المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد2. 2023. 259- 280

تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية

محمد أكرم عبد الجليل، جامعة النهرين، مركز التعليم المستمر

تاريخ الاستلام:2022/1/10 تاريخ القبول: 2022/6/2

Variety of Semantic, Functional Space in Dramatic Indian Cinema

Mohammed Akram Abdel Jalil، Al-Nahrain University، Center for Continuing Education

الملخص

جمعت السينما بين مختلف شعوب العالم وحاكت جميع الفنون، إذ تنوعت نتاجاتها العالمية في مختلف بقاع الأرض عبر اشتغالات متعددة تعمل بتعاضد معطيات اللغة الصورية السينمائية، التي حاكت مختلف مجالات الحياة في تنوع درامي يتباين حسب نوع وطبيعة حكاية الفيلم الساردة لمناحي واقع الانسان وخيالاته على المستوى الواقعي والانطباعي المساهمة في التعبير عن رؤاه وافكاره ومشاعره واحاسيسه فضلا عن التأثير على مواقفه وقضاياه، وتنبري من بينها السينما الهندية فتميزت بغزارة الإنتاج والكم من المحاكاة السردية لعوالم الفيلم المختلفة ، فحاكت واقع الحياة الهندية الاجتماعي والسياسي والديني والاقتصادي والاسطوري وغيرها، من خلال مزيج ثقافي عاكسة تراث وفلكلور الهند، وتمكنت ان تمنح لها انساقا واتجاهات واساليب وأنواعا فنية تتميز بها عن غيرها فالتنوع شمل أفلاما ذات مضامين مختلفة، إذ أثارت اهتمام الباحث بالتنوع البنائي للشكل الفيلمي و المضمون الدرامي المتمثل بمحاكاة مضمون تتوحد فيه مجموعة انساق وأساليب درامية ضمن بناء فيلمي واحد، فكان سمة ميزتها عن غيرها بالمحتوى و الذي يتضمنه ثنايا البحث، وتمثل هدف البحث في الكشف عن تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي للملامح الدرامية للسينما الهندية والمعالجات الفنية بتوظيف السمات والانماط السردية لها، واعتمد الباحث على المنهج الوصفي تحليل المحتوى كونه اكثر ملاءمة لتحقيق الاهداف والوصول الى النتائج المتوخاة ، وتوصل الى مجموعة من النتائج كان من اهمها ان المعالجة الإخراجية للمتن الحكائي في الفيلم الهندي تعتمد على تنوع نوعي يجمع بين الكوميديا والتراجيديا والعنف والحركة والرومانسية والمغامرات والجريمة والاثارة وتوالد الصراعات مع سيادة القدرات الخارقة للشخصيات الرئيسة والضد وتحقيق عنصر المفاجأة والترقب والشد والتشويق كسمة تميز الفيلم الهندي ضمن بنية فلمية واحدة.

الكلمات المفتاحية: الاشتغالي، الدرامية، الدلالي، السينما، الفضاء، الملامح، الهندية.

Abstract

Cinema brought together the different peoples of the world and simulated all the arts, as its global productions varied with multiple works with the synergy of the data of the cinematic visual language, which simulated various areas of life in a dramatic diversity that varies according to the type and nature of the film's story, which narrates the aspects of human reality and its imaginations at the realistic and impressionistic level, contributing to the expression of his visions, ideas, feelings and feelings, as well as influencing his positions and issues, Simulated the reality of Indian life social, political, religious, economic, mythical and others, through a cultural mix reflecting the heritage and folklore of India, and was able to give her formats, trends, methods and artistic types that distinguish her from others, the diversity included films with different contents, as it aroused the researcher's interest in the structural diversity of the film form and the dramatic content of simulating the content in which a group of formats and dramatic methods unite within the construction of one film, so it was a feature that distinguished it from others in the content, which is included in the folds of the search, The goal of the research was to reveal the diversity of the semantic and operational space of the dramatic features of Indian cinema and artistic treatments by employing features and narrative patterns for them, and the researcher relied on the descriptive approach to content analysis being more appropriate to achieve the goals and reach the desired results, and reached a set of results, the most important of which was that the directorial treatment of the narrative body in the Indian film depends on a qualitative diversity that combines comedy, tragedy, violence, action, romance, adventures, crime, thriller and the reproduction of conflicts with the rule of supernatural abilities For the main characters and the opposite, achieving the element of surprise, anticipation, tension and suspense as a characteristic that distinguishes the Indian film within a single film structure

Keywords: space, cinema, drama, features, functional, Hindi semantic.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.2.6

الإطار المنهجي

المقدمة

في خضم معطيات التطور الحاصل في مختلف مناحي الحياة وفقا لتطورات التقنيات المستحدثة في العلوم المتسابقة مع الزمن بغية الوصول إلى اهدافها ورسالتها، والتميز من بينها الفن السينمائي في محاكاته لجميع العلوم بتوظيف التجسيد الدرامي بتوظيف السرد الصوري والتطور التقني الحاصل في مستلزمات الإنتاج لتصبح قوة فعالة ووسيلة معززة بالتطور الحديث لمواكبة ما جاوره من العلوم الاخرى.

ومن هنا ينبغي للباحث الغور في ثنايا هذا العلم والتطلع على معطياته الدلالية والتعبيرية لتحقيق جمالية فنية بواسطة المنتج الفيلمي، فقد عدت السينما وسيلة اتصالية عابرة لحدود الزمان والمكان كونها وسيلة مطواعة تنتشر في اغلب بقاع الارض وبتوظيف التقنيات اكتسبت سمة العالمية، اذ خلقت الترجمة والدبلجة بجميع اللغات بعدا يضعها في مصاف ومقدمة العلوم التي تحاكي كل الشعوب وتصنع لنفسها مكانة في مقدمة الثقافات الدولية والتي تترك الاثر على المتلقين. وتعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) للوصول إلى النتائج والاستنتاجات.

مشكلة البحث

أثار اهتمامَ الباحث في مختلف نتاجات السينما العالمية أسلوبٌ تميزت فيه السينما الهندية في جمع مختلف الانواع والأساليب ضمن منتج واحد وبسمات تميزه عن مثيلاته، إذ اكتسبت مهارات وميزات خاصة بها مكنتها من تحقيق الانتشار والتفاعل الشعبي في مختلف البقاع ومن (خلالها يتم تاكيد المعاني والافكار وإيصالها، اذ يهدف البحث إلى الكشف عن تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية والمعالجات الفنية عبر السمات والانماط السردية المتنوعة لها

واستعان الباحث بعدد من المصادروالدراسات في حقل الاختصاص والحقول المجاورة له وعليه تنطلق دراسته من السؤال الآتي والممثل لمشكلة البحث: ما هي الأبعاد الجمالية المجسدة في تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث في أهمية الرؤى الفيلمية للتعبير عن أفكار ودلالات جمالية تؤدي دورا حيويا في حياة الشعوب ومحاكاة واقعها وتاريخها ومستقبلها وتطلعاتها سواء اكان انطباعيا أو واقعيا خلال تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية، لذا فإن البحث سيعتمد تحليل عينات قصدية لغرض الكشف وتسليط الضوء على جوانبها ليكون معيناً للعاملين في إنتاج وتنفيذ الدراما، وايضاً للطلبة والدارسين لها.

أهداف البحث:

تتجلى في الآتي: الكشف عن تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية والمعالجات الفنية بتوظيف السمات والانماط السردية المتنوعة عبرها.

حدود البحث:

الحد الموضوعي، يتحدد البحث في الكشف عن تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية. أما الحد المكاني؛ فبناء على ما تقدم فان البحث معني بحد مكاني ضمن معطيات الإطار النظري لانفتاح البحث على رقعة واسعة، فشملت عينة البحث التطبيقية بعدا مكانيا يتمثل في إنتاج الأفلام السينمائية في الهند. ولا يتحدد البحث بمدة زمنية محددة كونه يحاكي نتاجات السينما التي تعنى بالكشف عن تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية.

تحديد المصطلحات:

الفضاء: ورد لدى تاج العروس في جواهر القاموس بأنه "الاتساع والانتهاء ويفضي كل شيء أي يصير فضاء"(Al-Zubaidi. W.d. p.3). فيما ورد في العصور القديمة بأنه "يدرك ولكنه لا يرى، وعده عنصرا كاملاً ذا وجود مطلق ويمثل نظاما ثلاثي الابعاد يوفر مكانا لكل الاشياء التي تظهر للوجود" (Casey .1990 p. 54). فيما عرفه حسن فتحي بانه "كل هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي وهو ايضا كل هذا الفراغ الهائل الذي يمتد من حولنا مع امتداد مدى ابصارنا" (Fathy, 1971 p. 172). والتعريف الاجرائي للباحث "هو الوعاء الحاوي للأحداث والمدرك دلاليا وتعبيريا في مكونات عناصر اللغة السينمائية والمجسدة في معطيات المنتج الفيلمي".

الدلالة: وردت في مختار الصحاح بالآتي "دلل: الدليل ما يستدل به والاسم دلالة" (Al-Razi, 1983 p. 20) فيما عرفها الجرجاني بأنها "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر" (Al-Jurjani, 1969. P 61:62). فيما أوردها كيرزويل بانها "العلاقة التي تربط بين الصورة (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي" (Crozel, 1985. 172). ويتفق الباحث مع التعريف الاخير لاقترابه من معطيات البحث.

الملامح: ورد في القاموس الجديد "هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه" (Hadi, 1979. 1). فيما ورد عند الفراهيدي بأن "اللمحة: النظرة" (Faraaheedi, 1981. 243). والتعريف الاجرائي للباحث: هي مجوعة من السمات والخصائص التي تميز منتجا فيلميا بتوظيف عناصر اللغة السينمائية عن غيرها والتي تمنحه أبعاداً مختلفة تميزه عن الآخر.

الدراما: عرفها أرسطو بأنها "محاكاة لفعل انسان" (Hamada, 1971. 143). وعرفها إبراهيم فتحي: "هي الوسائل المستخدمة في التمثيل كبدائل للواقع، ويفترض أن المتفرجين يقبلونها كأشياء حقيقية وواقعية" (Fathy, w.d. 56). كما ورد تعريفها عند (إبراهيم مصطفى وآخرين) بأنها "حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم" (Moustafa, 1972. 282). والتعريف الإجرائي للباحث: هي أفعال وأحداث في أزمنة وأمكنة متعددة لشخصيات تعتمد الفعل ورد الفعل في الإنتاج السينمائي لغايات بسمات تنويرية وجمالية عبر الواقع والخيال.

الإطار النظري

المبحث الاول /اشتغال الفضاء السردي المتنوع عبر الدراما في الفيلم الهندي

عرفت الهند بغزارة الإنتاج السينمائي حتى عدت بالمرتبة الأولى في كم النتاجات الفلمية سنويا وباختلاف المستويات الإبداعية والجمالية، إذ قاربت ألفي فيلم سنوياً، فقد مرت السينما الهندية بمراحل تطور مختلفة منذ نشأتها في العام 1898 التي كانت في الأغلب توثيقية وصولاً للعام 1913 لتعلن ولادة أول فيلم روائي صامت لتتوالى بعده النتاجات المختلفة لغاية 1930 الذي شهد انبثاق السينما الناطقة هناك، ومنها انطلقت صناعة السينما محدثة تحولا هائلا عندما أطلق على الإنتاج الفيلمي بوليود كمثيل لمدينة هوليود في الإنتاج وصولا لما هو عليه في الوقت المعاصر، وفقا لاشتغالات متعددة بتوظيف السرد وأنماطه في المعالجة الإخراجية، حيث ستتم محاكاة أهم المعطيات والأنماط الدرامية السردية وتعزيزها بتطبيقات لنماذج فيلمية من السينما الهندية معالجة جماليا بها فالنوع الفيلمي "مرن، قابل للتشكل تماما، للتعبير عن الأفكار الجديدة وهو وسيلة شعبية، غير معقدة، وفي الاتصال، تلقي استجابة مباشرة من الجماهير العريضة" (Hauser, 2005. 539, 540). وتمثلت السينما الهندية بالجمع بمحتوى مضامينها في شكل درامي يجمع

التشويق والشد والمأساة والملهاة والغناء والرقص والموسيقى والمغامرة والمطاردة وجميع سرديات الفيلم والتي سيتعرض الباحث إلى سماتها وأساليبها إذ "يتشكل النص السردي من قصة تتضمن الأحداث التي تسهم في عملية السرد والشخصيات والسياق، تعزز بصورة كبيرة في عملية السرد ومن حكي يتكون من سرد وتركيز حول حدث ما وزمن ومكان" (El-Masry, 2010. 250). فالفيلم يعد من الأنشطة المجتمعية الجمعية في توجيه العقول نحو ثقافات متعددة تستعرض عبر المشاهد واللقطات في التواصل المباشر مع المتلقين، فيكون مركز اهتمامها بتوظيف تقنيات سردية متنوعة بغية إيصال المغزى لتحقيق الهدف والأثر الراجع وتحقيق التطهير الدرامي بذلك التنوع لحكاية الفيلم ويستعرض الباحث أهم تقنيات السرد الموظفة في السينما الهندية فهي "مجموعة من قواعد وأحكام تنتظم وفقها طبيعة المعالجة في الوسيط السينماتوغرافي (فكريا وفنياً) الذي يعمل على إثارة وتشويق المتفرج للأحداث المرئية والوقائع المجسدة في الفيلم الروائي" (Jalil, 2018. 81). جماليا وتعبيريا توظف المعالجة الفنية فيه، فتعد تقنية الاسترجاع السردي في معطيات السرد باشتغالات فنية في الاسترجاع الخارجي فتميز سماته أحداث خارجية ترتبط بمعطيات المبنى الدرامي واسترجاع داخلي مرتبط بأحداث المبنى الحكائي الدرامي في اشتقاقات عابرة حدود الزمان والمكان، فتكون مجملها وسيلة انتقالية ضمن السرد في فضاءات وأحداث متعددة لتجتمع ضمن محور محدد يندمج بالأحداث كلها، فضلا عن اضافة عناصر الشد والتشويق، فيما تعد التقنية السردية الموظفة كمعالجة فنية وبدلالات تعبيرية وجمالية في السينما الهندية المعتمدة على الاسترجاع السردي الجامع للنسقين في معالجة استعراض الأحداث وما يؤسس عليه للماضي والآني والقادم منها باحتواء فضاءات الشخصيات والزمان والمكان، فيما تتمثل تقنية الاستباق السردي من ممهدات البناء السردي في المبنى الحكائي وتحاكي أحداثا وأفعالا تمهد للقادم من الأحداث لإضفاء جمالية وتعبيرية، وقد توجز الأحداث لأسباب إنتاجية أو فنية، و غالبا ما يشار لها بدلالات صورية أو حوارية تسهم في منحى إذكاءات وإشارات للمتلقي عن أحداث لاحقة مرتبطة بهذه الدلالة. ويكون الاستباق بنسقين تمهيدي وإعلاني في تاسيس سردي درامي وتمهيد عبر فعل لحدث قادم تمت الإشارة إليه مسبقا، فيما يكون المحور الثاني ممهدا لما يليه من أفعال وأحداث. وخلاصة القول فهو "يتمثل في ذكر حدث آت لما يقع بعده. أو الاشارة إليه" (Al-Masry, 2010. 253). فيما تتمثل أنساق أخرى كالخلاصة والحذف والإضمار والوقفة والمشهد تقنيات سردية متعددة تتمثل في وظائف ضمن المبنى الحكائي السردي وتوظف لإضفاء دلالات جمالية وتعبيرية ووظيفية تنسجم مع تنامي الفعل. ويشير الباحث إلى اشتغال سردي من نوع آخر يتمثل في تقنية السارد فهو "يمثل انطلاقة فعلية للسرد بوصفه قدرة تعبيرية تتم معالجتها فنيا عبر الوسيط السينماتوغرافي بعدة أدوات رابطة بين الأحداث، وتاسيس واستعراض السرد وتبرير الأحداث والافعال في إضفاء دلالات جمالية ووظيفية تدفع بالقص والحكي إلى تدفق معلوماتي يسهم في تنامي الأحداث" (Jalil, 2014. 14). فتكون مهمته الأساس في أفلام السينما الهندية بشكل التعليق السردي سواء من خارج اطار الشاشة أو بالأخبار على لسان احد الشخصيات سرد الوقائع وتقديم الأحداث مع تنظيم التدفق المستمر لمعطياته وبيان طبيعة العلاقات بين الشخصيات اضافة إلى التواصل وربط المعطى الدرامي وتوثيقه باستخدام مهمتين للسارد فالأولى يكون فيها غائبا "توظيف سرد ضمير الغائب بصورة السارد الاحادي كلي المعرفة" (Jafar, 2010. 13)، ويستطلع ويروي الأحداث من خارج اطار الشاشة وفي الثانية يكون حاضرا عليما بمعطيات السرد ومن داخل اطار الشاشة. ويستعين الباحث بأنموذج من السينما الهندية يوظف ويعتمد معطيات السرد الآنفة الذكر فيلم (Zfiri platan, 2018)، تدور أحداثه في زمن اندلاع الحرب الصينية الهندية ستينات القرن المنصرم، إذ تحاول كتيبة راجبوت ومقاتلوها السيطرة على أحد الممرات المسمى ناتولا وهي منطقة جغرافية تربط الهند مع منطقة التبت في الصين. فمنذ المشاهد الاستهلالية نفذت جماليات المعالجة الإخراجية تقنية الاستباق السردي حينما تنوعت اللقطات تأهب مقاتلي الجيش الصيني، فيما تظهر نوم مقاتلي الجيش الهندي، اذ

منحت هذه المشاهد رؤية ذهنية تهيء إلى حدث قادم وفقا لاستباق سردي يمنح المتلقي عن حدث سلبي سيلحق بالجيش الهندي، وهو ما حدث واقعا في المشاهد اللاحقة بقتل ألف وثلاثمائة مقاتل بتنفيذ الهجوم المباغت من قبل الجيش الصيني، فيما تمت المعالجة الفنية عبر تقنية الاستباق السردي في مشهد لقاء العقيد راي سينغ مع قائد الجيش حينما أشار إليه بأنه من محبي ومعجبي القائد مونتغمري، وفي هذا إشارة سردية استباقية بدلالات تعبيرية بأن هذا العقيد مقاتل وله خبرة في المعارك وقد خاض عددا منها، فيما نفذت المعالجة تقنية الاسترجاع للمشاهد التي كانت تلازم الرائد هارهابجان، في استذكاره المستمر لغدر مقاتلي الصين بالهنود وقتلهم بتوظيف دراما تقنية الاسترجاع الداخلي والخارجي فكانت دافعا نفسيا وعقائديا له للانتقام لقتلى الجيش الهندي كمعطى تأسيسي للقادم من الأحداث، أذ تتنوع معطيات المعالجة الفنية السردية في السينما الهندية بأنماط سردية درامية بدلالات متعددة يستعرض الباحث اهمها التتابع: "مجموعة من العلاقات بين التتابع الذي تحدث فيه الوقائع والتتابع الذي تحكى فيه، والوقائع تحكى حسب تتابع حدوثها" (Prince, 2002. 148). فتقوم اسس النمط السردي هذا على عرض تسلسل الأحداث وفقاً لترتيبها الزمني من المقدمة وصولا إلى تصاعد الحدث والازمة والذروة ثم تهاويها وصولا للحل والنهاية. فيما يتمثل السرد المتعدد في السينما الهندية بالتنقل لأحداث تتقاطع زمانيا ومكانيا تصب جميعها في الخط العام للسرد في الفيلم "وهو نوع سردي يجمع بين الانساق السردية لتكون البنى الزمنية ومتغيرة ومتقاطعة في الحاضر والماضي والمستقبل تشمل عددا كبيرا من الوقفات والارتدادات إلى الأزمنة الماضية ومن ثم الانتقال إلى الحاضر، فغالبا ما يترك للمتفرج إعادة ترتيب المادة الحكائية وتنظيمها، على وفق مفارقات تتناسب مع السرد الملحق بها" (Jalil, 2014. 33). والذي جسد جماليات المعالجة الإخراجية في مشاهد متعددة لنفس الأنموذج ومنها في مشهد قيام الرائد هارهاجان بحفر الخنادق وهو يسرد للعقيد عن حبه لهذا العمل منذ طفولته، وفيها يتم الانتقال السردي الصوري إلى زمان ومكان آخرين في مشهد تدور معطياته بحقل أبيه وهو يساعده في الحراثة والزراعة وبوجود والدته ويتمثل النمط السردي الاخر في السينما الهندية تحت عنوان السرد المتزامن والذي يركز على القصة الرئيسية في تزامن حدثي لقصص أخرى ضمن حدود الحكاية الاصلية بأماكن مختلفة ضمن زمن متشابه والتي تتنقل معطيات السرد بينهما "وهو عملية الربط بين اللقطات العامة واللقطات المتوسطة وعرض الأحداث بين الجانبين بالتداول بقصتين في زمان واحد وبأمكنة مختلفة" (Jindari, 2001. 74). جسدت في الانموذج الفيلمي السابق الذكر عبر مشاهد استعداد مقاتلي الجيش الهندي للحرب المتمثلة في امكنة متعددة للجنود وبزمان واحد من تحركات وتدريبات ونقل آليات حربية من مدافع وسيارات واعتدة على خط المواجهة مع الصين ، فيما يتمثل السرد الدائري بالبدء بتقديم المبنى الحكائي لما آلت إليه الأحداث والعودة سرديا إلى بدايتها، "وقد نشأ بفعل شيوع فكرة دائرية الزمن يختلف هذا البناء بأنه ينتهي من حيث بدأ ليحدث الانتقال الزمني إلى الماضي وحالما يحدث الانتقال، يتشابه البناء الزمني لهذا النوع التتابعي للأحداث فالاختلاف هو وجود بداية وراوي يقوم بالأخبار عما حدث وبحسب وجهة نظره" (Abdel-Khaleq, 2010. 7). والذي جسد في مشاهد متعددة من الفيلم ومنها مشهد النقيب مع العقيد بانتقالة سردية دائرية العودة إلى بداية الأحداث في القرية وهو يتحدث لخطيبته عن الموت والشهادة من أجل الوطن والذهاب للمعركة للدفاع عنه وعنها ، فيما عملت الكاميرا على انتقالات سردية في حركاتها وزواياها والانتقالات المونتاجية على تجسيد أنواع الانتقالات ضمن المبنى الحكائي السردي فكانت مجسدة لجماليات دلالاتها التعبيرية في تنوع الاشتغال ضمن معطيات الفيلم الهندي.

المبحث الثاني: ملامح تنوع السمات الدرامية في الفيلم الهندي

تمتاز السينما الهندية بملامح وسمات عن غيرها بتعددية الاشتغال النوعي الدرامي وجمعها ضمن

معطيات سياق بمبنى حكائي واحد في الفيلم لانها لاتظهر إلا من خلاله في المنتج النهائي، والمحاكي موضوعات متعددة في آن واحد تلامس حياة الانسان من فكاهة وحزن وسعادة وانتصار وهزيمة، ضمن معطى يخاطب مستويات مختلفة، تثيرهم وتلفت أنظارهم فيملؤها الخيال وتمتزج فيها المأساة والملهاة والحركة والإثارة والموسيقى والغناء، فتمكنت لنفسها مكانة في المقدمة من قبل المتلقين في بقاع كثيرة من الارض، فضلا عن استعراض جغرافية الهند الخلابة وواقعه المثير المساهمة في جذب متلقين في كل مكان بآلية الشد والتشويق والبحث عن الذات والمعنى بالتركيز على مجموعة رؤى وافكار ضمن المنتج الفيلمي الهندي بتوظيف النسيج الاجتماعي والديني والاخلاقي والاختلاط مع معطيات الحياة وتنوعاتها فتكون "الأنواع السينمائية المفضلة في بوليود، أفلام الاساطير والتاريخ والحركة والأفلام التعبدية والدراما الرومانسية والتي سيرت على عصر السينما في الهند والأفلام الاجتماعية" (Costanzo, 2017. 270). ويستعرض الباحث أهم الأنساق الفيلمية وتوظيفها في الفيلم الهندي مجتمعة ومنها تجسيد نمط الحركة من خلال تقديم مجموعة من الأحداث تتضمن مشاهد القتال والمنافسة الجسدية والمطاردات بين البطل وخصمه بوسائل عدة، فضلا عن مجابهة الصعاب وتحديها والتي تطورت بدلالات تعبيرية بتقنية برمجيات الحاسوب الرقمية في تجسيدها الحركات والأفعال غير الواقعية والخيالية عبر عالم افتراضي بشكل المؤثرات البصرية والمؤثرات الخاصة في مشاهد الانفجارات والعواصف والزلازل وغيرها. بنمط يجتمع مع الأنماط الثانية ضمن الفيلم الهندي وتجسيد المغامرات والتي تؤدي إلى اكتشاف أحداث والخوض في غمارها بالتصدي للأشخاص أو الجماعات أو الطبيعة والحيوان أو المجهول بتجسيد أحداث خارقة "وهذه العملية التنظيمية تحوي في داخلها كل الاشخاص والموضوعات في إيقاع خاص مرتبط بالفيلم وطريقة تقديمه" (Al-Sayed, 2008. 94). ويستعين الباحث بأنموذج فيلمي بعنوان مفقود (Abhyankar, 2018)، تدور أحداثه حول سفرة لأحد الأشخاص فيتعرف على امرأة تصطحب ابنتها في طرق الذهاب إلى منتجع موريشيوس ليقررا السكن سوية والتمتع باجوائه، في اليوم الثاني يحدث تصاعد درامي وازمة باختفاء الابنة من مقر إقامتهم في الفندق ولتصبح بعداد المفقودين، ومن هنا تتوالى المشاهد بسمة المغامرة في البحث عن الفتاة ومطاردة الخاطف المجهول وسط مجموعة المتضادات بين الشخصيات ووصول ضابط الشرطة للتحقيق في وجود اختلافات بين حوار الشخصيات والتي تؤدي إلى تفرعات كبيرة بشكوك تثير تساؤلات مما يولد وجهات نظر متعددة والخوض في مغامرات لمحاولة العثور على مكان البنت المختفية، ويتم تشخيص أحد النزلاء والتي تحوم حوله الشكوك، لتبدأ مغامرة البحث عنه ومطاردته، إذ يتم القبض عليه وهو برفقة طفلة ليتضح أنها غير تيتلي الابنة المفقودة، مما يعقد الموضوع في مطاردة وحركة مستمرة، فتتصاعد الأحداث بين حوم الشكوك حولهما وآخرين وصولا إلى قرار الهروب من المنتجع إلى الغابة القريبة ومطاردة الشرطة لهما، ومن الأنماط الموظفة ضمن نفس معطيات الفيلم الهندي الجريمة و الإثارة المرتبطة بالأفعال الشريرة والمنافية لقيم المجتمع بإيذاء الآخرين واستغلالهم لمنافع ذاتية على حساب تعاسة الآخرين بالانحراف واتباع سلوكيات غير مقبولة للشخص السوي وللمجتمع، التي أخذت أشكالا متنوعة بان تكون ضد الأشخاص أو ضد المجتمع أو الآداب أو السياسة أو الاقتصاد وغيرها. والمجسدة غالبا في أفلام السينما الهندية ضمنا بالتعاضد مع معطيات الحكي ضمن المبنى السردي للفيلم بالمعالجة الحكائية في الصراع بين كفتي الخير والشر، فيما تمثل الإثارة "الإحساس بالأشياء والتعامل معها والتآلف والانسجام والنفور من بعضها وباكتساب خصائص وصفات نوعية تميزه عن سواها بما تمتلكه من خصائص عيانية" (Muslim, 2002. 16). فهي تثير لدى المتلقين الترقب والتوقع مما يزيد فرص المفاجآت وسريان القلق من القادم من الأحداث، عبر سرعة الحركة الدرامية وتوترها وانبثاق أزمات تتصاعد دوما نحو ذروات متعددة في مضمون الحبكة الأساس في الفيلم الهندي والتي تتنوع خلال الإثارة النفسية والجريمة والمطاردة بين البطل والخصم، وغالبا ما ترافقها القوى الخارقة للبطل وتفوقها بقدرات على باقي الشخصيات، وتتمثل

تلك في الأفلام الهندية بقوى خارقة للعادة في الحركة والأداء والأفعال وردودها المعتمدة على المعالجة الفنية الإخراجية الموظفة عبر المعالجة الإخراجية بدلالات بنى حركية معتمدة الإثارة والتشويق والشد لتوجيه الانتباه لأحداث خيالية مفتعلة إن "الخيال جزء أساسي من الطبيعة الخاصة بالسينما" (Nichols, 2005. 82)، التي ترتبط غالبا بنمط أفلام المغامرات تتدفق وتستمر الأحداث بالنمو وفقا لمواقف غير مألوفة بآلية تفعيل مستوى الصراع بأفق متعددة ومتوالدات سردية لأحداث تتمثل في معوقات مستمرة شديدة التعقيد والعقبات التي يواجهها أبطال الفيلم و غالبا ما تنفذ بتطبيقات برمجيات التقنيات الرقمية، فضلا عن توظيف حجوم اللقطات لإظهار الافعال وردودها، والمتميزة بسرعة الايقاع الحركي والتي تتناسق بين الشكل والمضمون في الفيلم الهندي، فيما تتجسد الجريمة والصراع بين كفتي الخير والشر بجرائم القتل والسرقة والاختطاف في محاور المبنى الحكائي ضمن بنية الفيلم الهندي بوحدة سردية تتكامل مع العناصر الأخرى في تداعيات الأحداث الدرامية التي تهيئ للمتفرج بعدا ذهنيا يسهم في توقع القادم والاندماج مع المشهد لخلق التوقع المطلوب، فضلا عن سيادة العنف في أفلام الجريمة المهيمنة فيها قوة ماثلة للعيان بانماط وسمات متعددة قد تكون جسديا ونفسيا أو تقنيا أو بأي شكل من أشكال الهيمنة والتنمر على الطرف الآخر من الأحداث، التي غالبا ما تكون ملازمة جنبا إلى جنب بعنصر المفاجأة والمفارقة، الممتلكة القدرة على التأثير بالمتلقي كنتيجة مخالفة لتوقعاته ضمن سياق الحدث العام للسرد الفيلمي المؤدية إلى انشطار حدثي جديد خلال شخصية تمتلك "طاقات وقدرات سحرية يرى الناس فيها إمكانية الأمل والخلاص فهو في نظرهم المنقذ الذي سيتحقق معه الحلم في عالم أفضل" (Nasser, 2009. 57).

في مجريات الأحداث، ولابد من الإشارة إلى سمة أساس في السينما الهندية بكونها سينما الحب والغرام فتقوم دائما الأفعال على وجود قصة حب كمنطلق حدثي أو مسبب فعلي للأحداث أو جزء منها ومعطى من معطيات الصراع في التوافق ضمن معطيات السرد الفيلمي وتكون غالبا ما مندرجة تحت المحور الاجتماعي والفارق الطبقي أو الاقتصادي أو السياسي أو الاختلاف العقائدي والديني أو التنافر المناطقي والعائلي، وفي أحيان كثيرة تنتهي بانتصار الحبيبين أو فراقهما بنهايات مفتوحة. ويستعين الباحث بأنموذج فلمي شمل فضاءات ودلالات جمالية فيلمية بحبكات متعددة اذ تدور أحداث الفيلم (Basu jagga jasoos, 2017)، حول فتى في السنة السابعة عشر من عمره يمتلك قوى خارقة تتمثل في حاسة قوية بقدرته على اكتشاف الجريمة والمجرمين، تنطلق الأحداث منذ طفولته وحادث فقدان والديه وقيام أحد الاشخاص بتبنيه ليقوم برعايته ومحاولة تخليصه من التلكؤ في الكلام حيث كان يعاني منه في طفولته لتستمر الأحداث وصولا إلى إيداعه مدرسة داخلية، فينشأ جاحا فيها وتتزامن مع جريمة قتل لمدرسته، وفق تصور للجميع بأنها انتحار ليوظف قدراته في الكشف عن معطيات الجريمة، تتوالى الأحداث تباعا لتتكرر الحالات وسط معطيات توظف فيها الجماليات والدلالات التعبيرية للموسيقى والغناء، فضلا عن أحداث تتسم بالمغامرات والمطاردات ضمن المبنى الحكائي العام للفيلم المتنوعة عبره المعالجات الإخراجية في اكتشاف الجريمة من خلال قوى خارقة للشخصية الرئيسة في الفيلم بأحداث فنتازيا تعتمد الخيال و تثير الترقب والمفاجأة وهذا ما يميز النتاج الفيلمي السينمائي الهندي وتنوعه الدرامي، فضلا عن توظيف أحداث وافعال درامية تتسم بطابع كوميدي كإضافة درامية ضمن انساق التوظيف المتعددة توحدت جميها ضمن اطار حكائي يمثل علاقة الحب والرومانسية بين جاجا وحبيبته كمحور اساس وتجميلها بالأغاني المحاكية للأحداث على مدار خط سير الأحداث، أذ تعد سمة أساسية من سمات الفيلم الهندي.فقد تمثلت المعالجة الفنية بدمج أنساق درامية متعددة ضمن معطى حكائي واحد وبنية واحدة حيث "تتطلب بعض المعالجات الفنية إلى اعتماد تعددية سردية ضمن بنية العمل الواحدة، وهو نوع سردي يجمع بين الأنساق السردية لتكون البنى متغيرة ومتقاطعة في الحاضر والماضي والمستقبل تشمل عددا كبيرا من الوقفات والارتدادات" (Jalil, 2014. 56). ويتمثل

التعبير الفني في استخدام اللغة الصورية كمحسوس جمالي ذي دلالات فكرية تنتج المعنى وبناءه وفقا لأدواته الخاصة التي تميزه عن الآخر في نفس المنجز المنتج إبداعياً والمعتمد على الجودة وجذب الانتباه والادراك وهذا ما جسد في السينما الهندية.

المبحث الثالث: توظيف عناصر الوسيط السينماتوغرافي ودلالتها الجمالية في الفيلم الهندي

تعد اللغة السينمائية لغة تعبيرية عالمية مشتركة من وسائل التعبير المتميزة عن مثيلاتها كونها تحاكي جميع المشاعر والاحاسيس، اذ تعد بوابة لإنتاج المعنى عبر عناصر اللغة السينمائية للمنتج الفني الفيلمي و الهيكل البنائي للصورة ومكوناتها التي لامست معطيات الحياة سواء اكانت في الماضي أو الحاضر أو المستقبل عاكسة رؤى متعددة في تجسيد الأحداث المتنوعة، وقد اكتسبت أهمية كبيرة فغدت وسيلة ثقافية وتعليمية وتطهيرية لدى المتلقين في كل مكان، وتتميز النتاجات الفيلمية من بيئة لأخرى في إنتاج جماليات ودلالات تعبيرية متعددة، وتنبري من بين هذه النتاجات الفلمية للسينما الهندية المتسمة بمستويات مختلفة النوع والكم، فضلا عن انها حققت سعة الانتشار في العالم بالرغم من التباين النوعي في المنتج بتوظيف عناصر اللغة السينمائية من نوعية الأساليب والأنماط أن "الأسلوب باستخدام هذه العناصر هو إبداع ذاتي يتعلق بذهنية المبدع ووسائل توظيفه لهذه اللغة" (Thamer, 2016. 10)، المتنوعة في آليات جماليات اشتغال عناصر اللغة السينمائية في الفيلم الهندي ومنها الكاميرا التي تعد هي اللغة الناطقة بالمضمون والشكل التي تتعاضد مع معطيات الصورة لإنتاج المعنى بدلالاته التعبيرية فلكل حركة مضمون ولكل شكل من اللقطات دور تعبيري فاللقطة العامة تمنح انطباعا عن معطيات المكان والزمان والأجواء المحيطة لانطلاق الحدث، وغالبا ما تبدأ الأفلام الهندية في المشاهد الأولى باستعراض تنوع في اللقطات العامة وتدرجاتها لمنح استهلالا للمتفرج يمنحه انطباعا عن انطلاق الحدث، فيما تؤدي اللقطات المتوسطة وتدرجاتها تكوين العلاقات بين شخصيات الحدث فضلا عن توظيفها لتكون اداة انتقالية بين اللقطات والمشاهد، وتعبر اللقطة القريبة وتدرجاتها تفاصيل المشاعر والاحاسيس للشخصيات والتي تكون جزءا اساسا من التعبير الدرامي للعاطفة أو الحزن أو الغضب وغيرها، فتسهم زوايا الكاميرا بتعزيز موقع الحدث والرؤية السردية للمتفرج والشخصية بدلالات متعددة في السمو والضعف والقوة والسيطرة والخذلان وبتعددية وجهات النظر للشخصية للموضوع فتكون "زوايا الكاميرا في الفيلم وعلى وجه التحديد نمذجة هذه الزوايا على امتداد الفيلم شيئا مهما بلا حدود، وهناك التدرج لوضع الزوايا المرتبطة بدقة بالتطور الدرامي في الفيلم" (Nichols, 2005. 197). فيما تتعاضد معها معطيات الصوت بتوظيف الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والتعليق والصمت، فضلاً عن توظيف الاغاني الهندية وكلماتها وحواراتها للتعبير عن مضمون الأحداث السردية ومحاكاتها بالشكل واداء الرقصات المعبرة عن الواقع الاجتماعي والديني الهندي، المانحة الفيلم الهندي قيمة جمالية وتعبيرية فأسهمت في تحقيق تفاعل حسي مع الجمهور على اختلاف لغاتهم وأجناسهم كسمة مميزة للفيلم الهندي ويعتمد الباحث أنموذجا فيلميا بعنوان (Ae Dil Hai Mushkil Johar, 2016). فتدور أحداث الفيلم حول قصة حب من طرف واحد لشخصية آيان سانجو وهو مغني مبتديء، يلتقي شخصية الفتاة اليزا في لندن ويصبحان اصدقاء، فتقع في حب وعشق الطبيب فيصل خان، ومن هنا تنطلق الأحداث في محاولة استمالة أيان لإليزا نحوه، ثم تتوالى الأحداث في محاولة إقناعها بحبه له واستمرار رفضها على عده علاقتهما بالصداقة. فنيا عولجت الأحداث باشتغالات لقطات وزوايا وحركات الكاميرا لإظهار انفعالات ومواقف الشخصيات والعلاقات فيما بينهم فضلا عن استعراض المكان وعلاقته بالأحداث السردية في الفيلم. ويتحقق المعطى الجمالي البنائي للصورة هناك لتحقيق المعطيات الدلالية والتعبيرية لحجوم اللقطات وزوايا الكاميرا في مشاهد غير مألوفة سريعة الإيقاع مثل المطاردات والحفلات الراقصة الصاخبة والتي تزامنت مع حركات وزوايا وحجوم لقطات الكاميرا لتمنحها العد الواقعي، فيما عالجت مكونات الصوت إذكاء القيم الدرامية ودعم الصورة الفيلمية ووظائفها الفنية

والجمالية المعززة لمضمون المبنى السردي الدرامي فتمثلت المعالجة الحوارية تقديم معلومات عن الحدث والعلاقة بين مكوناته كسبب ومسبب والإفصاح عن طبيعة الشخصية، والكشف عن محددات الأحداث وتطورها "فالحوار اكتسب سمة الفن الأصيل لكونه فنا بالغ الصعوبة وهو من أندر المواهب وأغلاها" (Dulaimi, 2005. 140)، إضافة إلى اشتغالات الموسيقى في الفيلم الهندي الكلاسيكية والشعبية والدينية عاكسة إيقاعات وألحان البيئة الاجتماعية والفلكلور والعادات والتقاليد الهندية بالسردية الدرامية للزمان والمكان فترتبط ارتباطا بمعطيات البناء السردي له، المندمجة غالبا بالأغاني وهي ركيزة اساس في الحبكة شأنها والعناصر الاخرى مرتبطة بأداء الرقصات والحركات وتعد جزءا من الثقافة الهندية كوسيط تعبيري ويشير الباحث إلى ان الاغنية في الانموذج الفيلمي المعتمد حققت شهرة واسعة وتداولا كبيرا في مختلف بقاع الأرض، كما أنها تسهم في تعزيز الوظيفة الدرامية كونها جزءا من الأحداث إضافة إلى دلالاتها الجمالية والتعبيرية ومن بينها "كانت الأغاني ومازالت الوسيلة المثلى للتعبير عن مشاعر الشخصيات وعواطفهم وأفراحهم وأحزانهم، ويستعاض بها عن الحوار المباشر بالكلمات المغناة والموسيقى والرقص" (criticism,2011). فيما تمثل المؤثرات الصوتية عنصرا هاما في إضفاء سمة الواقعية على المشاهد مع إضفاء الدلالات التعبيرية لتحقيق الإقناع والإمتاع الجمالي والإسهام في رسم صورة ذهنية عند المتلقي عن الحدث العام سواء أكان في الماضي أو الحاضر أو المستقبل بأبعاد فيلمية واقعياً أم خيالياً، فيما تتمحور معطيات الزمان في الفيلم الهندي وارتباطها الوثيق بالأحداث، فقد عد الوسيط الجامع للمتن الحكائي السردي الدرامي واشتغالاته في التعبير عن الزمن المتصور بمجموعة من التطبيقات تتمثل في الحذف، التي تسعى إلى حذف أزمنة ميتة بفارق تاريخي أو حدثي كبير بعنصر الايجاز والتكثيف، والخلاصة الجامعة لمحاور زمنية واسعة بأفق مختصرة زمانياً بدلالات جمالية تعبر عنه فالزمان في الفيلم هو التجول بين الماضي والحاضر والمستقبل كالاستذكار والاستحضار السردي "إن الزمن قوة لا تقاوم ولا رجوع فيها" (Martin, 1964. 206)، والمعتمد استعراض الحدث محاكياً الزمن الحقيقي وزمن العرض والترابط والتوالي للأحداث ومسارها الدرامي المتنوع في الفيلم، فيما يتمثل المكان كمعطى ضمن الأحداث والمجسد لها والمعرف عن الحالة الاجتماعية وموقع جريان الافعال وردود الأفعال للشخصيات وعلاقتهم بالحدث فهو "وعاء حاوي لجميع الأحداث فلابد من منح الانطباعات الأولى عن توظيف المكان وتفاصيله كل على حدة ضمنه للحصول على التأثير المطلوب، فالمكان خارجي وداخلي وافتراضي ونعني هنا علاقة أجزاء المكان بين بعضها ضمن تقسيمات إيقاع حركة الكاميرا وحجوم اللقطات والإضاءة وحركات الممثلين وغيرها، كأداة ناقلة ومصورة للواقع والتي يحددها المخرج كحلول إخراجية في اعتماد المشهد كأصغر وحدة بنائية في الفيلم تظهر المكان" (Jalil, 2014. 33)، حيث تعتمد دلالات للإيحاء عن المكان كتعبير في الحوار والشواهد المكانية والشواخص والرموز في بناء الصورة الفيلمية، فضلا عن كون موجوداته تحمل دلالات تعبيرية مرتبطة بالحدث وتحقيق القدرة على إقناع المتلقي وارتباطه بالمكان وصلته فيه عبر مسارات الدراما في الفيلم الهندي والإيحاء بها في مكنونات الموسيقى الهندية كدلالة مكانية بأفق تعبيرية، فيما توظف الإكسسوار والأزياء في مضامين الفيلم الهندي كدلالات جمالية وتعبيرية تسهم في تحقيق الوعي وإدراك المعنى فتعمل الإكسسوارات على منح الانطباع كجزء من معطيات الحدث وتحقيق مصداقيته ومنحه الواقعية، إذ يعمل الإكسسوار على كونه دالة زمانية ومكانية، فضلا عن توظيفها كوسيلة انتقال، أما الأزياء فهي انعكاس لصورة الفيلم و جمالياتها كونها تعبر عن المكان وعن الزمان وعن الشخصية سواء الوضع الاقتصادي أو الاجتماعي أو المهني أو الثقافي أسوة بمعطيات عناصر التعبير الصوري الأخرى، فيما يعمل الديكور على التعريف بالحقبة الزمانية والمكانية فضلا عن الإيحاء بالجو العام، ويكون إما خارجيا متمثلا في تنفيذ الأحداث في أماكنها الواقعية أو داخليا واقعيا أو مصطنعا لمنح الانطباع التام للمتلقي عمّا يجري

يشير المكان في الفيلم إلى نوع وطبيعة الأحداث فنجد تطبيقاته في الفيلم الهندي عندما تتجول الكاميرا في مشهد تاج محل ضمن الأنموذج الفيلمي تصل الصورة الذهنية لدى المتلقي بأن الأحداث تجري في مدينة اغرة جنوب نيودلهي فيسهم المكان في الفيلم في "تحديد ملامح الشخصيات ويعمق دلالته ويوحي بالزمن الذي تدور فيه الأحداث ويساعد على إبراز خصائص الواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي تستل منه الأحداث" (natik, 1991. 153)، فيما توظف الأفلام الهندية الرمز والاستعارة و يعد الرمز في حد ذاته معنى معينا لغاية محددة فتعمل سواء بالصورة أو الكلمة لإخفاء محرمات اجتماعية أو دينية أو لاختصار مكاني أو سردي وفقا لعلاقة متبادلة جوهرها المعنى مع المبنى الحكائي للفيلم بالتآزر مع عناصر اللغة الصورية الأخرى لتسمح بتعبيرات دالة على حدث أو فعل لا يسمح بظهوره على الشاشة لتترك للمتلقي القدرة على التفسير والتأويل لما يستعار عنه بإشارات ورموز تكثف داخل اللقطة أو المشهد الفيلمي بدلالات الصورة السينمائية كعناصر مجتمعة "تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء، أو الموجودات في عالم الواقع السردي" (black, 1999. 112). ولا بد من الإشارة إلى المعالجة الفنية الإخراجية بجماليات الإضاءة والالوان في الفيلم الهندي تحاكي الإضاءة لخلق تأثيرات درامية ونفسية على الجو العام والشخصية لصنع أجواء تتناسب مع السرد الفيلمي، ثم تلعب دورا هاما سواء أكانت خارجية أم داخلية أم صناعية، تعمل تدرجات الإضاءة على خلق تعبيرات جمالية متعددة بالإيحاء بالشعور بالاندماج مع الحدث وخلق التأثير المطلوب وتحقيق جمالية البعد الدرامي، وتتم المعالجة الإخراجية في الفيلم الهندي بالمعالجة الفنية الجمالية الإضاءة للشخصيات والمكان والإكسسوار لإبراز القيم الدرامية، فيما يمثل توظيف اللون سمة خاصة في الفيلم بتعبيرية توظيف الألوان الناصعة والمبهرة والتي تعكس الحياة الهندية الذي يعد من أهم عناصر اللغة السينمائية لما يحتويه من دلالات وتأويلات تفسيرية للمتلقي ولتحقيق البعد الجمالي وخصوصا في الأفلام الاستعراضية الهندية، فضلا عن إضفاء مفاهيم من الموروث الفلكلوري عن مفاهيم اللون في توافقه مع الحدث الدرامي سواء بالأزياء أو الإكسسوار أو الطبيعة أو تجسيد المهرجات والطقوس الدينية، فضلا عن نقل الأحاسيس والمشاعر والانفعالات والتي تتسم بتوظيف تنويعات مختلفة منها باستخدام تقنية البرمجيات الحديثة وصولا لتدرجات هائلة "ويمكن الالوان بشكل مؤثر انفعالي رمزي أو درامي، أما في مشهد منفرد أو للمساعدة على إضفاء طابع معين للفيلم" (engineer, 1989. 30). أما توظيف الشخصيات في الفيلم الهندي هو الأساس المجسد للفعل والأحداث وخصائصها فهو يقدم نسخة من الحياة وواقعها في سردية الدراما وتتسم الشخصية في الفيلم بالتنويع في محاكاة الواقع والمصداقية والوضوح والقدرة على بناء علاقات بالبيئة والشخصيات الأخرى وتكون مجسدة للأحداث وأسس صناعتها وبسماتها الشخصية الجسمانية والنفسية والاجتماعية، فضلا عن تحديد سمات الطابع العام لها ودوافعها المحركة، ويوظف الفيلم الهندي أشكالا متنوعة من الشخصيات ومنها الرئيسية والثانوية والمعاونة والشخصيات الضد الشريرة والطيبة والتاريخية والشخصيات العامة وغيرها، ولابد من الإشارة إلى توظيف العالم الرقمي وبرمجيات الحاسوب في إنتاج الأفلام الهندية بجماليات المونتاج وما تخلقه من تأثيرات وخدع سينمائية سواء بخلق العالم الواقعي أو الافتراضي ضمن معطيات السرد الفيلمي، التي تشكل تنوعا في الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية.

وبعد استعراض الإطار النظري خرج الباحث بمجوعة من المؤشرات اعتمدها كأداة تحليل لعينة البحث.

مؤشرات الإطار النظري:

1: يعمل البناء السردي في الفيلم الهندي على اعتماد معالجات جمالية بتوظيف أنساق سردية متعددة ضمن المبنى الحكائي الواحد كسمة له.

2: يعتمد البناء السردي للفيلم الهندي على تنوع ملامح وسمات درامية متعددة كمعالجة فنية ضمن بنائه السردي الصوري.

3: تعمل المعالجات الإخراجية في الفيلم الهندي على إنتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر تنوع الملامح والسمات الفنية له بتوظيف عناصر اللغة السينمائية تسهم في إنتاج المعنى.

إجراءات البحث

أولا: منهجية البحث وإجراءاته

بما أن البحث الحالي يهدف إلى الكشف عن تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية والمعالجات الفنية في السمات والأنماط السردية المتنوعة لها، فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه أكثر ملاءمة لتحقيق الأهداف والوصول إلى النتائج المتوخاة

ثانيا: مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الاعمال السينمائية الهندية والتي استعان بها الباحث ضمن إطاره النظري ويقود هذا الاختيار إلى تمثل حقيقي وأقرب إلى الموضوعية في تمثله كمجتمع أصلي للبحث ومعطياته

ثالثا: عينة البحث

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

رابعا: أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذا البحث أعتمد الباحث على أدبيات الاختصاص وأعد استمارة التحليل المتضمنة مؤشرات الإطار النظري وتحقيق الأهداف التي وضعت لأجلها استمارة وبذلك أصبحت جاهزة للتطبيق، وتمثلت بالآتي:

أولا: يعمل البناء السردي في الفيلم الهندي على اعتماد معالجات جمالية بتوظيف انساق سردية متعددة ضمن المبنى الحكائي الواحد كسمة له

ثانياً: يعتمد البناء السردي للفيلم الهندي على تنوع ملامح وسمات درامية متعددة كمعالجة فنية ضمن بنائه السردي الصوري.

ثالثا: تعمل المعالجات الإخراجية في الفيلم الهندي إنتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر تنوع الملامح والسمات الفنية له بتوظيف عناصر اللغة السينمائية تسهم في إنتاج المعنى.

خامسا: وحدة التحليل:

اعتمد الباحث على معطيات تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي في الملامح الدرامية للسينما الهندية والمعالجات الفنية في السمات والأنماط السردية المتنوعة لها. المشهد كوحدة للتحليل ضمن معطيات المعالجة الفنية له لأن الفكرة لا تكتمل إلا ضمن سياق بنائها في الفيلم الهندي.

سادسا: خطوات تحليل العينة:

قام الباحث بمشاهدة عينة البحث عن طريق موقع اليوتيوب واختار جوهر الأحداث ومعالجتها الإخراجية والجمالية التعبيرية المؤدية إلى تحقيق النتائج والاستنتاجات المتلائمة مع طبيعة البحث باعتماد آلية التحليل ثم تحليل عينة البحث

رابعا: تحليل عينة البحث

اسم الفيلم: عصابات واسيبور ((Gangs of Wasseypur إخراج: انوراغ كاشياب
قصة: زيشان قادري بطولة: مانوج باجباي، نواز الدين صديقي، ريشا تشادا
إنتاج: شركات أفلام أنوراغ كاشياب سنة: 2012
زمن الفيلم: 41 د: 2 س الدولة:الهند، اللغة: الهندية
الميزانية 356 مليون شباك التذاكر 1.540 مليار روبية هندية

قصة الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول الصراع على مكتسبات مناجم الفحم في الهند والتطرف ومن ثم الصراع على النفوذ والسلطة في عالم الجريمة والقتل بين مجموعة من العائلات تعيش في مدينة ديسابور واحيائها والتي تنقل هذا العداء فيما بينها إلى الاجيال اللاحقة وسط صراع دموي بينهما تتخلله مفارقات درامية في علاقات غرامية بين ابناء المتخاصمين وشخصياتهم وأحداث مختلفة حاكت الحياة الاجتماعية في الهند من افراح واتراح ويمثل شخصيات البناء الحكائي الدرامي للفيلم الاب شهيد خان الذي يجبر على الرحيل ويتم اغتياله، ليبرا شاشا قائد العصابات والمتحكم في تجارة الفحم وقاتل شهيد خان، اما داهير شخصية الابن التي تدخل صراعا مع العصابات للثأر لمقتل ابيه، وعدد من الشخصيات الثانوية.

أولا: يعمل البناء السردي في الفيلم الهندي على اعتماد معالجات جمالية بتوظيف أنساق سردية متعددة ضمن المبنى الحكائي الواحد كسمة له.

منذ تدفق المشهد التأسيسي الأول للفيلم الممهد للبدء بعملية اقتحام منزل الخصم ومحاولة تصفيته مع عائلته، فإن المخرج وظف تقنية السارد من خارج إطار الشاشة ومايسمى الراوي الغائب عبر التعليق ليمنح المتلقي فكرة عن الأحداث في زمانها ومكانها والموظفة في معالجة فنية جمالية بدلالات تعبيرية عبر الوسيط السينماتوغرافي عبر محاكاة الأغنية الممتزجة بالموسيقى التراثية الهندية فهي تستعرض وتحاكي الأحداث الدرامية والعلاقات بينهما، عملت هذه المعالجة الفنية على إثارة التشويق والجذب والشد للأحداث المرئية في شكل درامي فاسهمت في سرد الوقائع وتقديم المعطيات بجماليات تقنية السرد من خارج إطار الشاشة، والتي أضفت حدثا جديدا ضمن المشهد بعملية اغتيال من قبل تلك المجموعة المسلحة فكانت الشروع لنقطة انطلاق الأحداث والتأسيس للقادم منها، ثم يتوالى التدفق السردي وصولا إلى المشهد الذي يحاكي التعريف بمدينة ديسابور الموقع المكاني والمحتوي لفضاء الأحداث الدرامية في الفيلم فيعالج المخرج جماليات الحدث التعبيرية في اشتغال وتوظيف السرد الصوري بدخول الكاميرا (zoom in) بلقطة قريبة على خارطة المدينة تمنح المتلقي صورة عن موقعها الجغرافي بين المدن بالمزج بين لقطات تحاكي واقع المدينة والحياة فيها والأخريات من المدن، فأسس لرؤية متكاملة عن موقع السرد الحكائي للفيلم بتقنيات المعالجة الفنية والجمالية، وفي هذه المشاهد التمهيدية وظف سردا يحاكي مضمون المشهد، و تنقل الأحداث كاشفة معطياتها للمتلقي لوقائع الأحداث، فيما عالج صانع العمل توظيف التقنيات السردية بالمعالجة الفنية بتقنية السرد الاسترجاعي في المشهد الذي يستذكر دخول الإنكليز إلى الهند وانطلاق تجارة الفحم وعمليات سرقته من قبل العصابات المنظمة هناك في منطقة ديسابور، تستعرض الكاميرا بلقطات استعراضية تحاكي وجود القوات البريطانية المحتلة وهي تستحوذ على استخراج وتجارة الفحم فيما تستعرض لقطات أخرى عملية السرقة من قبل لصوص وعصابات هندية للفحم، وفي هذا توظيف فني جمالي بإضفاء الأحداث السابقة والأفعال التي رافقتها معطيات السرد الاسترجاعي كأسس لانطلاق الحدث القادم والصراع الذي يليه، اظهرت هذه المشاهد خصوصية سردية للأحداث ومبرراتها ودلالاتها التعبيرية ضمن المبنى الحكائي للفيلم، وتستمر الأحداث وصولا إلى المشهد داخل الغرفة فتمثل تعبيريا دلالة سردية تمثلت في الاكسسوار والممثلة بصورة شخصية لاحد القتلة فيحاكي سرد الحوار بانه شهيد خان وهي دلالة زمانية ومكانية في

نفس الوقت على الشخصية الرئيسية التي تدور الأحداث، ثم تتوالى دلالات السرد لتحقيق الوحدة والتجانس الحكائي السردي ضمن المبنى العام للحكي، وتمت المعالجة الفنية الجمالية والتعبيرية بتوظيف تقنية السرد الدائري والتي تتزامن مع الاغنية التي ترافق عملية اجبار شهيد خان على مغادرة مسكنه والمنطقة رضوخا لقوة العصابات المسيطرة على سرقة الفحم حيت تسرد الأغنية صوريا مراحل نشأته وزواجه، وإجباره على الرحيل وفقا لتدفق سردي عبر الصور والكلمات بالتزامن مع الموسيقى الهندية الحزينة، فيما تتجسد معطيات السرد المتوازي بعد طرده إلى مكان آخر في المشهد المحاكي عندما توشك زوجة شهيد خان على الولادة وهو في نوبة عمله في أعماق منجم الفحم ورفض مسؤوله في العمل مغادرته لموقع العمل، عندما يعلم وفاة زوجته بالولادة وتنشأ معركة بينهما للانتقام منه جراء منعه من مساعدة زوجته وإنقاذها في انشطار سردي وتوالد لأحداث قادمة قائمة على الاقتصاص والانتقام في تصاعد نحو الذروة وتوالد أزمة وصراع جديدين ضمن المبنى الحكائي للفيلم، وفي المشهد اللاحق يأتي صوت السارد العليم من الخارج، والكاميرا تستعرض صوريا مناجم الفحم بأن هذه المناجم قد سيطرت عليها عوائل تتقاتل فيما بينها من أجل هذه التجارة وفي صور أخرى تعكس ثراء العوائل مع الفقر المدقع للناس من نفس سكان المنطقة، ليكون مشهد حلاقة رأس امادهير ابن شهيد خان وهو يقطع العهد على نفسه بالانتقام من قتلة والده بقيادة ليبرا شاشا حيث تنتقل الكاميرا إلى دلالة كتابية تشير إلى العام 2012 في انتقالة سردية تسهم في الإيجاز والتكثيف لمعطيات السرد العام للحكي والتمهيد للقادم منه. فعمل البناء السردي في الفيلم على اعتماد انساق سردية متعددة ضمن بنية المبنى الحكائي كسمة مميزة له.

ثانياً: يتعمد البناء السردي للفيلم الهندي على تنوع ملامح وسمات درامية متعددة كمعالجة فنية ضمن بنائه السردي الصوري.

اعتمدت المعالجة الإخراجية في الفيلم على التنوعات الاشتغالية الدرامية بأنساق متعددة جامعة أنماطا مختلفة في اشتغال ضمني تقع ضمن نسق المبنى الدرامي للفيلم و الثيمة الأساسية له، فقد استعان صانع العمل الفني بأحداث و أفعال الشخصيات المشاركة فيها لتجسيد تلك الأنماط، فتكمن في المشهد الأول مجموعة من المعطيات في عملية الهجوم واقتحام أحد منازل كبار تجار الفحم والمسمى ليبرا شاشا، من قبل مجموعة اما داهير فيتجسد مكون المشهد من خلال اتصال هاتفي بعد انتهاء الهجوم مع التاجر نفسه للتأكد من موته، وسط عدم رده على المكالمة يتزامن مع ترقب وذهول عائلته، فتمت المعالجة الإخراجية في استطلاع واكتشاف وتوظيف حجوم اللقطات لبيان تفاصيل وجوههم وردود أفعاله في مشهد يوظف فيه الترقب والمفاجأة من القادم كتقنية سردية ضمن التنوع الدرامي، فيما جسدت معطيات المشهد الآخر بمحاكاة استعراض صوري لمراحل متعددة من تاريخ الهند ومسببات القتال والصراع في مدينة ديسابور، وأهم مراحله التاريخية توظف تقنية السرد للراوي العليم ومن خارج إطار الشاشة في منح معطيات الصراع، مما يمنح اشتغالا فنيا دراميا في المفاجأة والترقب لدى المتلقي عند الإشارة إلى مجموعة الجزارين، فيما يحاكي مشهد آخر التوظيف الدرامي للمغامرة والحركة الدرامية بتنوع المعالجة المتمثلة في قدوم القطار المحمل بالفحم من المناجم، فيما جسد المشهد اللاحق تقنية الاستعارة السردية عندما حاكى المضمون من فتحة مفتاح الغرفة وهو يقوم بخيانة زوجته مع غانية في ماخور دعارة التي كانت دلالة تعبيرية عن جانب ثان من حياته الصاخبة و فوضويتها، وتدور أحداث القتال مع الحراس في تجسيد الصراع وأنواعه، فضلا عن أعمال تتسم بالمغامرة والحركة في تسلقهم القطار وهو يسير بسرعة عالية جدا متحدين المخاطر، إذ تتنقل الكاميرا بوجهات نظر ذاتية بين طرفي الصراع وبوجهات نظر موضوعية تستعرض مكان وزمان الحدث ليلا فضلا عن سردية درامية القدرات الخارقة للمهاجمين بالحصول على مبتغاهم، وقد أفضت إلى صراعات ثانوية توالدت دراميا ضمن محتوى الصراع الأساس لثيمة الفيلم دراميا، فيما تمثل مشهد الهجوم على محطة

الوقود المملوكة لبيرلا شاشا بهدف الحد من ابتزاز أبناء المدينة من قبل الجشعين حيث يقوم اماداهير بمهاجمة مجموعة كبيرة من رجالهم، شكل هذا المشهد انطباعا عن شخصيته التي تتسم بمجموعة من المتناقضات الشخصية والخوض في الجريمة والعنف والمغامرات وقدرته على محاكاة أفعالها بصورة كوميدية وبأفعال خارقة تفوق الخيال في الاقتصاص من خصومه وسط تلك السمات والتي تظهر تناقضا غريبا في دواخل الشخصية ضمن المبنى الحكائي الدرامي سرديا للفيلم، فيما تتجسد اشتغالات المشهد الذي تجري أحداثه داخل غرفة السجن، يتضمن المشهد مجموعة من الافعال ومنها تحضير القنبلة بصناعة محلية للتحضير لعملية الهروب.، فعدت محاكاة درامية بشكل ومضمون يمنح صورة المغامرة والإثارة. فيما يتزامن معها بسرد متوازي حدث آخر في نفس المكان لمجموعة من السجناء وهم يؤدون رقصات وأغاني للتضليل والتمويه عن أعمال صناعة القنبلة بهدف استبعاد انتباه حراس السجن عن مبتغاهم، تخللها مواقف كوميدية وغنائية عن الحب والعشق عندما كان أحد السجناء يرتدي ملابس نسائية لإثارة الجميع وتشتيت تركيز حراس السجن مما يثير المفاجأة و الترقب لدى المتلقي بما ستؤول إليه الأحداث بتوظيف المعالجة الفنية الدرامية للسرد الفيلمي، إذ تنوعت الاشتغالات بتوظيف الأزياء والإكسسوار والموسيقى المعتمدة على المعالجة الجمالية والتعبيرية من إكسسوارات داخل السجن لتجسيد وإنتاج المشهد ومنحه دلالات تعبيرية وجمالية في هذه المغامرة، إذ اعتمد البناء السردي للفيلم الهندي على تنوع ملامح وسمات درامية متعددة كمعالجة فنية للسرد الصوري، فيما يتمثل مضمون المشهد الذي تدور أحداثه في إحدى أحياء مدينة ديسابور المجسد من قبل أبناء امادهير بعد هجرته والده إلى خارج المدينة فيرتكب أطفاله جريمة سرقة دراجة بائع المرطبات المتجول، فكانت أحداثه تقع في مطاردة بينهما في معالجة فنية بتوظيف تقنيات سردية تمثلت في الحركة والملاحقة بين الأزقة والمغامرة في القيام بهذا الحدث وتحمل نتائجه والتي تتخللها أحداث كوميدية في محاولة إعاقة بائع المثلجات من اللحاق بهم فمثلت انبعاثا على التأمل والترقب لدى المتلقي بالمعالجة المتنوعة لملامح السرد وتقنياته، وفي توظيف لاحق للأحداث الدرامية للجريمة والإثارة عند مشهد دخول ضابط إلى مكان عمل الجزارين في مدينة ديسابور الواقع تحت سلطة عصابات إجرامية وعثوره على بقايا إصبع بشري بين المخلفات في الأرض والذي يحاكي المفاجأة والترقب والعنف، مما يظهر سطوة وقوة العصابات وضعف وهزالة سلطة القانون هناك، ويعد توظيفا دراميا لمنح فكرة عدم التوازن بين القوتين كمبرر درامي لتفوق العصابات وهيمنتها على المدينة، وكسمة سائدة لمعطيات السرد الفيلمي بقصص الحب والعشق فغرم اماداهير في حب فتاة الخدمة والتي تعمل في السكن الذي اتخذه بعد هروبه من ديسابور وقيادة الجريمة والانتقام من هناك التي عاش أحداث قصة غرامية بينهما تكللت بالزواج وهي سمة تتيح للمتلقي العيش في جماليات الحب والانسجام وسط هذا العالم المليء بالعنف والجريمة، مما يمنحه بعدا دراميا بالراحة والهدوء والانطلاقة من جديد لمتابعة أحداث قادمة كسمة سردية وتنوع توظيفي ذات دلالات تعبيرية في الصورة السينماتوغرافية. وتتوالى المشاهد بتوظيف درامي متنوع عبر ملامح وسمات متعددة وصولا إلى المشهد الأخير الذي يحاكي عملية محاولة اغتيال اماداهير عند استدعائه من قبل زوجته الثانية لتنفيذ الأمر، حيث يدور صراع بينه وبين المجموعة التي تنفذ العملية في صراع تتخلله الحركة والإثارة مع توظيف استمرارية القدرات الخارقة له في الدفاع عن نفسه ومقارعة المهاجمين، من خلال وجهات نظر درامية تباينت بوجهات موضوعية وذاتية وصولا إلى ختامه في اللقطات الأخيرة من المشهد عندما يتم نقله بعربة دراجة هوائية وهو مصاب بإطلاقات نارية متعددة في جسده ليسقط المسدس من يده ليكون تحت ضغط إطار الدراجة ليطلق إطلاقة نارية تمنح دلالة درامية من خلال الرمز والدلالة على نهاية مفتوحة للفيلم تهيئ مع هذه الإطلاقة لأحداث قادمة قد تكون بجزء قادم من هذا الفيلم، في تنوع ملامح وسمات درامية متعددة كمعالجة فنية ضمن بنائه السردي الصوري العام

ثالثا: تعمل المعالجات الإخراجية في الفيلم الهندي إنتاج تعبيرات جمالية ودلالية عبر تنوع الملامح والسمات الفنية له بتوظيف عناصر اللغة السينمائية تسهم في إنتاج المعنى.

عملت المعالجة الفنية لعناصر اللغة السينمائية على إذكاء الدلالات التعبيرية والجمالية في الفيلم الهندي في توظيف تقنيات عناصر الصورة المتحركة ضمن المعطى السردي فيه كعناصر دالة لإنتاج المعنى تتجسد عبر معطياته والمعالجات الإخراجية في مشاهد الفيلم يبدأ المشهد الاستهلالي منذ اللقطات الأولى التي زامنت التايتل باستعارة صورية تجسدت في دوران الكرة الارضية، تظهر في مقدمتها مدينة تبرز شواخصها متزامنة مع خلفية للمشهد عبارة عن ذئب يعوي دلالة اشتغال استعارة رمزية بدلالات تعبيرية، واصل رسالة إلى المتلقي أن المدينة تحكم في هذا الجزء من العالم من قبل الذئاب البشرية، في حين يكون المشهد الاستهلالي لعائلة تجلس مجتمعة على شاشة التلفزيون وهي تستمع إلى أغنية يحاكي مفهوم ومعنى كلماتها المصاحبة بالموسيقى الفلكلورية الهندية بان أي حال سيتغير حتما في دلالة تعبيرية عن الايحاء إلى القادم من الأحداث وتقلباته، وفي المشهد الذي يليه عند دخول العصابة التي تحاول اغتيال العائلة تتم المعالجة بتوظيفات رمزية بالإضاءة تحيط الشخصيات الإضاءة المظلمة من كل الجوانب، فيما تركز على مركز السيادة في الصورة للمهاجمين واسلحتهم لأثارة الشد والانتباه لدى المتلقين، عملت المؤثرات الصوتية على محاكاة الواقع للحدث والسرد الصوري والحكائي للفيلم ومثلت لقطات الكاميرا المختلفة وجهة النظر الذاتية للشخصيات المهاجمة مع زواياها وحركاتها كاشتغال جمالي لعناصر اللغة السينمائية، كما عملت المؤثرات الصورية ومنذ المشاهد الأولى على إذكاء الصورة ومنحها مصداقيتها فيما وظفت الدلالات الصورية بسردية الكتابة والصورة والخرائط لموقع مدينة ديسابور كوسيلة انتقالية وجمالية تعبيرية، وكما ظهر في المشهد الذي يشير إلى سنة الأحداث والمشهد المحاكي تاريخ مناجم الفحم والصراعات الدائرة فيها المتزامنة مع تقنية السارد الخارجي لإيضاح الحقائق وكشفها، فضلا عن كونها معالجة فنية بالتقنية السردية الحذف والإضمار الزمني للحدث.، أما في المشهد الذي يشير إلى قيام رجال العصابات بسرقة الفحم من القطار، كانت المعالجة الإخراجية تعتمد على توظيف اللون الأسود والأبيض في دلالة زمكانية على بداية القرن التاسع عشر وسيادة الاحتلال الإنكليزي للهند، وتشير الدلالة الصورية على زمن الحدث عند ظهور الرقم 1941 كسنة الحدث والتي تزامنت مع توظيف الديكور والاكسسوار الذي يحاكي تلك الحقبة من أزياء العمال والمزارعين الرثة وأزياء عمال السكك فضلا عن تجسيد الاكسسوارات من عربات تجرها الخيول إلى الأدوات المستخدمة في الحياة والممثلة لنفس الحقبة. فيما كانت اللقطات العامة للكاميرا عبارة عن استعراض وبيان موقع الأحداث في تعبيرية عن المكان بملاحظة معطياته ومما يمنح صورة عن الهند وطبيعة واقعها مع إيضاح زمن الحدث، فيما كان مشهد الولادة عبارة عن سرد متواز مع المشهد في المنجم ومحاولته مغادرة موقع العمل لإنقاذ زوجته، تتجسد معطيات وجماليات المونتاج المتوازي وسرعة الانتقالات بين المشهدين في تصاعد إيقاعي حركي للأحداث والتي تنبئ وتؤسس لأزمة سردية قادمة، أفصحت عن صراع وقتال في المشهد اللاحق بينه وبين مسؤول عمال المنجم باشتغال حركات الكاميرا لاستعراض الشخصيات، فقد حاكت الكاميرا شخصية شهيد خان من الأسفل إلى الأعلى في دلالة إيحائية على القوة والسيطرة فيما كانت اللقطات القريبة المركزة على تفاصيل وجهه تحاكي مشاعر الألم والغضب اللذين تختلجانه بعد حادث وفاة زوجته في الولادة، فيما كانت حركة الكاميرا من الأعلى للأسفل تحاكي صورة الخصم في دلالات جمالية صورية على ضعفه وهوانه أمامه، وعكست أزياء عمال المنجم المهترئة وتنوع شخصياتهم من جميع الفئات العمرية على مدى ظلمهم وبؤسهم في رسالة إلى المتلقي لنقله عبر صورة ذهنية إلى واقع تلك العوالم المؤلمة والظلم الذي يتعرضون له على يد كبار تجار وسراق الفحم ضمن المبنى الحكائي للفيلم، لتوالي معطياته وصولا إلى مشهد حرق دار شهيد خان والمتجسد في اشتغالات فنية تمثلت في توظيف المكان والزمان وأظهرت أطراف

المدينة على مكان سكنه إضافة إلى لهيب النار وسط الظلام دلالة على أن الحدث الدرامي في الليل فيما كان الاشتغال الجمالي والتعبيري مع الديكور العاكس للبيئة الاجتماعية البائسة حيث تتدفق بموازاتها خلفية صوتية للصورة أغنية تراثية تصدح بالموسيقى الفلكلورية الهندية يحاكي حوارها الألم والحزن والظلم والاضطهاد الذي تعرض له وطرده من المدينة مهزوما ومستضعفا، فيما كانت رسالة الانتقام واضحة في المشهد الذي قرر امادهير حلاقة شعره في إشارة وانطلاقة جديدة تمثل توالدا سرديا بحبكة منشقة من الحبكة الأساس وتسير في فلكها في تأسيس لمعطيات أحداث قادمة، فعملت المؤثرات الصوتية بنسق هرموني متصاعد بوتيرة عالية بالتزامن مع الحدث في جماليات المونتاج المتوازي بالتنقل بين يدي الحلاق باللقطات المختلفة وبين اللقطات القريبة لعيون امادهير وهي تنطق صمتا بهطول الدموع في تعابير الغضب والانتقام وان يعاهد نفسه ألّا يكون شعر على رأسه إلا بعد تحقيق الانتقام من قاتل أبيه عندما كان في عمر المراهقة وعند دخول الكاميرا بلقطة قريبة جدا إلى حدقة عينه فتتم المعالجة الجمالية الإخراجية بعدها وسيلة انتقالية من مشهد إلى مشهد في مكان وزمان وحدث آخر قادم بدلالات صورية تشير إلى ان زمن الحدث بعد عشرين عاما بلقطة عامة كبيرة جدا لتفجيرات المناجم تنفذ فيها المعالجة الإخراجية المونتاجيه بتقنية المزج بالظهور التدريجي لشخصية امادهير الطفل ولكن بعد عشرين عاما في وسط المدينة والاختفاء التدريجي لمشهد التفجيرات في إيحاء بأن الضحية ظهرت من جديد وفي مدينة ديسابور والتي ستكون مسرحا لأحداث وصراعات قادمة بين العصابات في الفضاء المكاني. وفي المشهد الذي يليه يستعرض تاريخ اكتشاف المناجم وعدها ثروة قومية للهند بعد تحريرها من المحتلين في شريط صوري متحرك يبث المحطات الزمانية والمكانية لتطور تلك الثروة بدلالات صورية تستعرض مجموعة من التواريخ في توالي المشاهد بعد وصول قيادتها وعمالها من قبل امادهير سينغ وهو يعتلي منصة الخطاب للجماهير معلنا ترشيحه للوزارة. وفي حدث موازٍ لظهور شخصيات ضد امادهير سينغ وتتمثل في مجموعة من الخصوم من جانب اساسي ليبرلا شاشا_ساعيا للانتقام ثارا لدماء أبيه، ومن محور ثان الثائرون من العمال وقياداتهم والعمل على كشف فساد وسرقة الاموال من قبله وعائلته في صراع درامي بأزمات وحبكات تعمل ضمن الحبكة الأساس، وقد صورت محتويات المكان واكسسواراته في مشاهد الفيلم المتجانسة في التنفيذ مع الحقبات المتعددة زمانيا ومهنيا ومستوى اجتماعي ومعيشي ووفقا لمتطلبات المشهد المستمد محاكاته من البناء الأساسي للحكي في الفيلم وتوافقها دراميا، ويظهر في المشهد الدائرة أحداثه في السجن لتدبير خطة هروبه بعد ان سجن من قبل امادهير سينغ ونفوذهم في السلطة وادخال مستلزمات تصنيع القنبلة لتفجير باب السجن ونجاح محاولة الهروب، فتمت المعالجة لجماليات الإضاءة واللون والحركة والايقاع المونتاجي فكان تنوع الاضاءة في المشهد له قدرة منح تعبيرية المكان، حيث منحت عمقا له ومنح مشاعر وأحاسيس مختلفة كتنوع في التدرجات ومستوى الشدة والتباين على المكان والشخصيات الشاغلة له والتي عززت البعد الحكائي الدرامي للحدث في المشهد بالتزامن مع ظلالها والتي تصنع انطباعا إيحائيا لتطور الحدث، فيما وظفت الألوان عبر مقتنيات المكان عن سيادة اللون البني الغامق دلالة على انغلاق المكان وعزلته بالتوافق مع ألوان الأزياء والمكان والتي تشير إلى التصورات الدلالية الدرامية وانطباعية للفعل في المشهد، ووظفت مجموعة من المعالجات الفنية تتمثل في خلفية صوتية للمشهد بأغنية منبثقةمن معطيات المشهد تحاكي الفلوكلور الهندي مضمونها يتحدث عن الظلم والتخلص منه، فيما تضمن المشهد احتفالية بطابع كوميدي تهكمي ورقصات للتغطية على عملية هروب اما داهير وايهام حراس السجن بالاحتفالية، فضلا عن سرعة الايقاع المونتاجي في المشهد والانتقالات لحركات الكاميرا وتنوعها في الحجوم والزوايا في تصاعد هرموني دلالة على تصاعد الحدث ولغرض إضفاء الشد والاثارة والتشويق على المشهد وما سيحدث لاحقا، وفي مشهد استقراره في مدينة دور بعد هروبه من السجن، لتفصح عن توالد سردي بحكاية جديدة وحدث آني ليقع في علاقة حب مع فتاة ويفصح عن رغبته بالزواج منها كزوجة ثانية، ويشير الحوار بأن الدين الاسلامي

منح حق الزواج من اربعة نساء وهو مسلم في دلالة تعبيرية إلى ديانته ومعتقده فضلا عن استمرارية علاقات الحب والغرام برغم بعده عن زوجته الأولى ليصنع حياة جديده في واقعه الجديد، وفي مشهد لاحق تتم المعالجة الإخراجية الجمالية في بيت زوجته الاولى عند سماع خبر زواجه بخيانته مع صديقه في لقطة يظهر بها من خلال جانب فتحة بسيطة في الباب تظهر جزءا من سيقانها وصديقه يربط حبال سرواله في دلالة درامية استعارية عن واقعة الفعل الخياني بينهما والتي استمدت وجودها من مضمون المشهد بصورة غير مباشرة لأسباب درامية اجتماعية تتوافق مع معطيات الواقع الاجتماعي الهندي، فيما تمت معالجة مشهد قيام أبنائه بسرقة المرطبات من بائعها حيث كانت المطاردة بينهما عبارة عن استعراض كامل للمكان والحي السكاني فضلا عن المهن الموجودة من خلال استعراض الكاميرا لها واظهارها والتي تمنح انطباعا لدى المتلقي عنه في إيحاءات بمكان الأحداث وواقعها، والتي عملت معها المؤثرات الصوتية للتأكيد على واقعية الحدث والمشهد وفي اكتمال وصول المعنى وتعزيز المحتوى بالشكل والمضمون للمشهد، فيما كشف الحوار عن اختزالات زمانية ومكانية وفصح عن معطيات الأحداث ثم تتوالى الأحداث وصولا إلى المشهد الذي تختطف فيه عصابات ليبرلا شاشا احدى فتيات المدينة التي تنتشر فيها محلات الجزارة والمسيطر عليها من قبله ورجاله، هنا يتم الاستنجاد به لتخليص الفتيات منهم فتجسدت معطيات عناصر اللغة السينمائية بدأ بالصراع بين الشخصيات الرئيسة في الفيلم والشخصيات الثانوية لتجسيد رد الفعل على عملية اختطافها من قبل الشخصيات الضد في معركة بالأيادي والاسلحة الخفيفة والتي تزامنت معها توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية اضافة إلى اشتغالات المونتاج في تنوع الانتقالات والتي منحت تعبيرية جمالية بدلالات تسهم في بناء الادراك والوعي بالحدث لدى المتلقي ونقله إلى عوالم الفيلم وواقعيته والتي عملت المؤثرات الصورية الرقمية كمعالجة فنية إخراجية على تجسيد معطيات المشهد من خلال التفجيرات التي طالت محلات الجزارة انتقاما من تلك العصابات وقائدها لاختطاف الفتاة وإعادتها إلى ذويها في تحدي لعصابات المدينة وفرض هيبته ورجاله، اما في المشهد الذي يجسد اشتغال ابنه عند ليبرلاشاشا كمراقب على العمال الصغار في نقلهم للفحم بسلال على اكتافهم، وكانت معطيات المكان وفضاءاته مكان الصراع وإضافة شخصية ابنه دلالة تعبيرية على امتداد الصراع بين الاجيال في تمهيد لأحداث فيلمية لاحقة، وتتوالى المشاهد عبر المعالجات الإخراجية في الفيلم وإنتاج تعبيرات جمالية ودلالية في تنوع الملامح والسمات الفنية له بتوظيف عناصر اللغة السينمائية التي تسهم في إنتاج المعنى، وصولا إلى المشهد الاخير، بتعرضه إلى مكيدة من زوجته الثانية في استدراجه بعد تلقيها الاموال من خصمه وتنفيذ عملية اغتياله انتقاما لأعماله في مجابهته وعصاباته، تبدأ عملية مطاردته من قبل سائقي الدراجات النارية وتمت المعالجة الصورية بالتنوعات والتدرجات الاضائية وتدرجاتها بين الشخصيات وحركة الكاميرا المصاحبة لها فتمت المعالجة الجمالية للمونتاج بالحركة البطيئة جدا لظهور المسدس من شباك سيارته وهو مضرج بالدماء ويصوبه نحو رجال العصابة بعد أن اوبلوه بالرصاص، وسط انتقالات إلى وجوه الحضور في تأمل وترقب للقادم من الأحداث ليسقط أرضا ويتم نقله على عربة دراجة هوائية ليسقط مسدسه من يده تحت عجلة الدراجة ليتم معالجة الحدث ببرمجيات التقنيات الرقمية بانطلاق اطلاقة منه نتيجة وقوعه تحت الإطار في دلالة استعارية على استمرار الصراع وبنهاية مفتوحة تؤسس لأحداث قادمة في جزء لاحق للفيلم. عملت المعالجات الإخراجية في مشاهد الفيلم على إنتاج تعبيرات جمالية ودلالية تتنوع فيها الملامح والسمات الفنية بتوظيف عناصر اللغة السينمائية تسهم في إنتاج المعنى وهذا ما يميز نتاج الأفلام الهندية.

النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج

1. أظهرت عينة البحث ان اشتغال زوايا وحركات وحجوم لقطات الكاميرا يسهم في اضفاء ملامح التنوع

الاشتغالي لها كسمة تعبيرية ودلالية جمالية في الفيلم الهندي.

2. كشفت عينة البحث ان المبنى الحكائي للفيلم الهندي يعتمد معالجات جمالية عبر اشتغالات تعددية انماط السرد، فضلا عن وجود توالد سردي لحبكات فرعية تنطلق من الحبكة الأساس تقع ضمنها تكون سمة تنوعية في السينما الهندية.
3. تشير معطيات تحليل عينة البحث إلى اعتماد سردية دراما الفيلم الهندي على تقنية السارد من خارج إطار الصورة كتطبيق جمالي درامي يوظف للفصح عن الزمان والمكان مع التكثيف والاختزال كعناصر متنوعة أساس من عناصر اللغة السينمائية وتكون كمعطى للأحداث وسرديتها.
4. ظهرت من خلال عينة البحث اعتماد معالجات إخراجية فنية وجمالية تدمج بين الواقع والخيال في الأحداث ضمن المبنى الحكائي في تنوع الفضاء الدلالي للملامح الدرامية في الفيلم الهندي.
5. عملت معطيات الصوت من حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية وبالتزامن مع الاغنية الفلكلورية الهندية على منح تنوع درامي كأداة ساردة للحدث وكما ظهر في عينة البحث كمعالجة جمالية وتعبيرية.
6. ظهر من عينة البحث ان اشتغالات المعالجة الفنية الإخراجية للضوء واللون المبهرج تعمل بالتعاضد مع جماليات اوتعبيرية الازياء والاكسسوارات كسمة تمنح دلالات درامية واقعية تسهم في اضفاء تنوع يميز الفيلم الهندي ضمن المبنى الحكائي.
7. ظهر من خلال عينة البحث ان المعالجة الإخراجية للمتن الحكائي في الفيلم الهندي تعتمد على تنوع نوعي يجمع بين الكوميديا والتراجيديا والعنف والحركة والرومانسية والمغامرات والجريمة والاثارة وتوالد الصراعات مع سيادة القدرات الخارقة للشخصيات الرئيسة والضد وتحقيق عنصر المفاجأة والترقب والشد والتشويق كسمة تميز الفيلم الهندي ضمن بنية فلمية واحدة.

ثانيا: الاستنتاجات

1. إن البناء الحكائي للفيلم الهندي يعتمد على تعددية الحبكات ضمن الحبكة الأساس في اشتغالات دلالية درامية.
2. إن الدلالات التعبيرية والجمالية لاشتغال عناصر اللغة السينمائية قد اسهمت مجتمعة في اضفاء التنوع الدرامي في المبنى الفيلمي للسينما الهندية.
3. اعتمدت المعالجة الفنية على الاغاني والموسيقى الفلكلورية في الشكل والمضمون لمنح تعبيرات درامية متنوعة ضمن بنية الفيلم الهندي.
4. إن الاعتماد على توظيف التقنيات الرقمية والمؤثرات الصورية في إنتاج اشتغالات فضائية درامية متنوعة ضمن سياق السرد في الفيلم الهندي.
5. إن تنوع الشخصيات الرئيسة والثانوية والضدية تسهم في تدفق حدثي متعدد يسهم في منح دلالات جمالية وتعبيرية لها القدرة على تنوع الفضاء الدلالي والاشتغالي الدرامي في الفيلم الهندي.

ثالثا: التوصيات

بناء على الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث يوصي بالآتي:

1. ضرورة الاهتمام بمناهج أكاديمية تدرس المعالجات الفنية والجمالية للنتاج السينمائي لمختلف الشعوب.
2. ضرورة الاهتمام العلمي والبحثي للدراسات السينمائية بإنجاز بحوث علمية تحاكي معطيات السينما العالمية وسمات وخصائص كل منها على انفراد وعقد المقارنات بينهما.

رابعا: المقترحات

يقترح الباحث إجراء دراسة بحثية خاصة بعناصر اللغة السينمائية وتوظيفها من حيث الشكل والمضمون وكل على انفراد في نتاجات السينما الهندية

Sources and references **المصادر والمراجع**

1. Abdel-Khaleq، Shaker Qassem. (2010). *the artistic and aesthetic treatment of the cinematic image by the American director Martin Squeeze*. an unpublished doctoral thesis. Baghdad: University of Baghdad / College of Fine Arts، 2010.

عبد الخالق، شاكر قاسم، (2010). *المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية للمخرج الامريكي مارتن سكوويزي*، أطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد.

2. Abhyankar، Mukul. (2018). *Lost.* [perf.] Tabu، Anu Kapoor، Manoj Bajpai. Vikram Malhotra، India، 2018.

فيلم مفقود، (2018). إخراج وسيناريو: موكول ابهيانكار، بطولة: مانوج باجباي، تابو، انو كابور، إنتاج: فيكرام مالهوترا، الهند

3. Al-Jurjani، Ali bin Mohammed Al-Sharif. (1969). *Tariffs.* Beirut: Library of Lebanon، 1969. pp. 61-62.

علي، بن محمد الشريف الجرجاني، (1969). *التعريفات*، مكتبة لبنان، بيروت.

4. Al-Masry، Ezzedine Attia. 2010. *Television drama: its technical components and controls.* Gaza: The Islamic University of Gaza، 2010. p. 235.

عز الدين، عطية المصري، (2010). *الدراما التلفزيونية وظوابطها الفنية*، الجامعة الاسلامية غزة، غزة

5. Al-Razi، Muhammad bin Abi Bakr. (1983). *Mukhtar Al-Sahah.* s.l.: Dar Al-Resala، 1983. p. 20.

محمد، بن ابي بكر الرازي، (1983). *مختار الصحاح*، دار الرسالة، الكويت.

6. Al-Sayed.، Alaa Abdel Aziz. (2008). *Film between language and text، a systematic approach to the production of cinematic meaning and significance.* Damascus: The General Film Organization، Ministry of Culture، 2008. p. 208.

علاء، عبد العزيز السيد، (2008). *الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية*، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق.

7. Al-Zubaidi، Mohammed Reda. (w.d). *Bride's crown in jewels dictionary.* Volume 10. Beirut: Life Library Publications، undated. p. 3.

محمد، رضا الزبيدي، (ب.ت). *تاج العروس في جواهر القاموس*، مج، 10منشورات مكتبة الحياة، . بيروت.

8. Basu، Anwarg. (2017). *Jagga Jasoos.* [perf.] Katrina Kaif Ranbir Kapoor. Ranbir Kapoor، 2017.

فيلم jagga jasoos (2017). إخراج وسيناريو: انوارغ باسو، بطولة: رانبير كابور، كاترينا كيف، إنتاج: رانبير كابور، انوارغ باسو.

9. black، Fadel. (1999). *Film Narrative.* Volume 1. Cairo: The Egyptian General Book Authority، 1999. p. 112.

فاضل، الأسود، (1999). *السرد السينمائي*، المجلد، 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

10. Casey، Edward. (1990). *Retrieveing the Deference Between PLase and space journa of philosophy and visual arts.* space. 5. benjomin: Architecture spave Painting، 1990.

كيسي، إدوارد، (1990). *استرجاع الفرق بين للفلسفة والفنون البصرية*. الفراغ. 5. بنجامين: الرسم على الفضاء المعماري، 1990. ص. 54.

11. Costanzo.، William in. (2017). *International cinema from the perspective of cinematic genres.* s.l.: CIC Hendawi Foundation، 2017. p. 270.

ويليام، في كوستانزو،(2017). *السينما العالمية من منظور الانواع السينمائية*، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة.

12. criticism.، Film. (2011). *Songs Jobs in Hindi Cinema.* [ed.] Office Article. Doha: https://doc.aljazeera.net/cinema/%D realtGolden BA%D8%A7%D8%D8%B3%D8%D8%D8%A%D8%A7%D8%A%D8%D8%Office A77%D8%A7%D8%A%D8%AF%D8%A%D8%A9.، 2011.

النقد. فيلم .2011 .وظائف أغاني في السينما الهندية. محرر، مقال المكتب، الدوحة.

13. Crozel، Edith. (1985). *The Age of Structuralism from Levi Strauss to Foucault.* [trans.] Jaber Asfour. Baghdad: House of General Cultural Affairs، 1985. p. 172.

اديث، كروزيل، (1985). *عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو*، تر: جابر عصفور دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة افاق عربية، بغداد.

14. Dulaimi، Abdul Qader Khalaf Al. (2005). *Technical methods of writing for radio and television.* Baghdad: College of Fine Arts، 2005. p. 140.

عبد القادر، خلف الدليمي، (2005). *الاساليب الفنية في الكتابة للاذاعة والتلفزيون*، كلية الفنون الجميلة، بغداد.

15. engineer.، Hussein Helmy the. (1989). *Screen Drama between Theory and Practice for Film and Television.* Cairo: The Egyptian General Book Authority، 1989. p. 30.

حسين، حلمي المهندس، (1989). *دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

16. Faraaheedi، Khalil bin Ahmed. (1981). *The Eye Book.* C 3. Baghdad: Dar Al-Rasayed Publishing، 1981. p. 243.

الخليل بن احمد، الفراهيدي، (1981). *كتاب العين*، ج 3، دار الرشيد للنشر، بغداد.

17. Fathy، Hassan. (1971). *Arab Urban Architecture in the Middle East.* Beirut: University of Beirut، 1971. p. 172.

حسن، فتحي، (1971). *العمارة العربية الحضرية في الشرق الاوسط*، جامعة بيروت، بيروت.

18. Fathy، Ibrahim. (W. D). *A dictionary of literary terms.* s.l.: Workers' Collective for Printing and Publishing، no date. p. 56.

ابراهيم، فتحي، (ب.ت). *معجم المصطلحات الادبية*، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس.

19. Bin Hadi، Ali. (1979). *The New Dictionary for Students، an Arabic School Dictionary.* [ed.] Mahmoud Saadi. Volume 1. s.l.: Tunisian Company for Distribution، 1979. p. 1.

علي، بن هادي، (1979). *القاموس الجديد للطلاب معجم عربي مدرسي*، المجلد 1، المحرر: محمود السعدي الشركة التونسية للتوزيع، تونس.

20. Hauser، Arnold. (2005). *Art and Society throughout History.* Egypt: Dar Al-Wafa Ladonia Printing and Publishing، 2005. pp. 539-540.

أرنولد، هاوزر، (2005). *الفن والمجتمع عبر التاريخ*، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر.

21. Ibrahim، Abdullah. (1992). *The Arabic Narrative.* Beirut: The Arab Cultural Center، 1992. p. 11.

ابراهيم عبدالله، (1992). *الرواية العربية*. بيروت: المركز الثقافي العربي 1992. ص. 11.

22. Jafar.، Nazir. (2010). *The Structure of Narrative Discourse، Critical Approaches in the Syrian Arab Novel.* Damascus: Ministry of Culture، General Book Organization، 2010. p. 13.

نذير، جعفر، (2010). *بنية الخطاب السردي مقاربات نقدية في الرواية العربية السورية*، وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب، دمشق.

23. Abdel Jalil، Mohamed. (2018). *Directing treatment of one-place events in the cinematographic medium.* [ed.] College of Fine Arts. Issue 88. Baghdad: Al-Akamey

Magazine، 2018. p. 81.

محمد، اكرم عبد الجليل، (2018). *المعالجة الإخراجية للأحداث ذات المكان الواحد في الوسيط السينماتوغرافي*، كلية الفنون الجميلة. عدد 88: مجلة الاكاديمي، بغداد.

24. Abdel Jalil، Mohamed. (2014). *he aesthetics of the cinematographic form and its narrative connotations between the feature film and television drama.* Baghdad: Unpublished doctoral thesis، 2014. p. 33.

محمد، اكرم عبد الجليل، (2014). *جماليات الشكل السينماتوغرافي ودلالاته السردية بين الفيلم الروائي والدراما التلفزيونية*، اطروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد.

25. Abdel Jalil، Mohamed. (2014). *he aesthetics of the cinematographic form and its narrative connotations between the feature film and television drama.* Baghdad: Unpublished doctoral thesis، 2014. p. 56.

26. Jindari، Ibrahim. (2001). *The Narrative Space of Jabra Ibrahim Jabra.* Volume 1. Baghdad: House of Cultural Affairs، 2001. p. 74.

ابراهيم، جنداري، (2001). *الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا*. المجلد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

27. Johar، Karan. (2016). *Ae Dil Hai Mushkil.* [perf.] Anushka Sharma Ranir Kapoor. Fox Star Studio، 2016.

فيلم Ae Dil Hai Mushkil _(2016)، تاليف وإخراج: كاران جوهر، بطولة:رانير كابور، انوشكا شارما، إنتاج: فوكس ستار ستوديو، الهند.

28. Martin، Marcel. (1964). *The Cinematic Language.* Cairo: The Egyptian General Organization for Writing، Printing and Publishing، 1964. p. 206.

مارسيل، مارتن، (1964). *اللغة السينمائية*، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والطباعة والنشر، القاهرة.

29. Moustafa، Ibrahim. (1972). *Intermediate Lexicon.* s.l.: The Islamic Library for Printing and Publishing، 1972. p. 282.

ابراهيم، مصطفى، (1972). *المعجم الوسيط*، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، تركيا.

30. Muslim.، Taher Abed. (2002). *The Genius of Image and Place.* Amman: Dar Al-Shorouk، 2002. p. 16.

طاهر، عبد مسلم، (2002). *عبقرية الصورة والمكان*، دار الشروق، عمان.

31. Nasser.، Mervat. (2009). *The meaning of home.* Cairo: Nahdet Misr for Printing، Publishing and Distribution، 2009. p. 57.

ميرفت، ناصر، (2009). *معنى الوطن*، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

32. natik، Hulusi. (1991). *Essays on Television.* Baghdad: House of Cultural Affairs، 1991. p. 153.

ناطق، خلوصي، (1991). *مقالات في التلفزيون*، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

33. Nichols.، Bill. (2005). *Films and Curricula (selected critical and theoretical.* [trans.] Hussein Bayoumi. Cairo: The Supreme Council of Culture، 2005. p. 197.

بيل، نيكولز، (2005). *أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظريةمختارة)*، ج2. تر: حسين بيومي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة.

34. Nichols.، Peter. (2005). *Fictional Cinema.* Cairo: The Egyptian General Book Authority، 2005. p. 82.

بيتر، نيكولز، (2005). *السينما الخيالية*، تر:مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

35. Prince، Gerald. (2002). *Narrative Terminology.* Cairo: The Supreme Council of Culture، 2002. p. 148.

جيرالد، برنس، (2002)، *المصطلح السردي*، تر: عابد خرندار، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة.

36. Thamer.، Raad Abdul-Jabbar. (2016). *Theories and Methods of Cinematic Film.* Volume 1. Baghdad: Studies in the Arts and Letters Series، 2016. p. 10.

رعد، عبد الجبار ثامر، (2016). *نظريات واساليب الفيلم السينمائي*، سلسلة دراسات في الفنون والادآب، بغداد.

37. Zfiri، Milap. (2018). *Paltan.* [perf.] Aisha Sharma John Abraham. Studio Zee Films، 2018.

فيلم paltan**، (2018). إخراج وقصة: ميلاب زفيري، بطولة: جون ابراهام، عائشة شارما، إنتاج شتديهات زي أفلام، الهند، 2018.**