص٣٨).

اللغة (The language):

تُعرَف اللغة بوصفها " أداة التعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات" (أرسطو، ١٩٩٩: ص١٥)، حيث تتجسد اللغة في كلام الشخصيات مع بعضها أو مع نفسها وهي تجسيد لعنصر الحوار. إذ تعد اللغة وسيلة للتعبير وأسلوب خلق فني في ذاتها.

الفكرة أو المقولة (The idea or the theme or the movie message):

تكمن أهمية الفكرة في العمل السينمائي باعتبارها اللبنة الأساسية للحكاية التي تنتظم حولها الأحداث والمواقف لتشكيل البنية الدرامية. فهي تمثل الهدف الذي تتمحور حوله الحكاية بحيث تتضافر جميع البنى معا في تحقيق الفكرة الأساسية للعمل السينمائي. يقول (ديفيد تروتر) في كتابه (Screenwriter's Bible) "هناك شيء ما بداخلك يحفز على الكتابة، هناك شيء تريد أن تقوله، تسمى احياناً

بالفرضية (Primes) أو أحيانا (Theme) الفكرة" (Trottier,2005: p ٥٩). فهي اشبه بالباروميتر الذي يقود الكاتب في جميع مراحل الكتابة للوصول لها. بعض الأفلام تطرح مقولة أن (الحب لا يمكنه سد الفجوة بين عالمين مختلفين). أما في فيلم آخر (فالحب يمكنه سد الفجوة). وكذلك نجد ان (الحب قد يصنع المستحيل) لكن (الحب لا يصنع المستحيل) في فيلم آخر. إذن فالنص وبالضرورة له مقولة ترتبط بظرف درامي مُعين لها شخوصها وصراعها في زمان ومكان معينين.

إجراءات البحث

أولا: منهجية البحث وإجراءاته

بما ان البحث الحالي يهدف الى الكشف عن الخلل الذي قد يصيب البناء السينمائي جراء تدخل مقص الرقابة باقتطاع مشاهد أو لقطات، فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر ملاءمة لتحقيق الأهداف والوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانيا: مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الاعمال السينمائية العالمية والعربية حيث استعان الباحث ضمن اطاره النظري بمجموعة كبيرة من الأمثلة وبالضرورة فان هذا الاختيار يقود إلى تمثل حقيقي وأقرب الى الموضوعية كمجتمع أصلي للبحث ومعطياته.

ثالثا: عينة البحث :

بما ان مجتمع البحث يتضمن أعداداً كبيرة من الاعمال، فقد لجأ (الباحث) الى اختيار عينة قصدية تمثل مجتمع البحث للتحليل، واستعان الباحث ضمن اطاره النظري بنماذج تتلاءم ومعطيات البحث، واهم ما تميزت به هذه العينة هي جودتها في استيعاب المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري من ناحية وإمكانية

الحصول على الفيلم قبل تدخل على الرقابة عليه فقد توفرت هذه الشروط والامكانيات في فيلم (البريء / ١٩٨٦) اخراج عاطف الطيب.

رابعا: أداة البحث :

بغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية، اعتمد الباحث على أدبيات الاختصاص وأعد أداة للتحليل تم التوصل اليها من الفهم العام للإطار النظري حيث سيقوم الباحث بتحليل عينة البحث التي تدخل فيها مقص الرقابة وحذف منها عدة لقطات ومشاهد، ومن ثم دراسة المعنى المراد من وجود هذه اللقطات والمشاهد التي حُذِفت في بناء الفيلم من جهة وتأثير حذفها على البناء السينمائي من جهة أخرى، عبر تحليل البنى السينمائية التالية:

١: **البنية البصرية:** التي تتمثل في المعنى المهيمن في المشهد الذي يتشكل من منظومة احجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا ووجهات نظر الكاميرا والتكوين.

٢: **البنية السمعية:** التي تتشكل من منظومة الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية ومن الحلول الإبداعية التي استخدمها صانع الفيلم في استخدام هذه البنية.

٣: **البنية الدرامية:** والتي تتشكل من منظومة الحبكة والشخصية والفكر واللغة، والتي تعد الطريقة التي بوسطتها يستطيع صانع الفيلم ضمان شكل واحساس مؤثر في المشاهد.

خامسا: وحدة التحليل :

اعتمد الباحث على المعنى المهمين في كل مشهد وكل لقطة بتحليل المشاهد المحذوفة جراء الرقابة كوحدة للتحليل ضمن معطيات المعالجة الفنية وتحليل التأثير في سياق الفيلم لان الفكرة لا تكتمل الا ضمن سياق بنائها في الفيلم.

سادسا: خطوات تحليل العينة :

قام الباحث بمشاهدة عينة البحث التي تدّخل مقص الرقابة في حذف جزء منها، وكذلك مشاهدة النسخة الكاملة المتوفرة على اليوتيوب والتي لم تعرض في صالات السينما باستثناء عرض واحد في مهرجان القاهرة السينمائي عام ٢٠٠٥ ومن ثم دارسة وتبويب المشاهد المحذوفة ودراسة وتحليل تأثير حذفها على البناء، وكذلك دراسة وتحليل تأثير اضافتها للبناء من خلال معالجتها الاخراجية والجمالية التعبيرية المؤدية الى تحقيق النتائج والاستنتاجات المتلائمة مع طبيعة البحث باعتماد الية التحليل ثم تحليل عينة البحث.

سابعا: تحليل عينة البحث

اسم الفيلم	اخراج	قصة وسيناريو وحوار	سنة	زمن الفيلم	الدولة
البريء	عاطف الطيب	وحيد حامد	١٩٨٦	١١٩ د	مصر

قصة الفيلم:

(أحمد سبع الليل) شاب فقير، لم يتمكن من تلقي تعليمه بسبب ظروف معيشته القاسية.. يتعاطف معه (حسين وهدان) الشاب الجامعي المثقف، ويعلمه المبادئ الوطنية، ويشجعه على الالتحاق بالقوات المسلحة، ثم يُحول إلى حراسة المعتقلات، وهناك يتم غسل دماغهِ وإيهامه أن كل من في المعتقل هم أعداء الوطن الذين يُعيقون تقدم البلد، ويتم تعليمه الطاعة العمياء.. يقبض على (حسين وهدان) مع مجموعة من الطلاب اليساريين ويحوّلوا إلى نفس المعتقل الذي يخدم به سبع الليل. يلتقي الصديقان في لحظة فارقة تنكشف فيها الحقيقة للمُجند المُغيّب، فيرفض تعذيب صديقه.. يسجن كليهما معاً.. يكشف (حسين وهدان) الحقيقة كاملة لسبع الليل ومن هم فعلاً أعداء الوطن، يثور سبع الليل ندما على ما فعله.. يُقتل حسين بالأفاعي السامة.. أما نهاية قصة الفيلم فهي مادة البحث والتحليل بغية الوصول الى أثر مقص الرقابة على بنية الفيلم السينمائي. فلم يتم الموافقة على عرض الفيلم إلا بعد تغيير نهايته، فنهاية الفيلم الذي تعرض للرقابة ينتهي بصراخ المجند البسيط

(سبع الليل) في وجه رؤسائه في المعتقل، أما النهاية الكاملة والحقيقية للفيلم تضمنت إشهار (سبع الليل) لسلاحه الآلي في وجه رؤسائه ويفتح النار عليهم من أحد أبراج المراقبة، لكنه يقتل بعدها من قبل مجند بريء آخر.

التحليل:

مقدمة:

ان الرقابة الصارمة التي تعرض لها فلم البريء (سواء على المستوى الرسمي أو الشعبي) قد تميزت بإحداث خلل في بناء ومقولة الفيلم حيث أخل تدخل مقص الرقابة بعكس المفاهيم والقيم الإنسانية فحولت الرقابة شخصية البريء الى مُتهم وحولته من شخصية ثورية ضد الممارسات القمعية لحرية الإنسان الى شخصية سلبية مُتخاذلة اكتفت بصرخة.

بعد عرض الفيلم في مهرجان القاهرة السينمائي، تم تخصيص لجنة من مسؤولي كبار الدولة (زارة الدفاع، وزارة الداخلية، وزارة الثقافة) لمشاهدة الفيلم وتم اجازة الفيلم بعد حذف المشهد الأخير منه وكتابة جملة في افتتاحية الفيلم مفادها "وقائع هذا الفيلم لا تمثل الحاضر ...اسرة الفيلم وذلك لإزاحة التهمة عن النظام السياسي. لكن، وبعد عرض النسخة المبتورة لعدة شهور في صالات السينما، اختفى الفيلم لما يقرب من ٢٠ عاماً حتى تم جمع النسخة كاملة عُرضت في المهرجان القومي للسينما في مصر عام ٢٠٠٥ بدون أي اقتطاع، الأمر الذي يؤكد أن ما كان ممنوعا في زمن ما يُصبح مسموحاً في زمن اخر مُختلف المعايير.

ان التأثير الحقيقي لمقص الرقابة على بناء الفيلم كان في حذف المشاهد الأخير منه، لذلك سيقوم الباحث بتحليل مشاهد النهاية في النسخة التي تعرضت لمقص الرقابة والنسخة التي لم تتعرض لمقص الرقابة ليستطيع القياس وتقييم تأثير مقص الرقابة على بناء الفيلم السينمائي.

قصة المشاهد النهائية للفلم في نُسخته الاصلية التي لم تتعرض لمقص الرقابة:

تتحرك مجموعة من حرس السجن بطابور منظم الى أن تتوقف امام برج المراقبة حيث ينادي الضباط على أحمد سبع الليل ليصعد على برج رقم ٣.. يصعد احمد سبع الليل، وبعد وصوله أعلى المنصة تلتقي نظراته بالناي خاصته ملقى على الأرض أسفل البرج (الناي الذي احضره معه من القرية والذي قد قام برميه في سابق الاحداث).. ينادي سبع الليل على أحد الحرس ويطلب منه ان يرمي له الناي ويبدأ بالعزف.. ينتقل البناء الدرامي الى مشهد متوازي في زمن الاحداث حيث يتلقى مدير السجن اتصال هاتفي من أحد المسؤولين.. تدخل شاحنات الاعتقال الى باحة السجن.. يتنبه (سبع الليل) لصوت سيارات الإنذار والشاحنات ويتوقف عن العزف.. يمتطي مدير السجن حصانه مُتجهاً الى الساحة حيث يقف الحراس، ومازال سبع الليل على برج المراقبة ينظر بريبة وهو ممسكاً بالناي.. تقترب شاحنات الاعتقال أكثر، يقوم مدير السجن بإفلات الكلاب على المعتقلين داخل الشاحنة... الجميع يفر الى الخارج ليتلقوا ضرباً أليماً بالهراوات من حرس السجن.. يصرخ سبع الليل ويرفع البندقية ويبدأ بإطلاق النار على الحرس وكلابهم المتجمعين تتكرر لقطات إطلاق سبع الليل النار على الحرس حتى تصيب قائد الوحدة بالرصاص ويسقط ارضا.. تنفذ بندقية سبع الليل من الرصاص فيقوم بتعبئتها مرة أخرى ويطلق الرصاص حتى يصيب مساعد رئيس الوحدة بالنار ويسقط ارض ويستمر بإطلاق النار على بقية الحرس حتى يسقط الجميع ميتاً.. يرمي (سبع الليل) بندقيته ويمسك الناي ويبدأ بالعزف بينما تستعرض الكاميرا الحرس الملقون على الأرض على خلفية من موسيقى الناي.. تأتي رصاصة من أحد الحرس وتصيبه في مقتله فيسقط منه الناي ليستقر فوق البندقية في أرضية البرج.. سبع الليل مُلقى على الأرض صريعاً ودمائه تنساب على الناي والبندقية.

قصة المشاهد النهائية للفيلم الذي تعرض لمقص الرقابة:

تتحرك مجموعة من حرس السجن بطابور منظم الى أن تتوقف امام برج المراقبة حيث ينادي الضباط على أحمد سبع الليل ليصعد على برج رقم ٣.. يصعد احمد سبع الليل، وبعد وصوله أعلى المنصة تلتقي نظراته بالناي خاصته ملقى على الأرض أسفل البرج (الناي الذي احضره معه من القرية والذي قد قام برميه في سابق الاحداث).. ينادي سبع الليل على أحد الحرس ويطلب منه ان يرمي له الناي ويبدأ بالعزف.. ينتقل البناء الدرامي الى مشهد متوازي في زمن الاحداث حيث يتلقى مدير السجن اتصال هاتفي من أحد المسؤولين.. تدخل شاحنات الاعتقال الى باحة السجن.. يتنبه (سبع الليل) لصوت سيارات الإنذار والشاحنات ويتوقف عن العزف.. يمتطي مدير السجن حصانه مُتجهاً الى الساحة حيث يقف الحراس، ومازال سبع الليل على برج المراقبة ينظر بريبة وهو ممسكاً بالناي.. تقترب شاحنات الاعتقال أكثر، فيصرخ سبع الليل وتتجمد الصورة وينتهي الفيلم.

تحليل المشهد الأخير للنسخة التي تعرضت للرقابة:

أولاً: البنية البصرية: احجام اللقطات وزوايا التصوير ووجهات نظر الكاميرا والتكوين.

ان منظومة اللقطات التي استخدمها صانع الفيلم في نهاية الفيلم تنوعت بالضرورة بين اغلب الاحجام إذ كان عدد اللقطات المستخدمة منذ قدوم الحرس وصولا لنهاية الفيلم ٢٤ لقطة بزمن (دقيقتين و٥٧ ثانية) الا انه لم يستخدم حجم اللقطة الكبيرة (close up) الا ثلاثة مرات حيث كان الاستخدام الأول للناي والاستخدام الثاني لكلاب الحراس والاستخدام الثالث للناي وهو بيد سبع الليل.

الاستخدام الأول

الاستخدام الثاني

الاستخدام الثالث

ان التركيز على الناي له دلالة الارتباط بالأرض كما سنرى بتحليل بالبنية الدرامية. اما في المشاهد الأخيرة للفيلم الذ تعرض لمقص الرقابة فقد تم استخدام اللقطة الكبيرة لعقد التناقض ما بين حضور الفن والعنف معاً لكن بدون تعميق درامي لثنائية الفن والعنف فخرج المشهد الأخير باهتاً من أي تأثير حسي درامي خاصة فيما تعلق بإيقاع البناء الدرامي الذي سبق صرخة.

زوايا التصوير: لقد رصد تحليل الفيلم بصرياً منهجيتين للمخرج في استخدام زوايا التصوير. تمثلت الأولى في استخدام زاوية التصوير المرتفعة لسبع الليل والمنخفضة لآمر المعتقل (انظر الصورة رقم ١ و٢). لكن وبعد صعوده عكس المخرج بصرياً استخدامه للزوايا حيث تم استخدام الزاوية المنخفضة في جميع لقطات سبع الليل أما لقطات المعتقل كانت في اغلبها بزاوية مرتفعة (انظر الصورة رقم ٣ و٤). وهذا يؤكد دور البناء البصري في تعميق التحولات الدرامية التي افضت الى تحول البطل من الخضوع والخنوع الى البطولة.

صورة رقم ١

صورة رقم ٢

صورة رقم ٣

صورة رقم ٤

اما وجهات نظر الكاميرا: فكانت وجهة النظر الموضوعية هي المهيمنة على المشاهِد، الا ان تحليل العينة بصرياً رصد تحول وجهات نظر الكاميرا من الموضوعية الى الذاتية غير المباشرة منذ لحظة صعود سبع الليل الى البرج حيث أصبحت اللقطات تتحدد حسب نظرة سبع الليل سواء من حيث اتجاه نظره جغرافياً أم من الناحية النفسية للكيفية التي ينظر بها سبع الليل والتي جعلت المُشاهِد يتحد مع شعور سبع الليل في كل لحظة من لحظات المشاهد الأخيرة.

التكوين: استخدم المخرج أنواعاً كثيرة من التكوين ومنها التكوين المفتوح الذي يفضي الى الإحساس بالكثرة والامتداد عبر لقطات عمقت الإحساس بوجود اعداد حراس كُثر (انظر الصورة رقم٥ و٦). كما تم استخدام نوع تكوين يدعى بالتكوين التأطيري الذي يعمق الإحساس بالضعف والعجز (انظر الصورة رقم٧ و٨).. وكذلك تم استخدام التكوين الهندسي الجيوميتري الذي يعمق الإحساس بالسيطرة والنفوذ عبر وضع الشخصية المسيطرة في مركز التكوين مواجهاً للكاميرا بينما العنصرين الآخرين على طرفي التكوين وغير مواجهين للكاميرا. كُثر (انظر الصورة رقم٩).

الصورة رقم ٥

الصورة رقم ٦

الصورة رقم ٧

الصورة رقم ٨

التكوين الهندسي الجيومتري

الصورة رقم ٩

ثانياً: البنية السمعية:

اعتمدت المشاهد الأخيرة المستهدفة في التحليل على السرد الصوري بنسبة كبيرة جداً، فلم نسمع في الفيلم سوى حوارين الأول: حين طلب سبع الليل من الجندي ان يرمي له الناي. أما الثاني حين وصل اتصال هاتفي لآمر المعتقل وأشار بأن المعتقل على أتم الاستعداد لاستقبل مجموعة المعتقلين الجدد. أما على مستوى الموسيقى فلم يتم توظيف الموسيقى، حتى أن عزف سبع الليل صوتياً لم يكن موجوداً. تم استخدام بعض المؤثرات الصوتية مثل صوت الرياح وصوت سيارات الشرطة وصوت حركة الشاحنات أو رنين الهاتف.

ثالثاً: البنية الدرامية:

المقولة:

إن البنية الدرامية في المشاهد الأخيرة من الفيلم – كما هو الحال في أي فيلم – تستند على ارتباطات ومرجعيات الأحداث السابقة التي تدفقت من بداية الفيلم مروراً بالوسط ووصولاً للنهاية لتحقيق مقولة الفيلم عبر ذلك البناء الدرامي. فمقولة الفيلم تجسدت في تساؤل جدلي عميق تركز في الحيرة التي جعلت من البريء متهم ومن المتهم بريء. وبالتالي، هل سبع الليل متهما بسبب مشاركته في قمع أحرار مصر، أم هو بريء بسبب جهله؟

إن صرخة سبع الليل في نهاية الفيلم تركت النهاية مفتوحة للمُشاهِد حيث وضعت سبع الليل ضمن دائرة الاتهام وذلك لأننا شاهدنا كيف انتهى احتجاجه على ضرب صديق طفولته وابن قريته (حسين أفندي) ولم يفعل شيء. عوقب سبع الليل بتنزيل رتبته العسكرية واستمر في عمله دون احتجاج. لذلك عد الباحث بان البريء الذي أراد صانع الفيلم له ان يكون بريئا مازال ضمن دائرة الاتهام. وبالتالي، واستناداً الى البناء الدرامي الذي تعرض للاجتزاء والحذف، أفضى الى مقولة مفادها: إن المعتقلين من أبناء الوطن هم أبرياء بسبب جهلهم لكن برائتهم وجهلهم قد ساهمت وساندت قتل الاحرار وتقييد حرية الانسان وبالتالي فإن بطل الفيلم (سبع الليل) بطل غير ثائر بل بطل سلبي وخانع، اذن فهو مُتهم وليس بريء.

الحبكة:

إن حبكة فيلم البريء وبالرغم من اعتبار الفيلم طويلاً فإنها كانت حبكة بسيطة (غير مُركبة) حيث لا وجود لأزمات ثانوية تتعلق بشخصيات أخرى غير ابطال الحكاية الرئيسيين بهدف تعقيد الأحداث وتأجج الصراعات الثانوية والرئيسية فقد اعتمد الفيلم على استخدام نوع السرد المستقيم الذي يتبع تسلسلاً يبدأ بالتمهيد، الأزمة، الذروة، والنهاية بدون تحول في مسار الأحداث مبني على تحول درامي عند البطل، بل اكتفى الفيلم بصرخة البطل في نهاية نسخته المُقتطعة. الفيلم لم يبدأ بالأزمة أو بالذروة ولم ينتهج نهج إخفاء معلومات وكشف معلومات عبر بناء الفيلم ولم يحوي على أي تأخير أو تقديم أو استرجاع أو تداخلات في بناء احداثه. فقد اقتصرت نهاية الفيلم على عنصر وحدث رمزي تمثل في الناي الذي انتقل من بداية الفيلم حين قام سبع الليل بقص جزء من قصب ارضه ليصنع منه ناي مروراً بوسط الفيلم حينما يصرخ أحد الضباط على سبع الليل الذي يعزف على الناي ويقوم برمي الناي بعيداً، وصولاً الى النهاية حينما يستعيد سبع الليل الناي ويبدأ بالعزف لكنه يتوقف حين يسمع صوت شاحنات الاعتقال قادمة الى ساعة المُعتقل. إن هذه العلاقة الرمزية بعلاقة بطل الحاكية بأرضه هي علاقة رومنسية، فلو كانت العلاقة درامية لتم

تحويل الناي لأداة يقتل بها البطل خصمه أي أن تتحول الدال وهي (الناي) الى دال اخر فتصبح (سكين) يفقأ بها عين غريمه وبالتالي فإن بقاء الناي منذ البداية حتى النهاية له سبب ونتيجة.

تحليل المشهد الأخير للنسخة الكاملة للفيلم:

لن يقوم الباحث بإعادة التحليل لما سبق تحليله الا انه سيقوم بتحليل تأثير تغيير النهاية على بناء الفيلم أي تحليل اللقطات التي تم حذفها من مشهد النهاية وكيف أنها غيرت في رسالة الفيلم وبنائه.

أولاً: البنية البصرية:

ان منظومة اللقطات التي استخدمها صانع الفيلم في نهاية الفيلم الذي لم يتعرض للحذف كانت (٤٨) لقطة بزمن (٧ دقائق و١٣ ثانية) في حين كانت منظومة اللقطات في النسخة التي تعرضت للرقابة (٢٤) لقطة بزمن ثلاث دقائق وذلك من بداية قدوم الحرس حتى نهاية نُسخة الفيلم.

ان فرق عدد اللقطات في المشهد الأخير بين النسختين قد بلغ الضعف وهذا مؤشر لإبراز اختلافات عديدة تتعلق باليات التعبير والبناء البصري والإيقاع البصري والاستمرارية البصرية في بناء الفيلم. فكلما زاد عدد اللقطات في المشهد الواحد كلما ارتفع ايقاعه، وارتفع مستوى التعبير السينمائي عبر الانتقال بين احجام لقطات مُختلفة، فقد استخدم المخرج جميع احجام اللقطات بشكل تبادلي لتحقيق علاقات درامية أكثر وضوحاً وتقابلاً وتضاداً وكذلك ارتفاع موزون للإيقاع من لحظة الهدوء والاسترخاء وصولا للحظة إطلاق النار على الحرس وانتهاءً بإطلاق النار على سبع الليل. ولتحليل المشهد بنائياً بصرياً فقد تم استخدام اللقطة الكبيرة ٦ استخدامات على مستوى المشهد كاملاً بهدف التأسيس العاطفي والتدريجي لحدث الانتقام أو الثورة، بعكس النسخة التي تعرضت للحذف فلم يتم استخدام اللقطة الكبيرة سوى ثلاث مرات

بدليل انتهاء الفيلم بصرخة سبع الليل. وللوقوف على أهمية استخدام هذا الحجم ستة مرات، سيعرض الباحث مواضع الاستخدام، وهي على النحو التالي:

١. الناي وهو على حافة البرج.
٢. الناي وهو بيد سبع الليل.
٣. الكلب والهراوة.
٤. الناي بعد الانتهاء من إطلاق النار على الحرس والبدء بالعزف عليه.
٥. عندما سقط الناي من سبع الليل بعد إطلاق النار عليه واستقر الناي بجانب البندقية.
٦. البندقية والناي فوق بعض ودماء سبع الليل تقطر عليهما.

ان استخدام اللقطة الكبيرة في الموضع رقم ٤ و٥ و٦ تم حذفه بالنسخة التي تعرضت للرقابة. أما تحليل استخدام اللقطة الكبيرة في تلك المواضع فجاء بهدف التدرج في ارتفاع إيقاع ووتيرة المشهد دراماياً وبصرياً وصولا لذروة الأحداث بإطلاق النار من قبل سبع الليل على الحرس لينتقل البناء البصري والدرامي الى حالة من الهدوء أي الهبوط في الإيقاع حيث أنهي المخرج علميات الانتقام بلقطة كبيرة للناي استعدادا من سبع الليل للعزف على الناي وهو مرتبك بسبب الصدمة النفسية التي تعرض لها. إن ربط الناي بالأرض والوطن في بداية الفيلم قد حقق ازدواجية لمفهوم البريء والمتهم عبر لقطة كبيرة جمعت الناي بجوار البندقية في الاستخدام الخامس. أما الاستخدام السادس الذي جمع الناي مع البندقية ودماء سبع الليل تقطر عليهما فقد حقق تكثيفاً بصرياً اختزل الفيلم بلقطة واحدة.

اما زوايا التصوير : كما اشرنا بالتحليل السابق فان المخرج استخدم الزوايا المرتفعة للحرس والزوايا المنخفضة لسبع الليل واستمر هذا الاستخدام في اللقطات المحذوفة ليؤكد المخرج بصرياً على ضرورة استخدام الزوايا المنخفضة والمرتفعة للتأكيد على شرعية الحق والحرية لكن هذه النُسخة قد احتوت على استخدم بصري درامي اخر وهو استخدام زاوية نظرة الطائر للحارس الذي اطلق النار على سبع

الليل، فهي زاوية قدرية تُفضي الى الإحساس بسطوة القدر والمصير المحتوم لكنها لم تُستخدم لسبع الليل مع دمائه وهو مُلقى على الأرض، وهنا لابد وأن يؤكد التحليل على عمق استخدام زوايا الكاميرا في البناء البصري الدرامي بدليل استخدام لقطة منخفضة لسبع الليل بدلاً من استخدام لقطة مرتفعة قدرية فظهر سبع الليل بسبب زاوية الكاميرا بطلاً مسيطراً.

اما وجهات نظر الكاميرا: لم تُشكل وجهات النظر أي إضافة جديدة في اللقطات التي تم حذفها بل استمرت اللقطات بالتماهي مع نظرة سبع الليل بهدف جعل المُشاهِد يتحد مع شعور سبع الليل في كل لحظة من لحظات المشاهد الأخيرة.

التكوين: لم تُشكل اللقطات المحذوفة أي إضافة جديدة على مستوى التكوين فقد استمر الفيلم باستخدام التكوين المفتوح، والتأطير، والجيوميتري وذلك للأهداف سابقة الذكر. أما التكوين الأخير الذي جمع البندقية والناي ودماء سبع الليل (الصورة رقم ١٠) فقد كانت أهميته في ترتيب عنصري الناي والبندقية بتشابك على المستوى الأفقي للصورة أما عامودياً فقد ظهر الناي كعنصر بصري يعتلي البندقية وهذا مهم جداً في دلالة ترتيب العناصر البصرية داخل الإطار.

الصورة رقم ١٠

ثالثا: البنية الدرامية:

المقولة:

ان المفهوم المتبادل ما بين ثنائية البريء والمتهم كانت واضحة ودقيقة بشكل حلي، فالسجناء في هذه النسخة الكاملة هم أبرياء والسجان هو المتهم في كبت الحريات واستغلال جهل الحرس. ففي النسخة التي تعرضت لحذف المشاهد الأخيرة افضت الى أن سبع الليل مُتهماً بسبب سلبيته وعدم تمرده واكتفائه بالصراخ في نهاية الفيلم. فهل تغيرت المقولة في النسخة التي لم تتعرض للرقابة؟

تحتوي النسخة التي لم تتعرض للرقابة الى ثلاثة عناصر او جهات تشترك بثنائية (المتهم / البريء) وهم:

أولا: المعتقلين: في البداية، كان المعتقلون بمكان اتهام حتى انهم وصفوا بأنهم أعداء الوطن. فالمُشاهد وبطل الفيلم (سبع الليل) مُغيبون عن الحقيقة فهم لا يعلمون أن أعداء الوطن ليسوا هم المعتقلين الى أن انتقل المُشاهد وسبع الليل من الجهل الى المعرفة واكتشفوا الحقيقة المُعاكسة.

ثانياً: آمر السجن: في البداية كان يتصف بالوطنية لمحاربته أعداء الوطن حتى اكتشف المُشاهد وسبع الليل بان أعداء الوطن هم آمر السجن ومساعده والحراس الذين ينفذون أوامر التعذيب.

ثالثا: سبع الليل: انتقل سبع الليل أكثر من مرة من دائرة الى أخرى حيث كان بريء يريد الدفاع عن الوطن فسقط في الدائرة الأولى بسبب جهله، ثم تحولت الشخصية بعد التنوير لينتقل لدائرة الاتهام فكيف يرضى الاستمرار في العمل بعد معرفته بان ما يقوم به ضد الوطن، الا ان حبه لوطنه مصر وانتماءه لها ولشعبها الذي يدافع عن الوطن جعله يتمرد ويقتل الأعداء الحقيقين انتقاماً، لينتقل من منزلة المتهم لمنزلة البريء. وهذا ما لم يتم الوصول اليه في النسخة التي تعرضت لمقص الرقابة.

الحبكة:

كما أشرنا في التحليل السابق، فان الناي له حضور من بداية الفيلم حتى اخر لحظة في الفيلم واعتبر رمز عاطفياً مهم للأحداث في بداية الفيلم ووسطة ونهايته اذ اكتمل المعنى بشكل واضح بعد عرض اللقطة الأخيرة (الناي والبندقية ودماء سبع الليل) في ذات اللقطة التي حققت المقولة وكانت جزء مهم من النهاية.

إن النهاية في النسخة التي لم تتعرض للرقابة نقلت سبع الليل من دائرة الاتهام الى دائرة البراءة كما أشرنا في المقولة. وبما ان احداث الفيلم تم بناءها على أساس السبب والنتيجة كما أشرنا في التحليل السابق فان النتيجة الحتمية القائمة على هذا أساس السبب والنتيجة فلابد أن تُفضي الى ما قام به سبع الليل والمتمثل في الانتقام وقتل آمر السجن وحرسه، لذلك فان اقتطاع الجزء الأخير من الفيلم أخل بالحبكة بشكل واضح، فسلسلة الأفعال والأحداث التي تم حذفها تميزت بالتدفق والجريان نحو نهاية لابد منها بحسب قانون السبب والنتيجة وقانون الاحتمال والضرورة حتى أن الفيلم لم ينتهي بنهاية نهائية بل أشار الى استمرار وجود قمع للحريات عبر إطلاق النار على سبع الليل من حارس مُستجد باعتبارها نهاية مفتوحة.

البنية السمعية:

ان الفرق كان واضحا في البنية السمعية بين النسختين، فكثافة المؤثرات الصوتية من إطلاق نار كان سبباً في تأجج الإيقاع الدرامي والسمعي والبصري. لم نسمع عزف سبع الليل في النسخة التي تعرضت لمقص الرقابة وهذا دليل على تأثير الاقتطاع على البناء الدرامي والسمعي تحديداً، بينما في هذه النسخة اخذ سبع الليل الناي وقام بالعزف واستمر المجرى الصوتي بموسيقى حزينة امتزجت مع عزفه، حتى تحولت الى مزيج موسيقي يعبر عن اتحاد وجهة نظر صانع الفيلم مع وجهة نظر بطل الفيلم حتى جاءت الرصاصة وأوقفت المجال الصوتي كاملاً.

نتائج البحث:

١. أظهرت عينة البحث ان الرقابة قد اخلت بالبنية البصرية (المرئية) من حيث حذف مجموعة كبيرة من اللقطات ذات الأحجام والزوايا المختلفة مما سبب خلل بإيقاع ووتيرة المشاهد النهائية في الفيلم كم وأثر هذا الحذف أخل بالاستمرارية البنائية البصرية لاسيما وأن المخرج اعتمد على سرد النهاية باستخدام الصورة بينما قامت الرقابة بحذف أكثر من ٥ دقائق من مشاهد الفيلم الأخيرة.

٢. كشفت عينة البحث ان الرقابة اخلت بالبنية الدرامية حيث قامت بحذف جزء مهم من الحبكة وهي النهاية حيث اعتمد الفيلم على ربط البداية مع الوسط مع النهاية من خلال رابط رمزي وهو الناي الا ان مقص الرقابة حذف الجزء الأخير من الفيلم مما أفرغ الفيلم من معناه ودلالاته ونتج عن ذلك تغيير بمقولة الفيلم.

٣. كشفت عينة البحث ان الرقابة قامت بحذف مشهد الشخصية الرئيسية وهي تعزف على الناي مما أخل بالبنية السمعية التي قامت على ربط الأجزاء الدلالية معا وأفقدت وجود معنى للناي في بداية ووسط الفيلم.

الاستنتاجات:

١. إن كل مُنتج تكنولوجي يمتلك منظومته الأخلاقية والتشريعية والقانونية الخاصة به، فالعولمة حتمية وليست قرار بدليل قرار توحيد محتويات الأفلام من قِبل شركة (Netflix) لجميع مواطني العالم.

٢. إن الأشكال الرقابية بكل تنوعاتها ليست ذات جدوى إيجابية في عصر العولمة وانتشار منصات عروض الأفلام عبر الإنترنت وذلك لعدم قدرة الدولة على التحكم بمحتويات ما تعرضه هذه المنصات لمواطنيها.

٣. إن فرض رقابة داخل حدود الدولة على ما يعرض من أفلام محلية أو من خارج حدودها ليس له قيمة مقارنة بكم النوافذ المتاحة لمواطني هذه الدولة في التعرف والاكتشاف والتأثر سلوكياً ومعرفياً.
٤. إن الأشكال الرقابية لحكومات الدول تقف عاجزة أمام حق المواطن في امتلاك المعلومات التي تُتيحها وسائل التواصل الاجتماعي وعروض الأفلام لكنها لاتزال تمارس سلطتها على حق المواطن في التعبير عن رأيه.
٥. لا يجوز تقييد الإبداع من قِبل أي سلطة سوى سلطة واحدة وهي الجمال، فكل شيء جميل، مُباح.

المقترحات:

١. يقترح الباحث برامج توعوية للآباء والامهات تُركز الضوء على ضرورة مراقبة المحتويات التي يتعرض لها أطفالهم عبر مواقع التواصل الاجتماعي ومنصات عروض الأفلام.
٢. يقترح الباحث برامج توعوية للآباء والامهات بهدف تطوير ثقافتهم ومهاراتهم في مجال استخدام الوسائل الاتصالية ومواقع التواصل الاجتماعي وحجب المحتويات الغير جيدة.
٣. يقترح الباحث شمول موضوعة الرقابة ومحطات عروض الأفلام في المؤتمرات والندوات لما لها من تأثيرات كبيرة ومتنوعة على الفرد والمجتمع.
٤. يقترح الباحث شمول البرامج الأكاديمية على مساقات او ورش عمل تُعنى بمفهوم الوعي الذاتي عند صُناع مُحتوى الأفلام.

الجهات المنوط بها هذه المقترحات:

- المنظمات الدولية.
- وزارة الثقافة.
- الجمعيات والأندية الثقافية.
- النقابات الفنية.

- المحطات التلفزيونية والإذاعية.
- الأكاديميات (كليات وجامعات ومعاهد).

المصادر والمراجع:

اعتمد البحث نظام توثيق جمعية علم النفس الأمريكية (American Psychological Association) [APA]

المصادر والمراجع باللغة العربية:

١. ابو شاوي، علي. (٢٠٠٦). "سحر السينما". الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
٢. الجريتلي، سلوى. (٢٠١١). "القيم الإسلامية والضبط الاجتماعي: دراسة تحليلية". مجلة كلية التربية / جامعة بورسعيد. مصر.
٣. الحفار، عبد الباسط. (٢٠١٦). "جماليات الفيلم القصير". الشاطئ للنشر والتوزيع، ط١، الأردن.
٤. الرازي، محمد بن أبي بكر. (١٩٧٩). "مختار الصحاح". دار الكاتب العربي، بيروت.
٥. أرسطو. (١٩٩٩). "فن الشعر". ت: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر.
٦. الموسوعة العربية الميسرة. (١٩٧٢). مؤسسة فرانكلين للطباعة، دار الشعب، ط٢، القاهرة.
٧. بوجز، جوزيف م. (١٩٩٥). "فن الفرجة على الأفلام". ت: وداد عبد الله. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٨. دعدوش، احمد. (٢٠١٤). "قوة الصورة: كيف نقاومها؟ وكيف نستثمرها؟" دار ناشري للنشر الالكتروني ومنشورات السبيل.
٩. روم، ميخائيل. (١٩٨١). "أحاديث حول الإخراج السينمائية". ت: عدنان مدانات. ط١. دار الفارابي، بيروت.
١٠. ستيفسون، رالف ودوبري، جان. (١٩٩٣). " السينما فناً". ت: خالد حداد. المؤسسة العامة للسينما.
١١. غارودي، روجيه. (١٩٨٥). "البنيوية – فلسفة موت الإنسان". ت: جورج طرابيشي، ط ٣، دار الطليعة بيروت.
١٢. فرجسون، فرنسيس. (١٩٦٤) "فكرة المسرح" ت: جلال العشري. دار النهضة العربية، القاهرة.
١٣. فضل، صلاح. (١٩٩٨). "نظرية البنائية في النقد الأدبي". دار الشروق، القاهرة.
١٤. فيلد، سد. (١٩٨٩). "السيناريو". ت: سامي محمد. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.
١٥. كاوغيل، ليندا ج. (٢٠١٣). "فن رسم الحبكة السينمائية" ت: محمد منير الاصبحي. منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
١٦. ليسا، صوفيا. (١٩٩٧). "جماليات موسيقى الأفلام". ت: غازي مافيجي، وزارة الثقافة، دمشق.
١٧. مكاوي، عبد الغفار. (٢٠١٧). "المنقذ: قراءة لقلب أفلاطون (مع النص الكامل للرسالة السابعة)"، مؤسسة هنداوي سي أي سي. المملكة المتحدة.
١٨. مندور، محمد. (١٩٦٣). "المسرح". دار المعارف، القاهرة.

المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية:

1. Brown, Blain. (2016). "Cinematography Theory and Practice". 3rd edition. Focal Press. USA.
2. Brown, Blain. (2008) "Motion Picture and Video Lighting". 2nd edition. Focal Press. USA.
3. Carvill, Michelle & Taylor, David. (2013) "The Business of Being Social" 2nd Edition. Crimson Publishing. New York, USA.
4. Kassabian, Anahid. (2001). "Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music". Routledge, New York.
5. Morris, Christopher. (2016). "Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema". Routledge, Taylor & Francis Group. London & New York.
6. Nye, Joseph S. (2002). "The Paradox of American Power: Why the world is only superpower can it go it alone". Oxford University Press, NY.
7. Ray, Meredith K. (2009). "Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance". University of Toronto press. Canada.
8. Schwanebeck, Wieland. (2017). "Reassessing the Hitchcock Touch: Industry, Collaboration, and Filmmaking". 1st edition, Palgrave Macmillan; London, UK.
9. Trottier, David. (2005). "Screenwriter's Bible". 6th Edition, Silman-James Press. Los Angeles.
10. Uncle John's. (2015). "Facts to Go International Affairs". Volume 16. Bathroom Reader Institute Portable Press. Ashland, Oregon.
11. Walt, Stephen. M. (2006). "Taming American Power, The Global Response to U.S Primacy". Harvard University. W. W. Norton & Company Ltd., London.
12. Welzel, Christian & Haerpfer, Christian W. & Bernhagen, Patrick. (2019). "Democratization" 2nd edition. Oxford university press. UK.
13. WESTON, JUDITH. (1996). "Directing actors". McNaughton & Gunn, Inc., Michigan, USA.

المواقع الإلكترونية باللغة العربية ومراجع جدول الأفلام التي تعرضت للرقابة عالمياً:

١. المطيري، عبد المحسن. (١٧يونيو/٢٠١٦). "قصة الرقابة في السينما الأمريكية". الجزيرة. كوم. (٢٠٢٢). من موقع:
https://www.al-jazirah.com/2016/20160617/zt1.htm

٢. حرب، هاجر. (٢٠٢١). "فيلم "أميرة" يطعن خاصرة الأسرى الفلسطينيين.. ونشطاء يطالبون الحكومة الأردنية بالاعتذار رسميا". القدس العربي: ٨ ديسمبر – ٢٠٢١ / من موقع https://www.alquds.co.uk

٣. موقع الاعلان العالمي لحقوق الإنسان المادة ١٩ من موقع:
https://www.un.org/ar/universal-declaration-human-rights/

٤. محمد، ايمان. (١٣-٠٦-٢٠٢٢). "بعد سحبه من دور السينما في بريطانيا.. المغرب يمنع عرض فيلم (سيدة الجنة)". الجزيرة.كوم
https://www.aljazeera.net/news/arts/2022/6/13/%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D8%B3%D8%AD%D8%A8%D9%87-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D9%81%D9%8A-%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D8%B7%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%B1%D8%A8

٥. نصار، نهال. (٢٠١٤). "أشهر ١٠ أفلام ممنوعة في تاريخ السينما العالمية". دوت مصر. من موقع: http://www.dotmsr.com

المواقع الإلكترونية الأجنبية ومراجع جدول الأفلام التي تعرضت للرقابة عالمياً:

1. BAKER, LOGAN. (2016). "Hook Your Audience with the First Shot". AUGUST 08, 2016, Premium Beat. Accessed 1st Dec. 2021 retrieved from: shttps://www.premiumbeat.com/blog/hook-your-audience-with-the-first-shot
2. Center for Human Rights in Iran. (AUGUST 17, 2015)."Banning of Films Continues under Rouhani Administration, 14 Movies Now Forbidden" Accessed: 23rd Dec. 2021. Retrieved from: https://iranhumanrights.org/2015/08/banning-of-films-continues-under-rouhani-administration-14-movies-now-forbidden/
3. Collins dictionary. "Self-censorship", Accessed Aug 2nd, 2021. Retrieved from: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/self-censorship
4. COOK, SAM. (2021). "50+ (Netflix) statistics & facts that define the company's dominance in 2022". Comparitech.com. UK. December 9, 2021. Accessed 23rd Dec. 2021. Retrieved from: https://www.comparitech.com/blog/vpn-privacy/((Netflix))-statistics-facts-figures/
5. Goodstein, Laurie. (Feb. 7, 2006). "Catholic Group Says of 'Da Vinci Code' Film: It's Just Fiction" nytimes. Accessed 15th Dec. 2021.

Retrieved from: https://www.nytimes.com/2006/02/07/us/catholic-group-says-of-da-vinci-code-film-its-just-fiction.html

6. IMDB: Internet Movie Database. Retrieve from: www.imdb.com
7. Jones, Derek. (2015). "Censorship: A World Encyclopedia". volume 1-4. Routledge press, New York.
8. Kaye, David. (2016). "United Nations Human Rights Office of the High Commissioner". New York, 20.10.2016): Accessed 16th Dec. 2021. Retrieve from https://www.ohchr.org/en/issues/freedomopinion/pages/davidkaye.aspx
9. Mankotia, Ajay. (2020). "Bollywood movies, Censor Board, and the curious case of deleted songs". Accessed 14th Dec. 2021, Retrieved from: https://www.dailyo.in/arts/bollywood-music-censor-board-movies-deleted-songs/story/1/33758.html
10. Merriam-Webster.com Dictionary. "Censorship". Accessed Aug 2nd, 2021. Retrieved from: https://www.merriam-webster.com/dictionary/censorship#learn-more
11. Motion Pictures Associatiom. (2022). Accessed 16th Dec. 2021. Retrived from: https://www.motionpictures.org/film-ratings/
12. Netflix Official website. Accessed 2nd Jan. 2022. Retrieved from: https://about.(Netflix).com/en/news/(Netflix)-is-now-available-around-the-world
13. statista.com No.1. Accessed 14th Dec. 2021, Retrieved from: https://www.statista.com/statistics/258014/number-of-(Hulu)s-paying-subscribers/
14. Toh, Michelle. (2021). "(Netflix) is doubling down on Asia with K-dramas and mobile-only deals. But China remains elusive)". CNN Business. February 4, 2021. Accessed 14th Dec. 2021. Retrieved from: https://edition.cnn.com/2021/02/03/media/netflix-asia-expansion-intl-hnk/index.html
15. Williams, Chase. (2020). "What Is a VPN? Beginner's Guide, Explained by Experts". last update: October 06, 2021. Accessed 14th Dec. 2021. Retrieved from: https://www.wizcase.com/top-post/what-is-a-vpn-a-beginners-guide/?keyword=what%20is%20vpn&campaignID=15356342126&matchtype=e&adgroupID=137084173091&adpos=&extension=&kwd=kwd-49355860&location=&geo=9069818&matchtype=e&device=&ad=570860194240&placement=&adposition=&gclid=Cj0KCQiAieWOBhC

YARIsANcOw0wwHv9fI0Vzm6J6OAyJqll7Zi1zVxqfsLOGKP5q0KgMcu4jPTHL-dYaAjNsEALw_wcB

16. Williams, Linda Ruth. (07 July 2002). "So what has changed in 30 years to make 'Straw Dogs' acceptable home entertainment?" Accessed 14th Dec. 2021, Retrieved from: https://www.independent.co.uk/news/media/so-what-has-changed-in-30-years-to-make-straw-dogs-acceptable-home-entertainment-183139.html