وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعـــة محمد خيضر– بسكـــــرة –

كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية- قطب شتمة

قسم العلوم الإنسانية

شعبة: علوم الإعلام و الاتصال

عنوان المذكرة

تجليات البعد الاسطوري في السينما الامريكية
دراسة تحليلية سيميولوجية للأسطورة الفرعونية
في سلسلة أفلام المومياء (THE MUMMY)

مذكرة تخرج مكملة لنيل شهادة الماستر في تخصص : سمعي بصري

إعـــــــداد الطلبة:

- ششاري سلمى
- عمر شايب ذراع

إشراف الأستاذ الدكتور:

د/ نجيب بخوش

السنة الجامعية :2020/2019

شكر و عرفان

إن الشكر لله وحده أولا وأخرا، الذي أعاننا وأمدنا بالعزيمة و الإرادة لانجاز هذا العمل المتواضع، ثم الشكر للذي لم يبخل علينا بما في وسعه تقديمه لنا فكان نعم المرشد و الموجه أستاذنا العزيز "**بخوش نجيب**" جزاه الله كل خير.

ثم نتقدم بالشكر إلى كل من أعاننا من قريب أو بعيد لإتمام هذا العمل ولو بالشيء القليل بدءا بإداريي قسم العلوم الإنسانية، وأساتذته، لكل من علمنا معنى التفاؤل في أسوأ الظروف ومنحنا الثقة في النفس لإكمال ما بدناه واكتمل فعلا.

الإهـــــداء

أهدي هذا العمل أولا وقبل كل شيء إلى روح

الزميلة العزيزة "**فاطمة الزهراء شتيح**"

رحمها الله واسكنها فسيح جناته.

ثم إلى روح والدي والدي العزيز "**رحمه الله**" وإلى نبض الحنان وبلسم الجراح إلى من كانت دافعي لكل نجاح ومن بذلت الغالي و النفيس لتسعدني وإخوتي في هذه الحياة إلى المكافحة إلى المرأة الحديدية إلى رمز الوفاء، الشجاعة، القوة والكرم إلى أعظم أم في الوجود"**بلعيدي وردة**"

إلى والدي الكريمين.....

أهدي هذه الرسالة إلى إخوتي : سمية، أحمد، هاجر،خولة، زينة،آمال" وأبنائهم.

والى أخوالي وخالاتي وأصدقائي " كلثوم، مريم، نور، حنان، سارة، حورية"

والى كل طلاب وطالبات العلم ولكل من اطلع عليها، والى زملاء الدراسة كلهم بدون استثناء، والى كل من علمني حرفا بهذه الحياة.

إلى إخوتي وأصدقائي و أهلي ....

الطالبة شاري سلمى

الإهـــــداء

أهدي هذا العمل إلى :

روح الزميلة "**فاطمة الزهراء شتيح**"

رحمها الله وتغمدها رحمته وواسع مغفرته.

والى كل عائلة "**شايب ذراع**"

ولا انسي والدي الحبيبين و الكريمين أطال الله في عمرهما وأمدهما بالصحة والعافية.

إلى إخوتي ، وكل أفراد العائلة من عم وعمة وخال وخالة وجد وجدة ، أصدقائي ،

وزملائي وكل من تمنى لي الخير يوما .

الطالب شايب ذراع عمر

بسم الله الرحمن الرحيم

إنّي رأيتُ أنّه ما كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ

كِتاباً إلا قالَ في غَدِهِ،لو غُيّرَ هذا لَكانَ

أَحسن ولَو زُيِّدَ ذاكَ لَكانَ يُستَحسن،

ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ

لَكانَ أجمل،وهذا مِن أعظَمِ العِبر، وهو دَليلٌ

على استيلاءِ النّقْص على جُملَةِ البَشر.

عماد الدين الأصفهاني

ملخص الدراسة :

هدفت هذه الدراسة المعنونة بتجليات البعد الأسطوري في السينما الأمريكية إلى معرفة كيفية تجسيد الأساطير الفرعونية وفي الأفلام الهوليودية عن طريق استخدام مقاربة التحليل السيميولوجي، القائم على التفكيك و التركيب و التحليل و التأويل للمشاهد المختارة من الفيلم إضافة إلى الكشف عن معاني الدلالات الضمنية التي نقلها فيلم "المومياء: The mummy" إلى المشاهد، كما اعتمد المنهج المستخدم في هذه الدراسة على تحليل 09 مشاهد اختيرت من الأجزاء الثلاثة للفيلم 05 منها من الجزء الأول و 03 من الثاني ، و01 من الثالث من فيلم "المومياء" للمخرج ستيفن سومرز للجزئين 1999 و2001 و المخرج أليكس كورتزمان للجزء الثالث سنة 2017م، والتي تناولت بشكل رئيسي الأساطير الفرعونية، فتمثل المجتمع الأصلي في الأفلام الأمريكية التي تناولت موضوع الأساطير الفرعونية، في حين كانت عينة الدراسة قصدية عمدية تمثلت في 03 أجزاء من فيلم "المومياء" ، وفي الأخير خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- أن البعد الإيديولوجي حاضر بقوة بحكم أن الحضارة الفرعونية نتاج شرقي صور من طرف غربي، ودليل ذلك ما حملته بعض الصور السينمائية داخل الفيلم لقوة الرجل الأمريكي المنقذ للبشرية عكس الشرقي بل و تعدى ذلك إلى استبدال الفيلم عكس الشخصيات الحقيقية فلا يهم تجسيد الأسطورة بقدر أبعادها الإيديولوجية التي يسعى المخرج و الكاتب لإيصالها .

Study summary

This theoretical study aims to expand upon the american cinema and its representiation of the legendary elements in egyptian mythology in hollywood. The process includes the exploitation of both semiotics and fantasy that culminate in the conceptual deconstruction and multilayered analysis of certain selected scenes in the movie " The Mummy". Thus exploring and extrapolating what's implicit in the movie's visual map of meanings.

We have selected nine scenes from across the trilogy, five of which are from the first movie, three from the second and one from the third The first and second were created by the producer ' {steven summers} ' in 1999 - 2001, and the third part created by (alex kurtzman) in 2017. The trilogy mainly focused on the mythological aspect of phataonic ancient society.

And in the end, the study concluded that: The ideological dimension is strongly present by virtue of the fact that the Pharaonic civilization is an eastern product that was filmed from a western side, and the evidence for this is what the cinematic images inside the film carry for the strength of the American man who saves humanity, unlike the eastern man.

الإطار المنهجي للدراسة	
1- إشكالية الدراسة.	**4**
2- تساؤلات الدراسة.	**5**
3- أسباب اختيار موضوع الدراسة.	**5**
4- أهمية الدراسة.	**6**
5- أهداف الدراسة.	**6**
6- ضبط المفاهيم.	**7**
7- الدراسات السابقة .	**7**
8- منهج الدراسة و مجتمع البحث.	**09**
9- عينة الدراسة .	**10**
الفصل الأول : ظهور السينما و الفيلم السينمائي.	
أولا: السينما و الفيلم السينمائي.	
1- بدايات السينما و انتشارها.	**12**
2- خصائص ووظائف السينما.	**20**
3- أهمية السينما (الاجتماعية، التربوية، الاتصالية...)	**22**
4- ماهية الفيلم السينمائي.	**24**
ثانيا: بلاغة الصورة السينمائية.	
1- الصورة السينمائية (مفهومها، خصائصها، طبيعتها...)	**28**
2- تركيب وبنية الصورة السينمائية.	**31**
3- خصائص تتعلق بنتائج استخدام الصورة .	**40**
4- علامات الفيلم السينمائي ودوائر التحليل الفيلمي.	**41**
5- الدلالات السمعية البصرية و الحركية للفيلم.	**49**
ثالثا: السينما الأمريكية.	
1- نشأة السينما الأمريكية .	**52**
2- نهضة هوليود ونظام الأستوديو .	**55**
3- صناعة الأفلام الأمريكية.	**58**
4- أرقام صناعة السينما الأمريكية.	**63**
الفصل الثاني : علم الأساطير .	
أولا: تاريخ الأساطير .	
1- مفهوم الأسطورة .	**65**

2- مميزات ووظائف الأسطورة.	**70**
3- أجناس الأسطورة وعلاقتها ببعضها.	**73**
4- بعض الأساطير العالمية .	**75**
ثانيا: الأسطورة الفرعونية .	
1- نشأة الحضارة الفرعونية .	**81**
2- مفهوم الأسطورة الفرعونية	**84**
3- نماذج عن الأساطير الفرعونية .	**84**
4- دلالات رموز وأشكال الأساطير الفرعونية.	**88**
الإطار التطبيقي	
1- بطاقة فنية للمخرج	**92**
2- بطاقة فنية للفيلم	**92**
3- قصة الفيلم	**93**
4- التقطيع التقني للفيلم	**94**
5- القراءة التعيينية	**113**
6- القراءة التضمينية	**120**
7- النتائج العامة	**125**
خاتمة	
المصادر والمراجع	
الملاحق	

فهرس الجداول

رقم الجدول	المشهد وعنوانه	الصفحة
الجزء الأول		
الأول	المشهد الأول: جينيريك البداية	**97-94**
الثاني	المشهد الثاني: حوار إيفلين وجوناثان حول هامونابترا	**99-97**
الثالث	المشهد الثالث: وصول فريق البحث إلى هامونابترا وظهور المومياء وانبعاثها	**102-99**
الرابع	المشهد الرابع: تجادل أوكونيل و إيفلين في حصن برايدون	**104-102**
الخامس	المشهد الخامس: أوكونيل يقضي على المومياء بمساعدة إيفلين وجوناثان	**105-104**
الجزء الثاني		
السادس	المشهد الأول: جينيريك البداية	**107-105**
السابع	المشهد الثاني: أوكونيل وجوناثان واردث ريم الماجي وأليكس في السيارة	**109-108**
الثامن	المشهد الثالث: أوكونيل وإرث باي في المنطاد يتناقشان في رحلة البحث عن أليكس	**110-109**
الجزء الثالث		
التاسع	مشهد واحد: يبدأ من الجينيريك إلى غاية ظهور عبارة: (ما الموت إلا بوابة إلى عالم جديد)	**113-110**

المقدمة

مقدمة:

تعتبر السينما أو الفن السابع كما يطلق عليها أحد أنجح وأكثر وسائل الإعلام والاتصال تأثيرا، وقد كتب بول روثا الذي يقوم بالتأريخ الموثق في سنوات 1930 " إن السينما هي المعادلة الإشكالية الكبرى بين الفن و الصناعة"، وإن السينما هي أول فن مصطبغ بالصبغة الصناعية، وهي لا تزال موضع جدل على أنها أعظم الفنون المصطبغة صناعيا والتي هيمنت على الثقافة في القرن العشرين وتستغل جمهورها الكبير وقدرتها الهائلة في تشكيل الرأي العام في صناعة صورة ذهنية وأخرى نمطية ايجابية أو سلبية لدى الأفراد وساهم في ذلك بشكل كبير احتكار الطبقة الحاكمة وأصحاب الأموال والنفوذ في معظم الدول والتي تقوم بدورها بزرع وغرس ما يعكس آراءها وتوجهاتها وما يخدم مصالحها بالدرجة الأولى في عقول المشاهدين، وهذه الاتجاهات والآراء قد تتلخص في أشخاص أو دول أو ديانة أو دعاية أو أشياء أخرى.

أما أهم الدول الرائدة في الصناعة السينمائية فهي "أمريكا" ومنذ نهاية الحرب العالمية الأولى فصاعدا هناك صناعة واحدة للأفلام وهي الصناعة الأمريكية وتولت هوليوود منذ ذلك الحين زمام الزعامة فنيا وصناعيا أيضا، فامتلاكها لأكبر وأقوى ومعظم شركات الإنتاج في العالم ومن خلال الكم الهائل للإنتاج السنوي للأفلام فيها، ساعد في نقل وترويج ثقافاتها ومعتقداتها وأفكارها لباقي دول العالم، وكان للقارة السمراء.وما تزخر به من حضارات نصيب من ذلك ولم تسلم هي الأخرى من التحريف أو التأويل أو حتى التشويه مما سيخلق لا محالة صورة سلبية للمشاهد الغربي عن الأفارقة أو العرب والمسلمين بسبب تصويرها لهم حتى ولو كان في الأساطير القديمة للإنسان القديم بصورة تكون في معظم الأحيان سلبية، حيث صورت المصري القديم والأساطير المصرية في العديد من الأفلام الأمريكية منها سلسلة أفلام The mummy ، المومياء : للمخرجين ستيفن سومرز و أليكز كورترمان وهو الفيلم

محل الدراسة التي تبحث عن تجليات هذه الأساطير الفرعونية في السينما الأمريكية فالمخرج يهدف من خلال هذا الفيلم إلى تمرير رسائل إلى الجمهور ولهذا ارتأينا تفكيكه وإدراك الدلائل والرموز والرسائل الكامنة في الصور الموظفة في هذا الفيلم وللكشف عن هذه المعاني والدلالات يجب الاستعانة بمقاربة التحليل السيميولوجي من خلال تحليل بعض المشاهد من أفلام "المومياء" تحليلا سيميولوجيا .

وقد اتبعنا في بناء دراستنا لهذا الموضوع الموسوم "بتجليات البعد الأسطوري في السينما الأمريكية" ، تحليلا نصيا لفيلم "المومياء" ثلاثة أطر (المنهجي، النظري، التطبيقي) إضافة إلى مقدمة وخاتمة وقائمة المراجع والملاحق.

وقد خصصنا الإطار المنهجي لعرض الخطوات المنهجية التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة بدء بطرح الإشكالية والمتفرع عنها تساؤلات فرعية ثم أهمية الدراسة وأهدافها مرورا لضبط المفاهيم ويليه الدراسات السابقة وتحديد منهج الدراسة ومجتمع البحث وعينة الدراسة.

أما بالنسبة للإطار النظري فقد قسم لفصلين: الأول تحت عنوان ظهور السينما والفيلم السينمائي وتطرقنا فيه إلى السينما والفيلم السينمائي من بداياتها إلى خصائصها وأهميتها الاجتماعية و التربوية و الاتصالية ...الخ، وصولا لماهية الفيلم ثم في الشق الثاني من نفس الفصل تطرقنا إلى بلاغة الصورة السينمائية وفيه تعريفها وخصائصها وطبيعتها... ثم علامات الفيلم السينمائي ودوائر التحليل الفيلم وصولا والى الدلالات السمعية والبصرية والحركية للفيلم وفي الشق الأخير من نفس الفصل فتحدثنا فيه عن السينما الأمريكية نشأتها نهضة نظام الأستوديو مرورا بواقع السينما الأمريكية وأرقام الصناعة فيها.

أما الفصل الثاني، فكان لعلم الأساطير والأسطورة الفرعونية نصيب فمن تاريخها ونشأتها ومفهومها إلى خصائص الأسطورة وأجناسها وكذا نماذج ودلالات ورموز الأساطير الفرعونية.

وفي الإطار التطبيقي قمنا بتفكيك وتجزئة ثلاثة أجزاء من فيلم :"المومياء" إلى مشاهد بغية تقطيعها تقنيا وتحليلها على مستويين تعييني وتضميني من اجل الكشف عن المعاني والدلالات الظاهرة والخفية باستخدام مقاربة التحليل السيميولوجي، باختيار فوتوغرامات من فيلم العينة محل الدراسة، تساعدنا في الأخير الإجابة عن تساؤلات الدراسة، لتنتهي بعرض نتائج تحليل الفيلم وكذا نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات إلى أن وصلنا إلى الخاتمة وقائمة المراجع والملاحق.

الإطار

المنهجي للدراسة

1- الإشكالية :

اهتم باحثون عديدون بالسينما من ظهورها في نهاية القرن التاسع عشر كأداة اتصال، هذه الأخيرة التي تسمح بعرض الصورة المتحركة من الأفلام الصامتة بالأبيض و الأسود، حتى الانتاجات الضخمة الهوليودية مرورا بالأفلام الوثائقية، فتنت أجيالا من المشاهدين.

وتعتبر السينما الأمريكية كصناعة من أكثر النماذج العالمية المهيمنة ثقافيا و إعلاميا، حيث تسيطر بصورة هائلة على سوق الأفلام المتداولة في العالم رغم أنها تأتي في المرتبة الثانية بعد الهند من حيث عدد الأفلام إلا أنها الأكثر تفوقا وربحية في العالم، ولا زالت السينما الأمريكية تؤثر على صناعة السينما في مختلف أنحاء العالم منذ أوائل القرن العشرين لا بل ويعتبرها البعض مرجعا تاريخيا وحضاريا، فقد استطاعت هذه الأخيرة تحويل الأسطورة الخيالية، إلى واقع يراه العالم على الشاشات، وقد استفادت من الأساطير القادمة من كل أنحاء العالم وظلت تنهل منها، ويعتبر النصف الأول من الثمانينات أزهى العصور التي شهدت أقوى علاقة تقوم بين حكايات الأساطير والسينما، وخاصة لصناع الخيال والخوارق الذين وجدوا في الأساطير منبعا خصبا لما يبحثون عنه من حكايات، فمن الأساطير الرومانية واليونانية إلى العربية التي أخذت منها عدة أعمال مثل "لص بغداد" سندباد، علي بابا والأربعين لصا، وعلاء الدين و المصباح السحري ....، أما أهم ما وجهت إليه السينما الأمريكية وصناع الترفيه أنظارهما إليه هي الأسطورة الفرعونية التي أسرت ولازالت تأسر كل من يشاهدها وهو ما يسمى بالولع بمصر أو "ايجيبتومانيا" فقد استولت مصر حرفيا على الولايات المتحدة الأمريكية، بعد اكتشاف مقبرة الملك الفرعوني: توت عنخ أمون" وتتالت بعد ذلك الأفلام التي جسدت عودة المومياء إلى الحياة والمستوحاة مما يسمى بلعنة الفراعنة والتي رسخت في الذاكرة الجماعية لاعتمادها على حدث حقيقي وهو استخراج جثة الفرعون توت عنخ أمون، فمثلت أفلام مثل the mummy وهو احد أشهر تلك الأفلام بنسخه العديدة و المتعددة تجليات الأسطورة الفرعونية في السينما بشكل عام و السينما الأمريكية بشكل خاص و التي كانت قد شهدت ركودا إلى أواخر القرن العشرين ومع بداية القرن الجديد وتحديدا بين عامي 1999و 2008 التي شهدت ظهور سلسلة the mummy ذات طابع جديد ومختلف، وقال مخرج هذه السلسلة" ستيفن سومرز" أن غالبية أحداث

العمل مقتبسة من أساطير كانت موجودة بالفعل وأخرى ذات أصل واقعي، فلم يمر عقد تقريبا إلا تم إنتاج بضعة أفلام تتناول مصر القديمة أو إحدى شخصياتها، وعادة ما يتم التركيز على الجوانب المثيرة منها ذات الطابع الديني من ناحية والطابع الميتافيزيقي المرتبطة باللعنات و الأساطير من ناحية أخرى.

2- تساؤلات الدراسة:

تتمحور الدراسة في سؤال رئيسي هو : **كيف تناولت السينما الأمريكية الأسطورة الفرعونية في سلسلة أفلام المومياء (The mummy)؟.**

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيسي الأسئلة الفرعية التالية :

- كيف جسدت السينما الأمريكية الأسطورة الفرعونية في سلسلة (The mummy)؟
- ما هي الدلالات القيمية للأسطورة الفرعونية عبر فلم (The mummy)؟
- البعد الإيديولوجي للحضارة المصرية في سلسلة أفلام المومياءthe mummy

3- أسباب اختيار موضوع الدراسة :

أ) أسباب ذاتية :

- اهتمامنا بالميدان السينمائي و توافقه مع ميولاتنا واهتماماتنا العلمية .
- حب الكشف والتقصي والاستمتاع بالعمل الفني.
- الميول إلى المنهج السيميولوجي كونه عملية تحليلية قائمة على التأويل وكشف الدلالات الخفية .

ب)أسباب موضوعية :

- إماطة اللثام عن دوافع ترويج السينما الأمريكية للأسطورة الفرعونية .
- تعدد آراء النقاد حول السينما الأمريكية بالأسطورة الفرعونية وطريقة تجسيدها وتناولها.
- البعد الإيديولوجي الذي يطرح نفسه حول إنتاج حضارة شرقية في أعمال غربية أمريكية .

4- أهمية الدراسة:

تعتبر هوليود بالنسبة لنا الترفيه الكبير، وكذلك العالم الأكثر تأثيرا في شبابنا إنها المبدع صاحب السطوة للمواقف والمشاعر، فالصورة تقنيا تعتبر من التقنيات الأساسية للتواصل في نقل المضامين الظاهرة والكامنة في وسائل الإعلام عامة و في السينما خاصة، فإن دراستنا بهذا ذات أهمية بالغة لتناولها نمطا اتصاليا مميز في نقل الأفكار و المعلومات وبناء الرأي العام العالمي ووجهات النظر المختلفة.

وتكمن أهمية دراستنا أساسا في الصورة التي رسمتها السينما الأمريكية للحضارة الفرعونية والمصري القديم عن طريق تجسيد أساطير فيها، وما مدى محاكاتها للأسطورة الأصلية مع تلك المجسدة في الأعمال الفيلمية، وكذا مقارنة هذه الأعمال مع نظيراتها من الحضارات الأخرى، كالرومانية و الإغريقية.

5- أهداف الدراسة:

تهدف دراستنا إلى الكشف عن المعالم المرسومة للأسطورة الفرعونية عبر الفيلم الأمريكي وهذا من خلال :

- استخراج المعاني و الدلالات الخفية للأسطورة الفرعونية في الفيلم الأمريكي.
- التطلع إلى معالم الصورة السينمائية في تجسيدها للأسطورة الفرعونية.
- كشف البعد الايديولوجي المبطن من وراء الفيلم السينمائي ورسائله الإعلامية ودلالاته القيمية.
- استشفاء البعد الأسطوري وتبني رؤية واضحة لحقيقة الأسطورة الفرعونية و الدمج بين الواقع و الخيال .

6- ضبط المفاهيم :

مفهوم الأسطورة:

لغة واصطلاحا: لقد ظهر مصطلح الأسطورة بظهور الإنسان الأول الذي حاول أن يفهم عالمه ويفسر الظواهر الطبيعية وحاول تسخيرها لذاتهز السيطرة عليها، إذ أوجد عالما آخر منافي لعالمه، وهو عالم الآلهة التي تسير عالمه الدنيوي، وكانت هي تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي وهي الأسطورة، هذه الأخيرة التي اتفق على معناها اللغوي في المعاجم العربية إذ جاءت في لسان العرب في مادة (سطر) الأساطير، والاياطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها، وحدتها اسطار، واسطارة بالكسرة، واسطير، واسطيرة، وأسطورة بالضم، وقال أساطير جمع سطر، وقال أبو عبيدة جمع سطر على أسطر على أساطير، كما قال : هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف...، ويقال سطر فلان على فلان إذ زخرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأساطير و السطر.[1]

تجليات:

لغة: (اسم) جمع تجل، مصدر تجلى، تجلى الحقيقة: ظهورها و انكشافها، جلى السيف و الفضة و المرأة، ونحوها جليا وجلاءا وكشف صداها وصقلها[2].

التعريف الإجرائي:

التجلي Emergence وهو ظهور العنصر الأسطوري على مستوى البنية السطحية إما بصورة سطحية وتامة أو جزئية غير واضحة.

---

[1]- ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادق، بيروت، لبنان، ط1،ج7،ص181. 182.

[2]- المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 1379م،1960م، ص83.

7- الدراسات السابقة :

أما عن الدراسات السابقة و المشابهة التي عالجت الموضوع من قبل فيمكن عرضها كما يلي :

الدراسة رقم 01: دراسة الباحثات عبد الحميد موجب و الزهرة بن زاوي بعنوان– صورة الأسطورة اليونانية في السينما الأمريكية، دراسة سيميولوجية لفيلم 300، وهي مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، سنة 2015/2014، وتدور إشكالية الدراسة حول كيف صورت السينما الأمريكية الأسطورة اليونانية المليئة بالإثارة و أبطالها الذين ابهروا العالم بشجاعتهم والإيرادات الضخمة التي حققتها من خلالها عن طريق التحليل السيميولوجي لفيلم 300 باعتبار أن الفيلم منتوج ثقافي واجتماعي يحتوي على مدلولات قيمية ودوال الظاهرة .

الدراسة رقم02: دراسة الباحث رضوان بلخيري بعنوان – الدلالات السينمائية للصورة السينمائية– دراسة تحليلية سيميولوجية لصورة العرب المسلمين في السينما الأمريكية لأفلام الديكتاتور وفيلم جسد الأكاذيب، وفيلم الأسود الأربعة وهي أطروحة دكتوراه في قسم علوم الإعلام و الاتصال لجامعة عنابة سنة 2014/2013، تدور إشكالية الأطروحة حول الصورة والدلالات الصريحة و الضمنية التي وظفها الإنتاج السينمائي الأمريكي في تقديم صورة المسلمين والعرب بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، واستخدم منهج المقاربة السيميولوجية لمعرفة فاعلية سيميائية والصورة في القدرة الإبداعية و الدلالية .

8- منهج الدراسة :

لكل بحث علمي منهج يقوم عليه يحدد مساره وينظمه بشكل واضح يسمح بالإجابة عن الإشكالية المتعلقة بالدراسة والتساؤلات المطروحة، فبعد أن يصل الباحث إلى ضبط التصور العام لموضوعه وحدد نوع المعلومات الواجب جمعها، يبقى عليه تحديد المنهج [1]، وهو الخطة التي اتبعها الباحث في معالجة القضية التي اختارها موضوعا لبحثه وقيامها على أساس من المنطق أو من الاستقراء أو منهما معا، كما يراد بها استعمال المادة وتحليلها ومناقشتها وتقويمها ونقدها وأعمال الرأي فيها و استخلاص النتائج منها[2]، ووردت كلمة منهج في القران الكريم حيث قال الله تعالى " ولكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا" ومحصلة القول أن المنهج طريق واضح يسلكه الباحث ويسير على خطاه حتى لا يظل الطريق ولا يزيغ عن الهدف، وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج السيميولوجي لأنه الأنسب لدراستنا حيث كان لزامل علينا من أجل الوصول إلى نتائج علمية لبحثنا المتعلق بالأسطورة الفرعونية في السينما الأمريكية عن طريق الصورة السينمائية التي تعتمد على مقاربة التحليل السيميولوجي القائم على التفكيك والتركيب و التحليل و التأويل، لاكتشاف الأبعاد الدلالية الخفية عبر الرسائل الأيقونية و الرموز والشفرات والتي تحملها الصورة السينمائية.

فالمنهج السيميولوجي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي وظفت لمقاربة جميع الخطابات النصية ورصد كل الأنشطة البشرية بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى وكيفية إفراز الدلالة[3]،ووظف في كل من الخطاب الشعري و المسرح والإشهار وكذا الأزياء و الأطعمة والموضة و الفنون التشكيلية و الموسيقى والسينما والأسطورة والخرافى وهو ما يهمنا في دراستنا هذه[4] ، فالتحليل السيميولوجي حسب الناقد رولان بارت ما هي إلا نسخة من المعرفة اللسانية وهو بذلك فسح المجال لدراسة الأساطير واهتم بدراسة أنظمة من العلامات

---

[1]- أحمد بن مرسلي، مناهج البحث في علوم الإعلام و الاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ط2، 2005، ص95.

[2]- محمد خان، منهجية البحث العلمي، منشورات مخبر اللسانيات و اللغة العربية، بسكرة، 2011، ص1.

[3]- جميل حمداوي، اللبميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، 2011، ص13.

[4]- أحمد عزوز، مبادئ السيميولوجيا العامة، دار القدس العربي، وهران ، 2013، ص ، ص 57، 58.

التي سقطت من سيميولوجية دوسوسيير كالأطعمة و الأزياء و الخطابات[1]، وهذا من أجل الوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية و الثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل، إذ أن التحليل السيميولوجي بإمكانه الغوص في مضامين الرسائل الإعلامية ويسعى لتحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسائل ومضمونها الكامن والباطن.

وللوصول إلى تحليل الدلالات والرموز في سلسلة أفلام The mummy استعنا بمقاربة التحليل السيميولوجي لاستنطاق مختلف الدلالات والمعاني المرتبطة بصورة الأسطورة الفرعونية وتحديد المضمون الضمني للفيلم.

فبعد تجزأة الفيلم إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل ليتم تأسيس الروابط بين مختلف العناصر المعزولة[2].

9- مجتمع البحث وعينة الدراسة :

عند إجراء أي بحث علمي ميداني يتحتم على الباحث أن يختار عينة لدراسته والتي تأخذ من مجتمع البحث من أجل الوصول إلى الحقائق والمعلومات التي تستكمل دراسته وتؤكدها، ونعمم النتائج المتوصل إليها على سائر مجتمع البحث[3] ومجتمع البحث هو مجموعة من الوحدات الإحصائية المعروفة بصورة واضحة والتي يراد منها الحصول على بيانات، والعينة هي جزء من المجتمع الذي تجري عليه الدراسة ويقوم الباحث باختيارها لإجراء دراسة عليها وفق قواعد خاصة لكي تمثل المجتمع تمثيلا صحيحا[4]، وتمثل المجتمع الأصلي هنا سلسلة الأفلام الأمريكية التي تناولت موضوع الأساطير الفرعونية.

---

[1]- رولان بارث، مبادئ علم الدلالة،تر: محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 160.

[2]- الزهرة بن زاوي، عبد الحميد موجب، صورة الأسطورة اليونانية في السينما الأمريكية، دراسة سيميولوجية لفيلم 300، مذكرة ماستر، جامعة أم البواقي، 2017/2016، ص16.

[3]- أحمد بن مرسلي، مرجع سبق ذكره، ص95.

[4]- رحيم يونس كرو العزاوي، مقدمة في البحث العلمي، دار المجلة ، دبي،2008، ص161.

واختيار العينة يكون إما بطريقة عشوائية أو قصدية وبالتالي نعتبر هذا الجزء من وحدات مجتمع البحث المادة الأساسية للدراسة[1].

ولقد جاء اختيارنا لعينة الدراسة بطريقة قصدية، حيث يعرفها الدكتور أحمد بن مرسلي في كتابه "منهاج البحث العلمي في علوم الإعلام و الاتصال" أنها العينة التي يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكيمية لا مجال للصدفة بل يقوم هو شخصيا باقتناء المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات لذا تسمى كذلك بالعينة الغرضية أو العمدية[2].

وعلى هذا الأساس فإن موضوع دراستنا يتناول الأسطورة الفرعونية في السينما الأمريكية، لذلك سنقوم باختيار مشاهد من سلسلة أفلام The mummy والقيام بتحليلها سميولوجيا، لأنها الأنسب لدراستنا لما تحتويه من عدة أساطير و التي يمكن أن تعمم نتائج التحليل لعدة مشاهد منها على دراستنا، وهذه هي عينة الدراسة.

[1]– كامل محمد المغربي، أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الأردن، 2007، ص37.

[2]– أحمد بن مرسلي، مرجع سبق ذكره، ص99.

الإطار النظري

الفصل الأول : ظهور السينما و الفيلم السينمائي.

أولا: السينما و الفيلم السينمائي.

1- بدايات السينما و انتشارها.

2- خصائص ووظائف السينما.

3- أهمية السينما (الاجتماعية، التربوية، الاتصالية...)

4- ماهية الفيلم السينمائي.

ثانيا: بلاغة الصورة السينمائية.

1- الصورة السينمائية (مفهومها، خصائصها، طبيعتها...)

2- تركيب وبنية الصورة السينمائية.

3- خصائص تتعلق بنتائج استخدام الصورة .

4- علامات الفيلم السينمائي ودوائر التحليل الفيلمي.

5- الدلالات السمعية البصرية و الحركية للفيلم.

ثالثا: السينما الأمريكية.

1- نشأة السينما الأمريكية .

2- نهضة هوليوود ونظام الأستوديو .

3- صناعة الأفلام الأمريكية.

4- أرقام صناعة السينما الأمريكية.

أولا: بدايات السينما وانتشارها :

إن الأمم المختلفة ترجع الأمر إلى اختراع الصور المتحركة، لكن السينما مثل العديد من المبتكرات التكنولوجية ليس لها لحظة صدور دقيقة وهي لا تدين بمولدها إلى بلد بعينه ولا تدين لشخص بعينه، وفي الواقع يستطيع المرء أن يتتبع أصول السينما إلى كثير من المصادر المختلفة كما هو الحادث في القرن السادس عشر بحثا عن مصادر التجارب الايطالية بالنسبة للحجرة المظلمة والخدع البصرية في القرن التاسع عشر ومجموعة الممارسات خاصة بالعرض البصري مثل الدبوراما برؤية الصور في حجرة مظلمة من خلال ثقب والبانوراما برؤية الصور الشاملة وكأنها مجسمة، وفي العقد الأخير من القرن التاسع عشر كانت هناك جهود لإسقاط صور متحركة مستمرة على شاشة على نحو مكثف، وكان هناك مبتكرون في عدة بلاد قدموا أول صور متحركة للجماهير التي انتابتها الدهشة :

- أيدسون في الولايات المتحدة الأمريكية، الأخوان لوميير في فرنسا، ماكس سكلادانوفسكي في ألمانيا، وليم فرنسيس جرين في بريطانيا العظمى، ولا يمكن أن نطلق على أي من هؤلاء المؤسس الأول للوسيط الفيلمي مهما يكن الحال، نظرا لأن التزامن المفضل وحده للظروف الفنية جعل مثل هذا (الاختراع) ممكنا في هذه اللحظة الخاصة الفريدة : تحسينات في التطور التصويري، اختراع السليولويد أو الشريط السينمائي وهو الوسيط الأول لكل من الإنتاج والعرض، والعرض المستمر والثابت يتم على نحو كاف من خلال دورة كهربائية مقفولة عبر جهاز العرض مع تصنيع هندسة دقيقة والآلات لتصميم جهاز العرض[1].

وعلى الرغم من عالمية كل من الأسلوب الفيلمي والتكنولوجيا،فإن الولايات المتحدة الأمريكية وحفنة من الدول الأوروبية احتفظت بهيمنتها على إنتاج الفيلم وتوزيعه وعرضه وفي البداية كان منتجو الفيلم الفرنسيون هم أهم العاملين في هذا الحقل وإن كان هذا موضع جدال وإن لم يكن يكفي في إطار الهيمنة على السوق محليا وعالميا، والمفخرة الأولى يجب

[1] - جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، تر.مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010، ص62-63.

أن تكون من نصيب الأخوين لوميير اللذين ينسب إليها- وربما على نحو غير دقيق- عرض الصور المتحركة الأولى أمام جمهور مقابل أجر يدفعه المشاهدون، لقد كان أوجست ولويس لوميير يملكان مصنعا لمعدات التصوير، وكانا يجريان في وقت فراغهما تجارب على تصميم كاميرا تعرض الفن السينمائي، ولقد تم العرض لأول مرة يوم 22 مارس 1895 في اجتماع لجمعية تشجيع الصناعة الوطنية وأعقب هذا الظهور الأول ذو المكانة عندما قام الأخوان لوميير بمواصلة ترويج الكاميرا التي ابتدعاها كآلة علمية وعرضاها في تجمعات ومؤثرات خاصة بالعرض السينمائي بين الجمعيات الثقافية، وعلى أي حال وفي ديسمبر 1895 نفذا أشهر عرض لها وأكثر تأثيرا، فقد عرضا عشرة أفلام أمام الجمهور مقابل اجر مدفوع في الجرائد كافية في باريس.

إن تحديد التوقيت الدقيق لأول عرض للصور والمتحركة يتوقف على ما إذا كان (العرض) يعني العرض الخاص أو الجماهيري أمام جمهور يدفع أجرا أو يتم عرضه بالتسجيل على شريط مغناطيسي ويجري عرضه على شاشة، فإذا وضعنا كل هذا في اعتبارنا، فإننا يمكننا أن نرجع أول عرض للصور المتحركة من عام 1893 عندما اخترع أديسون طريقة التسجيل على شريط مغناطيسي إلى ديسمبر 1895 بالعرض الذي قدمه الأخوان لوميير في الجراند كافيه، وربما لم يكن الأخوان لوميير حتى صاحبا هذا الشرف، فهذا الشرف يمت إلى الألماني ماكس سكلادانوفسكي الذي قام بنفس العمل في برلين قبل شهرين ولكن على الرغم من وجود منافس سابق إلا أن عمل ومهارة الأخوين لوميير التسويقية سمحا لهما بالبروز أولا[1].

بينما يقسم آخرون بدايات السينما إلى ثلاث أقسام من النشأة و التطور:

القسم الأول : من حيث الاختراعات :

يرجع البعض بدايات السينما ، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه المهندس والعالم الايطالي ليوناردو دافينشي، فقد لاحظ أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير في حجم الدبوس،

[1]- جيوفري نوويل سميث، مرجع سبق ذكره، ص64.

فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة، نتيجة شعاع من ضوء ينفذ من الثقب الصغير فمن خلال هذا تم التوصل إلى أن وضع صندوق ثم تثبيت العدسة في احد جوانبه وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق وفي وضع صحيح غير مقلوب وقد أطلق على هذا الصندوق الغرفة المظلمة[1].

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فكانت نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات سابقة: اللعبة البصرية، الفانوس السحري ، و التصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الإخوان لوميير براءة اختراعهما لأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة، وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوروبية[2].

القسم الثاني: من حيث كيفية العرض :

وهذا بدوره ينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي كالأتي :

أولا: السينما الصامتة:

تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام، فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان، فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد لها، بل إنها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان[3].

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد على اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد، مثل قصة قصيرة محكمة في بناءها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالما متكاملا دون الحاجة إلى المد و التطويل بالكلام الكثير، وكذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس

[1] - جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة. إبراهيم كلاني، ط1، منشورات عويدات ، بيروت، لبنان، 1968، ص234 بتصرف.

[2] - المرجع نفسه، ص18.

[3] - المرجع نفسه ، ص263.

على الصورة في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أن كل الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم.

و السينما الصامتة في مفهومها العام هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطرح و التمثيل حتى وإن كان يتخللها قليل من الحوار بشرط أن لا يكون ركيزة أساسية بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، وتتميز أيضا في كيفية تركيبها وتفردها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميزة عن غيرها[1].

ثانيا: السينما الناطقة:

دامت السينما الصامتة حتى عام 1927م حيث ظهر أول فيلم ناطق في هوليود هو أساس العمل السينمائي.

إذن شهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها التكنولوجيا الجديدة كل شيء ففي عام 1927م، كان أول فيلم سينمائي ناطق- بداية عصر السينما الناطقة- وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية مما غير كيفية الكتابة و التصوير وعرض الأفلام السينمائية[2].

ثالثا: السينما الرقمية :

بدأ العصر الرقمي في الأفلام السينمائية في عقد الثمانينات، وكان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرات التصوير فحسب، بل في كونه يهدد هيمنة هوليوود، ويعلن أن السينما ستكون ملكا وحقا للجميع، فقد اكتسب زخما كبيرا ومنذ البداية استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصورة، فقد أصبح بإمكاننا استخدام برامج مثل الصور الرقمية على سبيل المثال إزالة شخص أو إضافة بناية، مما غير إدراكنا الأساسي

---

[1] - جوفري نوويل سميث، مرجع سابق، ص25.

[2] - جوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة، ترجمة.محاهد عبد المنعم، المركز القومي للترجمة ، مجلد(2)، القاهرة،2010، ص9-10-11 بتصرف.

للواقع المصور، وساعدت أنظمة المونتاج الرقمي في تكوين أساليب وتقنية سينمائية جديدة، كاستخدام اللقطات القريبة جدا وصور وأشكال تطير حول الشاشة، وأشكال تتغير وتتحول إلى أشكال أخرى أمام أعين المشاهدين.

فلقد تعرضت كاميرات التصوير السينمائية خلال مسيرة السينما للكثير من التطورات لكنها لم تكن تغييرات جذرية[1].

فالسينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد، البت والبايت، أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية رقمية بدلا من طبعها وتحميصها كيميائيا على ورق حساس تماما كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكومبيوتر أو الجوال، إذ لا يوجد شريط، بل لا توجد صورة ملموسة أصلا، ولكننا نراها ونتناقلها، هذا ما يحدث مع السينما الرقمية، فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة الكترونية موجودة بداخلها يمكن للمصور سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز كمبيوتر عادي ثم العبث بها وتحريرها كما يشاء دون وجود أي شريط في كامل العملية الإنتاجية، وهنا تظهر نقطة قد لا ينتبه لها الكثيرون، فتطبيق السينما الرقمية سوف يعيد تعريف السينما من الأصل في القواميس وكل ما يتعلق بها من مصطلحات كالكاميرا أو بعمليات صنع الفيلم[2].

القسم الثالث : من منظور التأثر بنمو السوق إلى العصور التالية :

1- عصر الريادة : 1895-1910:

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى، الممثل الأول المخرجون الأوائل، كانت التقنية جديدة تماما، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمس دقائق، وبدأت تصبح مألوفة حوالي 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي جورج ميلييه:

[1] - ستيفن آشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، المجلة الالكترونية يو أس إيه، المجلد 12، العدد6، يونيو 2007، ص39 -40 بتصرف.

[2] - المرجع نفسه ، ص41.

رحلة إلى القار Atrip to the moon عام 1902 وكانت الأسماء الكبيرة في ذلك الوقت هي : أديسون، لوميير، وميلييه، بأفلامه والمليئة بالخدع وعند مشاهدة هذه الأفلام يؤخذ في الاعتبار أنها كانت تشكل المحاولات الأولى، وأن السينما كانت وما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن ينظر إليها على أنها تافهة ربما تكون حقا بدائية ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان أمرا مميزا[1].

2- عصر الأفلام الصامتة: 1911-1926:

ويتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية فاختلف الشكل واختلفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية وبعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، الأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت شارلي شابلن، دايفيد جريفيث، وغيرهم وتكلفت أفلام هذه المرحلة أموالا أكثر وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلا، كما صنعت أنواعا مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة[2].

3- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية 1927-1940:

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت ولكن فيليب كونجليتون يرى أن هذا التصنيف غير دقيق، فذلك يعني أن هنالك مرحلتين في تاريخ الفيلم: الصمت و الكلام.

ويبدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام 1927 بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينات استخداما أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة، وفي هذه المرحلة أيضا ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا ، وبروز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين، وفي هذه المرحلة أيضا بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما وأصبح من هنا ينظر للفيلم على أنه مراهق بدأ

[1] - صلاح دهني، قصة السينما تاريخ،فن،وثقافة، دار العلم للملايين، بيروت، 1950، ص16.

[2] - المرجع نفسه، ص12 بتصرف.

ينضج ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلفت أموالا كثيرة عن الأفلام التي تكلف كثيرا، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها أبهرت العديد من رواد السينما[1].

4- العصر الذهبي للفيلم 1941-1954:

أحدثت الحرب العالمية الثانية كل أنواع التغييرات في صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ وتربعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، فقد صنعت نفقات الإنتاج فرقا ملحوظا بين الميزانيات الكبيرة و الصغيرة للأفلام ولجأت استوديوهات السينما لاستخدام ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلفة للعامة وذلك بجذب الجماهير، لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات، أفلام غابات والأفلام الاستغلالية أما أفلام الخيال فظهرت حوالي1950[2].

5- العصر الانتقالي للفيلم 1955-1966:

يسمي فيليب كونجلتون هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنه يمثل الوقت الذي بدأ فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي فقد ظهرت في مثل هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى وديكور وغير ذلك وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود السينمائية وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل لأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التلفزيون مما ابرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجا وانتشرت والأفلام الملونة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض و الأسود، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة ألفريد هنشكوك، مارلين مونرو، واليزابيث تايلور، وبدأت الحرب الباردة لتغير وجه

---

[1] - صلاح دهني، قصة السينما تاريخ،فن،وثقافة، مرجع سبق ذكره، ص 24 بتصرف..

[2] - المرجع نفسه، ص47 بتصرف.

هوليوود وظهرت المؤثرات الخاصة وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور والاستعراضات[1].

6- العصر الفضي للفيلم 1967-1979:

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث وكانت مرحلة جديدة وقتها ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي الخريج وبوني وكلايد 1967 ، وقد ظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة، وكان من جراء انتشار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة عن الأخلاق العامة، أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة وتكونت الأسماء الشهيرة التي حكت هذا العصر أمثال فرانسيس كوبول، وداتسن هوفمان، ومارلون براندو، انخفضت نسبة أفلام الأبيض و الأسود إلى 03% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة فأصبحت هوليوود تعرف حقا كيف تصنع أفلاما، وأصبح هناك فارق كبير بين الميزانيات الكبيرة والضئيلة للأفلام[2].

7- العصر الحديث 1980-1995:

بدأ هذا العصر عام 1977 عندما أنتج فيلم "حرب النجومStar wars " الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر و التقنية الحديثة في تصميم والمؤثرات الخاصة لكن فيليب كونجلتون يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم" الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكومبيوتر و الفيديو المنزلي، التلفزيون السلكي و اعتمدت هذه المرحلة اعتمادا كبيرا على الميزانية الضخمة بدلا من النص و التمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جديدة من أفلام التسلية الممتعة[3].

---

[1] - صلاح دهني، مرجع سبق ذكره، ص48 بتصرف.

[2] - المرجع نفسه، ص49-50 بتصرف.

[3] - صلاح دهني، مرجع سبق ذكره، ص50 بتصرف.

1-2- خصائص ووظائف السينما :

1-2-1-خصائص السينما :

تتميز السينما بمجموعة من الخصائص نذكر منها :

- توظف السينما الحركة والصوت واللون والمؤثرات مما يؤثر على الجماهير بكونها تخاطب جميع الحواس.
- من خلال السينما يحاول المخرج أن ينقل إلى المتفرج هذا الإحساس، كما يمكن أن يقنع بفيلمه المئات المحتشدة من الناس.
- تختصر السينما زمن الحدث بحيث يمكن اختصار الزمن من ساعات أو أيام أو سنوات في ثوان أثناء عملية العرض.
- قدرة التأثير العالية على الجماهير بحيث تعتبر السينما وعاءا معرفيا ثقافيا من خلال اعتمادها على أسلوب جذب المشاهد.
- إن عين المخرج تلتقط صورا فنية مشوقة وكذلك تقوم عين المتفرج بدور السيادة في فهم الصورة وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا.
- السينما لديها القدرة على إظهار الحقائق وذلك بإبراز عناصر رئيسية من الواقع و استبعاد العناصر الأقل أهمية والتي قد تشتت ذهن المشاهد.
- يغلب على السينما الطابع الترفيهي وتقديم القضايا بهذا الطابع عكس الأفلام التسجيلية والتعليمية[1].

ومن الخصائص كذلك :

- السينما هي مزج بين الفنون التشكيلية و الفنون الموسيقية الإيقاعية.
- بإمكان السينما تكبير بعض المشاهد الصغيرة تعجز العين عن رؤيتها.
- تساعد في إتقان عملية التعلم عن طريق إزالة غموض بعض المفاهيم و ذلك لأن الصورة أكثر إدراكا من لغة الكلمات[2].

---

[1]- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصور السينمائية، دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، 2001، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص5-6.

- تقوم الصورة على تسجيل مواقف وخيارات غير متكررة فهناك من الأمور ما يصعب تكرار حدوثها.
- الصورة الفيلمية لا تساوي مجموع صور فوتوغرافية متحركة إذ تذهب الصورة الفيلمية نحو إبداع العلامات الأكثر تجريدية القادرة على توليد التوتر الممتع في الفن.
- تسعى للارتباط بالواقع من خلال عرضها لأفلام تعبر عن الواقع.
- تسعى إلى التعبير بطريقة غير مباشرة تنقل أفكار معينة يقبل بها المشاهد ة يتأثر بها[1].

1-2-2- وظائف السينما :

تعتبر السينما التي تصوغ أكثر من أي قوة أخرى الآراء و الأفكار و الاتجاهات و الأذواق ذلك لأن لديها قوة التعبير عن العواطف و المشاعر والرغبات، من هنا نجد أن للأفلام السينمائية عدة وظائف نذكر منها :

- الوظيفة الإعلامية: فالسينما تعمل على تزويد الفرد بالمعلومات .
- الوظيفة الاجتماعية: من بين كل أنواع الفنون، فإن السينما تستطيع أن تدعى مرآة الحقيقة للحياة وبالرغم أن كل أنواع الدراما مجتمعة تعكس الحياة على نحو ما، فإن السينما قدمت ومازالت تقدم للحياة البشرية الكثير من الأشياء و المعطيات وحلولا للمشاكل التي كان الإنسان يجهلها، كما تزيد من الشعور بالإحساس بالانتماء القومي.
- الوظيفة التعليمية: وتبرز هذه الوظيفة من خلال الأفلام التسجيلية التي خصصت لهذا الغرض، عن طريق إزالة غموض بعض المفاهيم العلمية لأن لغة الصور كما سبق الذكر أكثر إدراكا من لغة الكلمات.
- الوظيفة الترفيهية: تمثل السينما أداة للتسلية و الإمتاع المطلق بالنسبة للجماهير سواء كانت الأفلام كوميدية أو هادفة، فالفرد يشعر بالاستمتاع عند مشاهدته للأفلام فقد فتح الناس أفواههم دهشة ولم يغلقوها إلى الآن رغم مرور قرن كامل على أول عرض سينما[2].

---

[1] - عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص5-6.

[2] - محمد سلامة غباري، عطية السيد عبد الحميد، الاتصال ووسائله بين النظرية و التطبيق، المكتب الجامعي الحديث القاهرة، 1991، ص99.

• وظيفة التنمية: يجب أن تعمل وسائل الاتصال في المجتمعات النامية على تنمية الشعور بالولاء و الانتماء ويدرك المواطنون مصلحتهم المشتركة وفائدة عملهم متعاونين من اجل تحقيق الأهداف.

• تشكيل الرأي العام و الاتجاه: إن العرض السينمائي الحي يؤثر تأثيرا بالغا على الجمهور إذ يتميز هذا العرض بالواقعية و الوضوح الأمر الذي يساعد على جلب الانتباه وإثارة الاهتمام وتكون النتيجة فترة أكبر على تركيز المعلومات المكتسبة من الأفلام بالقياس بالوسائل الأخرى و قدرة أكبر على تزويد الجماهير بالمعلومات الجديدة وتشكيل رأي حول المشكلة و الموضوعات التي لم يتكون بشأنها اتجاهات راسخة[1].

1-3- أهمية السينما (الاجتماعية، التربوية، الاتصالية)

انتبه الكثيرون من أول عهد لظهور السينما إلى أهميتها، وخطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه في توجيه سلوك الناس، وتعديل قيمتهم الاجتماعية والأخلاقية، وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثرا وفاعلية في تشكيل العقل البشري، والثقافة الإنسانية بوجه عام.

1-3-1- الأهمية الاجتماعية للفيلم السينمائي:

تؤدي السينما الآن دورا بالغ الخطورة على نطاق واسع، في نقل معطيات الفكر والحياة بلغة قوامها فهم مشترك، ولأدوات أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي، وفي التنمية الثقافية، والسينما أداة من أدوات الثقافة و المعرفة ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دورا بارزا في تشكيل قيم المجتمع، وعاداته وفنونه علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي، والنمو والتقدم المادي لدى المشاهد، وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن[2].

فالسينما تعطي المشاهد القدرة على التحرك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده ومقارنته بما هو عليه، الأمر الذي يثير فيه الرغبة في تحسين مستواه، حيث يقرب الفيلم من المشاهد طرق حياة أخرى مختلفة فقد أصبحت السينما في الوقت الحاضر قوة تأثيرية لا

[1]- محمد سلامة غباري، مرجع سبق ذكره، ص99.

[2]- محمد منير حجاب، الاعلام والتنمية الشاملة، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط2، القاهرة، 2000م، ص265.

يستهان بها، وقد صاحبت التقدم التقني في المجتمعات الإنسانية، وتعتبر السينما من أهم وسائل الإعلام، والإعلان، والتوجيه العام والدعاية، هذا إلى جانب دورها الهام في النواحي الترفيهية، والتربوية و الثقافية وأهدافها التي لا يمكن حصرها في المجالات الاجتماعية و الدينية و السياسية وغيرها.

1-3-2- التأثير التربوي للفيلم:

السينما واحدة من القوى التربوية العامة داخل المجتمع، شأنها شأن وسائل الإعلام الأخرى وسائر مؤسسات المجتمع، ذلك إذا تعاملنا مع التربية بمفهومها الواسع، كما يرى الدكتور حامد عمار وتشير معطيات الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة في القدرة التربوية لوسائل الاتصال، والإعلام حتى أنها استطاعت المساهمة في تشكيل البيئة بصورة واضحة، في الوقت الذي اخذ فيه التعليم النظامي يفقد احتكاره لهذه المهمة وما يتصل بها من معرفة ومما يزيد من التأثير التربوي للسينما، إنها كما يقول احد النقاد الايطاليين، لا تقدم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية من قبل، بل تقدم لنا سلوكه، وتقترح علينا مباشرة ذلك الأسلوب الخاص[1].

1-3-3- الفيلم السينمائي وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري و الثقافي:

السينما تمثل جسور لقاء بين الشعوب بعضها البعض و يعتبرها البعض ركنا أساسيا من الحضارة والفكر، ولها دور مهم في عكس روح العصر، وإدانة التخلف، وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه وظروفه وحقيقته، فالأفلام السينمائية بحكم انتشارها وتوزيعها على المستوى الدولي، وتجاوزها حواجز اللغة من خلال الترجمة واعتمادها على الصورة كوسيلة للتعبير، وتركيزها على القضايا المختلفة ذات الطابع الإنساني، تشكل وسيلة من وسائل اتصال ثقافة أو حضارة بثقافة أخرى بغض النظر على مستوى الثقافة أو درجة التطور الحضاري في المتصل أو المتصل به ومفهوم الثقافة في هذا المجال هو اعتبارها أسلوب ومنهج حياة، باعتبارها المناخ العام والشامل لحضارة من الحضارات والسينما تشارك وسائل وأنشطة أخرى في هذا الاتصال الحضاري والاتصال الثقافي مثل: السياحة، الحروب،

[1]- محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص265.

الكتاب، الإذاعات الموجهة، التجارة، اللغة، الهجرات، ونظيف إليها الآن الإرسال التلفزيوني المباشر عبر الأقمار الصناعية وشبكة الانترنيت[1].

1-3-4- الفيلم وسيلة للاتصال الترفيهي:

اعترف جميع علماء الاتصال والباحثين فيه، بأن الترفيه أو التسلية والإمتاع تعد إحدى وظائف الرئيسية للاتصال وأن الاستمتاع والاسترخاء، والهرب من مشاكل الحياة يعد هدفا في ذاته، يسعى إليه الجمهور المتلقي في العملية الاتصالية، في الوقت الذي يمثل فيه الترفيه عن الجماهير هدفا من أهداف القائم بالاتصال وعليه فإن التسلية والإمتاع هي نمط اتصالي مهم لأي إنسان، حيث يتذكر الإنسان بعض الحوادث السعيدة في حياته فيستعيدها في ذاكرته ويعيشها مرة أخرى، ويرى البعض أن وسائل الاتصال الشفهية المصورة مثل السينما والتلفزيون تهتم بعنصر الترفيه بصفة أساسية وأن الجماهير تتأثر بالصورة التي تتحرك ولذلك تتفاعل بشكل قوي معها[2].

1-1-4- تعريف الفيلم السينمائي:

مفهوم الفيلم السينمائي:

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه عادة من 10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه و الظروف التي تحيط به و الأفلام السينمائية تعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها للتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة ومع فئات وأعمار مختلفة وتستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة ولأغراض متعددة حيث تستخدم في المجالات التعليمية والإرشادية والزراعية والصناعية وتتراوح أغراضها الإعلام والإرشاد والتثقيف وغير ذلك من الأغراض الأخرى كالترفيه مثلا[3].

---

[1] - محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص266.

[2] - المرجع نفسه، ص266.

[3] - محمود ايراقن، مدخل إلى سيميوولوجيا الفيلم، ترجمة.أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، لبيا، 2006، ص54.

كما تعني كلمة فيلم شريط من السيليلوز مغطى بطبقة جيلاتينية حساسة للضوء تسجل فوقه الصور كما يعني عمل سينمائي أو تطور مستمر للأحداث، أما الفيلم السينمائي فهو عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط هذا الأخير يتضمن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض و الفيلم السينمائي Motion Picture، وسيلة من وسائل التعبير والفني، تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس، وإعادة عرضها من خلال اجهزة ومعدات خاصة، والواقع أن كل صورة على حدى هي صورة ثابتة لا تتحرك، وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة، ويلاحظ أن لفظ الفيلم بشكل عام، يطلق على الفيلم السينمائي قبل التقاط الصورة و بعدها، وقبل تحميصه وبعدها، وبعد طبعه وإعداده للعرض يعرف المخرج السينمائي الراحل ،صلاح أبو سيف الفيلم بأنه قصة تحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة ويمكن تمييز ثلاثة عناصر في هذا التعريف :

- القصة: وهي ما يحكى.
- الجمهور : وهو من تحكي له القصة.
- سلسلة من الصور المتحركة: وهي الوسيلة التي تنقل بها القصة للجمهور (دي جانيتي).

أنواع الأفلام السينمائية : هناك تصنيفات للفيلم السينمائي من بينها نذكر:

أولا : من حيث المضمون:

- الأفلام السريالية : تحاول تصوير الإحساسات الداخلية والحالات الذهنية عن طريق خلط الصور ببعضها.
- الفيلم التجريدي : أصبحت الأشكال التجريدية و الدوائر و المربعات و الأمواج و الخطوط المتقاطعة تتحرك وتتغير و تتداخل في بعضها البعض دون أن تصور أي شيء موجود في الطبيعة و ما نشاهده في هذه الأفلام ليس أشكالا من الحياة بل الحياة متحررة للأشكال وما يتبعها من رقص و إيقاع وزخارف متحركة من خطوط و مستويات وأحجام.
- الفيلم الواقعي: ويشمل المستويات السينمائية التالية :

يضم فيه الرحلات و الأفلام التعليمية و أفلام التدريب.... والفيلم التسجيلي يقسم من ناحية المضمون إلى نوعين:

1- الأسلوب التسجيلي الوثائقي: ويتميز بهدف ذي المغزى الاجتماعي السياسي وبأنه دائما يشمل على رسالة محددة واضحة و يتسم بالمباشرة و الصراحة .

2- الأسلوب الحقيقي الواقعي: وهو الذي يضم فيلم الحقيقة وفيلم الأحداث ... أي يجمع بقية أشكال الإنتاج الغير الروائي دون الفيلم التسجيلي ذي المغزى السياسي الاجتماعي .

- الفيلم الروائي أو فيلم الخيال : وهو الذي يعتمد على الخيال أثناء سرد القصة كما يعتمد على الصوت و الموسيقى والحوار والفيلم الروائي نمطين:

أ- نمط الأفلام الروائية الطويلة.

ب- نمط الأفلام الروائية القصيرة[1].

ثانيا : أنواع الأفلام السينمائية من حيث النوعية :

1. أفلام الحركة: هي التي تعرض متاعب الإنسان في الحياة بأسلوب سريع ومنتظم.
2. أفلام المغامرات: هي أفلام تعرض الرحلات لامان مختلفة.
3. أفلام الرسوم المتحركة: هي التي تعتمد على الرسوم المتحركة.
4. أفلام هزلية و كوميدية: هي التي تعرض مواقف هزلية .
5. أفلام الجريمة: تعرض أعمال إنسانية غير قانونية .
6. أفلام تسجيلية : وهذه تقدم تقريرا موضوعا ليس بقصة أو دراما روائية.
7. أفلام مأساوية أو درامية: هي أفلام تتناول مشاعر إنسانية.
8. أفلام عائلية: أفلام يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.
9. أفلام خيالية : وهي التي تتعامل مع مغامرات أسطورية أو تعالج موضوعات من العصور القديمة.
10. أفلام الرعب: أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.

[1] - فؤاد شعبان، عبيدة صبطي، تاريخ وسائل الاتصال و تكنولوجياته الحديثة، دار الخبدونية للنشر، ط1، بسكرة، الجزائر، 2011م، 2012م، ص104-106.

11. أفلام الخيال العلمي: وهي التي تعتمد على مغامرات خيالية في الفضاء الخارجي مثلا ولا يستطيع العقل البشري تصورها.
12. أفلام موسيقية: وهي التي تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.
13. أفلام الإثارة: هي التي تخفي بعض الحقائق و الأحداث و تكشف تدريجيا بأكثر الطرق مهارة.
14. أفلام الحروب: هي التي تعتمد على الحروب التي حدثت في التاريخ.
15. أفلام الغرب: أفلام تعتمد على استغلال بيئة الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع عشر و العشرون[1].

فريق العمل أو طاقم الفيلم السينمائي:

الطاقم الأساسي للفيلم السينمائي يتماثل في مكوناته و لكن يختلف في عدد العاملين فيه وفقا لميزانية الفيلم وحجم الإنتاج، ويضم الفيلم السينمائي ما يلي :

أ- طاقم الإخراج: ويتكون من المخرج و كذلك المخرج المنفذ و مساعد المخرج.
ب- طاقم آلة التصوير : ويضم إليه مدير التصوير والمصور والمختص بالتركيز البؤري و المسؤول عن دفع العربة و مساعد التصوير .
ج-طاقم الصوت : وفيه المختص بمزج الأصوات و المختص بذراع الميكروفون و رجال الكابلات.
د- طاقم الإضاءة: وفيه كبير العمال و المساعدون و المسؤول عن مولد الكهرباء.
هـ- قيم المكملات (الإكسسوار): ويتكون من : رئيس القسم والمساعدون وقسم الملابس وقسم الماكياج والسائقون والمصورون الفوتوغرافيون[2].

[1]- المرجع نفسه، ص102-102.

[2]- فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيوني، لا ط، لاد، لا ت، ع47، ص 152الى 159.

ثانيا بلاغة الصورة :

2-1- الصورة السينمائية مفهومها، خصائصها، طبيعتها...

2-1-1- مفهوم الصورة السينمائية:

إن تعريف السينمائية سهل و معقد في آن واحد، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة، أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من 24 وحدة "Frime" في التلفزيون و25 وحدة في السينما، لكن إذا نظرنا إليها من حيث أنها مركز للتواصل فهنا يكمن الإشكال هناك الصورة التي نكونها عن أنفسنا حيث من شانها أن تطلق أو تلحم دوران الكلام الإبداعي فينا، ثم هناك الصورة التي يكونها الآخر عن صورة الآخر، وهي صورة مبتكرة من اجل التعبير، أن تقول و تقول العالم فالصورة قد أصبحت تشكل وسيلة للإعلام ترمي إلى جعل الإنسان العصري أكثر خمولا كما يقول Rene HUGGHE في مقدمة كتابه Puissances de l'image : قوى الصورة تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة عوض تفقير العالم وتتميطه، ويضيف بأن الصورة على العكس من ذلك تساهم في إغنائه وإخصابه، ففي مجال الفن مثلا، الصورة تصدم وهذه الصدمة توقظ كل واحد وتمجده، إن التواصل عبر الصورة وبها، يتيح لنا الاقتراب من وحدتها الأصلية واعتبارها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية كما أنها صيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع و التاريخ له لأنها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن[1].

2-1-2- خصائص الصورة السينمائية :

انطلاقا مما سبق نستنتج بأن الصورة السينمائية تعتمد إذن على الخطوط والألوان والحجوم و الفضاء التشكيلي، وعلى تنغيمات الموسيقى و إيقاعها، وهذا ما أكده أتين سوريو فيلسوف الجمال، أن الفن يولد انطباعا أعلى من مستوى الأشياء بوسيلة واحدة تقوم عليها لعبة تنسيق الحواس بالاستناد إلى جسد طبيعي رتب بشكل يجعله قادرا على إثارة هذا

[1]- عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص20.

الانطباع، فالمخرج يضع صورة عن أفكاره العاطفية والمعنوية والتجريدية بواسطة وقائع فيلمية، وظلال وأضواء وأشكال متحركة ضمن إطار سينمائي[1].

تخضع الصورة السينمائية لشروط والصورة الفنية في الفنون والأخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السيناريو و تفيد من الصورة التشكيلية في التكوينات، راكورس، الخطط، الضوء اللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات والمؤثرات وإيقاع أداء الممثل للحوار، وبواسطة تفاعل تلك الشروط الفنية من داخل إطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال ويحافظ المونتاج بين درامية الداخل المضمون و تشكيلة التعبير الخارجي للصورة الشكل، فالفن السينمائي هو تعبير تشكيلي للقصص، وصورته الأولى هي السيناريو أي الشكل الداخلي للفيلم، والذي تظهره الكاميرا بعد أن يجسده الممثل و المصور ومصمم الديكور، والرسام ومهندس الصوت، والموسيقى، فيدعم تأثيره الصوري على المتفرج، وعليه فحدد كما حدد مارسيل مارتاست خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي:

- إن الصورة لها دورها الدال فكل ما يظهر على الشاشة، له معنى في الحقيقة وفي إمكانها أن تكون كذلك لا بطريقة مباشرة أي بالصورة و إنما بطريقة رمزية.
- أن الصورة الفيلمية واقعية بمعنى أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع و بطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر و التي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.
- إن الصورة الفيلمية دائمة في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي فتقدم إلى حاضرنا وتصوره فعدم التوازن الزمني لا يحدث إلا بتدخل التقدير إذ انه هو الوحيد القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.
- إن الصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار و التنظيم ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمشاهد.
- للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها تلتقط مظاهر دقيقة ومحددة للأشياء.

[1]- احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص56.

- قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد[1].

2-1-3- طبيعة الصورة السينمائية :

برغم الاعتقاد السائد بأن الكاميرا السينمائية تسجل صورة مطابقة للواقع إذ أن هذا التطابق هو في حقيقته تطابق ظاهري و لا يمثل صورة طبق الأصل تماما فمن الناحية المبدئية، هناك فوارق رئيسية بين رؤية الكاميرا للواقع، ورؤية الإنسان له وهذه الفوارق كما يقول رودلف ارنهايم في كتابه فن السينما تمثل في مجملها قصورا في رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية ولكنه بمثابة القصور الايجابي الذي يجعل من الفيلم فنا، ومعرفة السينمائي وفن الفيلم كما يقول مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية لا يقدم صورة طبق الأصل من الواقع بل يقدم ما يمكن تسميته الواقعية الفنية وعلى ذلك فإن تقدير قيمة التأثيرات الجمالية للصورة السينمائية يتطلب من الناحية المبدئية التعرفة على أهم الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية، ودراسة أبعادها من منظور جمالي يتجاوز مجرد تسجيل الكاميرا للواقع الموجود في مجال رؤيتها[2].

[1] - أحمد كامل مرسي، مرجع سبق ذكره، ص56.

[2] - أحمد كامل مرسي، مرجع سبق ذكره، ص57.

2-2- تركيب وبنية الصورة السينمائية:

تتركب الصورة السينمائية من الإطار الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا، من حيث وظائفه

- يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوحد إحساسه بالشيء.
- يحد من الإحساس الطبيعي، ويحقق الإحساس الجمالي.
- يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل الحركة السريعة والبطيئة، المزج والتدرج، الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت، تغيير شكل الصورة بتغير البؤرة أو المرشح[1].

وهذه الوظائف تخلق استجابة جمالية لدى المتفرج، وداخل هذا الإطار تتكون الصورة السينمائية من :

موسيقى ↓ الشخصيات — تشكيل ↓ توليف — هندسة ↓ تكوين — شعر ↓ رقص ↓ شعر — رقص.

- فالشخصيات في الفيلم هي بلور من الألواح التي تتصادم أو تبحث عن بعضها.
- الكادر يخضع لشروط الرسم و النحت – الجمالية التوليفية-
- تبنى الصورة بتكوين خاص و تنظم عناصرها كذلك –هندسة-
- الصورة السينمائية تظهر أحلام الروح المسروقة –شعر-
- إن المونتاج يضفي إيقاعا داخليا للصورة الفيلمية-رقص-

فتكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر بما يتضمنه من اختيار لزاوية التصوير وعمق المجال التعبيري عن المعنى العام والإطار النفسي الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري، يعكس عالما مضطربا مليئا بالزوايا الحرجة والانتقالات الخشنة تكوين الصورة إذن حسب بودوفكين:

الحدث أو المكان، التركيب، الإيقاع، الطور، المحتوى .

[1]- عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص44.

بالإضافة للضوء والظل الذي يوحي بمعنى الصراع بين الخير (النور)، والشر (الظل)، ويخلق مؤثرات شديدة التنوع باستخدام مصادر ضوء غير عادية –استثنائية-، في التعبيرية تمثل الظلال موضة، وطرازا شائعا، تمثل الصورة القدرة التي لها دلالة إيجازية، وأن تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد الذي توحي به، بهذا تكتسي الظلال قيمة رمزية[1].

وتحدث مؤثرات ذات قوة فريدة مصادر إضاءة متحركة.

تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللون الذي يمكن أن تعرفه على أنه تفسير لحالات فيزيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها، ولهذا ترجع أهمية اللون في الصورة السينمائية وخاصة في اللقطات الخارجية بنقل إحساسا بالمكان أيسر مما ينقله الأبيض والأسود فرحابة المكان بوضع الألوان الحمراء المتقدمة أمام الصورة، واللون الأزرق المتراجع في نهاية الصورة، واللون الأفضل في تجسيم الحالة النفسية، وانجح في إبراز الاختلافات بين ملامح معينة لواقع الفيلم، فلذا كان اللون رمزية ودلالة تلازمية في غالب الأحيان[2].

2-2-1- دلالات اللون :

إن اللون لغة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية وهو أحد المعايير التي تحكم من خلالها على الأشياء أنه أحد محددات التمييز بين الأعمال الفنية البصرية، واللون مفهوم فيزيائي، وسيكولوجي، فيزيائي لأنه مقترن بالضوء وفيزيولوجي لأنه مقترن بالأعضاء الجسم كالعين و المخ ، بتفسيره سيكولوجي لأننا نشعر به باعتباره هادئ أو مثير، متناغم أو باعث على السكينة ساخن أو حار، مؤدي للتركيز أو مشتت وللون أبعاد ثلاث هي :

- الصبغة: هي نتيجة مزيج الألوان فالأزرق المخضر هو صبغة للأزرق و الأخضر فالصبغة لون مركب.

[1] - فايزة يخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية، رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر، 1998، ص83.

[2] - فايزة يخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية،مرجع سبق ذكره، ص63.

- القيمة: وهي الإضاءة الفيزيائية توافق درجة الإضاءة والظلام للشيء.
- الحدة: وهي الصبغة زائد القيمة وهي درجة تشبع اللون أي درجة قوته ، فمثلا عبارة أزرق فاتح، الأزرق هو اللون و الفاتح هي الحدة[1].

دلالات الألوان من التراث الشعبي :

يعكس التراث الشعبي كثيرا من الدلالات الاجتماعية للألوان، ونظرة الشعوب إليها، وقد ظهر كثير من هذه الدلالات بتأثير الخرافات أو المعتقدات ومن أمثلة ذلك :

- ✓ اللون الأبيض والأسود: هناك شبه إطراء على ربط اللون الأسود بمقابله الأبيض واستخدام الأول في المناسبات الحزينة و المواقف غير المحبوبة، واستخدام الثاني في المناسبات السعيدة، ولهذا نجد اللون الأسود مرتبط في الطبيعة بكثير من الأشياء المقبضة المنفردة، فهو مرتبط بالليل والليل مخيف وموحش[2].

أما عن رمزية اللون الأبيض كما ورد في ألف ليلة و ليلة "المنديل الأبيض" إشارة إلى سلام .

- ✓ اللون الأخضر: يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات و بعض الأحجار الكريمة كالزمرد، ثم جاءت المعتقدات الدينية لتعمق من هذه الإيحاءات حين استخدمت اللون الأخضر في الخصب و الرزق و في نعيم الآخرة، وأكثر ما جاء الأخضر في الأدب الشعبي مرتبطا بالخصب الذي يبعث على التفاؤل و الجمال المستمد من جمال الطبيعة، والباب الذي يوحي به خضرة النبات الغض الرطب، كأن يقول العرب اللهم اجعل علينا سنة خضراء[3].
- ✓ اللون الأحمر: تعددت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي و تباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها

---

[1] - شريف درويش اللبان، الألوان في الصحافة المصرية، العربي للنشر، ط2، القاهرة ،1999م، ص139.

[2] - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة ، 1997، ص200و207.

[3] - المرجع نفسه، ص 200-207.

يثير البهجة و الانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة و الشدة و الخطر واشتعال الحروب، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية والشهوة الجنسية مثل أسطورة الثبات الذي جلس تحت نافذة حبيبته أنها أدلت له من الشباك منديلا احمرا، ومن ارتباطه بالذهب والياقوت والورد استعمل رمزا للجمال مثل عليه ثياب فاخرة، وعلى رأسه عمامة كبيرة حمراء، ولظهورها على بعض أعضاء الجسم نتيجة انفعالات معينة استعمل رمزا للخجل والحياء تارة و للغضب تارة أخرى.

- ✓ اللون الأصفر: ليس للون الأصفر إيحاءات ثابتة فهو تارة يستمد دلالة من لون الذهب وتارة من لون النحاس، كما يستمدها أحيانا من لون الشمس عند المغيب وأحيانا من لون بعض الثمار كالليمون والتفاح، والطيب والزعفران.
- ✓ اللون الأزرق: لم يتحدد مدلول الأزرق عند العرب بل تداخل مع الألوان الأخرى الأبيض والأخضر، وهو إلى جانب هذا من الألوان النادرة، كما أن درجاته متفاوتة فتارة يقربه الأبيض وتارة أخرى الأسود، فتدور عدة مرات مشيرا إلى الجن أو نقول نهارك أزرق، ويعنون اسود لليوم المملوء بالشر[1].

دلالات الألوان في التراث الديني :

أعطت الكثير من الديانات للألوان قيمة خاصة، واتخذت لها دلالات رمزية، ومنها ربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة :

- ✓ اللون الأصفر: فقد كان اللون الأصفر لونا مفضلا في الصين والهند، فالبراهمة اتخذوه لونا مقدسا وكان لون البوذ بين المفضل أو الذهبي، كذلك كان الأصفر مقدسا في المسيحية الأوروبية، واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية، ووردت الصفرة في الكتاب المقدس خمس مرات من بينها مرتين

[1]- المرجع نفسه، ص 111-112.

للإشارة إلى الخوف و الاضطراب، وقد ورد الأصفر ومشتقاته خمس مرات في القران الكريم لقوله تعالى :" أنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين" الآية 69[1].

ووردت عشرات المرات في الحديث النبوي الشريف، وبتتبع التراث الإسلامي لا نجد لهذا اللون قيمة خاصة، وربما كان ارتباطه البارز بالزغفران، لاتخاذهما مادة الخضاب واللحية.

- ✓اللون الأبيض: فقد كان منذ العصور القديمة مقدسا، ومكرسا لإله الرومان "Jupiter" ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاوة فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب ابيض، وكثر ورد هذا اللون في الكتاب المقدس للتفاؤل والإشراق، وقد ورد لفظ في القران الكريم إحدى عشرة مرة، ورد بعضها بمعناه الحقيقي و بعضها الآخر للصفاء و النقاء، أو رمزا للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا لقوله :" وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون"[2] ويعد هذا اللون من أكثر الألوان ورودا في الحديث النبوي، إذ ورد ما يقرب مائة مرة.
- ✓اللون الأسود: فقد كان مكروها منذ القدم، وقد رمز القدماء به وبكل الألوان القاتمة إلى الموت والشر و قد ورد هذا اللون في القران الكريم سبع مرات ارتبطت خمس منها بالوجه وما يتحول إليه من سواد في الدنيا والآخرة نتيجة سوء الأفعال، وكذلك فقد كرهت والأحاديث النبوية لون السواد في الملبس ونفرت منه في قوله:" اذهبوا به إلى بعض نسائه فلتغيره بشيء وجنبوه السواد" وكذلك استخدمت السواد مع القلب للإشارة إلى الحقد والضغينة وقد استعاذ الرسول الكريم صلى الله عليه و سلم من اللون الأسود ووصف الفتن والظلم بالسود[3].
- ✓اللون الأزرق: يمثل اللون الأزرق مكانة خاصة عند اليهود فهو لون الرب وهو أحد الألوان المقدسة بالنسبة لديهم، ولكن الأزرق قليل الأهمية في المسيحية ومن النادر استخدامه في الطقوس الكنيسية، ولم يرد هذا اللون مطلقا في الكتاب المقدس، ولكنه ورد في القران الكريم مرة واحدة وفي الحديث النبوي الشريف ثلاث مرات وفي كلتا الحالتين ورد في مجال الشيء

---

[1] - سورة البقرة، الآية 69.

[2] - سورة آل عمران، الآية 107.

[3] - أحمد مختار عمر، مرجع سبق ذكره، ص218-219.

المكروه فقد فسر العلماء قوله تعالى :" ونحشر المجرمين يومئذ زرقا"[1] بأن مراد الأزرق سواد الحدقة عند ذهاب نور البصر.

- ✓ اللون الأخضر: يمثل اللون الأخضر في العقيدة الإخلاص و الخلود والتأمل والروح، ويسمى لون الكاثوليك المفضل ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث، واللون الأخضر الحائل هو لون التعميد عند المسيحيين وورد اللون الأخضر في الكتاب المقدس بضعا وعشرين مرة دار معظمها حول العشب و النبات وورق الشجر، وارتبط عند المسلمين بالنعيم والجنة في الآخرة ولذا يعتبر اللون الأخضر هو لون الألوان عند المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنة لقوله تعالى :" ويلبسون ثيابا خضرا من سندس و إستبرق"[2]
- ✓ اللون الأحمر: يرمز الأحمر في الديانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات، تصف جهنم بأنها حمراء، وقد ورد هو ومشتقاته في الكتاب المقدس نحوا من عشرين مرة ورد معظمها في معناه الحقيقي وصفا للخيل أو للثياب أو للماء أو للخمر أو للحليب أو للسماء وورد في الحديث النبوي الشريف ما يزيد على خمسين مرة بعضها في اللون المعروف وبعضها بمعنى الأبيض، وبعضها بمعنى الأصفر وكان الرسول الكريم يكره هذا اللون في الثياب ربما لإيحاءاته النفسية الخاصة، ولذا جاء في الحديث النبوي:" نهاني رسول الله عن لبس الحمرة"[3].

دلالات الألوان من الناحية النفسية :

إن هناك نظرية تقول بأنه إذا كانت الموجات الإشعاعية الملونة التي يتبادلها الناس عن طريق الإرسال والاستقبال غير المنظور متآلفة ومتقاربة، فإن ذلك يدعم التفاهم والمحبة التي تربط بينهم، أما إذا تنافرت وتعرضت نتج عن ذلك كراهية وخلاف لا تظهر له أسباب واضحة للناس ولهذا عرف ما يسمى العلاج بالألوان منذ زمن طويل استخدمه الإغريق عند بنائهم جدران وساحات ضخمة وملونة ليستطيع الأفراد الاستحمام تحت الضوء المسلط من نوافذ وألواح زجاجية مختلفة الألوان، كما عرف الفراعنة وذهبوا لأبعد من ذلك، عندما كان

[1] - سورة طه، الآية 102.

[2] - سورة الكهف، الآية 31.

[3] - أحمد مختار عمر، مرجع سبق ذكره، ص223 إلى 227.

الأشخاص يغمرون أنفسهم كليا في أحواض مملوءة بأصباغ ملونة، اعتقادا منهم بقدرتها على شفائهم فرمزية الألوان من الناحية النفسية كما يلي :

✓اللون الأحمر: لون الدم ويعني النشاط و الطاقة و الحيوية والحياة و يستخدم في تنشيط الدورة الدموية للتخلص من الضغط المنخفض و التخلص من الخمول و الكسل والإحساس الدائم بالإعياء و الإجهاد و الميل للنوم فترات طويلة ويعالج فقر الدم، ويرى المختصون في تقرير نشرته مجلة " هيلث لاين" الأمريكية أن ارتداء اللون الأحمر يوحي بثقة عالية في النفس وقوة كبيرة، ويعطي إحساسا بالنشاط، لا سيما عند الشعور بالتعب والإجهاد و أشار هؤلاء إلى أن اللون الأحمر يعتبر لونا مميزا للرومانسية والعاطفة المتدفقة لأنه يزيد الطاقة وحرارة الجسم فهو يتميز بإشعاع غزير، وعندما يوضع تجاه خلفية بيضاء فإن الإشعاع يبدو معتما و يظهر دافئا مطفيا، بينما يبدي كل قوته النارية حينما يوضع تجاه خلفية سوداء، فاللون الأحمر هو أعلى طاقة ويرمز إلى القوة و الحيوية و يتمثل بالنار.

✓اللون الأصفر : ينشط المخ و يقوي العقل، ويمكن ارتداؤه لتحفيز الإبداع وتصفية الذهن لا سيما عند الإصابة بالتوتر العصبي و تنشيط اليقظة الفكرية، لذلك كان الأصفر رمزا للقدرة الفكرية و الذكاء والمرح و الإبداع في نفس الوقت .

✓اللون الأزرق: بعرف باللون الهادئ، لأنه يهدئ الذهن و يساعد على الاسترخاء يجدد نشاط الجهاز العصبي بالجسم ، ارتداء الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة و الاستقرار النفسي و المعنوي[1].

مهدئ للأشخاص زائدي العصبية، ذوي ضغط الدم المرتفع وهو بهذا اللون الوحيد والذي يغمر سطح الأرض، وهو يحدد الأبعاد، ويعطي الشعور بالعمق، وهو لون قابل للتأثر سلبي بارد، يمتاز بتخفيف التوتر و العصبية عند الإنسان، والأزرق في السماء سمو وعمق في المياه برودة وارتواء، وفي الغيوم خير وأمل، وهو يبعث على الهدوء والتفاؤل حيث كانت الفتيات المقبلات على الزواج في اليونان يتفاءلن به و يحرصن على ارتداء شريط تزرق أو خاتم من هذا اللون في حفلات الزفاف[2].

[1] - محمد يوسف رجب الهاشمي، البرمجة اللغوية العصبية و الأثر النفسي للألوان، الأهلية للنشر و التوزيع،عمان، الأردن، 2006م، ص83.

[2] - محمد يوسف رجب الهاشمي، مرجع سبق ذكره، ص83.

✓اللون البرتقالي : مقوي للقلب، منشط عام، مضاد للإحساس بالهبوط والفتور والاكتئاب والنعاس واليأس وكافة المشاعر السوداوية.

✓اللون الأخضر: تهدئة للآلام في حالة الإصابة بالسرطان ويؤثر على اللسان والمخ، اللون الأخضر هو اللون الوحيد الذي إذا ما طغى على كل الألوان الأخرى فإن الإنسان لا يحس بأي ضيق أو ملل لذلك لم يكن أحب إلى نفوس العرب في البدو من اللون الأخضر وسط الصحراء الخاوية فهو ملطف ومهدئ على الجسم والعقل أيضا.

✓اللون النيلي: يشابه اللون الأزرق في التأثير ويعتبر منشط للذاكرة و التفكير.

✓اللون البنفسجي: مهدئ بوجه عام وخاصة في الأمراض العصبية والنفسية وهذا اللون دليل على الغموض والميوعة والتردد في اتخاذ القرارات، وقد اتخذه العشاق رمزا لهم.

✓اللون الأبيض: البياض هو قمة الصفاء والنقاء والوضوح، كما يوحي بمعنى تطمنت له النفس، ويبعث على التفاؤل والسرور والحب كذلك تزدان به العرائس في حفلات الزفاف رمزا للعذرية والطهارة .

✓اللون الأسود: هذا اللون مطلق وغير موجود في ألوان الطيف ويضاد اللون الأبيض ويعتبر في عالم الأزياء ملك الموضة حتى غن بعض بيوت الأزياء بدأت تصميم أثواب الزفاف من اللون الأسود، وأيضا يعطي إحساسا بالقوة والثقة بالنفس ولكنه محبط الشهية.

✓اللون الرمادي: إن الرمادي خصوصا الرمادي المتوسط هو أكثر الألوان جميعها حيادا وهو لون خال تماما من التعبير، وهو لون غامض ، سلبي، عديم الشخصية، منافق طفيلي[1].

2-2-2-رمزية الأشكال والخطوط:

➢ **الخطوط :**

- الخطوط العمودية: تشير إلى تسامي الروح و الحياة و الهدوء و الراحة و النشاط.
- الخطوط الأفقية: تمثل الثبات و التساوي والاستقرار، الهمة الأمل والهدوء.
- الخطوط المنحنية: ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار وإذا بالغنا فيها دلت على الاضطراب والهيجان والعنف.

[1]- المرجع نفسه، ص84.

- الخطوط المائلة: الحركة و النشاط، كما ترم والى السقوط و الانزلاق وعدم الاستقرار والخطر، وإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة و الحركة و التنوع .

➢ **الأشكال :**

- الأشكال الحادة: ترمز إلى الرجولة والصرامة من جهة والى القسوة و العنف من جهة أخرى .
- الأشكال المستديرة: ترمز إلى الأنوثة والحنان و الليونة والضعف.
- الأشكال الأفقية : ترمز إلى الهدوء والاستقرار بالإضافة إلى السطحية و الثقل.
- الأشكال المسحوبة إلى الأعلى: ترمز إلى الروحانية، الملائكية وإذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية[1].

[1] - عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص67.

2-3- خصائص تتعلق باستخدام الصورة :

2-3-1- الصورة تقود الناس إلى تجاهل الاختلافات و الفروق الفردية :

نتيجة لخاصية في التعميم السابق ذكرها واعتمادا عليها، فإن الأفراد يفترضون بطريقة آلية أن كل فرد من أفراد الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة الجماعة ككل على الرغم مما بينهم من اختلافات وفروق فردية، أي أنه عندما تكون المعلومات الشخصية عن كل فرد من أفراد الجماعة غامضة أو صعب الحصول عليها، فإن الناس يميلون إلى الاعتماد على الصور الموجودة لديهم عن استخدامهم معلومات شخصية.

2-3-2- الصورة تؤدي إلى تكوين إدراكات متحيزة (متعصبة) لدى الأفراد:

لأن الصورة مبنية على التعصب على ما سبق ذكره، لما أنها متحيزة لذا فقد تؤدي أحيانا إلى إصدار أحكام متحيزة ومتعصبة وعلى حد تعبير بعض الباحثين، فمن خلال الصور يرى الناس جوانب من الحقيقة، ويهملون جوانب أخرى لأنها لا تتماشى مع معتقداتهم، ولا تألف مع اتجاهاتهم، فالصور النمطية ما هي إلا أحكام أو تقويم لما نراه في ضوء تحيزاتنا وقيمنا ومبادئنا، حيث ينبع التحيز والتعصب من العلاقات بين عضوية الجماعة والخصائص النفسية وللفرد، كما تؤثر الصورة على طريقة معالجة الأفراد للمعلومات فالمعلومات المحابية يتم نسبتها إلى جماعة الفرد، بينما يتم نسبة المعلومات غير المحابية إلى الجماعات الأخرى الخارجية .

2-3-3- الصورة تؤدي إلى التمركز حول السلالة:

يمكن تعريف ذلك بأنه رؤية الجماعة الداخلية للفرد على أنها مركز كل الأشياء وهي تعني أيضا الإعجاب بجماعة الفرد وتفضيلها على الجماعات الأخرى.

2-3-4- الصورة تخلق نبوءة التحقق الذاتي لها :

يمكن تعريف هذه الخاصية بأن السمات أو الصفات المنسوبة للجماعة الخارجية تخلق توقعات لسلوكهم، وهذه التوقعات لها جانبان سلبيان، أولهما أنها تؤثر على سلوك أفراد

الجماعة الداخلية وثانيها أنها تؤثر على طريقة إدراك وتفسير تصرفات أفراد الجماعة الخارجية[1].

2-4- علامات الفيلم السينمائي ودوائر التحليل الفيلمي:

2-4-1- علامات الفيلم السينمائي وشفراته:

نبدأ القول أن الصورة في الفيلم السينمائي أكانت لشيء، لشخص، أو لمنظر طبيعي، بعدا دلاليا وتكون كل الصور في العادة محملة ثقافيا لعمليات تضمين هب بسهولة في متناول السينما، كموقع الكاميرا وزاويتها، موقع الأشياء أو الأشخاص داخل الإطار، استخدام الإضاءة و معالجة الألوان والصوت: الشيفرات في السينما هي الطرائق الخاصة عن كيفية استخدام العلامات (العلامات الفوتوغرافية، علامات الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية والعلامات البيانية) وهي المصادر التي تتركب منها توليفات الأفلام، ويمكن تحليل كل مقطع من المقاطع التي يتكون منها الفيلم لاكتشاف العلاقة بين العلامات المكونة لذلك المقطع، وتحليل الطريق الذي يجري بها توليف علامات من أنظمة دلالة مختلفة (صورة، صوت) وجعلها معا بواسطة شيفرات تتولى توليد المعاني، ومعاني الفيلم يجري توليدها من خلال الإيحاءات المركبة بواسطة استخدام الشيفرات السينمائية، وتستخدم السينما شيفرات ومصطلحات تكون مفهومة ومشتركة بين صانعي الأفلام و الجمهور، ويشرح كريستيان ميتز كيف تشتغل أنظمة العلامات و كيف تستخدم الشيفرات في الفيلم إذ يتطور تحليل ميتز للفيلم السينمائي في أكثر من مرحلة ففي أحد أعماله وصف ميتز السينما باعتبارها ممارسة ذات دلالة أي طريقة في صنع المعاني حيث تتفاعل علامات عدة في الأفلام و بطرائق خاصة، بعض هذه العلامات تخص السينما حصرا، الإضاءة، اللون، الصوت، التركيب، وبحسب ميتز فالعلامات السينمائية هي التي تقود العناصر التي تتواجد أولا تتواجد في كل الأفلام كالإضاءة مثلا بينما العلامات الفرعية هي مجموعات من الخيارات الخاصة تقوم في هذا الفيلم أو ذلك كخيار الإضافة الخفيفة أو الإضاءة القوية على سبيل المثال في ما تتولى الأفلام في أرضها لتحولات النص دمج العلامات والعلامات الفرعية معا في انساق أو

[1]- فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص82-83.

توليفات محددة ويطور امبيرتو ايكو (Unberto eco) فكرة ميتز حول العلامات السينمائية حيث يرى أن السينما تستخدم أجزاء من الواقع لتبني صورها فأن كل الصور ومن باب الدلالة تحتاج العلامات الثقافية[1].

ويعتقد إيكو أن المصطلحات المستخدمة والمتفق عليها في المجتمع هي الشرط المسبق للدلالة، هناك حقل واسع من التضمينات أو الإيحاءات و التي تستطيع العناصر البصرية أن تقدمها أو تلجأ إليها، وفي جعبة الفيلم خصائص وعناصر بصرية مختلفة بالأبيض و الأسود أو الألوان ويسمح حقل التركيز في عمق الكاميرا الحديثة بإظهار واضح للأشياء القريبة من الكاميرا أو البعيدة عنها ا وان تكون في المركز.

على مستوى مجموعات أو أنساق اللقطات، فاللقطة المأخوذة من خلف أكتاف شخص ما تليها لقطة تليها من أكتاف شخص آخر هي ما يمثل تقليديا الحوار وتسمى لقطة مقابل لقطة وزاوية تصوير المجال و المجال المقابل في هذه الحالة هناك علاقة واضحة بين لقطة معينة واللقطة التي تليها إلا أن قصة السينما تعتمد دائما على المتفرج ليضع الصلة بين اللقطتين ولأن الفيلم هو مجموع لقطات منفصلة وانساق لقطات تفصل بينها وقفات قطع (Cuts) يصبح موقع المتفرج هو المكان الوحيد الذي يجري منه تركيب المعنى المتتابع للفيلم الجاري عرضه، الفيلم إذا هو التأليف الشديد التنوع لعلامات بصرية شفوية وبيانية والتي يجتهد المتفرج أن يجعل لها معنى مستندا لمعرفته بالعلامات والمصطلحات المتعارف عليها وأيا تكن اللغة (Grammer) وقواعد التركيب (Syntaxe)، وبحيث يمكن تركيب المعنى في السينما لها بالأساس قواعد أساسية وسريعة في كيفية دمج علاماتها البصرية والشفوية كيفما تجري توليد المعاني، وعلى الجمهور أن يبذل قدرا من الجهد في ترجمة علامات الفيلم في وحدات ذات معنى في حين تعرف اللغة الموظفة جهدا مماثلا، لكن السينما تبقى في الغالب معتمدة على كفاءة المتفرج في تفكيك علامات الفيلم بالعودة غالى شفرات ومصطلحات وتوقعات تخضع لها علامات الفيلم وفي وسع المتفرج أكثر من ذلك أن يلف علاقات بين اللقطات ، والمعروفة بالمونتاج وعلاقات داخل اللقطات المعروفة بـ" Mise

[1] - جوناثان بينغل، مدخل إلى سيمياء الإعلام، ترجمة.محمد شيا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011م، ص249-250.

en scène" هذا لعلامة من علامة أخرى للقطة من لقطة أخرى، هو الذي يسمح للمتفرج على الفيلم أن ينتقل خلال الفيلم، ويسمح للأفلام أن تسرد قصصها[1].

2-4-2- دوائر التحليل الفيلمي:

أولا : دائرة التحليل النصي:

ولد مفهوم التحليل النصي ليضع حدا للأخطار التي تحدق بالتحليل الفيلمي من جراء الكم الكبير من الأدوات المستخدمة في التحليل، ويؤكد جاك أومون (J.aumant) على أن أهمية التحليل النصي تنبع من الآتي :

- يطرح التحليل النصي وخاصة مدلول النص سؤال (وحدة العمل و تحليله)، ويرتبط التحليل النصي و بمفهوم آخر من الأهمية بمكان وهو مفهوم البنيوية وفيما يلي لمحة عن وجه التقابل بين المفهومين[2]:

✓ **البنيوية و التحليل النصي :**

انتهت كلمة البنيوية في الستينات لتدل على كل ما هو ثقافي، لذلك دخلت نظريات الفيلم وتحليله باعتبارها ثقافة ضمن مجال اختصاص البنيويين، وكذا اهتمام البنيويين منصبا على الأفلام السينمائية انطلاقا من مدلول البنية في حد ذاتها والتي تبحث في البنية الكامنة للإنتاج المعين بغرض تفسير شكله الظاهر ولعل المفكر البنيوي الشهير "كلود ليفي ستروس" (C.Levis.trausse) يعد أول من انتبه إلى أهمية دراسة البنى الداخلية للأعمال الإبداعية وخاصة بدراساته حول الأساطير التي كانت إلى وقت قريب تعتبر أعمالا اعتباطية ولكنها حسب المفكر البنيوي ذات دلالات عميقة وينطبق التحليل البنيوي على كل الاتجاهات الهامة ذات المعنى، من الأسطورة إلى الشعور، مرورا بالانتاجات المتصفة بالمحدودية والمزيد من التعريف

[1] - جوناثان بينغل، مرجع سبق ذكره، ص246،244.

[2] - جوناثان بينغل، مرجع سبق ذكره، ص248-249.

التاريخي التي هي من الأعمال الإبداعية والفنية (الأفلام مثلا) والتحليل النصي للفيلم يشتق حسب "ليفي ستروس" دون أدنى شك من التحليل البنيوي[1].

✓ **الفيلم السينمائي باعتباره نصا :**

إذا نظرنا إلى الفيلم السينمائي باعتباره نصا إبداعيا مؤلفا فإننا نقف على جملة من الأمور المهمة في التحليل، يستعير التحليل الفيلمي من علم الدلالات البنيوية المفاهيم الأساسية التالية :

- النص الفيلمي، المنظومة النصية، الشفرة الفيلمية.
- النص الفيلمي هو كل مركب من مجموع رموز ودلالات اللغة السينمائية، ويتميز بكونه يعبر عن وحدة الخطاب في الفيلم[2].
- المنظومة النصية الفيلمية الخاصة بكل نص تدل على نموذج لبنية هذا البيان الفيلمي.
- الشيفرة الفيلمية ضمن التحليل الفيلمي النصي بأهمية متعاظمة، فالتسليم لوجود رموز وشيفرات داخل الفيلم هو من أهم الأسس التي يبنى عليها المحلل السينمائي تحليله[3].

✓ **خطوات التحليل النصي:**

سوف نعرض فيما يلي أهم الخطوات التي يمكن أن يتابعها المحلل المستعمل لدائرة التحليل النصي وهي :

- اكتشاف شيفرة الفيلم.
- إكمال التحليل و الوصول به إلى مرحلة التحليل غير قابل للانتهاء.
- الدقة في اختيار مقاطع التحليل.
- تحليل بدايات الأفلام لأنها تشكل مناحي تعريفية للسرد الفيلمي.

وكلها خطوات علمية ذات أبعاد مهمة في عملية التحليل الكلية التي تتشكل من ارتباط كافة العناصر والدوائر والأدوات التي سوف ندرسها في هذا الفصل، وعلى الرغم مما يوفره

---

[1] - Michel marie, Lecture de film, Albâtres, Paris,1976 ,P54.

[2] - Claude Levi Strausse, La pesée Sauvage, Plon ,paris,1962,P25.

[3] - Ibid,P25.

التحليل النصي من إمكانيات تحليلية مدهشة إلا انه لاقى الكثير من الانتقادات من قبل مجموعة من المهتمين بالتحليل الفيلمي ولعل أهم هذه الانتقادات ما يلي :

- اقتصار التحليل الفيلمي النصي على السينما السردية، وهو غير مناسب لما يسمى بالسينما التجريبية .
- إنه يشجع حب التشريح من اجل التشريح.
- يتناسى السياق الإنتاج و التلقي الذي اقتطع منه الفيلم السينمائي.
- وأخيرا فهو يعرض الفيلم إلى خطر الاختزال الكلي في المنظومة النصية[1].

[1] - Ibid ,P45,46.

ثانيا: دائرة التحليل الروائي:

هي ثاني دائرة من دوائر التحليل الفيلمي، وتتميز بمكانة مهمة في سياق ما نتحدث عنه .

✓ الرواية والفيلم

ترجع علاقة الفيلم بالرواية إلى سنوات بعيدة، وبرغم ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة مهيأة للاستمرار، وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين دفتي كل من الرواية و الفيلم، ثم بسبب كون السينما فنا يشكل ملتقى لكل الفنون الأخرى، بما فيها فن الرواية و لقد كان كل من جورج ميلييه و جريفيث أول من وطد أواصر هذه العلاقة وعملا على تطويرها منذ مطلع هذا القرن وقد تلاهما عدد كبير من مشاهير المخرجين ومن ضمنهم: بودوفكين وفورد وكيروساوا وريفييه كلير، فنقلوا إلى الشاشة أعمالا روائية معروفة، وهكذا استطاع المتفرج أن يشاهد أفلاما عديدة كانت كتابات أدباء كبار، مثل: تولستوي، وهمنجواي وديكنز وجيس كريس على سبيل المثال أساسا لها وكذلك الحال على الصعيد العربي ، إذ أخذت أواصر هذه العلاقة تتوطد مع الزمن واتجه عدد كبير من المخرجين إلى كتابات أدباء مثل نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغسان كنفاني وغيرهم بيد أن مخرجي السينما، والنقاد على حد سواء لم يتوقفوا عن إبداء الرأي بشان هذه العلاقة وليس بغائب عن الأذهان الأشكال الروائية الحديثة، واستفادتها من السينما، والعكس كذلك صحيح وقد حدث بالفعل ولا عجب في هذا، إذ كما يقال فإن هناك قواعد للغة السينمائية، ولها أسلوبها كذلك[1].

كما هو معلوم أيضا، فلقد جرت محاولة تعريف بعض عناصر هذه اللغة بالرجوع إلى المصطلح الأدبي بغية إيجاد المعادلات بين الفيلم و الرواية، فالمقطع على سبيل المثال في السينما يواجهه الفصل في الرواية والمشهد تواجهه الجملة، والحبكة يواجهها المونتاج والكلمة تواجهها الصورة ... أي أنها علاقة حميمة قائمة على مبدأ الإفادة و الاستفادة، مبدأ الأخذ والعطاء و استيعاب والفنون لبعضها بحثا عن صيغ جمالية جديدة، تتوافر على أسباب أكثر

[1]- لوي دي جانيتي ، فهم السينما، ترجمة.جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد ،ص48.

قدرة كوسيط تعبيري للوصول إلى الملتقى، الذي هو القارئ (في الرواية) و المشاهد في الفيلم، ولكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها إشكالاتها النقدية، وتمتد الإشكالات الفنية لتشمل التقنية أيضا أي تقنية الرواية أو الفيلم وتكثر التساؤلات حول الكلمة المكتوبة و الكاميرا، وعن الأدب والمعادل السينمائي[1].

ولا تبتعد الإشكالات النقدية للتحليل مما سبق، وهي معنية بالدرجة الأولى بالبحث عن المعادل السينمائي، انطلاقا من مبدأ المقارنة فيما بين الفيلم و الرواية، وصولا إلى قناعة تنفي إمكانية مناقشة الفيلم بالطريقة نفسها التي تناقش بها الرواية، والمنهج النقدي المقارن بين لغتي هاتين الوسيلتين التعبيريتين، يجب أن يفي بالكشف عن الخصائص الفنية التي تتمتع بها الرواية كنص مكتوب وما يراد منها في السينما، وإذا ما حدث مثل هذا فإن الروائي أمام حالة يتغذى فيها أسلوبه باستخدام جماليات السينما وما فيها من إيجاز وقطع وارتداده زمني، كما أن اللغة تتغذى بقوة تعبيرها من استخدام الصورة الموحية والرمز القائم على عنصر اختزال الصورة وأبعاده، وبرغم كل ما سبق، إلا أن هذه العلاقة ظلت دوما تتعرض لاجتهادات متضادة، وإن لم تصل حد القطيعة الكاملة، لقد احتلت المخرجون فقال بعضهم بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية ضعيفة وذلك لإمكانية تجاوزها عند المعالجة الفيلمية، بينما قال البعض الآخر بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتها، ذلك لأنها من وجهة نظرهم سترتفع بالفيلم إلى أعلى المستويات، وسواء أخذنا بهذا الرأي أو ذلك، فإنه من المعلوم بعد أن اتضحت خدود لغة السينما، فإن أي فيلم يكتب له النجاح، إنها بسبب السيناريو، سواء أعد هذا عن رواية أم كتب خصيصا لإخراجه بدون الاعتماد على رواية معينة، ويمكن أن تضيف قول " أندريه بازان" أن الفيلم ليس مجرد تصوير للرواية، كما أن الإعداد الأمين لا يعني التنازل عن الحرفية السينمائية تحت ذريعة الأمانة في الترجمة، فليت السينما مجرد تصوير للرواية، كما أن الإعداد الأمين لا يعني التنازل عن الحرفية السينمائية تحت ذريعة الأمانة في الترجمة، فليست والسينما مجرد تصوير وإن السينما فن قائم بذاته، مصير تلك المقولات الهامة: (للأدب معادلة السينمائي) وللرواية لا للسينمائي أن يعتمد على الوصف كما يفعل القصصي و يقول "أرنست لندجرن" " Ernest land

[1] - المرجع نفسه، ص49.

Guerne" أنه يجب عليه أن يقدم عرضا خلافا لأحداث تقع فعلا، ولا يكفي أن يصف الشخصيات، بل يجب أن يقدمها من خلال أعمالها[1].

ثالثا: دائرة التحليل الأيقوني (السمعي البصري):

ينبغي أن نلاحظ أو لا أنه من المستحيل تثريبا تحليل رواية فيلمية تحليلا مضبوطا دون أن تدخل اعتبارات مرتبطة بالوجه البصري لهذه الرواية، بل إن أساس التحليل الفيلمي هنا :

- ✓ **قوة السرد والفيلمي :**

يقول" كولكر ،Kolker" التعبير عن الواقعية عبر الصورة، لم يعد تعبيرا تجريديا فحسب بل هو تعبير للفهم، لإدراك والصلة بين أنا وأنت والآخر وهذا العالم الذي يتجسم ويختزل أمامنا كل يوم عبر العصور الرقمية التي لا ينقطع مدها، يحيلنا مصطلح" تعبيرية الصورة " إلى منطقة أخرى في القراءة الفيلمية و التحليل السينمائي، هي "قوة السرد" وتنطلق هذه من حقيقة ما يقوله الفيلم أو ما يرونه وعند الوصول إلى هذه المنطقة نكون قد وصلنا إلى شبكة المرويات ضمن بنى السرد و شبكة المروريات في الفيلم السينمائي فإننا بصدد قراءة الحبكة و تحليلها، لأن الاقتراب من الحبكة ببساطة شديدة هو اقتراب من الآلية التي بموجبها يتم توزيع الأحداث الفيلمية أو القصصية أو الروائية على مسار الزمن، ومن هذه النقطة يذهب "كولكر، Kolker" إلى أن البناء الفيلمي غنما يقوم على نسق شكلي بنائي، ثم معنوي مقترن بالمعنى وتوليدات الصورة، يواصل كولكر قائلا: لن نعدم الصلة بالمتلقي التي سرعان ما تتحول إلى صلة عاطفية ما، حالما تنتقل إلى استقرار المعنى في الفيلم فالصورة هي أداة توليد للمعنى وهي موجهة لا عبر الغزارة التعبيرية للفيلم[2].

كيف يوجه الفيلم جمهوره، كيف يوفر القناعة في ما يشاهده ويجذبه تبعا؟ وهو السؤال الأساسي الذي يطرحه كولكر دائما في أبحاثه، وقبل الإجابة سنحدد الثقافة بأنها نص يحمل تفاصيل وجوده، ما نعتقده ، ما نؤمن به، الفن الذي نريده، الحضارة التي نشكلها، الجمال

---

[1] - سامي محمد ، الرواية والسينما، التأثير المتبادل ،مجلة الأفلام العراقية، العدد الثالث، العراق، 1985، ص20.

[2] - ج.كولكر، الفيلم الشكل والثقافة، دار الفرات، دمشق، 2002، ص123.

الذي نتفاعل معه، هذه كلها كما يقول كولكر، من هنا فإننا سنبحث عن شكل ما للثقافة بمقدار صلتها بفن الفيلم[1].

وستحدد هذه الثقافة بمستويين هما الثقافة العالية أو الرفيعة، وهي التي تخص شريحة المثقفين و الثقافة الشعبية و في كل الأحوال يمكننا القول أن الفيلم وجد لكي يدمجنا أو يقربنا من نصه السردي وبالتالي من النسق الثقافي الذي يحمله ولقد ترتبت على هذا البناء السردي وقاعدة ذلك هي التكنولوجيا إذ باستخدام تقنيات الصورة و الصوت نكون أمام نمط محدد من السرد ووجهات النظر وعمق الكادر وحركات الكاميرا وكلها أدوات تدعم السرد وتقدم رؤية ما من المخرج لما يريد أن يقوله إما بلغة متقدمة عالية في تعبيرها وإما قسما مشتركا مع شرائح متباينة المستوى[2].

2-5- <u>الدلالات السمعية البصرية والحركية للفيلم :</u>

أوجد الفيلم صلة عميقة بين انساق متعددة، عندما نقل الرواية والقصة والمسرحية والملحمة والأسطورة من أطرها المعرفية التعبيرية الخاصة إلى مكونات وأدوات اللغة السينمائية، كما سماها "مارسيل مارتن،Marcel Martin"، من هنا تبدو شعرية السرد السينمائي، تتصل بالنوع الإبداعي وبالأسلوب وبالمدى الذي بلغه المبدع في التعبير السمعي البصري انطلاقا من القراءة الأدبية السينمائية ممثلة بقراءة كاتب السيناريو وانتهاء بالتكامل السمعي البصري ممثلا في قراءة المخرج، فهو إطار يتسع للتعبير عن النوع الفيلمي من جهة ويرتقي بالتفاصيل والمعطيات من سكونيتها، ووجودها المجرد المباشر الأقرب إلى الواقعية إلى ماديات الأنساق التعبيرية المتصلة بالرموز والدلالات والإحالات التفسيرية المرتبطة باللون والشكل والهيئة والحركة، فالسينمائي هنا معني بتجميل المشهد الواحد كوحدة مقترنة بالسيناريو وباللقطة كوحدة مرتبطة بالإخراج بإحالات لا تقدم الصورة في دائرتها المعنوية المباشرة، بل بما بعد الصورة وما بعد التعبير المباشر ربما تتسع الدائرة هذه لتفتح ماديات أوسع للانتقال بالرمز والدلالة من الإطار الكتابي إلى كم غزير من الاحتمالات

[1] - المرجع نفسه، ص123.

[2] - ج.كولكر، مرجع سبق ذكره، ص123.

الفكرية والمعنوية التي تقدمها الصورة وبهذا تنخرط التجربة في تتابع بنائي ينشد شكلا من أشكال التعبير المبتكر[1].

لعل هذا الجانب يقودنا إلى محصلات متعددة توصلت إليها التجربة السينمائية، تحتم الخروج من النمط التقليدي المألوف والمكرر إلى خطاب فيلمي مهيأ للدخول في دائرة التأويل و استقصاء البنى الرمزية ولموازاة ذلك نجد أن أشكال التعبير الفيلمي تستوجب قدرا كبيرا من التجريب في إيجاد المنحنى الأسلوبي الذي يختص بهذا العمل وهذا المبدع دون غيره في البنية الشعرية وإنتاج المعنى ينشغل السينمائي كمنتج للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد والإحالات الرمزية للنص وتوليد الأنساق والعلامات والشيفرات الرمزية السمع بصرية، أي أن تتكون هناك بنية من الرموز الفيلمية احملها مفردات اللون والحركة و الشكل و البناء المكاني، رموز خاصة منها ما هو مباشر لدفع المعنى وفكرة العمل إلى الأمام ومنها ما يمكن استخلاصه معنويا و يتعلق بالنسيج الفيلمي كنسق كلي وعير هذه المستويات وباتجاه إنتاج المعنى لابد من توليد ما عرف بالرسائل بين منتج الخطاب و مستقبله و ستحمل هذه الرسائل بمعطيات أشارية ودلالية ترتبط بخصوصية الفيلم كوسط سمع بصري حركي، فالرسالة محملة بشيفرات سمعية عبر الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية شفرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها التعبيرية وشيفرات حركية متنوعة وبهذا يمكن التوقف عند هذا المعطى لإنتاج المعنى عبر تلك الشيفرات من خلال ما يأتي[2]:

2-5-1-الدلالة السمعية و التحليل السمعي للفيلم :

ثمة قراءة ترتبط بتباينات يقدمها الصوت من خلال أنماط الحوار وما يحمله من بنى شعرية دالة تقترب من جمالية البناء الشعري عبر إحالات رمزية ودلالات مباشرة وغير مباشرة وفي الوقت ذاته ثمة كثافة في التأثير السمعية التي تسهم بقوة في الانتقال إلى بيئة الحدث و بالتالي تقترب الرسالة من التكشف كسقوط شيء من موقع إلى قاع، وسماع صوت المؤثر، هو كشف خبري لكنه نوع من التباين بين الارتفاع و الانخفاض، بين

[1] - المرجع نفسه، ص200.

[2] - ج.كولكر، مرجع سبق ذكره، ص200.

التجسيم و الاقتراب من البعد المكاني كما يقول "آلان كاستي" المنظر الجمالي السينمائي، ويتم التحليل السمعي وفق ما يعرف بتحليل شريط الصوت من خلال ما يلي : الموسيقى، مدلول الشريط الصوتي، تحليل الضجات، الأجواء ، الكلام، تحليل الحوار[1].

2-5-2- الدلالة البصرية و التحليل البصري للفيلم :

باعتبار الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى، وضع اللغة الشعرية أو المساهمة فيها على أساس أن السينما هي لغة الصورة أساسا، وكذلك هي شاشة التلفاز وشاشة الكمبيوتر و برامجه الصورية، وكذلك شاشة عرض الشرائح المصورة، من هنا وجدنا مساحات تتخلق على سطحها مستويات المعنى و يجري عبرها إنتاج الرسائل فنحن هنا أمام وسائط كثيفة ومتداخلة تبدأ بسطح الشاشة و تتسع للعمق الفراغي وعمق الميدان ويدخل ضمن هذا الإطار عنصر آخر مهم وهو تحليل الحركة في الصورة الفيلمية[2].

[1] - المرجع نفسه، ص201.

[2] - ج.كولكر، مرجع سبق ذكره، ص201.

ثالثا: السينما الأمريكية :

3-1- نشأة السينما الأمريكية :

لم تكن الولايات المتحدة الأمريكية رائدة في عالم السينما خلال السنوات الأولى من ظهورها، إلا أنها بعد الحرب العالمية الأولى شغلت موقعا هاما في المجال السينمائي وهذا راجع إلى هوليوود التي أصبحت مركزا لصناعة السينما الأمريكية[1].

ويعود اسم هوليوود إلى منطقة تقع على بعد 08 أميال شمال غرب لوس أنجلوس من قبل السيدة " هوريس دبليو ويلكوكس" التي أوت مع زوجها للعيش في مزرعة في تلك المنطقة عام 1886، ثم بدأت جماعة سكانية تنمو وتكبر حول تلك المزرعة إلا أنه بعد عام 1891 قامت عائلة (ويلكوكس) بتقسيم أراضيها ودمجها بمنطقة هوليوود لتصبح فيما بعد قرية عام 1903، ثم في عام 1910 تم ضمها إلى لوس أنجلوس بغية الاستفادة من تمديدات الماء التابعة للمدينة، وفي نفس السنة تم اكتشاف هذه المنطقة من طرف المخرجان "سيسل بيد وميل" و" أوسكارسي أبفيل" أثناء بحثهما عن مكان ليصورا به فيلمهما " رعاة البقر" الذي كان سيصور بجبال أريزونا إلا أنها لم تكن ملائمة مع مشاهد الفيلم، مما جعلهما يبحثان عن مكان آخر، أين صادفوا بلدة صغيرة هادئة مليئة بالسهول الفسيحة ومحاطة ببارات البرتقال، فكانت بمثابة موقع مثالي لتصوير مشاهد فيلمهما[2].

وقد ساهم ذلك وبفضل هذان المخرجان في انطلاق شكل جديد من تدفق الناس على موطن جديد طلبا للثروة، حيث استقطبت هوليوود بمناخها شركات إنتاج سينمائية عديدة، أما المنتجين السينمائيين فقد بدؤوا بمزاولة نشاطهم سنة 1907م في جنوب كاليفورنيا، حيث تم تشييد أستوديو في هوليوود عام 1911 في ناصية شارح "غاور" "وسنسيت" على يد شركة "نيستواز" ،ورغم ضم الأستوديو حوالي 15 شركة صغيرة إلا أن إنتاجات هوليوود والكبيرة لم تنطلق إلا مع بداية 1913، وبعد عام 1920م انفردت الولايات المتحدة بالسوق الدولية

---

[1] - وسام فاضل، السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والإعلامية والثقافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص64.

[2] - برغان رونلد، الفيلم،ترجمة.موفق مدنلي، الباحثون السوريون، يورية، 2014، ص3.

للإنتاج السينمائي وأصبحت هوليوود بعد 1920م مركز للصناعات الكبرى في الولايات المتحدة[1].

وذلك بعد أن توقفت الاستوديوهات الكبرى في أوروبا بعد عام 1914، حيث دخلت أسهم الاستوديوهات السينمائية قوائم سوق الأوراق المالية"وول ستريت" عام 1919م[2].

ومنذ ذلك الحين أصبحت هوليوود قادرة على إنتاج 800 فيلم سنويا يتم تصويرها في استوديوهات شهدت وتيرة عالية في البناء ما أدى هذا التزايد للإنتاج السينمائي الأمريكي إلى ارتفاع في عدد حالات العرض في أمريكا إذ بلغ عشرة آلاف حالة بعد أن كانت لا تتعدى العشر حالات وذلك في غضون 03 سنوات، ويرجع هذا لعدة أسباب منها ثمن تذكرة الدخول البسيطة مما خلق رواد السينما في تلك والفترة فكانوا في مجملهم من المهاجرين الذين بدؤوا يتدافعون بشكل هائل إلى أمريكا بمعدل مليون نسمة سنويا، ونجاح ذلك أدى باتجاه بناء المزيد من حالات العرض الأمر الذي جعل من هوليوود تنتج 80 بالمائة من الأفلام المتداولة في كافة أنحاء العالم وكان التركيز حينها على نوع محدد من الأفلام الروائية توجهت بشكل خاص إلى المهاجرين الأوروبيين والذين كانوا يفكرون بالهجرة إلى أمريكا كما عرف الإنتاج الأمريكي للأفلام تطورا ملموسا وذلك بعد ابتكار السينما الملونة عام 1952[3]، أين بدأت بعض روائع السينما الأمريكية بفيلم" رحلات سوليفان" مرورا "بشارع سنسيت" وصولا إلى فيلم " الممثل"، ثم في عام 1912 ظهر شارلي شابلن مبتكر الصورة الهزلية ثم ظهر أول فيلم درامي في 1915 وهو " مولد الأمة" وفي منتصف خمسينات القرن الماضي عرض فيلم "وصايا العشر " للمخرج الأمريكي" سيسيل دي ميل" وبطولة نجم هوليوود " شارلتون هيتسون" أين شاهده مئات الملايين في أكثر من 150 دولة حيث رسخ هذا الفيلم في الوجدان الجمعي الكثير من الصور المغلوطة عن قصة سيدنا موسى عليه السلام وعن الوجود اليهودي في مصر، وكلها اختلافات توارثية هدفها خدمة الروايات الإسرائيلية عن الوجود اليهودي في الشرق الأوسط القديم لتحقيق أهداف سياسية في زمننا

[1] - كيفن جاكسون ، السينما الناطقة، ترجمة.علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2008م، ص222.

[2] - كيفن جاكسون، مرجع سبق ذكره، ص222.

[3] - حسن حداد، تعالى إلى حيث النكهة -رؤى نقدية في السينما، كتاب البحرين الثقافية، البحرين، 2009، ص11.

الحاضر كما جاء في مقولة "كيت وايتلام" الصراع على الماضي يهدف إلى السيطرة على الحاضر[1].

وهذا يؤكد أن وسائل الإعلام الأمريكية تسير جنبا إلى جنب مع السياسة الأمريكية فيما لم تستطع السياسة إيصاله إلى العالم تقوم وسائل الإعلام بإيصاله و السينما هي أحد أهم هذه الوسائل[2].

وأخيرا فإنه من خلال هذه الكرونولوجيا التاريخية يتضح لنا أن العلماء اختلفوا في تاريخ بدايات السينما، وعند الحديث عن السينما الأمريكية نجد أنها لم تكن السباقة في مجال صناعة السينما، لكنها بعد الحرب العالمية الأولى شغلت موقعا هاما في هذا المجال بعد أن جعلوا من هوليوود مكانا لصناعة الأفلام الضخمة وتسويقها إلى أنحاء العالم بغية نشر عادات وثقافة الغرب في الشعوب وطمس هويتهم الثقافية[3].

[1]- محمد القصبي، السينما في خدمة الإستراتيجية الصهيونية، جريدة الوطن، عمان، 2015، ص2.

[2]- محمد القبي، المرجع نفسه، ص02.

[3]- مهند عوين عبد القادر الجندي، السينما الامريكية،ط1،دار يافا العلمية، عمان، 2010م، ص10.

2-3- هوليوود ونظام الأستوديو:

حوالي عام 1910 أقام عدد من الشركات السينمائية صناعة في ضاحية صغيرة لهوليوود، وحولها إلى غرب مدينة لوس أنجلوس، وفي خلال عقد واحد من السنين تأتي للنظام الذي أوجدته هذه الشركات من الهيمنة على السينما لا في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل في جميع أنحاء العالم، وبالتركيز على الإنتاج في استوديوهات متسعة أشبه بالمصانع وبتجميع كل جوانب العمل على نحو رأسي من الإنتاج إلى الدعاية إلى التوزيع إلى العرض أوجدت نظاما أنموذجيا وهو "نظام الأستوديو"، وكان على الأقطار الأخرى أن تحاكيه لكي تدخل في مضمار المنافسة، غير أن المحاولات لمحاكاة النظام الأمريكي لم تنجح إلا نجاحا جزئيا، مع عام 1925م تواجد نسق " هوليوود" وليس نسق الأستوديو على هذا النحو، والذي هيمن على السوق من بريطانيا إلى البنغال، ومن جنوب إفريقيا إلى النرويج و السويد، وفي ذلك الوقت لم تكتفي هوليوود بأحكام سيطرتها على غالبية الأسواق العالمية، بل أوجدت أيضا منتجاتها ونجومها من أمثال شارلي شابلن وماري بيكفورد وهما أكبر أيقونتين شهيرتين في العالم.

وإبان نهضة هوليوود الشديدة تشكلت أدوات العمل الحديث من الاقتصاد و الميزانية إلى التكامل الرأسي وبهذا أصبحت لهوليوود اليد العليا على كل المنافسين المحتملين، ولقد طورت أنظمة باهظة التكاليف للإنتاج ووسعت السوق لمنتجاتها لتغطي المعمورة بكاملها، وضمنت تدفق الأفلام من المنتج إلى المستهلك بامتلاكها دور العرض الرئيسية في المدن الكبرى التي كانت مسارح ولم يقتصر الأمر على الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل شملت الأقطار الأخرى على السواء وحاولت الأمم الأوروبية اتخاذ إجراءات حماية مختلفة مثل فرض ضرائب خاصة وتعريفة جمركية وحصص نسبية ، بل لجأت إلى المقاطعة لتشل هيمنة هوليوود، ولكن عبثا، ورغم أن السوق اليابانية ظل من الصعب اختراقها، ورغم أن الاتحاد السوفييتي كان قادرا على إغلاق حدوده ضد الواردات الأجنبية في منتصف سنوات

1920 إلى المدى الذي يهم بقية العالم، فإن الماركان مجرد وقت حتى يصبح فيلم هوليوود هو المعيار الأمثل للعرض على الشاشات[1].

ونهضة هوليوود باعتبارها مركز هذه الصناعة القوية الشاملة يمكن أن نجده في أشكال فشل محاولات شركة براءات الصور المتحركة احتكار العمل السينمائي وهذه الشركة هي جماع عشرة منتجين رئيسين من الأمريكيين والأوروبيين للأفلام وصناع الكاميرات وآلات العرض، وقد تجمعت في عام 1908 لتشكيل (اتحاد احتكاري) بتعظيم أسعار المعدات التي تستطيع هي وحدها أن تنتجها وهذا الاتحاد والاحتكاري أصدر براءات وصنع آلافا من الأفلام القصيرة، ولقد جنى الاتحاد الاحتكاري إرباحا بإجازة استخدام البراءات التي يصدرها والعارض الذي يستخدم آلة عرض سرية يحتاج إلى إن يدفع حفنة من الدولارات ، الأمر الذي دفع المنتجين إلى مزيد من إنتاج الأفلام[2].

وعلى أي حال فإن الاتحاد الاحتكاري وجد الأمر صعبا أن يحتفظ بالسيطرة ، وفي خلال هذه السنوات من (1909 إلى 1914) ظهر مستقلون من أمثال "كارل لايمل" ووبيم فوكي" في مواجهة الاتحاد الاحتكاري، وقد بذروا حبوب ما يعرف الآن باسم هوليوود، ولقد أسس أدولف زوكور شركة بارامونت وانشأ ماركس لوي ما سيصبح شركة متروجولدوين ماير، وشكل وليم فوكي إمبراطوريته السينمائية، ولقد نوع هؤلاء العارضون صناع السينما المستقلون منتجاتهم فأنتجوا أفلاما أصول وذات طابع روائي أكبر ، بينما مال الاتحاد الاحتكاري إلى التمسك بالفيلم الذي طوله بكرتان، أي القصص التي يستغرق عرضها خمس عشرة دقيقة و قد حط المستقلون أيديهم على مجالات الإثارة و الروايات ذات الهيمنة الشعبية والتمثيليات التاريخية من أجل الحبكات الروائية، وقد مون الغربيون معظم تلك الأجناس السينمائية (الجديدة) الشعبية و ساعدوا على إطلاق شرارة الاهتمام بالتصوير في مواقع (خارج الغرب)، وفي الوقت نفسه أسس المستقلون مقرهم في جنوبي كاليفورنيا على بعد 2000 ميل من مقر الاتحاد الاحتكاري في نيويورك مع وجود المناخ المعتدل والأرض

[1] - جرةج سادول، مرجع سبق ذكره، ص143.

[2] - جورج سادول، مرجع سبق ذكره، ص144.

الرخيصة و عدم وجود اتحادات احتكارية وهو مكان مثالي لإنتاج صورهم المتحركة المنخفضة التكاليف الجديدة الطويلة الروائية[1].

ومع عام 1912 كان المستقلون ينتجون عددا من الأفلام يكفي ليملأ القاعات المسرحية، وأصبح كل فيلم نتاجا فريدا تجرى له دعاية كبيرة، ومع وجود كثر من 20 ألف دار سينمائية تم فتحها في الولايات المتحدة الأمريكية مع عام 1920 فإن العدد الدائم الزيادة من التمثيليات المصورة الروائية الطويلة وجدت بسهولة جمهورا، والتوزيع في الأسواق الخارجية ثبت أنه يدر عائدا، وفي هذه الحقبة من السينما الصامتة ترجم الأخصائيون على وجه السرعة العناوين الداخلية وأنتجوا نسخا خارجية بتكاليف إنتاج إضافية قليلة، ولقد شرع المستقلون أيضا في السيطرة على العرض في الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يحاولوا أن ينشروا كل العشرين ألف دار عرض الموجودة بل ركزوا بدلا من هذا على دور سينمائية جديدة في المدن الكبرى، وفي عام 1920 فإن هذه الدور السينمائية البالغ عددها ألفين التي تقدم أول عرض خصيصا هيمنت على ثلاثة أرباع عائد الفيلم المتوسط، وهذه السلاسل من الدور السينمائية تمتد من نيويورك إلى شيكاغو إلى لوس أنجلوس وغالبية الشركات التي عملت على إنشائها وهي: باراماونت وفوكس ومتروجولدوين ماير كانت قادرة على جني ملايين الدولارات سنويا كأرباح، وفي هذا الوقت فإن المستقلين لم يعودوا مستقلين بعد ذلك، فقد أصبحوا هم النظام، ولقد نجح هؤلاء المستقلون السابقون فيما فشل فيه أعضاء الاتحاد الاحتكاري الذين لديهم تمويل رائع من انجازه، نجحوا في السيطرة على الإنتاج والتوزيع وعرض الأفلام ومن هذه القاعدة تحركوا للهيمنة على العالم، وهذه الشعبية على نطاق العالم العريض خلقت بدورها طلبا على الإنتاج لا يتوقف[2].

ومع سنوات 1920 فإن التأثير الاجتماعي لصورة هوليوود الباهرة كان هائلا ومع عام 1920 فإن غرفة تجارة هوليوود اضطرت إلى طرح إعلانات تطلب ممثلين وممثلات للإقامة في الداخل وهي تناشدهم: نرجو ألا تحاولوا أن تقاطعوا السينما[3].

---

[1] - المرجع نفسه، ص145.

[2] - جورج سادول، مرجع سبق ذكره، ص145.

[3] - المرجع نفسه، ص146.

3-3- صناعة الأفلام الأمريكية :

تقوم صناعة السينما في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل كبير على أساس أنها استثمار تجاري فمن غير المنطقي أن تتصور أن تلك الأفلام التي تصدر بالآلاف لا يكترث صناعها إن أعادوا خسائرهم أو لا لكن هذا لا يتنافى مع كونها صناعة بلغت حدودا كبيرة في الإتقان والحرص على الكمال[1].

وتقسم صناعة السينما وفق سياقها إلى مستويات من حيث بنيتها و هيكلتها على صعيد الإنتاج و التوزيع و العرض :

3-3-1- الإنتاج:

تسيطر الاستوديوهات الكبرى على الإنتاج السينمائي في هوليوود، وقد يخوض عملية الإنتاج أشخاص مستقلون أو هيئات أو شركات متعددة، وظهرت في نهاية عقد الثمانينات ظاهرة المنتجون المستقلون، وبرزت بشكل اكبر مما كان سائدا من قبل، وتولى هؤلاء المنتجون نحو ثلثي الأفلام الروائية الطويلة منذ أكثر من عشرين سنة، لكن الشركات السينمائية الكبرى التي تولت أفلام أولئك المنتجين وتوزيعها.

تمر صناعة الأفلام بعدة مراحل قبل أن يصبح الفيلم جاهزا للتسويق منها مرحلة ما قبل الإنتاج و فيها يقدم مؤلف الفيلم فكرته إلى المنتج، وما إن يتفق الطرفين تأتي مرحلة الإنتاج و تليها مرحلة بعد الإنتاج، وتختلف هيكلة الشركات السينمائية الأمريكية في حدود معينة من حيث بنيتها الإدارية وعادة يجب توافر ثلاثة أقسام رئيسية في أي من تلك الشركات وهي الإنتاج الذي يتولى كل من له علاقة بصناعة الفيلم الذي يقسم المبيعات والتسويق وأخيرا العقود للتوزيع المحلي و العالمي، وترتبط بعملية الإنتاج حلقة أخرى هي التمويل[2].

---

[1] - مهند عوني عبد القادر، السينما الأمريكية، دار يافا العلمية، ط1، عمان، 2010م، ص10.

[2] - وسام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص65 .66.

3-3-2- التوزيع :

يعد التوزيع عنصرا مهما في صناعة الأفلام الأمريكية إذ تتلخص مهمته في تزويد دور العرض السينمائي بالأفلام المنتجة، وتحرص الشركات الأمريكية الكبرى على توزيع الأفلام إلى الآلاف من دور العرض السينمائي داخل الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها، لما توزع الشبكات التلفزيونية وشركات الفيديو كايست وأقراص الكومبيوتر (CD) وشبكة الانترنيت، وتمتلك هذه الشركات شبكات اتصال تسعى من خلالها الى المحافظة على مصالحها وزبائنها الدائمين حتى تستعيد منافسيها من الشركات الصغيرة و الموزعين المستقلين[1].

وعلى صعيد الترويج و الدعاية التجارية تنظم تلك الشركات حملات واسعة بشأن الفيلم، وتسعى من خلال الإعلانات إلى البدء بقوة فالأيام الأولى للعرض تعد ذات أهمية خاصة، وتصرف نحو 80% من ميزانيات الحملات الإعلانية الخاصة بالأفلام على يوم الافتتاح إذ ينظر بشكل خاص إلى أرقام التوزيع خلال الأسبوع الأول، وإذا كانت منخفضة فإنها قد لا ترتفع فيما بعد وفق المنطق التجاري لتلك الشركات وهناك آلية أخرى لترويج الأفلام تسمى السلع أو البضائع المرتبطة وهي تتضمن الملابس والملصقات والدمى والحسابات الصغيرة والألبومات وأي سلع أخرى يمكنها أن ترتبط بالفيلم[2].

3-3-3- العرض:

على الرغم من ازدياد القنوات والوسائل الاتصالية التي يمكن من خلالها مشاهدة الأفلام اتسعت دور العرض السينمائي في عددها و تقنياتها على المستوى العالمي، وأدرك موزعو الأفلام أن العرض في دور السينما سيظل المصدر الأهم لتحقيق الإيرادات، ويعدونها عاملا حاسما في صناعة السينما، والى جانب ذلك هنالك الشبكات التلفزيونية، الفيديو، والأقراص الكومبيوترية، كما تساهم الوسائل التقنية المستخدمة في عرض الأفلام في جذب المشاهدين، وهي توظف أنظمة متطورة لعرض الصوت وبث الصوت بطريقة رقمية.

---

[1] - وديع العزعزي، الانعكاسات الثقافية للافلام الاجنبية في القنوات الفضائية على طلبة جامعة اليمن -دراسة ميدانية تحليلية، صحيفة 26 سبتمبر الالكترونية، العدد 1666، اليمن، ص05.

[2] - وسام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص67.

ومن كل ما سبق يتضح لنا أن صناعة السينما الأمريكية كغيرها من صناعات السينما الأخرى فهي تمر بثلاث مراحل أساسية وهي الإنتاج و التوزيع و العرض.

فبعد اختيار المخرج لفكرة الفيلم وممثليه وكذا تحديد ميزانيته يقوم بتصوير مشاهد الفيلم وتركيبها حتى يكون الفيلم جاهزا للعرض ثم تقوم الشركات الأمريكية بتزويد دور العرض السينمائي في كل أنحاء العالم بالأفلام المنتجة، ثم يعرض في دور السينما ذلك الفيلم لجمهور المتلقين[1].

3-3-4- أهم الشركات السينمائية الأمريكية :

تتولى صناعة الأفلام الأمريكية مجموعة من شركات الإنتاج والتوزيع يصل عددها 307 شركة تتكلف بانجاز مراحل هذه الصناعة كافة وتستثمر تلك الشركات في مجالات وأنشطة كبرى داخل الولايات المتحدة وخارجها، وتبلغ المعاملات التجارية لها نحو 300 مليار دولار سنويا، ومن أبرز هذه الشركات وأكبرها :

- ✓ **شركة باراموونت (Paramount)**

أسسها اليهودي أدولف زوكود، و تمولها شركة اتصالات باراموونت وتمثل مجموعة تجارية دولية كبيرة لها مصالح واسعة في صناعات متعددة منها النشر، الخدمات المالية، الفيديو، الإنتاج السينمائي والتلفزيوني والتأمين، صناعة التبغ، كما تسيطر على صناعة السكر في جمهورية الدومينيكان[2].

- ✓ **شركة يونيفارسال (Universal):**

أسسها اليهودي كارل لايملي، وتملكها شركة MCA تقوم بنشاطات صناعية واسعة في مجال التسجيلات الصوتية و المرئية و النشر، وشركات الفيديو، شركة العاب، مؤسسات للإنتاج السينمائي والتلفزيوني، يملكها ويديرها اليهودي لوويسرمان.

---

[1] - وسام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص69.

[2] - وسام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص71.

✓ **شركة فوكس للقرن العشرين (Twenty centry fox):**

أسسها اليهودي وليم فوكس، ويمتلك روبرت ميردوخ الميليونير اليهودي جزءا كبيرا منها لاسيما القسم والخاص بإنتاج الأفلام، كما يدير الشركة مؤسسات متنوعة الأنشطة منها للإنتاج السينمائي والتلفزيوني في مناطق متعددة في العالم، ولديها شركات للفيديو المنزلي، كما تمتلك شبكة تلفزيونية كبرى ويديرها ويرأسها اليهودي بيتر يشرنين[1].

✓ **شركة االخوة وارنر (Warner's Brother):**

أسسها اليهودي جاك وارنر، وهي جزء من شبكة اتصالات وارنر، وتمتلك شركة تلفزيون كابلي، شركة توزيع موسيقى، ماركات تجارية مسجلة في الولايات المتحدة وأوروبا، شركة كتب هزلية، مجلة "مادا"، مؤسسات إنتاج تلفزيوني وسينمائي يرأسها اليهوديان جيرالدلفيت وستيفن روس.

✓ **شركة كولومبيا (Colombia):**

أسسها اليهودي هاري كوهين، وجزء منها شركة أفلام كولومبيا الترفيهية التي تأسست عندما اندمجت شركة كولومبيا مع شركات إنتاج سينمائي، وفيديو منزلي، وتمتلك كولومبيا دور عرض سينمائي كبرى، وسبق أن كانت مملوكة لشركة كوكاكولا العالمية، يرأسها اليهودي بيتر كاوفمان[2].

✓ **شركة والت ديزني (Walt disney):**

وهي تمتلك شركتين للإنتاج السينمائي و التلفزيوني، واحدة لأفلام الكبار وأخرى لأفلام الصغار فضلا عن مدن العاب يرأسها مايكل اينسر ومايكل أوتفير وكاراتي شامبا وجميعهم يهود[3].

---

[1] - وديع العزعزي، مرجع سبق ذكره، ص06.

[2] - وسام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص72.

[3] - وديع العزعزي، مرجع سبق ذكره، ص06.

✓ **شركة MGM/UA:**

وتعد الأقل تنوعا بين الشركات الأمريكية في مجال الإنتاج السينمائي وقد اشتهرت في عام 1968 شركة تيرنر للإذاعة وقد باعت فيما بعد معظم مختبراتها السينمائية إلى إدارة جديدة وهي شركة MGM/UA كما تدعى الآن، وفي عام 1989 اشترتها شركة تجارية من استراليا تدعى كونتكس[1].

[1] - وسام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص73.

3-4- أرقام صناعة السينما الأمريكية :

الرأي عند كثير من المهتمين بشؤون السينما أن صناعة السينما تهيئ مجالا هاما للبحث الاقتصادي بالنظر لخاصية الناتج الفردي لكل دولة، بيد أن السينما تحولت إلى صناعة حقيقية ذات مقومات اقتصادية لا يمكن الاستهانة بها حيث أصبحت تلعب دورا هاما في اقتصادات الدول والمجتمعات التي تهتم بهذه الصناعة المتميزة كأحد مصادر التمويل أو أحد مصادر الدخل القومي مثلها مثل أي صناعة قومية أخرى تشكل نسبة هامة في إجمالي الناتج القومي لتلك البلدان مثل الهند والولايات المتحدة الأمريكية[1].

هذه الأخيرة التي يحتل الإنتاج السينمائي المرتبة الثانية بين الصادرات الأمريكية بعد صناعة الطيران، وتسيطر الولايات المتحدة على 80% من حجم تجارة الأفلام على الصعيد الدولي، أما عائدات الأفلام الأجنبية المعروضة فلا تشكل أكثر من 13% من عائدات الاستثمار السينمائي ويمثل الإنتاج والسينمائي الأمريكي من حيث التصدير 40% من قيمة السوق التجارية العالمية حيث تقوم شركات الإنتاج و التوزيع الأمريكية بتصدير 180 ألف ساعة من الأفلام خلال العام الواحد، وبالرغم من اعتما هوليوود على السوق المحلية بشكل كبير في تسويقها للأفلام إلا أنها تحقق أرباحا كبيرة من خلال توزيعها في الخارج[2].

ورغم شح المعلومات إلا أنه بحسب البحوث التي أجريت مؤخرا تتراوح مداخيل صناعة السينما والعالمية بين 70 و100 مليار دولار سنويا حيث تحقق صناعة السينما الأمريكية مداخيل مالية تقدر بـ 10 مليار أمريكي سنويا داخليا فقط (دون احتساب مل يوزع خارجيا) وقد ساهمت هذه الإيرادات ولو بشكل نسبي في إنعاش الاقتصاد خصوصا بعد تأثره باللازمة المالية التي أثرت سلبا على الاقتصاد العالمي، وقد تجلى ذلك بشكل واضح بعد النجاحات التي حققتها بعض الأفلام العالمية الحائزة على العديد من الجوائز[3].

فقد أعلنت استوديوهات "باراماونت بيكتشرز" الأمريكية أنها حققت في عام 2012 إيرادات قياسية بقيمة 5014 مليار دولار بفضل الأفلام الستة عشر التي أصدرتها في

---

[1] - محمد عمار، صناعة السينما العالمية، لا د، لاط، لا ب، 2014، ص01.

[2] - وشام فاضل، مرجع سبق ذكره، ص70.

[3] - محمد عمار، مرجع سبق ذكره، ص02.

2011 على مستوى العالم، وأضحت"باراماونت " التابعة لمجموعة "فياكوم" الأمريكية أن السوق الأمريكية أمنت لها 1.96 مليار دولار ، إلى جانب الإيرادات القياسية التي حققتها في الخارج وبلغت قيمتها 3.21 مليار دولار، ويعتبر الفيلم الأنجح للعام 2011 فيلم الحركة الخيالي "ترانسفورمرز3" دارك سايد أوف ذي مون" الذي أخرجه مايكل باي والذي هو الفيلم والأول من إنتاج "باراماونت" الذي جمع أكثر من مليار دولار (ضعف حجم صناعة السينما العربية)، أما الأفلام الناجحة الأخرى فهي "ثور" للمخرج كينيث براناه (181 مليون دولار في الولايات المتحدة) "وميشن امبوسيبل" غوست بروتوكول" (142.8 مليون دولار) الذي يلعب فيه توم كروز دور البطولة والذي سجل أعلى نسبة مشاهدة بين عيد الميلاد ورأس السنة، كما أنتجت "باراماونت" التي تحتفل هذه السنة بمرور مائة عام على تأسيسها أفلاما أخرى صدرت في العام 2011 مثل جاستن بيبر، نافرساي نفر للمخرج جون شو، "ورانغو " للمخرج غور فربينسكلا،"وهوغو " لمارتن سكوريسزي، :وتان تان" لستيفن بيلبرغ، ومن بين الأفلام التي صدرت سنة 2012 وورلد من إخراج مارك فوستر وبطولة برادبيت،"وذي دكتاتور" من إخراج لاري شارلز وبطولة ساشا بارون كوهين[1].

[1] - المرجع نفسه، ص02.

الفصل الثاني : علم الأساطير .

أولا: تاريخ الأساطير .

1- مفهوم الأسطورة .

2- مميزات ووظائف الأسطورة.

3- أجناس الأسطورة وعلاقتها ببعضها.

4- بعض الأساطير العالمية .

ثانيا: الأسطورة الفرعونية .

1- نشأة الحضارة الفرعونية .

2- مفهوم الأسطورة الفرعونية

3- نماذج عن الأساطير الفرعونية .

4- دلالات رموز وأشكال الأساطير الفرعونية.

أولا: تاريخ الأساطير :

2-1-1- مفهوم الأسطورة :

لغة: قيل أن مصطلح هو الترجمة العربية للمصطلح اللاتيني (Myth) المشتق من المصطلح اليوناني (Mythes)، ويعني الحكاية ، أما المصدر العربي الذي اشتقت منه لفظة أسطورة بمعناها الحديث، فإنه مثار جدل بين الباحثين.

رغم بعضهم أن كلمة أسطورة ليست عربية، وإنما مقتبسة من كلمة "أستوريا" اليونانية وتعني حكاية أو قصة، إلا أن كلمة أسطورة تعني حكاية غير حقيقية، أو على عكس الحقيقة ، بينما الكلمة ذاتها "Historia" وتعني "تاريخ" ولوغوس (Logos) صارت "علم"، وهذا أصبحت "ميتوس" المترجمة أسطورة بعكس "لوغوس" و"أستوريا" وتعني شيئا غير موجود في الواقع، أي خرافة[1].

إن الصورة المعجمية لأي لفظ في العربية هي المرجعية الأولى لهذا اللفظ في الخطاب اللغوي ولو عدنا إلى معاجم اللغة المعروفة، نبحث عن مصدر كلمة "أسطورة" فسنجد تحت مادة (سطر) في معجم "لسان العرب" لابن منظور :" السَّطُر والسَّطْر: الصَّفُّ من الكتاب والشجر والنخل ونحوها،قال جرير:

مَنْ شاءَ بايَعْتُه مالي وخُلْتَه ما يَكْفِي النِّيمَ في ديوانِهِم سَطَرا

والجمع ُ من كل ذلك أَسْطُرٌ وأَسْطارٌ وأَساطِيرُ؛ عن اللحياني،وسُطورٌ، ويقال: بَنى سَطْراً وغَرَسَ سَطْراً .، والسَّطْر: الخَطُّ والكتابة،وهو في الأَصل مصدر، الليث: يقال سَطْر من كُتُبٍ وسَطْر من شجر معزولين ونحو ذلك؛ وأَنشد:

إِني وأَسْطارٍ سُطِرْنَ سَطْرا لقائلٌ: يا نَضْرُ نَضْراً نَضْرا[2]

وقال الزجاج في قوله تعالى:" وقالوا أَساطير الأَوّلين"[3] خَبَرٌ لابتداء محذوف المعنى وقالوا الذي جاء به أَساطير الأَولين، معناه سَطَّرَه ُالأَوَّلون، وواحدُ الأَساطير أُسْطُورَةٌ ، كما قالوا

---

[1]- ميساء مضر الشيخ يوسف، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليم، مقاربة سيمائية النصوص الاوغاريتية- إشراف محمد إسماعيل بصل، جامعة تشرين، اللاذقية، 2009/2008، ص1

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط3، ج4، 1414هـ،ص 363 وما بعدها.

[3]- سورة الفرقان، الآية 05.

أُحْدُوثَةٌ وأَحاديث وسَطَرَ يَسْطُرُ إِذا كتب، قال الله تعالى: " ن والقلم وما يَسْطُرونَ"[1]، أَي وما تكتب الملائكة، وقد سَطَرَ الكتابَ يَسْطُره سَطْراً وسَطَّرَهواسْتَطَره، وفي التنزيل كل صغير وكبير مُسْتَطَرٌ.

ويسوف الزبيدي في معجمه "تاج العروس" قوله :"سطر ما لا أَصل له أَي يؤلف، وفي حديث الحسن: سأَله الأَشعث عن شيء من القرآن فقال له: والله إِنك ما تُسَيْطِرُ عَلَيَّ بشيء أَي ما تُرَوِّجُ يقال: سَطَّرَ فلانٌ على فلان إِذا زخرف له الأَقاويلَ ونمقها"[2].

أما في :الصحاح " لصاحبه الفارابي : أسطر السَّطْر: الصف من الشيء، يقال: بنى سطرا، وغرس سطرا و السَّطُر : الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر، والسطر بالتحريك مثله

والجمع أستار ، مثل سبب وأسباب ، قال رؤيه:

إّني وأسطار سطرن سطرا لقائل يا نصر نصرا نصرا

ثم يجمع على أساطير، وجمع السطر أسطر و سطور، مثل أفلس وفلوس، والأساطير : الاباطل، الواحد أسطورة، بالضم، واسطارة بالكسر"[3].

وقال اللحياني: واحد الأساطير أسطورة وأسطير وأسطيرة إلى العشرة، قال: ويقال: سطر، ويجمع إلى العشرة أسطارا ، ثم أساطير جمع الجمع، وقيل: أساطير: جمع سطر على غير قياس، وسطر تسطيرا : ألف الأكاذيب.

وسطر علينا: أتانا وفي الأساس قص بالأساطير، قال الليث: يقال: سطر فلان علينا يسطر، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال هو يسطر مالا أصل له، أي يؤلف. وفي حديث الحسن: " سأله الأشعث عن شئ من القرآن فقال له: والله إنك ما تسطر علي

---

[1] - سورة القلم، الاية01.

[2] - الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس، ج3، من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، مادة (سطر) ص267.

[3] - الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، تحقيق احمد عبد الغفور عطار، دار العالم للملايين، ط4، بيروت، 1987م، ص284.

بشئ، " أي ما تروج، يقال: سطر فلان على فلان، إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر"[1]

نلاحظ أن كلمة أصولا في اللغة العربية وجذرها الثلاثي هو "سطر" يدل في أصل الاشتقاق على الصنف من الشيء، واحدتها الأسطورة، وزيادة في التأكيد على عربيتها يجب أن تتوافر فيها شروط هي :" مادة معجمية حاملة لدلالة عامة، ووزن نظامي ذو هيكل مقطعي ثابت حامل لدلالة مقولية ويقوم بدور القالب الذي تتشكل منه المادة المعجمية، زوائد ممكنة قد يسملها الوزن، ويمكن أن تكون هناك سوابق أو لواحق أو كل ذلك في نفس الوقت" يدل الجذر الاشتقاقي لكلمة(أسطورة) على المعنى العام الذي يجمع سائر المشتقات أما وزنها الصرفي على وزن (أفعولة) مثل (أحدوثة، أكذوبة، أطروحة) جمعها أساطير، وزنها أفاعل كأحاديث[2].

2-1-2- اصطلاحا:

إذا كانت معاجم اللغة العربية القديمة قد استطاعت الوقوف على الجذر اللغوي لكلمة أسطورة إلا أنها عجزت عن تحديد تعريف لها، أما معاجم اللغة الحديثة فقد حاولت تعريفها، إلا أن معالجتها لهذا المفهوم جاءت على شكل أشتات متفرقة لا يجمعها ضابط يوحد أفكارها وعرضها كان عرضا طارئا، خال من التجديد والتدقيق، فقد عرفت بأنها شيء كتبوه كذبا ومينا، وهي أباطيل الأحاديث التي لا نظام لها، ولما كانت اللفظة أعجمية فإنها تعرف عندهم بأنها نوع من الفلسفة الجاهلية، هذا التعريف على بساطة تعكس كلماته الأحكام المسبقة، ففضلا عن نعت الأساطير بأنها لفظة أعجمية متجاهلا الجذر الغوي العربي لها، فإنه بجانب الصواب من ناحيتين:

- ✓ **أولهما:** كيف يفسر صاحب هذا الرأي المتلقي ،أن هذه الأباطيل هي نفسها فلسفة الحضارات السابقة، التي تعد المادة الخام التي يقوم عليها جانب مهم من الأدب قديما وحديثا؟ .

---

[1] - الزبيدي، مرجع سبق ذكره، ص25 وما بعدها.

[2] - ميساء مضر شيخ يوسف، مرجع سبق ذكره، ص02.

✓ **ثانيهما:** يزعم صاحب هذا الرأي، أن الأساطير أحاديث لا نظام لها، مع أن الجذر اللغوي يؤكد على أنها الكلام المصفوف بعضه وراء بعض، هذا مع الأخذ بالاعتبار أن علماء ممن درسوا الأساطير مثل " أرنست كاسيرر"،"كلود لفي ستراوس"، " وكارل يونغ" وغيرهم، بذلوا جهودا مضنية للكشف عن معنى الأساطير والنظام الذي تخضع له[1].

يعد مصطلح الأسطورة من المصطلحات الفضفاضة التي لم يتوصل الباحثون بعد إلى تحديد مضمونها فهم يتسع لكثير من الدلالات، ويختلط بالعديد من الأنساق المعرفية الخرافة، الملحمة والحكاية الشعبية، لذلك كان تحديد تعريف دقيق له يقتضي بعض تطورت معها ونمت، مما يحتم علينا أن نقتطف من مادة هذه الأشكال ما يصلح أن يكون دالا عليها في خصائصها، دون التورط في متاهاتها وتفصيلاتها، لتصل إلى تحديد الفروقات التي تفصل بينها وبين الأسطورة، وما دام استقراؤها سيضعنا أمام خيارات جعبته تتمثل في طريقة استكتاب هذا التراث الضخم، وتلك الأنساق المعرفية المتشبعة بكيفية تخدم ما تبتغيه من كشف خصائص الأسطورة، وعزل لما سواها عنها، فقد اختار البحث أكثر هذه الأنساق قربا من الأسطورة وشبهها بها، وأهمل ما سوى ذلك[2].

ويعرفها الباحث الفرنسي" ماريسا الياد" "Mercea Eliad": الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن الأول (البدائي) وهو زمن البدايات وبعبارة أخرى تحكي الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا (تأثير القوى الغيبية) سواء كانت هذه حقيقة مطلقة أو كانت كونية، أو كانت مجرد حقيقة جزئية، لكنها تبقى دائما قصة متعلقة بعملية الخلق، تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء، كيف بدأ وجوده، فالأسطورة لا تتحدث إلا عما قد حدث فعلا وظهر جليا"[3].

وذهبت نبيلة إبراهيم إلى القول :" يمكننا القول بإيجاز إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهر متعددة، أو هي تفسير له إنها نتاج وليد الخيال و لكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، ومن هنا يمكننا القول بأن الأسطورة

---

[1] - ميساء مضر شيخ يوسف، مرجع سبق ذكره، ص05.

[2] - المرجع نفسه، ص06.

[3] - ميرميا اليد، مظاهر الأسطورة ،تر.نهاد خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص10.

وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته الحياتية طابعا فكريا وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنا فلسفيا"[1].

ونجد أيضا فاروق خورشيد يعرف الأسطورة قائلا بأنها :" كلمة يحيطها سحر خاص ... يعطي لها من الامتداد ما لا يتوفر للكثير من الكلمات في أية لغة من اللغات، كما أن الأسطورة توحي بالحلم حيث يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطوله وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول، والأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان البدائية الأولى.

الأسطورة هي محاولة لتفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها ....الخ"[2].

ترتبط الأسطورة دائما ببداية الإنسانية، حينما كانوا يمارسون السحر ويؤدون الطقوس الدينية وذلك سعيا وراء تفسير ظواهر الطبيعة، ولكن "ليفي برول" ينفي ذلك، ويرى أنها نشأت استجابة لعواطف والجماعة القاهرة، والأسطورة أنواع منها: الأسطورة الطقوسية التي ارتبطت أساسا بعملية العبادة ومنها الأسطورة التعليلية، والأسطورة الرمزية و التاريخية.

وقد كانت الأسطورة في بداياتها أم الفنون كما كانت بداية الشعر مع الأسطورة، وكانت علاقة الكلمة بالأسطورة شيئا مهما في دراستها، لهذا فسرها "رجلان" بأنها ليست شيئا أكثر من كونها صيغة من الكلمات المرتبطة بالشعيرة .

بل إن أحمد شمس الدين حجاجي " يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقرر أن الكلمة هي نفسها الأسطورة في حالة ارتباطها بالعقيدة، وحينما تطور تفكير الإنسان ليحدد معنى الألوهية ظلت الكلمة الصادرة عن الإله لها قداستها، ولهذا فإن كلمة أسطورة مشتقة من لفظ (Mythces) التي كانت تعني المنطوق عند اليونان[3].

---

[1] - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، ط3، القاهرة، ص23.

[2] - فاروق خورشيد، الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1424هـ/2004م، ص02.

[3] - عفيف عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في أثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر و التوزيع، ط1، 1987، ص171.

2-1-2- مميزات ووظائف الأسطورة:

➢ مميزاتها

➢ من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة وتحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة و شخصيات، وما إليها، وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية و تداولها شفاهة، كما يزودها بسلطان على العواطف والقول، لا يتمتع به النص النثري.

➢ يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة للجماعة فالأسطورة السومرية (هبوط إنانا إلى العالم الأسفل) و التي دونت كتابة خلال النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد قد استمرت في صيغتها الأكادية المطابقة تقريبا للأصل السومري إلى أواسط الألف الأول قبل الميلاد، غير أن خصيصة الثبات هذه لا تعني الجمود أو التحجر، لأن الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، ولا يجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الإيحائية، أو تعديلها.

➢ لا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة و عواطفها وتأملاتها، ولا تمنع هذه الخصيصة الجمعية للأسطورة من خضوعها لتأثير الشخصيات الروحية متفوقة، تطبع أساطير الجماعة بطابعها وتحدث انعطافا دينيا جذريا في بعض الأحيان[1].

➢ يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة ، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملا لا رئيسيا.

➢ تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية و الشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد، إن هم الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة

[1]- فراس السواح، مرجع سبق ذكره، ص12.

التناول والتعبير، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية و تستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز وتستخدم الصور الحية والمتحركة[1].

- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة، بالنسبة للمؤمن، من مضامين الروايات التاريخية، فقد يشكك هذا المؤمن بأية رواية تاريخية، ويعطي لنفسه الحق في تصديقها أو تكذيبها، ولكن الشك لا يتطرق إلى نفسه، إذا كان بابليا، بأن الإله مردوخ قد خلق الكون من أشلاء تنين العماد البدئي، وبأن الإله بعل قد وطد نظام العالم بعد ما صرع الإله يم وروض المياه الأولى، إذا كان كنعانيا، ويستتبع لا تاريخية الحدث الأسطوري، أن رسالة غير زمنية وغير مرتبطة بفترة ما، إنها رسالة سرمدية خالدة تنطق من وراء تقلبات الزمن الإنساني، إن عدم تداخل الزمن الأسطوري بالزمن الحالي يجعل من الحدث الأسطوري حدثا ماثلا أبدا، فالأسطورة لا تقص عن ما جرى في الماضي وانتهى، بل عن أمر ماثل أبدا لا يتحول إلى ماض.
- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.
- تتمتع الأسطورة بقدسية و بسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي، لا يداينها سوى سطوة العلم في العصر الحديث، فنحن اليوم نؤمن بوجود الجراثيم و بقدرتها على تسبب المرض، وبأن المادة مؤلفة من جزيئات وذرات ذات تركيب معين، وبأن الكون مؤلف من مليارات المجرات...الخ، وذلك لن العلم قد قال لنا ذلك، وفي الماضي آمن الإنسان القديم بكل العوالم التي نقلتها له الأسطورة، مثلما نؤمن اليوم وبدون نقاش بما ينقله لنا العلم و العلماء[2].

➢ وظائف الأسطورة :

تتميز ظاهرة الحياة عن الوسط الطبيعي التي انبثقت عنه، ويتميز الكائن الحي عن الكائن الجامد بعدد من الخصائص الجذرية التي يمكن تلخيصها بخصيصة واحدة أدعوها

[1] - المرجع نفسه، ص13.

[2] - المرجع نفسه، ص13 و14.

السلوك، فينما تبدو الظواهر الفيزيائية (الطبيعانية) منتظمة في شبكة من القوانين التي ترسم حركتها وعلاقاتها، فإن الكائن الحي ابتداء من "الأمبيا" الوحيد للخلية يبدي سلوكا مستقلا عن القوانين الناظمة للعالم الفيزيائي.

إن تكوين الأفكار هو أول تعبير عن نشاط الترميز والذي يوافق اتساع الوعي وارتقائه فهنا تأخذ الانفعالات بالتحول إلى الأفكار تتوضح وتنتظم كلما اتسع الوعي في مواجهته من الخارج، وكانت اللغة هي أول أشكال الترميز الموضوعي التي ابتكرها الإنسان، واكتشف معها مقدرته الهائلة على استيعاب ما حوله من خلال تكوين المفاهيم ثم موضعها في الخارج عن طريق الكلمات، وفي الحقيقة إن الفلسفة والعلم هما من مواليد رحم الأسطورة لأنها تعمل نفس عملها لذلك الأسطورة في مجتمعاتنا القديمة و التقليدية تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميتافيزقيا في الثقافات المتطورة التي أعلنت من شأن الفلسفة التي رغم عدم عنايتها بتكوين المفاهيم والمصطلحات التي اشتهرت بها الميتافيزيقا[1].

- ومن هنا ينبع سلطان الأسطورة، وسطوتها على النفس حتى في دول العلم العالمية التي نعيشها اليوم وذلك أن الأسطورة تعطينا الإحساس بالوحدة بين المنظور والغيبي وبين الحي والجامد وبين الإنسان وباقي مظاهر الحياة وما تخلفه الأسطورة فيما حولها.
- تعتمد الأسطورة في تقنياتها هذه إلى استخدام الظلال السحرية للكلمات.
- تنشأ الأسطورة من المعتقد والديني فهي تعمل كامتداد طبيعي له كذلك فهي تعمل على توضيحه، إغنائه، تثبيته وحفظه وتداوله بين الأجيال منا تزوده بالجانب الخيالي فنجد الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الألوهية بالألوان وظلال حية لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس و تعطينا أسماءها وصفاتها.
- تعمل الأسطورة على تخفيف سلطة النزعة العقلانية التي ترى الكون باعتباره آلة جبارة عمياء تعمل وفق قوانين أزلية ميكانيكية[2].

---

[1] - جمعية التحديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة و النشر و التوزيع،ط1، دمشق، سوريا، 2009م، ص43.

[2] - فراس السواح، مرجع سبق ذكره، ص 19 و20 بتصرف.

2-1-3- أجناس الأسطورة وعلاقتها ببعضها:

أدرجت الأساطير إلى جانب النصوص المدرسية والتعليمات الزراعية وما إليها دون إعطاء خصوصية لأي منها، وقد اتخذ جامعو التراث الأدبي الإغريقي مثلا الموقف نفسه من الأسطورة، عندما جمعوها من أشتات من الحكايا التي تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة وبما أنهم لم يكونوا خزنة ألواح بل أدباء وجمعة تراث، فقد عمد كل واحد منهم إلى إعادة صياغة ما وصل إليه من هذه الحكايا التقليدية وفق أسلوب أدبي خاص به، ونالت الأسطورة على أيديهم حظها من التعديل و التشذيب، وغابت في خضم الموروث الشعبي المختلط حابله بنابله ومازا الطين بلا، أن جامعي ومقدمي الميثولوجيا الإغريقية من المحدثين، قد عمدوا إلى إعادة صياغة ما كان الجامعون الإغريق والرومان قد أعادوا صياغته في وقتها، وذلك بلغة تروق لقارئ اليوم، وغالبا ما لجأ والى المزج بين الروايات المتعددة القديمة للحكاية الواحدة[1].

- **الأسطورة والخرافة:**

ارتبطت الأسطورة في أذهان والكثيرين والى يومنا هذا بالخرافة وبالحديث الباطل واعتبر كلاهما شيئا واحدا، كما ذهب إليه أرسطو، لكن الأسطورة هي حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع فما يميزها عن غيرها هو الاعتقاد فيها.

أما الخرافة فهي حكاية ملأى بالمبالغات والخوارق وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع وتتشابك علاقتها مع تحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الواقعي المتطور و المستوى الخيالي ككائنات غيبية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة، وقد تدخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة ولكنهم يظهرون هنا بأشبه البشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو الشأن في الأسطورة، ومن هنا فإن الحدود بين الأسطورة والخرافة ليس دائما

[1]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سبق ذكره، ص09-10.

على مستوى كبير من الوضوح، وقد يشبه بعض الخرافات الأساطير في الشكل والمضمون إلى درجة تثير الالتباس والحيرة فلا نستطيع التمييز بينهما إلا باستخدام معيار الاعتقاد[1].

أما الخرافة فإن روايتها ومستمعها على حد سواء يعرفان منذ البداية أنها تقص أحداثا لا يعتقد أحد بتصديقها أو الإيمان بها فالخرافة ليست موضع اعتقاد، وهناك معايير أخرى وضعت للتمييز بين الخرافة والأسطورة وإن لم تكن على قدر كبير من الدقة.

- توجد الأساطير عادة في التراث فصيح اللغة وتوجد الخرافة في عاميتها باعتبارها جزءا من الحكاية الشعبية ولا يمكن اعتبار هذا المعيار فاصلا بينهما لوجود خرافات شتى باللسان الفصيح مثل فابولات الإغريق، وديكاميرون بوكاتشو.
- تنتمي الأسطورة لعهد ما قبل الديانات السماوية وترتبط الخرافة بعهود ما بعد الوثنية وفي هذا الصدد يكاد يكون ثمة إجماع على أنه إذا تضمنت الحكايات موضوعا دينيا فمن السهل أن نجعلها أساطير للآلهة، وتلك تظل دائما من صميم معتقدات الشعب، ويظل في وسعها أن تلعب دورا مهما في العقيدة، في حين لا يكون للحكاية الخرافية علاقة بالماضي ولا الحاضر على حد سواء ونخلص في الأخير أن التشابه الكبير بين الخرافة والأسطورة لا يجعلها اسمين لمعنى واحد[2].

➢ علاقة الأسطورة بالحكاية الشعبية :

كذلك الحكاية الشعبية لا تحمل طابع القداسة والاعتقاد ولا تتطرق –كما هو شأن الأسطورة- إلى الموضوعات الكبرى مثل الخلق ولا قضايا الإنسان المصيرية، مثل الحياة والموت يل تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدينوية، فموضوعاتها تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة، والعناصر القصصية التي تستخدمها الحكاية الشعبية معروفة لنا جميعا، لذلك يسهل تمييزها عن الأسطورة ومن هذه العناصر مكر النساء، مكائد الزوجات وقسوة زوجة الأب وغيرة الأخوات في الأسرة من الأخت الصغرى ...الخ[3].

---

[1] - خليل حنا تادرس، أحلى الأساطير العالمية، ص7 وما بعدها.

[2] - محمد الخطيب، الانتروبولوجيا، منشورات دار علاء الدين، دط،2000م، ص196.

[3] - شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفلكلور و الأساطير العربية، دار ابن خلدون، 1983ط2،م، ص 155و156.

والحكاية الشعبية تتصف بالواقعية والى ابعد الحدود وتركز على أدق تفاصيل وهموم الحياة اليومية لكن هذا لا يعني أن العناصر الخيالية معدومة تماما في الحكاية الشعبية فهذه العناصر قد تستخدم في الإثارة والتشويق عندما يقابل البطل غولا أو جنيا فيستخدم حيله وذكاءه للإيقاع به و لا تخلو الحكاية الشعبية من أهداف، فبالإضافة للتسلية والإمتاع فهي تحمل في جوهرها رسالة تعليمية تهذيبية أخلاقية مثل جزاء الخيانة، فضل الصدق والتواضع والإيثار ونبذ الكذب[1].

2-1-4- نماذج عن الأساطير العالمية :

- **أساطير عربية :**

1- سليمان النبي و الغراب : وجدت هذه الأسطورة التاريخية في كتاب أساطير شعبية تأليف "عبد الكريم الجهمان" وهي إحدى الأحداث التي مرت في حياة نبي الله سليمان بن داوود الذي وهبه الله الحكمة و معرفة لغة الطيور، وسخر له الكثير من المخلوقات، كما كان –عليه السلام- يعرف منطقها و يخاطبها بلغتها ويفهم إشاراتها.

وكانت الطير تجتمع كل يوم عنده عندما يجلس في مجلسه العام لتقدم له فروض الطاعة وتأتمر بأمره... وتنتهي عما لا يريد و تظلله عن حر الشمس إذا طار على بساطه، ولاحظ سليمان -عليه السلام- أن الغراب هو آخر من يحضر من الطير وهو أول من يطير في آخر الجلسة وعلم أن وراء هذا التصرف سرا، وذات يوم أفضى إليه بتلك الملاحظة فأخبره الغراب بأن تصرفه ليس مبعثه كراهية لمجلسكم ولا نوعا من العصيان و لكن والدي شيخ كبير قد تساقط ريشه و بقي في وكره لحمة لا يسترها شيء و أنا اخشي عليه من جوارح الطير فأبقى بجواره وهذا سبب تأخري و انصرافي فسر نبي الله سليمان بن داوود عندما علم بالسبب وسائل الغراب عن عمر والده فقال: فقال أنه يبلغ من العمر ثلاثمائة من السنين فطلب منه سليمان أن يحمل إليه والده ليسأله عن اغرب ما شاهده وما مر عليه في هذا العمر الطويل !! فقال : سمعا وطاعة يا بني الله.

[1]- المرجع نفسه، ص156.

وطار الغراب لوالده وأحضره لنبي الله فمسح على جسده العاري بيده فأكتسى جسمه ريشا أسودا ونفخ في جسمه المهدم فعاد إليه شبابه، ثم نظر إليه سليمان بن داوود فرأى أن إحدى عينيه مفقودة وأنه لا يرى إلا بعين واحدة فسأله عن السبب كما سأله عن أغرب ما رأى وما سمع في عمره الطويل فقص وعليه"

أنه كان في أيام شبابه كثير الحركة، كثير الأسفار و الانتقال من بلد إلى بلد للبحث عن الرزق و أثناء تجوله مر مدينة غريبة عجيبة يعيش أهلها في خصب ورخاء، ويحيط بمدينتهم سور من حديد فوقه شرفات من ذهب وقد أعجبني منظر هذه المدينة التي لم أرى لها مثلا على كثرة ما رأيت من المدن[1].

وقد وقعت على سورها لأنظر إليها و إلى أهلها وبقيت ساعات من النهار مأخوذا بروعة هذه المدينة وحسن تخطيطها، وقوة بناءها والرخاء العظيم الذي يعيش فيه أهلها وقد بصرني أحد سكانها ولم أشعر حتى سيقت لي ناقة ثم ذبحت وأشير إلى أن هذه مضيافتي فصرت آكل منها لأيام حتى أتيت عليها كلها وبعد ذلك واصلت إسفاري و تنقلاتي من بلد لبلد و من مدينة لأخرى وكنت على كثرة تجوالي أزداد خبرة وعلما ولم أجد أحسن من تلك المدينة التي أضافني أهلها بناقة كاملة فغبت عنها فترة طويلة ثم تاقت نفسي لرؤيتها مرة ثانية فطرت حتى وصلت إليها ثم وقعت على إحدى شرفات سورها التي انقلبت فضة منتظرا هل مازال أهلها على ما كانوا عليه من كرم ورخاء، وبعد فترة وجيزة أخرج لي احد سكانها كبشا وذبحه ثم أشار إلي بأنها ضيافتي وصرت آكل من لحمه لأيام حتى أتممته كله ثم غادرتها مرة أخرى مواصلا رحلاتي، وغبت عنها إلى ما شاء الله ثم اشتقت إليها وإلى أهلها ثانية فعدت إليها فوجدت أن أحوالها قد تقهقرت وأن الرخاء تقلص وخيم عليها الكآبة والحزن والعوز فوقعت على إحدى الشرفات التي انقلبت حديدا، ومكثت فترة من الزمن حتى رآني احد السكان ثم بعد فترة وجيزة خرج بدجاجة وذبحها وأشار إلي على أنها ضيافتي ثم غادرت المدينة متفكرا في هذه الدنيا و تقلباتها وبعد مدة طويلة عدت إلى تلك المدينة وقد زادت عوزا وفقرا، وقلت في نفسي سبحان الله من يغير ولا يتغير كيف انتقلت هذه المدينة وأهلها من ذلك الخصب والرخاء والسعادة والهناء إلى هذا الفقر المدقع، وفي زيارتي الأخيرة وبينما أنا

[1]- خليل حنا تادرس، أحلى الأساطير العالمية، مرجع سبق ذكره، ص60 و61.

على إحدى شرفات السور وإذا بأحد السكان يراني فيأتي رويدا رويدا و يلمح البصر شعرت بحجر ينطلق فيصيب عيني فيفقأها وكان يقصد قتلي ليأكلني.

وطرت متعجبا من من كنت آمنهم فاقدا نصف بصري لا أكاد أرى طريقي من شدة الألم وهول المفاجئة، وغبت عن هذه المدينة ردحا من الدهر لا أعرف عدد سنينه ثم أني أحببت أن أعرف إلى أين انتهت بهذه المدينة حوادث الدهر، فحلقت فوقها فلم أرى لها أثرا، لقد اختفت تماما وتراكمت فوقها الرمال[1].

حتى لم يظهر لي أي أثر يدل عليها تعجبت أشد العجب وكانت هي أغرب قصة جرت لي في حياتي .

فسأله سليمان عليه السلام للغراب: هل تعرف الآن أين موقعها؟ فأجاب بأنه يعرفها أشد المعرفة كما يعرف ابنه هذا وأشار إلى ولده، وطار سليمان ببساطة خلف الغراب ومعه حاشية وأركان مملكته حتى حط على احد الكثبان من الرمال وسط الصحراء وقال الغراب هذا موقع تلك المدينة، فدعا نبي الله سليمان الرياح الأربع فحضرت بين يديه وقال للجنوب أريد أن تهبي على هذه الرمال فتزيحيها عن مكانها فاعتذرت بأنها ضعيفة فقبل نبي الله اعتذارها لأنه يعلم ضعفها، وقال للشمال مثل ما قاله للجنوب فأجابت الشمال إنني قوية عاتية واخشي أن لا ابقي في هذه الأرض رملة فوق رملة أو حجر فوق حجر وقبل نبي الله عذرها لأنه يعرف قوتها وأمر الريح الشرقية فتعذرت هي الأخرى بعذر لم يحفظه الراوي ولم يبقى إلا الغربية، فأبدت استعدادا تاما بتنفيذ الأوامر بإزاحة الرمال فقط أما المباني والحيطان فيجب أن تبقيها على حالها وأعطته الزمن والذي تستطيع إتمام مهمته فيها وهو 24 ساعة.

وعندما جاء الغد طار سليمان وحاشيته والغراب وابنه إلى المكان ووجدوا أن الريح قد أنهت مهمتها ورأوا مدينة كاملة تصفق أبوابها الرياح ورأى ذلك السور الذي يحميها من حديد وتعجب نبي الله من اتساعها وقوتها و نادى في المدينة هل فيها من أحد من الأحياء مرة وثانية وثالثة إلى أن أجابته حية بأنها في قعر البئر فتوجه نبي الله إلى البئر ووقف على حافته وسألها كيف فنى أهل هذه المدينة؟ فقالت أنها هي من قتلت سكان هذه المدينة

[1] - المرجع نفسه، ص62 و63.

بأجمعها بوضعها السم في مياه البئر التي يشرب منها أهل المدينة فلم تبقي على احد فصارت هشيما تذروه الرياح وغطتها الرمال شيئا فشيئا، فأمرها نبي الله أخرجي من هذه البئر لأرى قدرة الله في خلقك فأجابت أن اسمها "لس" وأنها ستخرج بشرط أن يعطيها الأمان فأعطاه عهدا وأمانا من الله، ثم أخذت تخرج واستمرت بالخروج إلى أن ملأت فضاءا كبيرا حول البئر وقالت انه إذ رأوا شامة زرقاء فإن ذلك نصفها، وعندما رأى نبي الله سليمان تلك الشامة أخذ سيفة وضربها حتى ماتت وعجب احد حاشيته كيف يؤمنها ثم يقتلها؟[1]

فقال سليمان عليه السلام اخرج العدو بأمان الله ثم اقتله بشرع الله، وحكم الله أن القاتل يقتل وهي تستحق القتل بشخص واحد فكيف وقد قتلت أهل مدينة بأكملها، وأمر بأن يقطع رأسها و تنصب أنيابها على باب من أبواب المدينة وصار السكان يتوافدون للمدينة بعد أن زال عنها الخطر وصارت آمنة، وعادت المدينة إلى حالتها السابقة من عمران ورخاء واستقرار، وعندما كثر السؤال والجواب عن هذا الناب المعلق على الباب، وصار الغريب يسأل فيقال له" ناب لس" و الجاهل يسأل عنه فيقال له"ناب لس" وصار "ناب لس" حديث الغادي و الرائح و القريب و البعيد ثم مازال "ناب لس" يتكرر على الألسنة كلما جاء ذكر هذه المدينة حتى علقت بها هذه الكلمة و صارت تعرف بـ "نابلس".

إلا أن الراوي لا يدري هل كان مسرح الأحداث هي "نابلس" المدينة التي في فلسطين أم نابلس أخرى قد طواها الزمان في طوايا النسيان[2].

وأساطير أخرى نذكر منها :

2-الأميرة الساحرة: وهي من الأساطير العربية التي كانت تتداول منذ زمن بعيد.

3-زوجة أخي الخائنة.

- **<u>أساطير إغريقية:</u>**

1-تيسوس بطل أثينا :

[1]- خليل حنا تادرس، المرجع نفسه، ص64-65-66.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

لم يكن من أبطال أثينا من هو أعز على أبنائها من تيسوس، فحينما رحل أبوه إيجيوس إلى أثينا ليجلس على العرش، تركه جنينا في بطن أمه وقال وهو يودعها مشيرا إلى صخرة هائلة " أذا كان ما في أحشائك غلاما، وشب قوي البأس بحيث يقدر وحده على دحرجة هذه الصخرة، فيسجد تحتها سيفي الأعظم وخفين ينتعلهما، ويستطيع حينئذ أن يلحق بي، ويكون خليفتي على العرش" ،وجاء الوليد ذكرا، وشب قويا غاية القوة، وما علم بأمر الصخرة حتى رفعها بدون عناء ثم تقلد سيف أبيه، وانتعل خفيه وأعلن عزمه اللحاق به ...[1]

وأبى الذهاب عن طريق البحر لسهولته وفضل الطريق البرية الوعرة إذ يكثر فيها القراصنة و الوحوش وقطاع الطريق، وهكذا ودع أمه وجده، وتوجه إلى أثينا وحده وفي الطريق لقي أولئك الأشرار الذين أشاعوا الرعب في قلوب المارة، فقتلهم جميعا.

وتحدثت بلاد اليونان كلها بما صنع (ثيسوس) والبطل الشاب فسبقته شهرته إلى أثينا واستقبل استقبال الأبطال، ودعي إلى مأدبة في قصر الملك أبيه من غير علمه انه أبنه الذي تركه جنينا، فخاف منه بسبب مكانته في قلوب الأثينيين، وعرفت زوجته "ميديا" بسحرها انه ثيسوس فأوحت له أن يدس له السم في كأس الشراب وعندما أوشك على شربه رأى الملك سيفه وخفيه فاختطف الكأس واحتضنه فرحا وفخرا به وهربت "ميديا" ناجية بنفسها إلى "آسيا" وأعلن الملك "ثيسوس" ولده وليا لعهده وارثه ومملكته... وتتوالى أحداث هذه الأسطورة إلى أن يموت ابن "ثيسوس" الذي أنجبه من سلالة من النساء الفارسات الأبكار تدعى " هيوليا" والتي توفيت فيما بعد ليتزوج ثيسوس بأخرى تدعى" فيدرا" ويكبر ابنه "عيبوليتوس" ولكبر معه شغفه لزوجة أبيه حبا، لتنتحر أخيرا وتترك رسالة مفادها ما اقترفت مع "عيبوليتوس" لزوجها، وتنتهي بلعنة له قائلا: اسمعي أيتها الآلهة صوتي وأنا ألعنه ونفذي لعنتي فيه" ليموت "عيبوليتوس" ويكتشف أبوه فيما بعد أنه لم يغتصب زوجته ويموت "ثيسوس" بطل أثينا الأعظم حزنا على وحيده البريء الشهيد.

2-الأوديسة : للشاعر الخالد"هوميروس".

3-أبولو وفني....[2]

---

[1]- خليل حنا تادرس، المرجع نفسه، ص 261 الى 264 بتصرف.

[2]- المرجع نفسه، ص265 إلى 267 بتصرف.

- **أساطير هندية :**

1- رامایاتا .

2- الأساطير في بلاد الهند.[1]

- **أساطير صينية:**

1- المقص المسحور و السمكة الناطقة.

2- السوط السحري.

3- ملك الرياح.

4- صائد الشموس.

5- تشانغ تطير إلى القمر.

6- الإمبراطور السماوي.

7- البلدان الأجنبية البعيدة.[2]

- **أساطير فارسية:**

1- من كتاب فرز أخبار ملوك الفرس و سيرهم.

2- عقاقير تحي الموتى.

3- صقر و عصفور.

- **الأساطير الروسية:**

1- إيفان وماريا تولستوي.

2- الشهور الإثنا عشر .[3]

- **أساطير فرعونية :**

1- أسطورة إيزيس وأوزيرس.

2- أسطورة إنقاذ البشر من الفناء.

3- امرأة بين رجلين.

---

[1] - خليل حناتا درس، المرجع نفسه، ص91.

[2] - المرجع نفسه، ص187.

[3] - المرجع نفسه، ص235.

4-قصة آتون (إله التوحيد).[1]

5-رع أبو الآلهة.

6-الملك خوفو ... والسحرة.

7-رحلة إلى الآخرة.

ثانيا: الأسطورة الفرعونية :

2-2-1- نشأة الحضارة الفرعونية:

اعتبر العام 4241 أول شروق لنجمة الشعري اليمانية سوتيس Sothis (بداية الفيضان على وادي النيل)، واتخذ أيضا كمرجع لجميع الحسابات الخاصة بتقويمات مصر الفرعونية (دورة واحدة لسوتيس تعادل 146عام)، وقبل ذلك بزمن مديد وقطعا خلال نلك الفترة، استقر الإنسان على ضفاف النيل في هيئة عشائر و قبائل أبدعت واخترعت الكتابة الهيروغلوفية، وكونت نشأة كون نجعية ، وتوالى الأساسي منها على مدى أربعة آلاف عام فوق ارض مصر نفسها، بالإضافة لذلك أيضا: إذا اعتبرنا أن عبادة ايزيس و أوزوريس قد نشرها الإغريق في مختلف أنحاء حوض البحر الأبيض المتوسط، ثم بعد ذلك، بأوروبا الغربية ، فها هو تمثال لإيزيس فوق مركبها يختل مكانة بكنيسة"سان جيرمان دي بريه" إبان القرن الثامن عشر.

وكان العام 3315 هو تاريخ اعتلاه مبنا لعرش مصر، واستهلالا لأول الأسرات و اتخذت الأسرة الثينية من مدينة ثيس عاصمة لها، وتم وقتئذ التوحيد ما بين مملكتي مصر العليا و السفلى، وتحقق اكتشاف مقابر تلك والفترة في أبيدوس وسقارة، وقد أقر بأن الكتابة الهيروغليفية قد تحددت في نفس الحقبة، ويؤكد اكتمال وروعة الأعمال الفنية التي اكتشفت بالمقابر، على توافر فترات مديدة من التأهيل و التدريب العملي وقتئذ، وفي الحين نفسه، تميزت الحضارة السومرية بكتابتها المسمارية.

[1]- المرجع نفسه، ص17.

الدولة القديمة : 2780-2280 : العاصمة منف، الفراعنة، زوسر (الأسرة الثالثة)، سنقرو ،خوفو، خفرع ومنكاورع (الأسرة الرابعة)، بناء الهرم المدرج، وأهرام الجيزة، وأبو الهول، جسدت الأسرة الخامسة قمة تألق عبادة الشمس، وفي الوقت نفسه سجلت الطقوس و النصوص الجنازية في "متون الأهرام" ، ودونت آراء وأفكار "حكم بتاح حتب" ، تميزت الأسرة السادسة بقوة الشخصية "بيبي الثاني".

عصر الانتقال (الأول) 2280-2060: انقسام المملكة (بداية من الأسرة السابعة إلى الأسرة العاشرة)، ثورة ديمقراطية للإطاحة بقدر كبير من السلطة و الاستبداد الملكي: "التوحيد" الذي قام به منتوحتب الأول في حوالي 2060.

الدولة الوسطى 2060-1785: وعاصمتها طيبة، تكونت من الأسرة الحادية عشرة والثانية عشرة، حكم الملوك الذين حملوا اسم منتوحتب، وسنوسرت، وأمنمحات، واعتبر أمون وقتئذ الإله الأعظم بمصر التي أعادت تنظيم إدارتها وغزت فلسطين والنوبة، إنتاج فريد من نوعه في مجالات المعمار وفن النحت.

عصر الانتقال (الثاني) 1785-1580: وخلال الفترة من الأسرة الثالثة عشرة والسابعة عشرة، احتلت مصر جيوش الهكسوس الذين تدفقوا من أسيا، واتخذوا من أواريس عاصمة لهم، وقد عملت ثقافتهم و طقوسهم (الإله بعل) على إثارة المصريين الذي طابقوهم بأعداء رع، لأنهم يعبدون "ست" وفي عام 1600، استطاع كامس أن يطردهم من مصر الوسطى، ولكن أحمس هو الذي تمكن من طردهم نهائيا من أرض وادي النيل، بل وعمل أيا على إعادة توحيد مصر ، وأسس وقتئذ الأسرة الثامنة عشرة.

الدولة الحديثة 1580-1085: وعاصمتها طيبة، إبان الأسرة الثامنة عشرة (1580-1314)، اعتلى العرش الملوك الذين لقبوا باسك "أمتحتب"(من الأول إلى الرابع- أخناتون)، والملكة حتشيسوت، وكذلك التحامسة (من الأول إلى الرابع)، والملك الشاب توت

عتخ أمون، وحقيقة أن "أمون" وكهنته كانوا قد أزيحوا جانبا وقتئذ بواسطة "أتونّ ولكنهم استطاعوا أن يستحوذوا ثانيا على نفوذهم وامتيازاتهم الضخمة.

وهلال نفس تلك الفترة، شيدت معابد أمون بالأقصر والكرنك وكذلك معظم مقابر وادي الملوك.

وفي الفترة ما بين 1314-1300: تضمنت الأسرة التاسعة عشرة حكم كل من : سيتي الأول وسيتي الثاني، ورمسيس الأول و الثاني و مرنيتاح: الذين عملوا على مواصلة تشييد النصب و المنشآت المعمارية الضخمة، معابد أبو سمبل، وأبيدوس، والنوبة، وأنشئت مدينة بر-رمسيس بالدلتا، أما بخارج حدود مصر فقد ظهرت أبجدية الفينيقيين، وفي نفس الحين اندلعت"حرب طروادة".

فيما بين 1300-1085: لم تتضمن الأسرة العشرون سوى الفراعنة الذين تسموا باسم رمسيس، وفي الحين نفسه بسط كهنة أمون نفوذهم وسطوتهم على جميع شعائر وعبادات مصر.

بعد "مرحلة انتقال" بداية من 1058 وحتى 950، تتابع الغزاة و الطامعون على عرش مصر حتى وفاة كليوباترا في 30ق.م، وخلفاء الاسكندر الأكبر (البطالمة)،هم فقط الذين استطاعوا لفترة ما أن يعيدوا روح الانتعاش و العظمة والمجد إلى مصر (ومع ذلك، لم يتمكنوا أبدا من كشف أسرارها و تفهمها)، بعد ذلك أفل هذا البلد تماما نحو المغيب، وعندئذ تمكن الحثالة من أتباع "ست" وكانوا مصدر قلق وجزع شديد من جانب المصريين، أن يمسكوا في نهاية الأمر بتقاليد حضارة مصر الرائعة التي لم تكن لتقل عن أربعة آلاف عام، ومع ذلك وبالرغم مما لاقاه شعبها ومرت به عقيدتها، فقد بقي "رع" ليشع دائما بنوره وضيائه، على حياة العالم الروحانية وبصفة رمزية، أصبحت مصر أيضا بمثابة المرجع النبيل الذي يخصب البشرية جمعاء بالمعرفة و العلوم.

2-2-2- مفهوم الأسطورة الفرعونية :

لكل حضارة أساطيرها، عن كيفية نشأة الكون وحول الآلهة وعن خلق البشر، أساطير شكلت وجدان كل من عاشوا في ظل هذه الحضارة و تعد الحضارة الفرعونية واحدة من أثرى الحضارات بالأساطير على مر التاريخ وصلت إلينا عبر النقوش والرسوم التي تمتلئ بها جدران المعابد وقبور الملوك ولفائف البردي القديمة، وتناقلت الأجيال المختلفة في مصر هذه الأساطير عبر القرون، كما أن هناك الكثير من المصطلحات التي يستخدمها المصريون في لغتهم العامية مستمدة من الأساطير الفرعونية القديمة ويمتلئ التراث الفرعوني بالعديد من الأساطير الرائعة في تفاصيلها، ولكن هناك أساطير بعينها كانت استثناء لأهميتها لدى الفراعنة وتعرف الأساطير الفرعونية على أنها :- تلك القصص المقدسة التي كان قدماء المصريون يؤمنون بها، وتتميز بعمقها الفلسفي حيث كانت الأساطير حينذاك كالعلم الآن، أمرا مسلما بمحتوياته، وفي معظم الأحيان كانت شخصيات الأسطورة من الآلهة أو أنصاف الآلهة أما تواجد البشر فيها فكان مكملا لا أكثر، تحكي الأسطورة قصصا مقدسة تبرر ظواهر والطبيعة مثلا أو نشأة الكون أو خلق الإنسان وغيره ذلك من المواضيع التي تتناولها الفلسفة على وجه الخصوص والعلوم الإنسانية عموما ...[1]

2-2-3- نماذج عن الأساطير الفرعونية:

- **أسطورة أبو الآلهة:**

كان ره "الإله الشمس" أشهر الآلهة الذين حاول الكهنة الذين حاول الكهنة في مصر القديمة أن يقربوا بها إلى الذهان العامة فكرة الخالق العظيم الواحد الذي هو الأصل في حياة كل شيء، وقد جعلوا لرع من الذرية ثمانية أبناء (أربعة ذكور وأربعة إناث) كل ذكر منهم متزوج بأنثى ،"فشوونفنوت" رمز الهواء والنار ،"وجب ونوت" رمز الأرض و السماء، "وأوزيرس وأيزيس" رمز النسل والتربة، و"ست وثفنيس" رمز الصحراء والضواري، وتقول العقيدة القديمة" إن السماء كانت لا تزال متصلة بالأرض حيث تمرد البشر على الآلهة الذين كانوا يعيشون بينهم، وازداد بالبشر الفساد حتى ثار غضب رع وقرر أن ينزل بهم نقمته،

[1]- سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2000م، ص 10 و13.

وبعد طوفان من الدم، عفا الإله عمن حافظ على عهده من الناس، غير أنه منذ ذلك اليوم امتنع عن مخالطتهم وفصل السماء عن الأرض ليجعل منها مقاما وسكنا، وليشرف من فوقها على كل أبناء البشرية ...[1]

- **أسطورة حكاية الأخوين:**

لا يكاد نوع واحد من أنواع الأساطير يخلو من قصة امرأة التي تكون سببا في صراع جبار بين أخوين، وهذه الأسطورة المصرية القديمة تعد مثلا رائعا ولذلك اللون من ألوان تلك القصة... ينزاح من بين سطورها الستار عن وسائل المرأة في غرس بذور العداء بين الإخوة، كما يسفر عن ألوان أخرى من الغدر و الخيانة والدهاء، تتفنن فيها المرأة سواء كانت من القمة أم كانت من الحضيض، و"أنوبو" وبايتي الشقيقان اللذان كانا يملكان دارا صغيرة على ضفاف والنيل العظيم يقيمان فيها معا، والذي كان أنوبو الأخ الأكبر متزوجا فكان يتولى شؤون الإدارة و التنظيم في حين كان بايتي الأصغر عاملا، يغزل الخيوط ويرعى البقر ويحرث الأرض، فتولع زوجة "أبولو" تبايتي" ومن هنا ستندلع الحرب بين الأخوين بسبب امرأة[2].

- **أسطورة إيزيس و أوزوريس:**

يعتقد في هذه الأسطورة أن أوزوريس كان ملكا عادلا محبا للخير يحكم مصر من مقره بالوجه البحري، وكان أخوه ست يحسده ويريد عرش مصر فأعد وليمة كبيرة دعا إليها أخاه وكان قد اعد صندوقا فاخرا فدعا "ست" المدعوين إلى الاستلقاء في التابوت فمن يجد التابوت مناسبا له يستطيع أن يأخذه، وكان " ست" قد أعده على مقاس أوزوريس وعندما استلقى فيه أوزوريس أغلق "ست" وأعوانه التابوت عليه ويموه في النيل فمات أوزوريس غرقا، فأخذت إيزيس تبحث عن زوجها حتى وجدته في حيل (بيبلوس) ولكن سن أفلح في سرقة الجثة وقطعها إلى 14 جزءا (وفي بعض الروايات 16جزءا) ثم قام بتفريقها في أماكن مختلفة في مصر ولكن إيزيس ونفتيس تمكنتا من استعادة الأشلاء، واستخدمت إيزيس

[1] - سليمان مظهر، أساطير من الشرق، مرجع سبق ذكره، ص13.

[2] - المرجع نفسه ، ص23.

السحر في تركيب جسد أوزوريس لإعادة الروح له والإنجاب منه، ثم حملت من أوزوريس وقد كان من الصعب أن يحيا مثل حياته الأولى فلزم عليه أن يحيى في مملكة الموتى، ويكون ملكا فيها وولدت إيزيس منه ولدا وهو حورس وقامت بتربية حورس في أحراش الدلتا سرا حتى اشتد ساعده فأخذ يصارع ست انتقاما منه لأبيه حتى هزمه في النهاية...[1]

- **أسطورة الملك خوفو و السحرة:**

كان للسحر في مصر القديمة أثر كبير في حياة الناس حتى لقد كانت أعمال السحر تستهوي الملوك و الأمراء فيتخذون منها مجالا للهو و التسلية .

غير أن أصحاب عبادة الشمس الذين جاءوا بعد أسرة خوفو أرادوا السيطرة على العرش، كانوا يعتبرون السحر لونا من ألوان الكفر، فلما أرادوا السيطرة على عرش مصر، راحوا ينسبون إلى خوفو وأسرته والإلحاد والميل إلى السحر والسحرة.. وراحوا يطعنون في عقيدة أسلافه وأبنائه ويمهدون لظهور دينهم من خلال هذه الأسطورة التي وضعوها ليؤكدوا بها حق ملوكهم في العرش، عن طريق تأليههم و نسبتهم لرع.... رب الشمس العظيم...[2]

- **أسطورة الخلق والنشأة:**

كعادة الإنسان القديم كانت أهم الأشياء التي شغلت فكر المصري القديم هي أصل الخلق، لذا ظهرت العديد من الأساطير حول بداية الآلهة وقد كانت هناك ثلاثة أساطير حول الخلق والنشأة تبعا لثلاث نظريات مختلفة الأولى تنسب لمدينة هيليوبوليس والثانية لمرموتوليس والثالثة لمنف ولكن في النهاية تغلبت أسطورة هليوبوليس بعد أن مزجت ببعض الآراء الصغيرة من نظريات هرموبوليس ومنف، ولكننا سوف نلخص الثلاث أساطير كما يلي:

1- الأسطورة الأولى: هي أسطورة هليوبوليس التي تتلخص في أن الكون قد نشأ من ماء غير مشكل يسمى نون انبثق منه الإله آتوم الذي ظهر فوق ربوة تسمى البروة الأولى أو ربوة الخلق و الإله آتوم يساوي الإله"رع"، ثم قام الإله آتوم بإيجاد التوءمين "شو" اله الهواء، و"تفنوت" ربه الرطوبة وهما اللذان أوجدا بدورهما الإله "جب" اله الأرض، والربة "نوت" ربة

[1] - دون ناردو، الأساطير المصرية ، أحمد السرساوي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011، ص27.

[2] - سليمان مظهر، مرجع سبق ذكره، ص36.

السماء ثم نتج عنهما " أوزوريس و إيزيس وست و نفتيس"، وقد كونت الآلهة التسعة ما يسمى بالتاسوع الإلهي (أي مجمع الآلهة والتسعة) ويعتبر هذا التاسوع كيانا إلهيا واحدا وقد اشتق من هذا النظام نظرية كونية وهي تصوير الكون على هيئة ثالوث تكون من "شو" اله الهواء وهو واقف ساندا بيديه الجسد الممدد لربة السماء "نوت" ويرقد الإله جب عند قدميه .

2- الأسطورة الثانية: التي نشأت في هرموبوليس تقول أن المادة الغير مشكلة كانت موجودة قبل نشأة الكون وقد كانت لها أربعة صفات تضاهي ثمانية آلهة في أزواج هم :

- "نون و نونيت" إله و ربة الماء الأزلي (الماء الأول).
- حوح وحوحيت " إله و ربة الفراغ (الفضاء).
- "كوك وكوكيت" إله وربة الظلام.
- "آمون و آمونيت" إله وربة الخفاء.

وقبل نشأة الأرض كانت تعتبر هذه الآلهة مجرد صفات للمادة الغير مشكلة (تمثيل) وقد كونت هذه الآلهة ثامون هرموبوليس (مجمع الآلهة الثمانية) كما ظهرت الربوة الأزلية (الأولى) والتي كانت فوقها بيضة خرج منها إله الشمس ثم بدأ منها في تنظيم العالم...[1]

3- الأسطورة الثالثة: التي ظهرت في منف-بعد أن أصبحت عاصمة مصر- حاولوا فيها تجسيد الإله "بتاح" إلى منف فجعلوه في أسطورة نشأة الكون الإله الخالق الأكبر ولكن جعلوه يحتوي على 08 آلهة أخرى بعضها من التاسوع الهليوبوليسي والباقي من الثامون الهرموبوليسي، وقد احتل آتوم مكانة خاصة في هذه النظرية وادخل الثنائي"تون و نونيت" في المجموعة كما ادخل فيها تاتن (أحد آلهة منف) والذي يعتبر تجسيد للإله الذي برزت منه المادة الأزلية الأولى ثم أضيفت أربعة آلهة أخرى غير محددة بدقة، وحسب النظرية (الأسطورة) فإن الإله أتوم يحمل صفات النشاط و الحيوية للإله بتاح وهي الصفات التي عن طريقها تحقق الخلق، أما صفات الفطنة (الفكرة) والقلب و يجسدها الإله حورس ثم الإرادة واللسان ويجسدها الإله تحوت ويقال أن الإله بتاح قد كون العالم في صورة عقلية قبل أن يخلقه بالكلمة 'كن فيكون)[2].

---

[1]- دون ناردو، الأساطير المصرية، مرجع سبق ذكره، ص38.

[2]- المرجع نفسه، ص40.

2-2-4- دلالات رموز وأشكال الأساطير الفرعونية :

• أبو الهول : أثناء عصور مصر القديمة كان أبو الهول يمثل كائنا ضخما يجسد لأسد ورأس الفرعون وكان يعتقد أن تماثيل أبو الهول لها القدرة على حراسة مداخل العالم السفلي من جهة الأفقين الشرقي والغربي.

• الأسرة: حكام متوالون من اسر بينها صلة قرابة.

• الإقليم: أحد الأقسام الإدارية لمصر القديمة البالغ عددها 41 قسما إداريا وكان لكل إقليم منها إلهها الخاص بها .

• الاوشابتي: تماثيل في هيئة خدم كانت تدفن مع الشخصيات الهامة كانت مهمتها القيام بالأعمال اليدوية المطلوبة في العالم الآخر.

• با: روح الشخص المتوفى التي تحمل شخصيته، وكثيرا ما كانت تمثل برأس المتوفى وجسد حفر.

• كا: روح الشخص المتوفى والتي كان يعتقد أنها قادرة على إعادة الحياة لروح صاحبها.

• القادوم: أداة استخدمها القدماء المصريون في الحفر على الخشب و تنعيم سطحها.

• القلادة: دلاية للتزيين أو ما شابه به ذلك من قطع المجوهرات التي تزين الصدر، وكثيرا ما كانت تزخرف بإطار من الشرائح والمعدنية الذي كان يطعم بزجاج ملون أو أحجار شبه كريمة..[1]

• البخور: صمغ أو بهار تحرق فينتشر دخان برائحة زكية واستخدم في الطقوس الدينية و لتطهير هواء المعابد.

• البردي (بنات): نبات بقصبات طويلة كان ينمو على ضفاف نهر النيل، قصابه كانت تستخدم بكثرة في صناعة السلاسل و الصنادل و المراكب و رقائق تشبه الورق أو الكواميز ، فقد كان ورق البردي العنصر الأكثر استخداما للكتابة عليه.

• الثعبان: لعبة مصرية قديمة لها قطع تحرك قرصا حجريا يمثل ثعبانا يلتف حول رأسه.[2]

---

[1] - جورج هارت، الحضارة المصرية القديمة، تر.هالة حسانين، نهضة مصر للطباعة و التوزيع، ط1، القاهرة، 2007م، ص70.

[2] - روبير جاك يبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر.فاطمة عبد الله محمود، المشروع القومي للترجمة. ذ1، القاهرة، 2004م، ص70.

- أوزيريس: يعرف بأنه مقر العين وأول الغربيين (أي المتوفين) وهو أيضا من يمسح الدموع وقد لقب أيضا بالخير الطيب إلى أبد الدهر وهو ابن "نوت" والإله الملك "جب"[1].
- إيزيس: معنى اسمها العرش (وتتوج شعرها بشكل يمثله) ، إنها ابنة "نوت" "جب" وشقيقة أوزوريس وست و نفتيس وهي زوجة أوزوريس وعادة ما تمثل بجناحين (منبسطين)[2].
- إيمحتب: هو الكاهن الأعظم بـ"أيونو" (هليوبوليس) مدينة الدعامة وعمل مستشارا للملك زوسر و المعماري الأول الذي أقام هرم سقارة، وسرعان ما أصبحت المعرفة الذي يتميز بها و حياته نفسها بمثابة أسطورة، ولذا كان الكتبة المصريون يضحون من اجله بقطرة حبر قبل بداية عملهم...[3]
- تحوت: إنه القائم بحساب السنوات و رب بيت والحياة و أيضا إله الزمن و يجسد تحوت كل من الكتابة و السحر و الطب و الفلك و الفنون[4].
- حابي: إنه المفضل لدى"جب" وهو تجسيد للنيل وقوته المخصبة، ويعبر حابي أيضا عن المياه الأولية (نون) عند بدء الخليقة[5].
- الفرعون : لقب لقب به حكام مصر القديمة معنى الكلمة (البيت الكبير) والكلمة في الأصل كانت تشير إلى القصر الذي يعيش فيه الملك ولي إلى الملك نفسه.
- كاسيا: لحاء احد أنواع الأشجار الصمغية و يستخدم بعد تجفيفه في العطور والبخور .
- الكتان: (نبات) مزهر يزرع لاستخدام أليافه النسيجية التي تغزل ليصنع منها نسيج الكتان.
- الكحل: مسحوق أسود اللون يستخدم لتكحيل عيون النساء والرجال و الأطفال .
- لازوردي: حجر شبه كريم لونه ازرق فاتح كان يستخدم في المجوهرات المصرية والتحف.
- اللوتس: هي زهرة زينق الماء كان يوظف على نطاق واسع كوسيلة للزخرفة في مصر القديمة.
- مصر القديمة: الفترة التي حكم فيها الفراعنة مصر ما بين الأعوام 3100 ق.م و30 م
- المقبرة، قبر أو صرح ضخم يرقد فيه جسد المتوفى.

---

[1] - روبير جاك تيبو، المرجع نفسه ، ص58.

[2] - روبير جاك تيبو، المرجع نفسه ، ص61.

[3] - روبير جاك تيبو، المرجع نفسه ، ص64.

[4] - المرجع نفسه، ص90.

[5] - المرجع نفسه، ص117.

- المنجل: أداة لها شكل هلالي وحد قاطع من الجهة الداخلية تستخدم في جني المحاصيل.
- المومياء: جثمان محفوظ بأسلوب لا يناله العفن سواء ثم ذلك بطريقة طبيعية أو باستخدام وسائل صناعية....[1]
- الناووس: صندوق يحتوي على تمثال لإله أو رفات الأموات، مكان يكرس لذكرى شخص متوفى.
- النطرون: ملح يمتص الرطوبة كان يستخدم لتجفيف جسد المتوفى قبل لفه بلفائف الكتان.
- النمس: غطاء الرأس من نسيج مقلم مخصوص يرتديه الفرعون.
- اهرم: بناء ضخم من الأحجار بقاعدة مربعة الشكل وجوانب مائلة وعموما بنيت الأهرامات في مصر لتكون مقابر ملكية، إلا أن بعضها كانت له أغراض أخرى.
- الهيراطيقية: (كتابة) أسلوب مبسط للكتابة الهيروغليفية.
- الوزراء: موظفون بأعلى الدرجات يعينهم الفرعون ليتولوا إدارة شؤون مصر العليا والسفلى.
- السنت: لعبة مصرية من لعب الحظ والبراعة التي لها لوحة وقطع تحرك عليها واللعبة قائمة على فكرة الصراع بين الخير والشر.
- سيستروم: شخشيخة كانت تستخدم في الاحتفالات الرسمية، وكانت تحملها النبيلات والكاهنات .
- الصولجان المعقوف: رمز ملكي في شكل عصا راع لها طرف معقوف يمثل الملكية.
- العالم السفلي: (الموتى) وكان يعتقد أنه موجود في أعماق الأرض.
- عصا الرماية: أداة للصيد تشبه البومرانج، كانت تستخدم لإعاقة الفريسة وقتلها.
- عنخ: رمز الحياة عند القدماء المصريين و الذي حسب العرف، كان لا يحمله إلا الآلهة والشخصيات الملكية.
- عين واجت: رمز يحرس صاحبها ويمثل عين حورس الإله.
- الغربلة: عملية فصل الحبوب عن قشرتها عن طريق التنقيب عاليا في الهواء.
- اللوحة: لوحة رأسية أو عمود تصنع من الحجر و سطحها منحوت أو منقوش بالكتابات.
- المذبة: يمز ملكي في صورة أداة لدرس الذرة ممثلا خصوبة التربية [2].

---

[1] - جورج هارت، مردع سبق ذكره ، ص71.

[2] - جورج هارت، مرجع سبق ذكره، ص71.

- التميمة: نوع من السحر لدرء الشرور.
- جرار كانوبية: أوان خاصة لحفظ الأعضاء المستخرجة من أحشاء المتوفى .
- الجعران: خنفسة الروث وهي خنفسة مقدسة ترمز الإله الشمس خفرى.
- الجندل: (الشلال) مجرى مائي يندفع بقوة حول صخرة ضخمة تسد انسياب المياه في النهر، نهر النيل به عدة جنادل.
- الحزام: حزام أو حبل يربط أسفل الخصر وكثيرا ما كان يزين بأحجار ثمينة وقواقع بالذهب و الفضة.
- حصالبان: مادة صمغية راتنجية لها رائحة زكية وتستخدم كبخور، وهذه المادة تستخرج من أشجار من جنس البوسويليا.
- الحناء: أوراق نبات تستخدم في صباغة الشعر والجلد كما أن المصريون القدماء كانوا يعقتدون أنها تحمي من المخامر.
- الخات: غطاء للرأس أشبه بالقلنصوة ويرتديه الفرعون فوق شعره المستعار.
- الخرطوش: كلمة تعني في علم والمصريات ذلك الإطار البيضاوي الشكل الذي يحتوي على اسم أحد الملوك والفراعنة.
- خصلة شعر جانبية: خصلة من الشعر كانت تثبت بجانب الرأس للدلالة على صبوة صاحبها.
- دلتا: الأرض المتمثلة الشكل التي كونتها ترسبات طينية عند مصب نهري وحث إن نهر النيل يجري بين أراض صحراوية شاسعة، اعتمد المصريون القدماء بشدة على أراض والدلتا و ضفاف النيل الخصبة في الأعمال الزراعية.
- رأس الأفعى التي يتزين بها الفراعنة: الكوبرا الملكية والتي تزين مقدمة رأس الفرعون وكان من المعتقد أنها تستطيع بصق ألسنة من النار على أعداء الملك[1].

[1] - جورج هارت، المرجع نفسه، ص70.

الإطار التطبيقي

الإطار التطبيقي

1- بطاقة فنية للمخرج

2- بطاقة فنية للفيلم

3- قصة الفيلم

4- التقطيع التقني للفيلم

5- القراءة التعيينية

6- القراءة التضمينية

7- النتائج العامة

بطاقة فنية للمخرج :

الجزء الأول والثاني للمخرج ستيفن سترمز من مواليد 20مارس1962 هو مخرج وكاتب سيناريو أمريكي اشتهر بإخراجه للأفلام ذات الميزانيات المرتفعة ،مثلاالمومياء1999،عودة المومياء 2000،فان هيلسنج 2004، جي،اي،جو: ظهور الكوبرا2009

الجزء الثالث اليكس كورتزمان من مواليد1973 في لوس انجلوس هو كاتب سيناريو مخرج ومنتج امريكي،من اعماله لعبة اندر،الان انت تراني ، الرجل العنكبوت المذهل 2،ستار تريك الى الظلام ، المومياء

بطاقة فنية للفيلم:

المومياء(1999.2001):هو فيلم مغامرات تاريخي امريكي من تاليف واخراج ستيفن ستورمز وبطولة براندن فريزر وراشيل وايز ارنولد فوسولو جون هانا وكيفن ج.اوكونور وهو اعادة انتاج لفيلم عام 1932بنفس الاسم الذي قام ببطولته حينذاك بوريس كارلوف بدا تصوير الفيلم في مراكش بالمغرب ماي 1998 واستمر 17 اسبوعا حيث كان على طاقم العمل تحمل الجفاف والعواصف الرملية والثعابين الرملية اثناءالتصوير في الصحراء افتتح الفيلم في ماي 1999 وحقق 43مليون دولار امريكي في 3210 دار عرض في الولايات المتحدة وحقق الفيلم 416 مليون دولار على مستوى العالم ولاقى مراجعات مختلطة من النقاد.

نجاح الفيلم في شباك التذاكر ادى الى انتاج جزء ثان مكمل له بعنوان عودة المومياء الذي صدر عام 2001.

اما المومياء 2017 فهو فيلم حركة ومغامرات وفنتازيا من اخراج اليكس كورتزمان الفيلم من بطولة توم كروز ،انابيل واليس ، صوفيا بوتلة ، جيك جونسون ، راسل كروصدر الفيلم في جوان 2017.

قصة الفيلم:

فيلم المومياء فيلم يحكي قصةالوزير امحوتب الذي يحب زوجة الفرعون سيتي الاول وهي انكس نامون وحين اكتشفهما الفرعون قاما بقتله وفر امحوتب مع كهنته فيما قامت انكس نامون بقتل نفسها بعد ان دخل حرس الفرعون ،لكن امحوتب قام بسرقة جثتها وانطلق الى مدينة هامونابترا مع كهنته من اجل اعادة احيائها لكن حراس الفرعون قاما بتعطيل الطقوس قبل اكتمالها وقامو بتحنيط الكهنة احياء فيما وضعوا امحوتب في تابوت وتم لعنه بلعنة الهوم داي اقوى اللعنات في مصر القديمة .

تقفز الاحداث الى الوقت الحاضر اين عثرت ايفلين على خريطة هامونابترا التي سرقها اخوها جوناثان من المغامر الامريكي ريك اوكونيل ، وبعد ان ذهبا لانقاذه من الموت بالاعدام مقابل ان يقودهم الى المدينة فيجدوا تابوت يحتوي على مومياء فيما وجد فريق اخر كتاب الموتى وعند خروجهم الى المخيم قامت ايفلين بقراءة بعض التعاويذ من الكتاب مما ادى الى انبعاث المومياء التي تعود في الاصل الى امحوتب حيث بدات المشاكل والتي انتهت بقضاء ريك على هذه المومياء في سلسلة احداث مثيرة ومشوقة.

اما فيلم عودة المومياء فيحكي قصة الملك العقرب وهو محارب شجاع انهزم في احدى معاركه وانقضى جيشه وكاد يموت في الصحراء جوعا وعطشا لولا انه عقد اتفاقا مع اله الموت انوبيس اذا اعاده الى الحياة وجعله يهزم اعداءه سيمنحه روحه ويخدمه الى الابد فقبل انوبيس عرضه وعاد الملك العقرب وتحت قيادته جيش انوبيس وهزم اعداءه واخذ انوبيس روحه .

ثم تقفز الاحداث الى وقتنا الحاضر اين قام فريق باستخراج مومياء امحوتب واعادة احيائها بواسطة كتاب الموتى في العام الذي يوافق برج العقرب وهذا من اجل ان يقوم امحوتب بقتله والتحكم في جيش انوبيس عن طريق سوار الملك العقرب قبل ان يصل ريك وايفلين والقضاء عليهما مع بعضهما البعض في سلسلة احداث ومغامرات مشوقة ومثيرة.

والجزء الاخير من هذه السلسلة وهو المومياء 2017 فيحكي قصة الاميرة اهمانيت ابنة الفرعون مينهيبتر التي كانت الوريثة الوحيدة لعرش مصر بعد والدها لكن زوجة الفرعون الثانية انجبت ابنا ذكرا مما جعلها تحقد وتضمر الشر في نفسها فتعاقدت مع اله الشر ست من اجل ان يعطيه قوى ظلامية فيستجيب لها وتقوم بقتل الفرعون وابنه وتتحالف مع الشيطان لتجسيد الشر في جسد بشري عبر طعنه بخنجر الاله ست غير ان الكهنة اوقفوها وقاموا بتحنيطها حية ودفنت خارج مصر.

ثم تقفز الاحداث الى وقتنا الحاضر في انجلترا اين كان يتم حفر الانفاق فيتم العثور على مقبرة قديمة تعود الى 1157 اين دفن احد الفرسان الصليبيين ومعه جوهرة خنجر الاله ست بعد ان تم سرقتها من مصر،فيدخل الدكتور هنري جيكيل الى الانفاق ليفحصها فيجد كتابات هيروغليفية يعرفها فيبعث فتاة شابة تدعى جيني هالسون الى مكان دفن اهمانيت وهي موقع حرام بالعراق اين تلتقي بالمغامر الامريكي نيك ورفيقه النقيب فايل ويتم استخراج تابوت اهمانيت والعودة بالطائرة الى لندن اين تتحطم الطائرة وتحدث عدة مشاكل وتتبعث مومياء اهمانيت من جديد وتحدث عدة مشاكل قبل ان يقضي عليها نيك هاملتون.

التقطيع التقني للفيلم :

الجزء الأول:

المشهد الأول:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	12ثا	متوسطة الطول	منخفضة	بانوراما عمودية	شمس،هرم،تمثال، عمال في الانشاءات	/	خفيفة	/
02	30ثا	عامة	عادية	بانوراما افقية يمين	قلعة،جنود،اهرامات، عمال،تماثيل،عامة الناس	/	خفيفة	/

03	03ثا	نصف عامة	عادية	ثابتة	جنود فوق الخيول معهم الفرعون	راوي الفيلم: طيبة مدينة الاحياء	خفيفة	/
04	04ثا	مقربة	عادية	بانوراما افقية يسار	الفرعون	راوي الفيلم:جوهرة تاج الفرعون سيتي الاول	خفيفة	/
05	10ثا	مقربة	عادية	متحركة للامام	الكاهن امحوتب،القلعة الجنود،التماثيل،النار	راوي الفيلم:موطن امحوتب الكاهن الاكبر للفرعون حامي الموتى	خفيفة	/
06	08ثا	مقربة	عادية	متحركة الى الخلف	زوجة الفرعون انكس نامون،مدخل القصر	راوي الفيلم:مكان ميلاد انكس نامون زوجة الفرعون لم يكن مسموح لاي رجل اخر بلمسها	خفيفة	/
07	14ثا	مقربة	عادية	ثابتة	انكس نامون،امحوتب اثاث الغرفة	راوي الفيلم:لكن من اجل حبهما كانا على استعداد للمخاطرة بحياتهم نفسها	خفيفة	/
08	14ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	كهنة امحوتب يغلقون الباب ويقتحم الفرعون عليهم الغرفة	الفرعون: ماذا تفعل هنا؟(يقصد زوجته)	خفيفة	/
09	18ثا	مقربة	عادية	ثابتة	انكس نامون وامحوتب يقتلان الفرعون	الفرعون:من الذي لمسك؟ ياتيه امحوتب من خلفه يستدير له متعجبا :امحوتب؟كاهني؟	خفيفة جدا	/
10	03ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	حراس الفرعون يحملون السيوف والرماح	/	خفيفة جدا	/
11	09ثا	مقربة	عادية	ثابتة	كهنة امحوتب يسحبون امحوتب ليغادر القصر ويترك انكس نامون	امحوتب مخاطبا انكس نامون:لن اتركك ويخاطب الكهنة:ابتعدوا عني ثم يعود مخاطبا انكس	خفيفة	/

						نامون: ستعيشين ثانية،ساعيد بعثك		
12	09ثا	متوسطة الطول، مقربةجدا	عادية	ثابتة	حرس الفرعون يدخلون على انكس نامون اين يجدون الفرعون مقتولا، انكس نامون تقوم بقتل نفسها	انكس نامون مخاطبة حرس الفرعون:جسدي لم يعد ملكا له	خفيفة جدا	/
13	22ثا	طويلة	خلفية، جانبية	متحركة الى الامام	كهنة امحوتب فوق الخيول يحملون مشاعل النار في الليل والنجوم ساطعة	راوي الفيلم:ولكي يبعث انكس نامون.امحوتب وكهنته اقتحموا قبرها وسرقوا جثتها وتسابقوا في الصحراء ومعهم جثة انكس نامون الى هامونابترا "مدينة الموتى" موقع الدفن القديم لابناء الفراعنة ومكان تواجد ثروة مصر	خفيفة	/
14	04ثا	نصف عامة	خلفية	ثابتة	امحوتب وكهنته يدخلون المدينة	راوي الفيلم:ومن اجل حبه تحدى امحوتب غضب الالهة بالدخول الى المدينة حيث اخذ كتاب الموتى من مكانه المقدس	/	/
15	12ثا	متوسطة الطول	غطسية، عادية	ثابتة	امحوتب وكهنته يتلون الطقوس وهو يحمل كتاب الموتى ،طاولة فوقها جثة انكس نامون وخمس جرار مقدسة	راوي الفيلم:روح انكس نامون كانت قد ارسلت الى عالم الظلام السفلي ،اعضائها الحيوية ازيلت ووضعت في خمس جرار مقدسة	خفيفة جدا	/
16	18ثا	نصف عامة	عادية	ثابتة	حراس الفرعون يقتحمون المكان ويمسكون	الراوي:روح انكس نامون عادت ثانية من الموت	مخيفة قليلا	/

				بامحوتب الذي كان يحمل خنجرا بيده والكهنة يحيطون به			لكن الحرس الخاص بالفرعون تتبعوا امحوتب واوقفوه قبل ان يتم اكتمال الطقوس وامحوتب يصرخ	
17	13ثا	متوسطة الطول	عادية	متحركة الى الخلف	حرس الفرعون يمسكون بالكهنة		الراوي:وحكم على كهنة امحوتب ان يتم تحنيطهم احياء	مخيفة	/
18	14ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة	حرس الفرعون يمسكون امحوتب ،وسائل قطع مقصات وسكاكين		الراوي:اما امحوتب فقد تم الحكم عليه بان يعاقب بلعنة الهوم داي اسوء اللعنات القديمة ولم يعاقب بها اي شخص من قبل	خفيفة	/
19	07ثا	مقربة	عادية	ثابتة	حرس الفرعون يغلقون التابوت على امحوتب		الراوي:تم وضعه داخل تابوت مغلق وهو ما زال حيا وغير مسموح بان يتم اطلاق سراحه	خفيفة	/
20	12ثا	متوسطة الطول	غطسية	ثابتة	حرس الفرعون يدفنون امحوتب وسط رمال الصحراء في مدينة هامونابترا		الراوي:لانه لو خرج سيؤدي الى اطلاق الاعاصير سيكون مثل الطاعون على البشرية متوحش شرير قوي بقوة العصور لديه قوة على الرمال ومجد المناعة	مخيفة	اصوات مخيفة

المشهد الثاني:

شريط الصورة							**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**		**صوت وحوار**	**الموسيقى الموظفة**	**المؤثرات الصوتية**
01	03ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباحثة ايفلين،ادراج		ايفلين تخاطب امين المكتبة	/	/

						المكتبة	حول الخريطة التي عثر عليها اخوها :عمرها تقريبا 3000عام ولو نظرت الى الهيراطيقية هنا		
02	02ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباحثة ايفلين	ايفلين :انها هامونابترا	/	/
03	05ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	الباحثة ايفلين وامين المكتبة	امين المكتبة:ارحمني يا الهي ثم يعود ،مخاطبا ايفلين نحن علماء ولسنا صائدي كنوز	/	/
04	09ثا	مقربة	جانبية	ثابتة	الباحثة ايفلين،اخوها جوناثان المولع بالتحف والاثريات ،امين المكتبة	امين المكتبة: هامونابترا اسطورة قام بروايتها رواة القصص القدامى من العرب لاضحاك السياح اليونانيين والرومان ايفلين: اعرف كل السخافات التي تقول بان المدينة محمية بلعنة المومياء	/	/
05	06ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباحثة ايفلين	ايفلين: لكن ابحاثي قادتني الى ان المدينة قد تكون موجودة بالفعل	/	/
06	02ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة	امين المكتبة،جوناثان	جوناثان:هل تعنين مدينة هامونابترا الشهيرة	/	/
07	05ثا	مقربة	عادية	ثابتة	ايفلين،امين المكتبة،جوناثان	ايفلين :نعم مدينة الموتى حيث من المفترض ان يكون الفراعنة قد اخفوا ثروتهم	/	/
08	05ثا	طويلة	عادية	ثابتة	ايفلين ،امين المكتبة،جوناثان حول المكتب	جوناثان :نعم في حجرة كنز كبيرة تحت الارض . امين المكتبةيبتسم مستهزءا	/	/
09	09ثا	مقربة	عادية	بانورامية افقية	ايفلين،جوناثان،وامين المكتبة	جوناثان:الجميع يعرف القصة ،المقبرة مجهزة للغرق في الرمال بناء على اوامر	/	/

						الفرعون،ادر المفتاح وستختفي الكنوز في الرمال		
10	04ثا	مقربة	عادية	ثابتة	امين المكتبة يحمل الخريطة ويقربها من الشموع التي فوق المكتب فتحترق	امين المكتبة:مثلما يقول الامريكان انها مجرد حكايات ثم يصرخ قائلا :يا الهي	/	/
11	17ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	امين المكتبة جالس على الكرسي ويطلق الخريطة التي تقع على الارض محترقة. جوناثان وايفلين يسارعان الى الخريطة لاطفائها	جوناثان:لقد احرقت الجزء الموجود فيه المدينةالمفقودة. امين المكتبة:انا متاكد ان هذا افضل،لقد اضاع العديد من الرجال حياتهم في البحث الاحمق عن هامونابترا.	/	/
12	05ثا	مقربة	عادية	ثابتة	امين المكتبة	امين المكتبة:لم يعثر عليها احد ابدا ،كل من عثر عليها لم يعد	/	/

المشهد الثالث:

شريط الصورة							**شريط الصوت**	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**صوت وحوار**	**الموسيقى الموظفة**	**المؤثرات الصوتية**
01	18ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	تابوت،ايفلين،اوكونيل البطل الامريكي،جوناثان يفتحان التابوت	ايفلين:لقد كنت احلم بهذا منذ ان كنت طفلة صغيرة اوكونيل:كنت تحلمين بالموتى؟ ايفلين:انظر لقد تم حفر التعويذات المقدسة لا بد وان هذا الرجل قد ادين في هذه الحياة والحياة الاخرى	/	/

						اوكونيل:ياللاسف جوناثان:نعم انا حزين من اجله والان لنرى من الذي بالداخل		
02	20ثا	مقربة	عادية	ثابتة	تظهر المومياء من داخل التابوت وحولها اوكونيل وايفلين وجوناثان ويفزعون عند رؤيتها لاول مرة	ايفلين:اكره هذه الاشياء عندما تفعل هذا اوكونيل:هل من المفترض ان يبدو هكذا؟ ايفلين:انا لم ار مومياء مثل هذه من قبل انه ما زال.... اوكونيل وجوناثان معا:رطبا ايفلين:نعم لا بد وان عمره 3000سنة ويبدو وكانه ما زال يتحلل	مخيفة قليلا	اصوات مخيفة
03	20ثا	متوسطة الطول، مقربة	عادية	ثابتة	غطاء التابوت عليه علامات وكتابة حوله ايفلين واوكونيل وجوناثان يتساءلون عن سبب العلامات ،ايفلين تشير باصبعها الى العلامات وتفسرها ثم تشير الى كتابة	اوكونيل:ماسبب هذه العلامات ايفلين:هذه العلامات سببها الاظافر هذا الرجل تم دفنه حيا،ولقد ترك رسالة "الموت هو مجرد البداية"	موترة	/
04	04ثا	مقربة	منخفضة قليلا	بانورامية افقية يسار	المومياء بداخل التابوت وهو واقف تبرز منه بشكل مخيف	/	مخيفة قليلا	/
05	05ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	ايفلين،اوكونيل في المخيم ليلا بعد عثور فرق اخر على كتاب الموتى ومحاولة	اوكونيل: كنت اعتقد ان كتاب امون رع مصنوع من الذهب ايفلين:هذا صحيح ولكن هذا ليس كتاب امون رع هذا	/	/

						ايفلين فتح الكتاب	شيء اخر اعتقد ان هذا قد يكون كتاب الموتى اوكونيل: كتاب الموتى؟ هل يجب ان تعبثين به؟	
06	15ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	رجال نائمون في المخيم،اوكونيل ، ايفلين تفتح كتاب الموتى	ايفلين :انه مجرد كتاب لا ضرر قد ياتي من مجرد قرائته (ايفلين بعد ان تفتح الكتاب تتحرك الريح محاولة اخماد النار) تستطرد قائلة هذا يحدث كثيرا هنا اوكونيل :ما المكتوب؟	/	اصوات الريح

07	12ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	ايفلين تقرا من الكتاب	ايفلين تقرا:(امون رع امون داي)انه يتكلم عن النهار والليل	/	/
08	08ثا	مقربة	عادية	مقربة الى الامام	المومياء تعود الى الحياة وتصرخ	صوت ايفلين وهي تقرا التعاويذ التي في الكتاب	/	صوت موتر
09	06ثا	طويلة	خلفية	ثابتة	اوكونيل وايفلين وجوناثان ،رجال اخرون، سور من الحجارة يدخل منه سرب كبير من الجراد،ظلام الليل	شخص يصرخ :اهربوا	مخيفة	/
10	03ثا	مقربة	عادية	ثابتة	عالم الاثار يحمل كتاب الموتى يحوم حوله الجراد	عالم الاثار: ما الذي فعلناه	مخيفة قليلا	/
11	09ثا	طويلة	خلفية	متحركة الى الامام	اوكونيل وجوناثان وايفلين تطاردهم خنافس زرقاء مميتة	ايفلين تصرخ:خنفساء اوكونيل:اهربي يا ايفي اهربي	مخيفة	/

				وسط ممر ضيق				
12	10ثا	متوسطة الطول	عادية فوق الكتف	ثابتة	المومياء تصرخ وتطارد الرجال واوكونيل يطلق النار عيها	اوكونيل يصرخ فيهم: تحرك . شخص: هل رايت هذا، لقد كان يمشي(يقصد المومياء)	مخيفة	/
13	17ثا	متوسطة الطول	عادية فوق الكتف	متحركة الى الامام ثم ثابتة	احفاد حرس الفرعون الماجي يتدخلون ويطلبون من الفريق الرحيل والا سيقضى عليهم	زعيم الماجي(اردث باي): يجب الان ان نطارده ونعثر على طريقة لقتله اوكونيل:لقد اخبرتك انني قتلته بالفعل اردث باي:اعلم هذا، هذا المخلوق هو جالب للموت لن ياكل ابدا ولن ينام ابدا ولن يتوقف ابدا	/	/

المشهد الرابع:

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**صوت وحوار**	**الموسيقى الموظفة**	**المؤثرات الصوتية**
01	09ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	اوكونيل وايفلين داخل الغرفة في حصن برايدون في القاهرة حيث اوكونيل يوضب ثيابها من اجل المغادرة وهي ترجعها	اوكونيل:اعتقد انك قلتي انك لا تؤمنين بالخرافات ايفلين:لكن وجود جثة عمرها 3000سنة يغير الكثير من الامور	/	/
02	28ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	المشهد نفسه	اوكونيل:انسي الامر سنخرج	/	/

		الطول				من الباب الى الردهة ثم نذهب ايفلين:لا لن نفعل اوكونيل: بل سنفعل ايفلين:لا نحن من ايقظه ونحن من سيوقفه اوكونيل:ماذا تعنين بنحن ،نحن لم نقرا الكتاب لقد اخبرتك الا تعبثين بهذا الشيئ،اليس كذلك؟ ايفلين:حسنا انا من ايقظه وانا من سيوقفه اوكونيل:كيف؟لقد سمعت الرجل (يقصد زعيم الماجي اردث باي)لايوجد سلاح بشري يستطيع ايقافه ايفلين:يجب علينا اذا ان نجد سلاح غبر بشري اوكونيل:هاهي تستعمل كلمة نحن ثانية ايفلين:هل تسمعني ؟يجب ان....		
03	05ثا	متوسطة الطول	عادية	بانورامية افقية يمين	اوكونيل وايفلين يتجادلان حول الرجوع وعدم الرجوع داخل الغرفة	ايفلين:ما ان يكتمل هذا المخلوق (تقصد المومياء) حتى تتمدد لعنته لتشمل الارض كلها اوكونيل :هل هذه مشكلتي؟ ايفلين :انها مشكلة الجميع	/	/
04	09ثا	متوسطة الطول	عادية	بانورامية افقية	المشهد نفسه	اوكونيل:اقدر لك انقاذك لحياتي ولكن الاتفاق كان	/	/

			يسار		علي ان اخذك الى هناك(يقصد هامونابترا) واعود بك ثانية،وهاقد فعلت،نهاية العمل ،نهاية الحديث...		
05	10ثا	متوسطة الطول	ثابتة	عادية	المشهد نفسه	اوكونيل:العقد قد انتهى ايفلين:هل هذا هو كل ما اعنيه لك؟ اوكونيل:انت تستطيعين ان تاتي معي او تبقين هنا وتحاولين انقاذ العالم ،ماذا تختارين؟ ايفلين:سابقى اوكونيل:حسنا ايفلين:حسنا	/	/

المشهد الخامس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	15ثا	متوسطة الطول	عادية	بانورامية افقية يمين يسار	اوكونيل يصارع المومياوات بالسيف ،ايفلين مشدودة الى الحجر بالسلاسل وبالقرب منها مومياء انكس نامون	/	حماسية	/
02	14ثا	متوسطة الطول	عادية فوق الكتف	بانورامية افقية يمين	المشهد نفسه	اوكونيل يلتفت الى ايفلين ساخرا: مومياوات	حماسية	/

			يسار					
03	02ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	جوناثان وايفلين يحملان كتاب امون رع الذهبي وينهيان قراءة التعاويذ التي بداخله من اجل قتل امحوتب	ايفلين تتمتم بالتعاويذ	/	/
04	05ثا	متوسطة الطول	خلفية	ثابتة	امحوتب واقف وحراس العالم السفلي فوق عربة تجرها الخيول قادمين نحوه	/	مخيفة قليلا	اصوات تشبه الريح القوي
05	07ثا	متوسطة الطول	جانبية	ثابتة	اوكونيل يطعن امحوتب بالسيف بعد ان اخذ حراس العالم السفلي روحه الشريرة ليبقى في جسد بشري فان	/	/	/

الجزء الثاني:

المشهد الأول:

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**صوت وحوار**	**الموسيقى الموظفة**	**المؤثرات الصوتية**
01	10ثا	طويلة	خلفية	ثابتة	جيشين يلتقيان للحرب، رماح تحمل شعار العقرب،سور	/	حماسية	/

			مدينة،شريط يوضح المكان والزمان"طيبة عام 3076ق.م					
02	04ثا	متوسطة الطول	جانبية	ثابتة	جيش العدو للملك العقرب يتاهب ويستعد للدفاع عن نفسه	راوي الفيلم: منذ خمسة الاف عام... محارب شرس عرف باسم الملك العقرب	حماسية	/
03	05ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	المشهد نفسه	الراوي: قاد جيش عظيم في حملة لغزو العالم	حماسية	/
04	06ثا	متوسطة الطول	خلفية	ثابتة	جيش الملك العقرب منهزم منهوك القوى قد خسر الحرب ويتراجع	الراوي:وبعد حملة ضارية دامت سبع اعوام....	خفيفة	/
05	02ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الملك العقرب يلتفت الى الوراء ويقف لوهلة حاملا درعه وسيفه ويحمل نظرة مريبة	الراوي:هزم الملك العقرب وجيشه	خفيفة	/
06	03ثا	متوسطة الطول	خلفية	ثابتة	الملك العقرب ومجموعة من الجنود يجوبون الصحراء	الراوي:ودفع بهم الى الصحراء المقدسة ام شير	خفيفة	/
07	11ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة	تلال رملية واخر جنديين يسقطان وبقي الملك العقرب وحده	الراوي:واحد تلو الاخر تساقط الجنود تحت شمس الصحراء المحرقة...حتى اصبح المحارب العظيم وحده	خفيفة	/
08	25ثا	مقربة	مائلة	ثابتة	الملك العقرب	الراوي: وحينما اقترب من	خفيفة	/

					الى الاسفل		يائس ويتضرع الى انوبيس تخرج له عقرب فيلتهمها	الموت عقد الملك العقرب مع اله الموت انوبيس اتفاق اذا ابقى انوبيس على حياته وجعله يهزم اعداءه سوف يمنحه روحه وقبل انوبيس عرضه وابقى على حياته		
09	24ثا	متوسطة الطول	عادية	بانورامية افقية الى اليمين		جيش انوبيس المكون من وحوش مخيفة يقاتل بقيادة الملك العقرب داخل قلعة والرجال تتساقط والنيران مشتعلة	الراوي:منح انوبيس قيادة الجيش للملك العقرب ومثل طوفان جارف محى كل شيئ في طريقه	مخيفة	/
10	10ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة		الملك العقرب يقف حاملا درعه وسيفه الى ان ياتي شعاع من خلفه صادر من الاله انوبيس الذي ياخذ روحه ويسقط سواره على الارض	الراوي:وعندما اتم مهمته اخذ انوبيس روح الملك العقرب ليخدمه للابد	مخيفة	/
11	07ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة		السوار وهو ساقط على الارض وجيش انوبيس يتبخر ويذهب على شكل سواد	الراوي:واعيد بجيشه الى الرمال من حيث جاؤوا حيث ينتظرون بصمت ...لكي يستيقظوا مرة اخرى	/	/

المشهد الثاني:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	08ثا	مقربةجدا	عادية	ثابتة	اردث بايواوكونيل وجوناثان والولد اليكس ابن اوكونيل داخل السيارة	اردث باي: انا اسف ان كنت قد افزعت ابنك ولكنك يجب ان تفهم...بما انه ارتدى السوار(يقصد اليكس) لدينا سبعة ايام قبل استيقاظ الملك العقرب اوكونيل:لدينا ؟من تقصد بلدينا؟ اردث باي:اذا لم يقتل سيقظ جيش انوبيس	خفيفة	/
02	05ثا	مقربة	عادية	ثابتة	المشهد نفسه	جوناثان: وهل هذا شيئ سيئ؟ اوكونيل:انه فقط سيدمر العالم جوناثان مازحا:عبارة سيدمر العالم قديمة	/	/
03	10ثا	مقربة	عادية	ثابتة	المشهد نفسه	اردث باي:من يستطيع ان يقتل الملك العقرب يمكنه ان يعيد جيشه الى العالم الاخر او يستخدمه لتدمير البشر وحكم الارض اوكونيل:ولقد ايقظو امحوتب لانه القادر على قتل الملك العقرب اردث باي:هذه خطتهم	/	/
04	25ثا	مقربة	عادية	ثابتة	اوكونيل واردث باي يترجلان من السيارة وبحوزتهما	اردث باي:اذا قلت لك انا غريب قادم من الشرق ابحث عما فقدت	/	/

						حزمة من الاسلحة والذخيرة ويلمح اردث باي علامة على ذراع اوكونيل	اوكونيل:عندها سارد باني غريب مسافر من الغرب واني من تبحث عنه اردث باي:هذا صحيح فلديك علامة مقدسة اوكونيل:هذه لا فقد حصلت عليها عندما كنت ازور احد الملاجئ في القاهرة اردث باي هذه العلامة تعني انك حامي للبشرية محارب من اجل الخير ومدجاي اوكونيل:اسف لقد قصدت الشخص الخطا	

المشهد الثالث:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	04ثا	مقربة	عادية	ثابتة	اردث باي فوق المنطاد يمسك بطائره حورس	اردث باي مخاطبا اوكونيل: اذا لم يثق اي رجل بماضيه فليس لديه مستقبل	/	/
02	05ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	اوكونيل فوق المنطاد يمسك مسدسه ويعاينه	اوكونيل:انظر...حتى اذا كنت نوعا ما مدجاي مقدس بماذا سيفيدني ذلك الان؟	/	/
03	06ثا	مقربة	عادية	ثابتة	اردث باي	اردث باي: انه الجزء المفقود من قلبك اذا وثقت به وامنت به يمكنك فعل اي شيئ	/	/
04	07ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	اوكونيل	اوكونيل:يبدوا هذا عظيما. اسمع ماذا يمكننا ان نتوقع من	/	/

						صديقنا القديم امحوتب		
05	06ثا	مقربة	عادية	ثابتة	اردث باي	اردث باي: قواه تعود له بسرعة عندما يصل لام شير حتى الملك العقرب نفسه لن يكون قادراعلى ايقافه	/	/

الجزء الثالث:

المشهد:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	09ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	خلفية سوداء،كتابة"ما الموت الا بوابة الى عالم جديد " صلاة مصرية قديمة عن البعث	/	خفيفة	/
02	08ثا	متوسطة الطول	عادية	ثابتة	امراة ورجل يتصارعان وسط الصحراء والتلال الرملية	راوي الفيلم: الاميرة اهمانيت جميلة مخادعة وعديمة الرحمة	خفيفة	/
03	16ثا	مقربة متوسطة الطول	عادية	ثابتة	اهمانيت تقدم فروض الطاعة لوالدها الفرعون	الراوي: كانت الوريثة الوحيدة لعرش مصر ،المملكة الفرعونية سيمسي حكمها بين يديها يوما دون رحمة او خوف عبد الناس اهمانيت وكانها الهة في حياتنا الدنيا	خفيفة	/
04	20ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زوجة الفرعون	الراوي :لكن الفرعون انجب ابنا	/	/

			الشابة تنجب ابنا واهمانيت تحقد عليهم وتتاكلها الغيرة				هذا الفتى سيرث مصيرها الان:ادركت اهمانيت ان "مانيل القوة بالتمني ولكن تؤخذ القوة غلابا"	
05	16ثا	متوسطة الطول	اهمانيت تقوم ببعض الطقوس وحولها نار مشتعلة وامامها ورقة كبيرة ،رسومات وتعاويذ ،غربان معلقة في سقف الغرفة	ثابتة	عادية	متوسطة الطول	الراوي: رغبة في اخذ الثار تعهدت باعتناق الشر ست اله الفوضى عقدوا اتفاقا ،اتفاقا سيطلق الظلام متجسدا	خفيفة	/
06	33ثا	مقربة	ست يستجيب لاهمانيت وياتيها شبح من خلفها ليعطيها خنجرا فوقه جوهرة حمراء تمسكه بيدها فيتغير شكلها حيث تظهر عليها نقوش وتتحول حدقتا عينيها الى بؤبؤين بدل واحد	ثابتة	خلفية، جانبية	مقربة	/	خفيفة	/
07	03ثا	متوسطة الطول	اهمانيت تقف بمدخل الغرفة من حولها ستائر وسط ظلمة الليل تحمل خنجر الاله ست	ثابتة	عادية	متوسطة الطول	الراوي:اهمانيت بحثت من جديد	مخيفة قليلا	/

08	04ثا	مقربة	عادية	ثابتة	اهمانيت تقتل والدها الفرعون الذي ينام وبجانبه زوجته حيث ذبحته دون رحمة	الراوي: في هيئة وحش	مخيفة قليلا	/
09	02ثا	مقربة	عادية	ثابتة	اهمانيت تذبح اخاها الرضيع لدرجة ان الدم وصل الى فمها	صوت بكاء الرضيع	مخيفة قليلا	/
10	13ثا	مقربة	غطسية	ثابتة	اهمانيت تحمل الخنجر وتحاول تجسيد روح الشيطان في جسد بشري فان من خلال طعنه بالخنجر	الراوي:رغم هذا لم يكتمل الاتفاق بعد لقد تعهدت باحضار الشيطان الى عالمنا ليتجسد بهيئة رجل فان سويا سيثاران من البشرية جمعاء	مخيفة قليلا	/
11	09ثا	مقربة، متوسطة الطول	عادية	ثابتة	الكهنة يرمون اهمانيت بابر مخدرة ويقتلون الرجل بحربة ويمسكون باهمانيت	صراخ اهمانيت	مخيفة قليلا	/
12	15ثا	مقربة، متوسطة الطول	عادية	ثابتة	الكهنة يمسكون باهمانيت ويقومون بتحنيطها حية ويضعونها داخل تابوت	الراوي:لقاء خطاياها، تم تحنيطها حية	مخيفة قليلا	/
13	03ثا	طويلة	عادية	ثابتة	رجال يمشون وسط ظلام الليل يحملون مشاعل	الراوي: نقلوا جسدها بعيدا عن مصر	/	اصوات الرعد

			النار والبرق يلمع					
14	20ثا	طويلة	الكهنة ينزلون الى اسفل بئر يحملون تابوت اهمانيت	بانورامية عمودية	عادية	الراوي: ليبقى محكوما عليها بالبقاء بين جنح الظلام ابد الدهر، لكن الموت ما هو الا بوابة الى عالم جديد ولايمكن للماضي ان يبقى دفينا للابد	مخيفة قليلا	/

القراءة التعيينية:

قمنا في هذه القراءة بتقسيم كل جزء من الأجزاء الثلاثة للفيلم إلى مجموعة من المشاهد حيث اخترنا المشاهد التي تخدم دراستنا ،فقمنا باختيار خمس مشاهد من الجزء الأول وثلاث مشاهد من الجزء الثاني ومشهد واحد من الجزء الثالث.

الجزء الأول:

المشهد الأول : تناول جينريك البداية الذي تضمن تقديم لمحة موجزة عن الحياة في مصر القديمة حيث استعرض قصة امحوتب وانكس نامون .

المشهد الثاني: الحوار الذي دار بين كل من الباحثة ايفلين وأخوها جوناثان وأمين المكتبة داخل المكتبة حول وجود مدينة هامونابترا.

المشهد الثالث: وصول فريق البحث إلى هامونابترا ووجود المومياء وانبعاثها ووجود كتاب الموتى .

المشهد الرابع :اوكونيل وايفلين داخل الغرفة في حصن برايدون يتجادلون حول الرجوع وعدم الرجوع .

المشهد الخامس: اوكونيل يقضي على المومياء بمساعدة ايفلين وجوناثان

الجزء الثاني:

المشهد الأول: تناول جينريك البداية الذي قدم لمحة عن حياة الملك العقرب وتعاقده مع انوبيس اله الموت .

المشهد الثاني :اوكونيل وجوناثان واردث باي زعيم الماجي واليكس ابن اوكونيل داخل السيارة في لندن .

المشهد الثالث: اوكونيل واردث باي في المنطاد يتناقشان وهم في رحلة للبحث عن اليكس

الجزء الثالث

المشهد: جينريك البداية الذي قدم لمحة عن حياة الأميرة اهمانيت التي تعاقدت مع ست اله الشر من اجل القضاء على والدها الفرعون وأخوها الصغير وريث العرش .

يبدأ الفيلم بعرض المؤسسة التي قامت بإنتاج الفيلم عارضا شعارها UNIVERSL

المشهد الأول: يبدأ المخرج ستيفن ستورمز فيلمه بعرض الجينريك الذي يتناول لمحة عن الحياة في مصر القديمة حيث يبدأ بلقطة بانورامية عمودية وبزاوية منخفضة حيث تظهر الشمس في الأعلى ثم الهرم ثم بلقطة بانورامية أفقية يظهر لنا تمثال وعمال في الإنشاءات داخل القلعة حيث يوجد عامة الناس والجنود والكثير من التماثيل المنتصبة تصاحبها موسيقى خفيفة وصوت راوي الفيلم الذي بدا مع ظهور الفرعون ومن حوله الجنود يمتطون الخيول ثم توالت اللقطات المقربة لكل من الوزير امحوتب وانكس نامون زوجة الفرعون بزاوية عادية أين كان راوي الفيلم يقدم الشخصيات ويعرف بها .

ثم تبدآ الأحداث بقتل كل من انكس نامون وامحوتب للفرعون بعد أن كشف خيانتها له مع وزيره امحوتب ليأتي حرس الفرعون وتقوم انكس نامون بقتل نفسها وتخبر امحوتب أن يهرب لكي لا يتمكن الجنود منه لأنه الوحيد القادر على إعادتها للحياة ولقد تنوعت اللقطات بين متوسطة الطول تارة ومقربة تارة أخرى وبزاوية عادية وبحركة ثابتة للكاميرا بشكل فني يخدم سرد الأحداث

وبلقطة طويلة يظهر امحوتب وكهنته يحملون جثة انكس نامون بعد أن نبشوا قبرها ويتجهون إلى مدينة هامونابترا بزاوية جانبية تارة وخلفية تارة أخرى وبحركة كاميرا مصاحبة متحركة للأمام ثم بلقطة نصف عامة يصل الركب إلى هامونابترا بزاوية خافية وحركة كاميرا

ثابتة ويدخلون إلى المدينة ويظهر امحوتب وكهنته يتلون الطقوس من اجل إعادة انكس نامون إلى الحياة بحركة كاميرا ثابتة وبزاويتين غطسية وعادية ولقطة متوسطة الطول ثم إذا بالحرس يتدخلون ويوقفون الطقوس قبل أن تكتمل في لقطة مقربة وزاوية عادية وحركة ثابتة.

وقد استخدم المخرج كذلك زاوية تصوير عادية بحركة كاميرا متحركة إلى الخلف ولقطة متوسطة الطول تظهر حرس الفرعون وهم يمسكون بالكهنة ويقومون بعملية تحنيطهم أحياء،ثم بلقطة مقربة وزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة يمسك الكهنة بامحوتب ويضعونه داخل تابوت وتوضع معه خنافس زرقاء ويغلق عليه التابوت وباستخدام لقطة متوسطة وزاوية غطسية وحركة كاميرا ثابتة يدفن الحرس امحوتب وسط رمال الصحراء ، وقد صاحب كل هذا موسيقى خفيفة تتناسب وسرد الأحداث ، أن كل هذا الوقت لم ينقطع راوي الفيلم عن الحديث.

المشهد الثاني: تدور لقطات هذا المشهد في المكتبة في القاهرة التي تحوي كتبا ومخطوطات وتحفا فنية تعود للحضارة الفرعونية القديمة أين دار الحوار بين ايفلين وأمين المكتبة حول الخريطة التي توجد بها مدينة هامونابترا التي يشك في وجودها أصلا وبأنها مجرد أسطورة يقوم العرب القدماء بروايتها من اجل إضحاك السياح اليونانيين والرومان ثم يعمد أمين المكتبة إلى حرقها متظاهرا بأنه لا يقصد ذلك حينما قربها من الشمعة وقد استخدم المخرج في جل اللقطات في هذا المشهد اللقطة المقربة وزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة.

المشهد الثالث: يبدأ هذا المشهد بلقطة متوسطة الطول وبزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة أين ظهر اوكونيل وايفلين وجوناثان داخل مدينة هامونابترا أين وجدوا تابوت ،يقوم كل من اوكونيل وجوناثان في لقطة مقربة بفتح التابوت فتظهر المومياء في صورة مفزعة يصحبها صوت مخيف،وتنوعت اللقطات مابين متوسطة الطول ومقربة بزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة يظهر غطاء التابوت الذي عليه علامات وكتابة بالأظافر إلى أن

توصلت ايفلين إلى أن هذا الرجل قد دفن حيا ،ثم بلقطة مقربة وزاوية منخفضة قليلا تظهر المومياء بشكل مخيف تصحبها موسيقى مخيفة قليلا .

وبلقطة متوسطة الطول وزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة تظهر ايفلين وهي تحاول فتح كتاب الموتى الذي سرقته من وفد آخر كان إلى جنبهم في المخيم ليلا عندما ناموا وحينما فتحته قرأت منه لتظهر فجأة المومياء بلقطة مقربة ويبقى صوت ايفلين وهي تقرا التعاويذ لتتبعث المومياء وتقوم بالصراخ في صورة مفزعة .

ثم تعود الصورة إلى الخارج أين فزع كل من كان في المخيم ويظهر لهم فجأة سرب كبير من الجراد في لقطة طويلة وزاوية خلفية وحركة كاميرا ثابتة ، ليصرخ شخص اهربوا فيفرون جميعا إلى الداخل فزعين لتبدأ أولى اللعنات ثم استخدم المخرج لقطة طويلة وزاوية تصوير فوق الكتف وبحركة كاميرا متحركة إلى الأمام مصاحبة للأشخاص الفارين داخل ممر ضيق تلاحقهم خنافس زرقاء قاتلة وهذه ثاني لعنة أو وباء يظهر مع المومياء وبلقطة متوسطة الطول وزاوية تصوير فوق الكتف تحاصر المومياء كل من اوكونيل وايفلين فيطلق عليها اوكونيل النار لتسقط على الأرض ويهرب كل منهم ظنا منهم بأنهم قد قتلوها لتنتفض المومياء مرة أخرى وتقوم وقد صاحب هذا المشهد موسيقى مخيفة في اغلب اللقطات تتناسب وجو الأحداث وبلقطة متوسطة الطول وزاوية عادية فوق الكتف وحركة كاميرا متحركة إلى الأمام ثم ثابتة يظهر أحفاد حرس الفرعون الماجي داخل المدينة ويطلب زعيمهم من الوفد ان يرحلوا وإلا سيقضى عليهم.

المشهد الرابع: يبدأ هذا المشهد باستخدام المخرج لقطة متوسطة الطول وبزاوية تصوير عادية يظهر فيها اوكونيل وايفلين داخل غرفة في حصن برايدون في القاهرة أين كان اوكونيل يوضب أغراض ايفلين من اجل أن يرسلها بعيدا وهي تعيد كل ما وضبه خارج الحقيقة ويتجادلان حول العودة أو عدم العودة فاوكونيل مصر على الرجوع والخروج من مصر أما ايفلين فتريد البقاء ظنا منها أنها ستنقذ العالم من هذه المومياء الملعونة لتتوالى

اللقطات تباعا أين تنوعت حركة الكاميرا من بانورامية أفقية يسار إلى اليمين نظرا لحركة الشخصين داخل الغرفة وقد احتد النقاش بينهما.

المشهد الخامس: وفيه يعود أبطال الفيلم إلى مدينة هامونابترا من اجل القضاء على المومياء وانقاذ ايفلين التي اختطفها امحوتب من اجل أن يهب روحها لمحبوبته انكس نامون لتعود إلى الحياة فبلقطة متوسطة الطول وحركة بانورامية أفقية يمين يسار يظهر اوكونيل وهو يصارع بالسيف المومياوات التي انبعثت مع امحوتب متمثلة في كهنته ويتوالى الصراع بين امحوتب واوكونيل بلقطات متعددة تحتوي نفس الخصائص إلى أن يظهر جوناثان وايفلين يحملان كتاب أمون رع وينهيان قراءة التعاويذ ليأتي حراس العالم السفلي ويأخذون روح امحوتب ويبقى في جسد بشري فان أين يقوم اوكونيل بطعنه بالسيف وقد صحب هذا المشهد موسيقى امتزجت بين الحماسة تارة والخوف تارة أخرى.

الجزء الثاني:

المشهد الأول: تناول هذا المشهد جينريك الفيلم حيث بلقطة طويلة وزاوية تصوير خلفية وحركة كاميرا ثابتة يظهر جيشين متقابلين ويحمل احدهما رماحا بها شعار عبارة عن عقرب ويظهر شريط في أسفل الصورة يحدد المكان والزمان، تليها لقطة متوسطة الطول بزاوية جانبية الجيش الأخر وهو يتأهب ويستعد لحماية قلعته والدفاع عن نفسه لتتوالى اللقطات تباعا للجيشين وقد دارت رحى الحرب بينهما ليظهر الجيش الذي يحمل شعار العقرب الذي يقوده الملك العقرب في لقطة متوسطة الطول وزاوية خلفية وهو منهزم منهوك القوى وخسر الحرب ويتراجع مرغما .

ثم بلقطة مقربة وزاوية تصوير عادية يظهر الملك العقرب وهو يلتفت إلى الوراء ويقف لوهلة حاملا درعه وسيفه ويحمل تلك النظرة الممتزجة بين التحطم والحقد وعدم تقبل نتيجة المعركة ،ثم يبدأ الجنود بالتساقط واحدا تلو الأخر في لقطة طويلة وزاوية تصوير عادية ، واستخدم المخرج أيضا لقطة تجمع ما بين المتوسطة الطول والمقربة بزاوية تصوير

عادية مائلة إلى الأسفل قليلا يظهر فيها الملك العقرب يائسا ويتضرع لاله الموت انوبيس أن يبقي على حياته لكي يهزم أعداءه في مقابل أن يمنحه روحه وان يخدمه إلى الأبد بعد أن يهزم أعداءه ،أين برزت له عقرب من تحت الرمل فالتهمها ونبتت الأشجار والحشائش الخضراء حوله لتشكل واحة أم شير ثم بلقطة متوسطة الطول يظهر الملك العقرب وهو يقود جيش انوبيس والذي هو عبارة عن وحوش وبحركة بانورامية أفقية إلى اليمين يظهر أعداءه وهم يتساقطون وقد انتصر عليهم ، وبلقطة متوسطة الطول يأخذ انوبيس روح الملك العقرب ويسقط من يده سوار يحمل شعاره الذي عبارة عن نقشة عقرب وتبخر جيش انوبيس على شكل دخان اسود ليعود إلى تحت الرمال من حيث جاء . كل هذا وصوت راوي الفيلم لم ينقطع عن سرد أحداث الفيلم تصاحبه موسيقى مخيفة وصراخ الجنود بشكل يتناسب وجو المشهد.

المشهد الثاني : انحصرت لقطات هذا المشهد في سلم اللقطة المقربة وزاوية تصوير عادية بحركة كاميرا ثابتة داخل السيارة التي كان يركبها كل من اوكونيل واردث باي زعيم الماجي (أحفاد حرس الفرعون) وجوناثان أخ ايفلين واليكس ابن اوكونيل وايفلين ،وهم يريدون اللحاق بايفلين التي اختطفها جماعة مسلحة من اجل سوار الملك العقرب ومن اجل تقديمها أضحية لامحوتب ،أين يبدو اردث باي وكأنه يطلب المساعدة من اوكونيل لمنع أولئك العصابة من إعادة إحياء مومياء امحوتب مرة أخرى وقتل الملك العقرب والتحكم في جيش انوبيس عن طريق السوار ،وحين وصول السيارة إلى المتحف يترجل اوكونيل واردث باي من السيارة ويرى اردث باي علامة تشبه الوشم على ذراع اوكونيل فيقول له بأنها علامة مقدسة وانه حامي للبشرية محارب من اجل الخير ومدجاي

المشهد الثالث: يتناول هذا المشهد رحلة اوكونيل وزوجته ايفلين لانقاذ ابنهما الذي اختطفه امحوتب لأنه كان يرتدي سوار الملك العقرب ورافقهم في رحلتهم جوناثان واردث باي وصديق قديم لاوكونيل وهو صاحب المنطاد الذي يسافرون عبره.

أين يدور حوار بين اردث باي واوكونيل حيث تنوعت اللقطات ما بين مقربة ومتوسطة الطول بزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة ،فيقول اردث باي لاوكونيل إذا لم يثق أي رجل بماضيه فليس لديه مستقبل ليرد عليه اوكونيل حتى إذا كنت نوعا ما مدجاي مقدس بماذا سيفيدني ذلك الآن فيجيبه اردث باي بأنه الجزء المفقود من قلبك إذا وثقت به وأمنت به يمكنك فعل أي شيء.

الجزء الثالث: تم اختيار مشهد واحد من هذا الجزء وهو الذي يخدم دراستنا.

يبدأ من جينريك البداية حيث تظهر خلفية سوداء وعليها كتب عبارة "ما الموت إلا بوابة إلى عالم جديد" صلاة مصرية قديمة عن البعث .

بلقطة متوسطة الطول وزاوية تصوير عادية تظهر امرأة تدعى اهمانيت وهي ابنة الفرعون جميلة ومخادعة وعديمة الرحمة حسبما ورد في كلام راوي الفيلم وتتصارع مع رجل وسط الصحراء والكثبان الرملية وتهزمه ،ثم بلقطة أخرى مزجت مابين مقربة ومتوسطة الطول وزاوية تصوير عادية وفوق الكتف تظهر اهمانيت وهي تنحني لوالدها الفرعون ويظهر في لقطة تليها بنفس الخصائص أيضا زوجة الفرعون الشابة تنجب ابنا ذكرا للفرعون ،مما جعل اهمانيت تحقد وتضمر الشر ، لأنها كانت الوريث الوحيد لعرش مصر وهذا الرضيع سيرث مصيرها،فتظهر اهمانيت في لقطة تمتزج بين المقربة ومتوسطة الطول وزاوية تصوير جانبية وهي تقوم ببعض الطقوس من اجل التعاقد مع ست اله الشر ، ويستجيب لها حيث يظهر في لقطة أخرى مقربة وبزاوية تصوير خلفية شبح خادم لست يمنحها خنجرا مرصع بجوهرة فوقه فيتغير شكلها وتتحول حدقتا عينيها إلى بؤبؤين بدل بؤبؤ واحد ، وتشرع في ذبح والدها الفرعون وهونائم وكذلك أخاها الرضيع بل وتضع عقدا مع الشيطان حيث يتمثل لها في جسد بشري فان بحيث إذا طعنته بالخنجر فسيتمكن الشر منه ، لكن في لقطة متوسطة الطول بزاوية تصوير جانبية يظهر كهنة يمسكون باهمانيت ويقتلون ذلك الرجل ولقد قاموا بتحنيطها حية ووضعوها داخل التابوت ودفنوها خارج ارض مصر بعيدا وقد

صاحب كل هذا المشهد حديث راوي الفيلم وامتزجت مع كلامه موسيقى تارة خفيفة وتارة مخيفة قليلا لتتناسب وأحداث المشهد.

القراءة التضمينية:

الجزء الأول:

المشهد الأول : إن اللقطات التي اشتملت عليها بداية الفيلم تعنى بالتعرف بالأساس على بداية الفيلم والتقديم للشخصيات الرئيسية التي يحكي عنها الفيلم أو التي تدور حولها أحداث الفيلم ، حيث اظهر هذا المشهد لمحة عن الحياة في مصر القديمة أين ظهرت منشات الحضارة الفرعونية كالأهرام والتماثيل وغيرها ، وكذا الأزياء التي يرتدونها غير أنها انحصرت على ثلاث أشخاص فقط يكون اثنان منهم سببا لأحداث الفيلم في عصرنا الحاضر حيث استهل بها المخرج فيلمه من اجل فهم الأحداث فيما بعد ولكي نعرف الأشخاص من البداية دون الرجوع أو استخدام تقنية فلاش باك ،وقد استخدم المخرج في هذا المشهد اللقطات المقربة والمتوسطة الطول أكثر شيء وهي كما نعرف لقطات حكائية تتناسب وأحداث الفيلم الذي يروى وكذا تقديم الشخصيات والتعريف بها واحدل تلو الآخر كما أن لبداية الفيلم الذي بدا مباشرة بالخيانة (خيانة انكس نامونزوجة الفرعون لزوجها مع وزيره امحوتب) والقتل أين قام هؤلاء الاثنين بقتله يحيلنا إلى فهم أن الحضارة المصرية قامت بالدم والخيانة وإضمار الشر وهذا ما سنراه في أحداث الفيلم بأجزائه الثلاث ،ثم يقودنا بطريقة سلسة إلى أهم شيء في الحضارة المصرية ألا وهو علم التحنيط لكنه يبرز في صورة قاسية فتحنيط الأحياء لم يرد في الحضارة المصرية ،كما رافق ذلك التعاويذ السحرية والطلاسم . ولم يمتنع المخرج عن تقديم الشخصيات بشكل خاطئ عكس حقيقتهم التاريخية في الحضارة المصرية فقد أسندت لهم ادوار شريرة ،مثل امحوتب وانكس نامون فامحوتب كان مهندس معماري كبير بنى هرم سقارة للفرعون زوسر وهو طبيب عبقري وفيزيائي عظيم.

المشهد الثاني :كان لسلم اللقطة المقربة وزاوية التصوير العادية وحركة الكاميرا الثابتة دورها في تركيز المشاهد على الحوار القائم بين شخصيات الفيلم في هذا المشهد أين كان كل من ايفلين وجوناثان وأمين المكتبة يتجادلون بشان الخريطة التي تقود إلى مدينة هامونابترا التي يشك في وجودها أصلا حيث يظهر في احد الحوارات بأنها مجرد أساطير يرويها قدامى العرب لإضحاك السياح اليونانيين والرومان يأتي كل هذا للتأكيد على شيء واحد على وجود لعنة المومياء ولو بطريقة غير مباشرة ، وهذا لا يستثني وجود غموض حول الآثار والمقابر الفرعونية لحصول بعض الأحداث والتي عجز العلم عن تفسيرها ، كما تظهر أيضا من بعض التعابير على الوجوه مثل جوناثان وايفلين فايفلين تبدو فضولية للاكتشاف وجوناثان يؤمن بوجود الكنوز في ارض مصر أين يلتحم الفضول العلمي والطمع المادي ويتكاتفان مع بعضهما في هذه الرحلة التي تبدو مثيرة ومشوقة .

المشهد الثالث: تناول هذا المشهد رحلة البحث والتقصي والكشف داخل مدينة هامونابترا بعد أن التقت ايفلين وجوناثان الانكليزيان بالبطل اوكونيل الأمريكي الذي يعرف مكان المدينة بعد أن عثر عليها صدفة عندما كان مع جماعة طاردتهم الماجي (أحفاد حرس الفرعون) وقاتلتهم كي لا يدخلوا إلى المدينة ،في لقطة متوسطة الطول بزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة تظهر ايفلين وجوناثان واوكونيل وقد وجدوا تابوتا وقاموا بفتحه ،فيما وجد فريق آخر كتاب الموتى الفرعوني الذي يعد أهم وثيقة مكتوبة في تاريخ مصر والذي كشف العديد من خفايا الحضارة المصرية الفرعونية .

بعد أن يفتح اوكونيل وجوناثان التابوت بشكل واقف تميل عليهم المومياء لتبرز في شكل مخيف في لقطة مقربة تصحبها أصوات وموسيقى مخيفة ،ثم وجد اوكونيل علامات على غطاء التابوت وترك رسالة "الموت هو مجرد البداية" في إشارة منه إلى اعتقاد المصريين بالبعث وبان هناك حياة أخرى بعد الموت وقد امتزجت هذه اللقطة ما بين المقربة ومتوسطة الطول ،أين نجد تعبيرات وإيماءات الوجوه وهي تعتليها الحيرة والتساؤل لتبرز في

لقطة مقربة المومياء لوحدها بعد أن ابتعدوا عنها ، ويصبح صوت ايفلين أكثر صدى وهي تتكلم مما ينبؤ بوقوع الكوارث وبان اكتشاف المومياء بردا وسلاما .

بعد أن حل الليل خرج الوفد إلى المخيم للنوم والاستراحة وقامت ايفلين باختلاس كتاب الموتى من عند عالم الآثار الذي كان من ضمن فريق آخر أين قامت بفتحه وقراءة اسطر منه ثم فجأة سمعوا صوتا من داخل المدينة أين فزعوا ،انه صوت المومياء وقد انبعثت من جديد في هذه الأثناء هب سرب من الجراد ليهجم على المخيم في إشارة إلى أوبئة مصر العشرة المذكورة في الكتاب المقدس ليفر من كان بالخارج إلى الداخل ليجدوا معضلة اكبر وهي المومياء ، حيث اعتمد المخرج الخيال حيث جعل المومياء تمشي وتتكلم ولها قوى خارقة وكأنه يفسر بالخيال ما يقع في الحقيقة للمستكشفين الأثريين الذين ماتوا وهم في رحلة البحث والكشف عن الآثار الفرعونية مثل مقبرة توت عنخ أمون .

المشهد الرابع :طغى على هذا المشهد اللقطة متوسطة الطول بزاوية تصوير عادية بحركة كاميرا ثابتة وتارة بانورامية أفقية يمين ويسار ،لتجلي الحوار الذي يدور بين ايفلين واوكونيل وتحاكي حركتهما داخل الغرفة ،حيث يظهر اوكونيل وهو يوضب ملابس ايفلين ويطلب منها المغادرة ظنا منه انه يحميها لكنها مصرة على البقاء من اجل إيجاد طريقة ما لإيقاف المومياء زعما منها أنها ستنقذ العالم والبشرية من الشر القادم .

المشهد الخامس : في هذا المشهد الأخير من الفيلم يتم القضاء على المومياء من طرف اوكونيل بالسيف وجوناثان وايفلين بقراءة التعاويذ الموجودة في كتاب أمون رع بعد أن وجدوه تحت تمثال حورس دون تأثير يذكر للمدجاي وهم الحرس الذين يقودهم اردث باي ، حيث استخدم المخرج هنا اللقطة المتوسطة الطول وهي كالعادة كما أسلفنا من اللقطات الحكائية السردية التي تقدم المشهد كي لا يتشتت ذهن الجمهور ، كما لم يخلو هذا المشهد من السخرية رغم صعوبة الموقف أين التفت اوكونيل إلى ايفلين وهو يصارع احد المومياوات

وقال: مومياوات بطريقة ساخرة تنبؤ عن التعالي والقوة التي يحظى بها الامريكي في صد الأعداء.

الجزء الثاني:

المشهد الأول: تناول هذا المشهد جينريك الفيلم الذي يحكي لمحة عن حياة الملك العقرب المحارب الشرس فيظهر في لقطة طويلة جيشين متقابلين احدهما غازي وهو الملك العقرب والآخر صاحب المدينة التي يريد الملك العقرب غزوها ويظهر شعاره في رماح جنوده وهو عبارة عن نقش لصورة العقرب ، تدور رحى المعركة بين الجيشين وينهزم الملك العقرب ويتراجع مع جيشه الذي فقده في الصحراء بسبب الجوع والعطش ولم يبق إلا هو وقد اشرف على الهلاك إلى أن تضرع إلى انوبيس اله الموت أن ينقذه ليهزم أعداءه في مقابل أن يمنحه روحه ليخدمه للأبد ، فيستجيب له انوبيس وتخرج له عقرب من بين الرمال ليلتهمها فجأة تنبت حوله أشجار النخيل والإعشاب والحشائش لتتشكل واحة أم شير ويعود الملك العقرب وتحت قيادته جيش انوبيس أين دحر أعداءه وهزمهم ثم اخذ انوبيس روحه وقد سقط من يده السوار الذي سيكون موضوع الفيلم، وقد قدم المخرج هنا شخصية الملك العقرب في غير حقيقتها التاريخية فقد أظهره غازي على العالم ، مع انه كان في الحقيقة ملك على صعيد مصر وحكم كأخر ملك من ملوك مصر العليا قبل توحيد مصر حوالي سنة 3200 ق.م ، ويذكر انه قام بثورة ضد ملك ظالم استعبد شعبه وقام بسلبه الحكم وحكمهم الملك العقرب بكل عدل ، كما أن المخرج قدم صورة أخرى مسيئة ألا وهي إصرار الملك العقرب على الحياة وانه طلب من انوبيس أن ينقذه فقط من أجل أن يهزم أعداءه لا حبا ورغبة في الحياة ، بل حبا في سفك الدماء وفقط.

أما فنيا فقد استخدم المخرج اللقطات متوسطة الطول بزوايا تصوير عادية وقد وظف موسيقى متنوعة تخدم أغراض المشهد فتارة حماسية وتارة مخيفة.

المشهد الثاني: هذا المشهد يعد مثيرا نوعا ما تضمن لقطات داخل السيارة في لندن التي كان يستقلها كل من اوكونيل وجوناثان والولد اليكس ابن اوكونيل وايفلين ، حيث يظهر من خلال كلام اردث باي الذي يقول لاوكونيل لدينا سبعة أيام قبل استيقاظ الملك العقرب وكأنه يترجاه وانه معدوم الحيلة حيث سافر إليه من مصر إلى لندن ليطلب مساعدته ، كما انه لمح وشما في ذراعه وقال له بان هذه علامة مقدسة وهذا يعني انك حامي للبشرية محارب من اجل الخير ومدجاي أيضا ، وفي صورة مبهرة ومجملة للرجل الغربي استخدم فيها المخرج اللقطة المقربة وموسيقى خفيفة .

المشهد الثالث: وهو اصغر المشاهد كما انه مؤكد للمشهد الذي قبله حيث استخدم المخرج اللقطات المقربة والمتوسطة الطول في الحوار الذي جرى بين اوكونيل واردث باي في رحلتهم على المنطاد بحثا عن اليكس الذي كان يرتدي سوار الملك العقرب وقد اختطفه امحوتب ، أين يقول له اردث باي بأنه إذا لم يثق أي رجل بماضيه فليس لديه مستقبل ليجيبه اوكونيل حتى وان كنت نوعا ما مدجاي مقدس بماذا سيفيدني ليرد عليه اردث باي بأنه الجزء المفقود من قلبه إذا وثق به يمكنه فعل ما يشاء وهذا تزكية للرجل الغربي الأمريكي.

الجزء الثالث:

لقد اخترنا من هذا الجزء مشهدا واحدا فقط وهو الذي يخدم دراستنا : وهو الذي تناول لمحة عن حياة الأميرة اهمانيت قبل جينريك الفيلم فتظهر في البداية خلفية سوداء مكتوب عليها "ما الموت إلا بوابة إلى عالم جديد " صلاة مصرية قديمة عن البعث، تليها لقطة متوسطة الطول أين يوجد امرأة ورجل يتصارعان وسط الصحراء والتلال الرملية وقد كانت تلك المرأة الأميرة اهمانيت الذي شرع راوي الفيلم مباشرة في وصفها بأنها جميلة ومخادعة وعديمة الرحمة وظهرت في لقطة تليها وهي تقدم فروض الطاعة لوالدها الفرعون كما أنها كانت الوريثة الوحيدة لعرش مصر والمملكة الفرعونية سيمسي حكمها بين يديها يوما ولما

أنجبت زوجة الفرعون الثانية ابنا ذكرا حقدت اهمانيت وقامت بقتل والدها وأخيها بعد أن تعاقدت مع ست اله الشر بعد أن قامت بعدة طقوس في إشارة من المخرج إلى السحر والشعوذة في مصر القديمة كذلك الشر الذي يسيطر على النفوس من اجل الحكم ولو كلف ذلك الدم .نفس الفكرة تطرحها بداية كل جزء من الأجزاء الثلاثة للفيلم.

النتائج العامة:

1- اعتمد المخرج اللقطات المقربة والمتوسطة الطول وهي من اللقطات التي تتناسب مع أحداث الفيلم الذي هو عبارة عن سرد لأحداث سواء كانت حقيقة أم خيالا.

2- حملت بعض الصور السينمائية دلالات لقوة الرجل الأمريكي المنقذ للبشرية ولو خارج بلاده.

3- لم يمتنع المخرج من استبدال شخصيات الفيلم عكس الشخصيات الحقيقية وأعطاها بعدا أسطوريا ، مثل امحوتب والملك العقرب .

4- صور الفيلم مصر وكأنها ارض للسحر الأسود والشر والخراب متجاهلا كل قيم الحضارة الفرعونية وعظمتها ، كما صور المصريين سنة 1933 على أنهم جهلة.

5- الفيلم فيلم مغامرات وتشويق وإثارة أكثر منه يحكي ويجسد تاريخ الفراعنة فهو مجرد فنتازيا يحاكي الأساطير ولا يتورع أن يضيف إليها الخرافات ويعدل من وظائف وادوار الشخصيات الحقيقية.

6- إن عجز التفسير العلمي لبعض الأحداث التي وقعت أثناء التنقيب الأثري في مصر مثل مقبرة توت عنخ أمون استحضر الخيال عند صانعي السينما وأسال لعابهم، فربطوا ما يحدث باللعنات والسحر ، وكذلك بعض التفسيرات ذات الطابع الميتافيزيقي.

7- نجد البعد الإيديولوجي حاضرا بقوة بحكم أن الحضارة الفرعونية نتاح شرقي صور من طرف غربي .

8- الحضور الجيد للعناصر الفنية واستخدام التقنيات المتطورة في الفيلم ،تقنية المونتاج .

9-كان للتصوير في أستوديو حقيقي أثره على الفيلم فلقد تم تصوير جل المشاهد في المغرب في بيئة شبيهة بصحراء مصر كما كان للديكور محاكاة للعصر الفرعوني بشكل كبير

10- لم يعتمد المخرج الخداع البصري في المشاهد إلا ما ندر، فلقد كان التصوير في ظروف طبيعية والإضاءة طبيعية .

الخاتمة

الخاتمة:

تعد السينما احد أهم الوسائل الإعلامية وأكثرها تأثيرا على المتلقي فهي فن يحمل من الصور والخطابات والرسائل التي لا حصر لها كما أنها اكبر وعاء يمكن أن يحتضن جميع الأفكار والثقافات ويصدرها للشعوب دون أية حدود، ولقد وعت الولايات المتحدة الأمريكية والدول المتقدمة هذا الدور الذي تلعبه السينما فقاموا بالاهتمام بها وتطويرها وجندوا لها الأموال وميزانيات ضخمة فهوليوود على سبيل المثال شعارها "السينما في خدمة السياسة والمال" فما تنشره هوليوود حول الحضارة المصرية حتى وان لامس جانبا من الحقيقة فيما يخص السحر والشعوذة فلا يكاد يذكر أمام انجازاتها العظمى كاولى الحضارات الإنسانية في العالم والمتلقي أمام هذا الكم من الرسائل التي يتعرض لها يمكن أن يبني فكرة خاطئة عن الحضارة المصرية وان يتعرف إلى شخصيات عكس حقيقتها تماما فهذا جرم متعمد مع سبق الإصرار والترصد لحضارة ضربت أروع الأمثلة في التطور والرقي والازدهار ،ولاغرو أن المواطن الغربي أو الأمريكي على وجه الخصوص يصدق مثل هاته الصور والرسائل التي يتلقاها فلا يسعه غير ذلك نظرا للإعلام الموجه والذي تسيطر عليه المنظمات الصهيونية أما المتلقي العربي الذي أصبح بشبه عقلية أمريكية فيمكن أن يصدق هكذا رسائل إلا من كان واعيا ولديه انتقائية وملم ولو بجزء من تراثه الشرقي .

وفي الخير نام لان تكون لنا سينما عربية قوية مشتركة موحدة الإنتاج والإخراج والممثلين من مختلف القطر العربي لتجسيد تاريخنا وتراثنا بشكل مصداقي وواقعي وبأسلوب فني يحاكي الدول المتقدمة والرائدة في هذا المجال.

كما نام لان تكون دراستنا منطلقا لدراسات أخرى وأنت تفتح مجالا وآفاقا بحثية لغيرنا كما تكون تتمة لدراسات أخرى أقيمت فيما سبق ولبنة لدراسات أخرى مستقبلا تدرس الموضوع بشكل أعمق.

المصادر
و المراجع

المصادر و المراجع :

- **القرآن الكريم :**

- سورة الأعراف الآية 10.
- سورة الانفطار الآية 08.
- سورة الحشر الآية 24.

- **المعاجم و القواميس :**

- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي)، لسان العرب، دار صادر، ط3، ج4، بيروت، 1414هـ.
- الزبيدي محمد مرتصف، تاج العروس، ج3، من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت .
- الفارابي أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، تحقيق احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1987م/1407هـ.
- المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، القاهرة ، 1379م 1960م.

- **الكتب :**

- ابن منظور –ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، اللسان العرب، دار صادق ،ط1، ح7، 1414هـ.
- أحمد بن مرسلي، مناهج البحث في علوم الإعلام و الاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ط2، 2005.
- أحمد عزوز، مبادئ السيميولوجيا العامة، دار القدس العربي، وهران ، 2013.
- أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

- أحمد كمال زكي، الأساطير ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان القاهرة للمجتمع، 1997م.
- أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، علم الكتب ، القاهرة، 1997م.
- الأساطير المصرية (دون ناردو،ترجمة احمد السرساوي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011م.
- بوغان رونلد، الفيلم، ترجمة موفق مدنلي، الباحثون السوريون، سورية، 2014م.
- جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، 2011.
- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968م.
- جورج مدبك، السينما الصامتة السينما الناطقة، لبنان، دار الراتب الجامعية، سلاسل نوفمبر.
- جورج هارت، الحضارة المصرية القديمة، مشاهدات علمية ،تر. هالة حساسين، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007م.
- جوفري نوويل سميث، تر.أحمد يوسف، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة، المركز القومي للترجمة، المجلد الثالث، ط1، القاهرة، 2010م.
- جونثان بينغل، مدخل إلى سيمياء الإعلام، ترجمة محمد شيا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011م.
- جيوفري نوويل سميث، تر أحمد يوسف، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة، المركز القومي للترجمة، المجلد الثاني، ط1، القاهرة، 2010م.
- جيوفري نوويل سميث، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتى، المركز القومي للترجمة، المجلد الأول، ط1، القاهرة، 2010م.

- حسن حداد، تعالى إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، كتاب البحرين الثقافية، البحرين، 2009م.
- خليل حنا تادرس، أعلى الأساطير العالمية، دار كتابنا للنشر ، بيروت.
- رحيم يونس كرو العزاوي، مقدمة في البحث العلمي، دار المجلة ، دبي،2008.
- رولان بارث، مبادئ علم الدلالة،تر: محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق ،ط1، القاهرة، 2000م.
- شريف درويش اللبان، الألوان في الصحافة المصرية، العربي للنشر، ط2، القاهرة، 1999م.
- شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، 1983م.
- صلاح دهني، قصة السينما تاريخ فن وثقافة، دار العلم للملايين، بيروت، 1950م.
- عفيف عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في أثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1987م.
- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2001م.
- فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيون،ع47،لاط، لاد، لا ت.
- فاروق خورشيند، الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية،ط1، 1424هـ/2004م.
- فراس السواح ، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية ،دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة، ط2، 2001م.
- فؤاد شعبان، عبيدة صبطي، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجياته الحديثة ،دار الخلدونية الجزائر، ط1، بسكرة، الجزائر، 2011، 2012.
- القرآن الكريم.

- كامل محمد المغربي، أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الأردن، 2007.
- كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2008م.
- لوك بيترا، فايز كم نقش، إشارات رموز الأساطير، عبودات للنشر والطباعة، بيروت، 2001م.
- لؤي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- محمد الخطيب، الانتروبولوجيا، منشورات دار علاء الدين، دط، 2000م.
- محمد العوني عبد القادر الجندي، السينما الأمريكية، دار يافا العلمية، ط1، عمان، 2010م.
- محمد القصبي، السينما في خدمة الإستراتيجية الصهيونية، جريدة والصهيونية، جريدة الوطن، عمان، 2015م.
- محمد خان، منهجية البحث العلمي، منشورات مخبر اللسانيات و اللغة العربية، بسكرة، 2011.
- محمد سلامة غباري، عطية السيد عبد الحميد، الاتصال ووسائله بين النظرية والتطبيق ، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 1991م.
- محمد منير حجاب، الإعلام والتنمية الشاملة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2000م.
- محمود ابراغن، المدخل إلى سيميولوجيا الفيلم، تر. أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006م.
- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة ، ترجمة نهاد خياطة، كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991م.
- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية برووير جاك تيبو، ترجمة فاطمة عبد اله محمود، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2004م.

- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة.
- وسام فاضل، السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والإعلامية والثقافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م.

- **المذكرات و الرسائل:**

- الزهرة بن زاوي، عبد الحميد موجب، صورة الأسطورة اليونانية في السينما الأمريكية، دراسة سيميولوجية لفيلم 300، مذكرة ماستر، جامعة أم البواقي، 2017/2016.
- فايزة يخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات محلية الثورة الإفريقية، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1998م.
- ميساء خضر الشيخ يوسف، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليم، مقاربة سيميائية للنصوص الاوغراتينية، إشراف محمد إسماعيل بصل، جامعة تشرين اللاذقية، 2009/2008م.

- **مراجع باللغة اللاجنبية :**

- Claude Levi Strausse, La pensée sauvage , Plan ,Paris, 1962.
- Michel Marie, Lecture de fikl, Albatros, Paris ,1976.

- **المجلات :**

- سامي محمد ، الرواية و السينما، التأثير المتبادل، العراق، مجلة الأفلام العراقية، 1985م.
- ستيفن آشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، المجلة الالكترونية يو أس أي، المجلد12، العدد6، يونيو 2017م.

الملاحق

الملحق رقم 01: يمثل المصطلحات الفنية :

اللقطات ومعانيها:

1. اللقطة العامة:

هي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل، وأحيانا تسميتها باللقطة التأسيسية في استعراض الديكور، ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها ولأن الشيء المصور في اللقطة العامة يظهر صغيرا في الحجم، يمكن أن يُستعمل أيضا في صرف انتباه المتفرج عن هذا الشيء، بل إنه يصبح مثاليا في توصيل الإحساس بعزلة الشخصية التي يتم تصويرها.

2. لقطة الجزء الكبير :

تعرض صورة شخص بكامل هيئته من أعلى الرأس إلى القدم مع جزء كبير من المكان الذي حوله .

3. لقطة الجزء الصغير :

أي لقطة متوسطة الطول، وهي لقطة تظهر الجسم كاملا مع وجود مساحة قصيرة أعلى الرأس بالنسبة للإنسان والمساحة في الأسفل تكون فوق الركبتين بقليل.

4. اللقطة المتوسطة :

هي اللقطة التي تبدو فيها شخصية أو أكثر بكامل طولها داخل إطار الصورة، فهي تجعل المتفرج يشاهد الشخصيات بكامل طوله وتتناسب هذه اللقطة في إطار خشبة المسرح.

5. اللقطة الأمريكية :

هي لقطة تظهر مساحة من الجسم تنتهي أسفل الركبتين مباشرة، ويطلق عليها أحيانا لقطة ثلاثة أرباع الطول، وقد ذاعت شهرتها باسك لقطة هوليوود، وذلك لكثرة ظهورها في الكثير من أفلام رعاة البقر لمخرجي هوليوود خاصة في فترة الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين.

6. اللقطة المقربة :

هي اللقطة التي تؤطر الجزء الأساسي من الشخصية لتجعل بقية التفاصيل ثانوية، بدون أي تأثير في مجرى الأحداث، وتنقسم إلى نوعين: لقطة نصف مقربة حتى الصدر أي من الرأس إلى ثديي المرأة و اللقطة المقربة حتى الخصر تؤطر النصف العلوي لجسم الإنسان أي من الرأس إلى الحزام، وتستعمل اللقطة المقربة بنوعيها كتمهيد للانتقال من اللقطة الأمريكية إلى القطة القريبة.

7. اللقطة القريبة:

هي الحجم العكسي تماما للقطة العامة، حيث يظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل، فهي تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور وإبرازه.

8. لقطة قريبة جدا:

هي التي تصور شخصا من أكتافه حتى أعلى رأسه، تستخدم لتنبه المتفرج على التركيز على عيني الشخص المراد تصويره وكذا روية لون بشرته، فهذه اللقطة تريد إبراز الملامح الدقيقة للشخص.

حركات الكاميرا:

1. الحركة البانورامية:

الحركة الأفقية (pan) وهي عادة ما تعبر عن السفر و القوة الدافعة، وهي من الأفضل أن تأتي من اليمين إلى اليسار فهي أقوى، لذا وجب استعمالها عند الحديث عن المقاومة الدرامية والشر، كما بالنسبة لسرعة الحركة الأفقية يحددها الغرض من اللقطة فبطئ في الحركة يولد لدى المشاهد حاسة التوقع ويزداد انتباهه ،أما السرعة في الحركة نستعملها في خلق الانتقال السريع بين الأماكن، وهي نوعان :

الحركة الراسية Tilt الصاعدة (الارتفاع إلى الأعلى) Tilt Up:

هي حركة تعبر عن الأمل و التحرر والتصاعد والنمو. أما الهابطة (الانخفاض إلى الأسفل) Tilt down: هي حركة تعبر عن الخطر والقوة الساحقة والمدمرة كتساقط المياه وحجم البراكين.

1. **بان الاستعراضية :**

وتسمى paning وهي متعددة الاستعمال وهي أسهل الحركات تنفيذا التي لا تتطلب أية تحضيرات أو أجهزة ثقيلة، فالكاميرا في هذه الحركة تدور على محورها العمودي وصولا إلى 360 درجة لتحوي كل الأفق المرئي.

2. **حركة ترافليغ:Travling:**

هي حركة جانبية للكاميرا مع الحامل من اليمين إلى اليسار أو العكس، وتستخدم للتحسين من تكوين الصورة التلفزيونية على الهواء أو أثناء التسجيل، كما تستخدم للكشف عن امتداد المنظر أو جزء منه وكذا لقص موضوع ممتد أو سلسلة من الأشياء المتصلة .

3. **حركة الـZooming:**

وتسمى أيضا ترافلينغ البصرية Travling Optique تستخدم العدسة المتغيرة البعد البؤري Zoom لتحقيق الأغراض التي تحققها حركة دوللي، إلا أن الزووم تتم والكاميرا ثابتة فهي تعطينا الإحساس بالاقتراب أو البعد عن الكاميرا.

4. حركة دوللي:

وتسمى أيضا حركة التتبع هي تحريك الكاميرا أو دفعها بكاملها مع الحامل إلى الأمام ا والى الخلف اتجاه موضع المراد تصويره وهي نوعان :

Dolly In الحركة الزاحفة إلى الإمام تؤكد الإحساس بالدخول إلى المكان، كما يمكن الإفادة منها واستخدامها في الكشف عن أعماق الشخصية والتعرف على انفعالاتها وذلك عندما تتحرك الكاميرا مقتربة من الوجه.

Dolly out الحركة المبتعد والزاحفة إلى الخلف تجسد الشعور بالعزلة والعجز وللتعبير عن ختام حدث معين.

زوايا التصوير :

1. الزاوية العادية :

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد راسيا مع عين الممثل، أو هي الزاوية التي تضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي نريد تصويره دون أن يعلو احدهما على الآخر، فهذه الزاوية لا تحتوي على أي مؤثر خاص، فهي جد موضوعية.

2. الزاوية الغطسية (المرتفعة أو العليا) :

هي الزاوية التي يعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره، فتظهر الشخص أقل من حجمه الحقيقي، فيبدو مقزم وضعيف وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعة حركته.

3. الزاوية عكس غطسية (المنخفضة) :

هي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، فتظهر الشخص أكثر طولا وجلالا وقوة تولد الإحساس بالعظمة من جهة والإحساس بالرعب والتراجيديا من جهة أخرى.

4. المجال والمجال المقابل :

هما الزاويتان اللتان تناسب تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصين متقابلين، فالمجال هو جزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا تكون موجهة نحو المتكلم، أما المجال المقابل فإنه يمثل في تصوير الاتجاه المعاكس، و لتوجيه الكاميرا نحو المخاطب لتصوير ردة فعله.

لانجاز هذا الملحق تم الاعتماد على المراجع التالية :

- سعد صالح، فن الإخراج و كتابة السيناريو،ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2010.
- سليم بن النبي، الإعلام التلفزيوني، دار أسامة ، عمان .
- محمود ابراقن، المبرق قاموس إعلامي، د.ط، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر،2014.
- خاربت زتل، المرجع في الإنتاج التلفزيوني، ترجمة: سعدوني الجنابي وخالد الصفار، ط1، دار الكتاب الجامعي، فلسطين، 2004.

الملحق رقم 02: يمثل صور اثرية لشخصيات اسطورية مصرية

تمثال امنحوتب في متحف اللوفر

جدارية الفرعون العقرب ابوشادوف سيسي فو

انوبيس اله الموت يقوم بطقوس الموت امام اوزوريس

قطعة تابوت عليها صورة انوبيس 1550 _712 قبل الميلاد،متحف بروكلين

تمثال راقد لأنوبيس كذئب أسود (من قبر توت عنخ أمون(

قناع انوبيس

ست اله الشر