المقاومة المصرية في عيون السينما: دراسة سيميائية لتصوير رموز المقاومة الشعبية فترة الاحتلال البريطاني لمصر في الأفلام السينمائية

فيلم " كيرة والجن" المأخوذ عن رواية 1919 أنموذجا"

د. نادية قطب إبراهيم علي

المدرس بقسم الإذاعة والتليفزيون

كلية الإعلام بنات بالقاهرة – جامعة الأزهر.

ملخص الدراسة

هدفت الدراسة إلى استكشاف كيفية تناول السينما المصرية لموضوع المقاومة الشعبية، واستكشاف الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والدلالات التي تنطوي عليها الأفلام المصرية حول هذا الموضوع. تُعتبر الدراسة جزءًا من سلسلة من الأبحاث السينمائية التي تهتم بتحليل الأفلام بهدف فهم المعاني والرسائل الضمنية التي تعبّر عن المقاومة الشعبية للمصريين. تم **استخدام مقاربة التحليل السيميائي بالإضافة إلى المنهج التاريخي**. تم اختيار فيلم "كيرة والجن 2022" كعينة للدراسة بسبب ارتباطه المباشر بموضوع البحث، حيث يستعرض الفيلم فترة مهمة في تاريخ مصر خلال ثورة 1919، ويتناول واقع المجتمع المصري خلال فترة الاحتلال البريطاني في ذلك الوقت. **أظهرت النتائج** أن المخرج قدّم شخصيات متنوعة ومعقدة لتعكس الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية للفترة التاريخية المعنية. تمحورت معالجة الفيلم لموضوع الدراسة **في تسليط الضوء على البطولات الوطنية والانتصارات والتضحيات التي قام بها الشعب المصري ضد الاحتلال**، مع التركيز على تعزيز القيم الوطنية والمبادئ من خلال تصوير واقعي للأحداث التي جرت خلال تلك الفترة. وقد استخدم الفيلم **النصوص التاريخية والوثائق** لتوثيق الأحداث بدقة، مع استخدام كافة عناصر اللغة المرئية لنقل الرسائل الخفية والدلالات الضمنية. كانت أكثر اللقطات استخداما **اللقطات القريبة والمتوسطة** لتسليط الضوء على التفاصيل المهمة، واستخدمت **اللقطات الواسعة** لرسم هوية بصرية لمصر في ذلك الزمان. **وجاءت زاوية التصوير في مستوى النظر** في الغالب لعرض الحدث بشكل موضوعي دون التأثير في واقعيته. وتم **اختيار الديكور والملابس** بعناية لتعكس الزمان والمكان بدقة، مع استخدام **المؤثرات الصوتية والبصرية** لإضافة تفاصيل واقعية. واستخدمت **الإضاءة بشكل تعبيري** لتعزيز المشاهد التاريخية وخلق الجو المناسب لكل مشهد، سواء كانت مظلمة أو مشرقة. بالإضافة إلى اعتماد المخرج على تقنيات **المونتاج الأيدلوجي** لتعميق المعاني الرمزية في الفيلم. وفي تحليل الملصق

الخاص بالفيلم، كشفت النتائج **احتوائه على 4 علامات لفظية و3 علامات بصرية** تحمل رسالة القصة التي ستبث من خلال الفيلم. احتوى الفيلم أيضا على علامات **أيقونية، وتأشيرية، ورمزية.**

الكلمات المفتاحية: الأفلام الروائية- المقاومة الشعبية المصرية- الاحتلال البريطاني-تحليل سيميائي

مقدمة الدراسة:

تُعَدُّ السينما من أهم النتاجات الفكرية والمعرفية الحديثة التي يتناول مضمونها جوانب المجتمع المتعددة وتتبع مراحل تطوره وانعكاسات هذا التطور على الفرد، والجماعة، والأسرة، والقيم وما يصاحبها من تغير في السلوك والتوجيهات. أصبح هذا المضمون لا يقل أهمية عن المضمون الأدبي والفكري والتاريخي. إذ أن الإنتاجات للوسائل الإعلامية، وعلى رأسها السينما، تشكل جانبًا مهمًا من التراث الفكري والإنساني، لا يقل أهمية عن التراث الأدبي، والتاريخي، والاجتماعي، والسياسي. منذ نشأتها، جاءت السينما كاختراعٍ من اختراعات القرن العشرين، ابتدأت كاختراعٍ تقني في البداية، ثم تحولت بعد ذلك إلى فن. فجميع المبدعين الذين يديرون هذا الفن يسعون للتعبير عن أفكارهم من خلال الأعمال السينمائية التي يقدمونها. يُريدون جميعًا أن يوجهوا رسالة إلى الجمهور، وهذا يُقودنا إلى قضية مهمة، وهي أن فهمنا لهذه الرسالة يتطلب معرفتنا بلغة السينما. حيث تستخدم السينما جميع الوسائل المتاحة لها لتحقيق هدفها، وهو نقل الرسالة.

السينما، أو الفن السابع، أصبحت سيدة الألوان والأجناس، وهذه السيادة لا تنبع فقط من تأثيرها على نفوس المتلقين، وليس فقط من تفوقها على المسرح في زمننا. بل أن السينما أصبحت فنًا ما عاد يُقَفُّ نهمه أمام أي فن آخر. في الكثير من المواقف، سلبت السينما من المسرح أدواته وتسلحت بسلاحه، وسرقت رواده. والسينما استفادت من التاريخ الإنساني وحققت نجاحًا في تقديم مسلماته، وفي كثير من الحالات، أكملت ما تجاهله التاريخ أو صححت ما زيفه. وتُعتبر السينما من الفنون التي اعتمدت على نقل الواقع وتقديمه بطرق درامية متكاملة، حيث قدمت أفلامًا تناولت القضايا الإنسانية والحروب والصراعات السياسية في العديد من الدول وتحت أنظمة سياسية مختلفة، وذلك

عند التأمل في الأفلام التي تُنتجها السينما على مستوى العالم. ندرك جيدًا أن الجزء الأكبر منها يروي ملحمة تاريخية لأفراد أو مجموعات أو دول.

تُظهر السينما العالمية اهتمامًا كبيرًا بالأفلام التاريخية، حيث تُعَدُّ هذه الأفلام واحدة من الأنواع السينمائية المحبوبة والرائجة على مرّ العقود. يُعزى ذلك إلى عدة عوامل؛ أولها أن الأفلام التاريخية تُعَدّ وسيلة لاستكشاف وفهم الأحداث والشخصيات التاريخية، حيث تقوم بنقل المشاهدين إلى فترات زمنية محددة وتُظهر لهم جوانب متعددة من التاريخ. تتميز هذه الأفلام عمومًا بإنتاج ضخم وتصميم إنتاجي رفيع، حيث يُولَى الاهتمام للتفاصيل ويتم إعادة إنشاء الأزياء والديكور والتقنيات القديمة بشكل دقيق. تُقدم هذه الأفلام فرصة للمشاهدين للاستمتاع بتجارب ترفيهية، بينما تنقلهم إلى مراحل تاريخية مهمة وتُعزز فهمهم للثقافات والتقاليد القديمة. مع تقدم تكنولوجيا التصوير، أصبح بإمكان هذه الأفلام تحقيق تفاصيل دقيقة وإظهار مشاهد مثيرة لأحداث تاريخية بشكل واقعي، مما يُضيف قيمة إضافية لها. وتتميز الأحداث التاريخية غالبًا بقصص ملهمة، وهذا ينعكس إلى حد كبير في مجال السينما. وتكون هذه القصص غالبًا عن أبطال وشخصيات تاريخية لها تأثير كبير. تحظى الأفلام التاريخية بإعجاب النقاد والجماهير على حد سواء، مما يجعلها مرشحة قوية للفوز بجوائز مهمة في مهرجانات السينما.

يعتقد بعض مؤرخي الفن السابع أن العلاقة بين التاريخ والسينما هي علاقة متبادلة. لقد شكلت السينما ذاكرة سمعية بصرية حقيقية، حيث نجح بعض صناع السينما في إنتاج أفلام تحاكي فترات تاريخية سابقة بنفس القدر الذي ساهم فيه التاريخ في تقديم مواضيع متنوعة للفيلم السينمائي. قام النشطاء في صناعة السينما بالاقتباس من أحداث تاريخية وتحويلها إلى أفلام سينمائية. إذاً، تتيح لنا السينما فرصة رؤية الأحداث التاريخية[1]. تتنوع الموضوعات في الأفلام السينمائية التاريخية، حيث تعكس هذه الأفلام فتراتٍ زمنية مختلفة

وأحداثًا تاريخية مهمة، منها الحروب والصـــراعات، مثل الحروب العالمية الأولى والثانية في أفــلام مــثــل ""Saving Private Ryan1998" ، "Invisible Army1945"، وحرب أكتوبر1973في فيلم "**الرصـاصـة لا تزال في جيبي1974**"، كما تستعرض بعض الأفلام السير الذاتية للشخصيات التاريخية الشهيرة، مسلطة الضوء على تأثيرهم وتحولاتهم، كما في أفلام "Gandhi 1982 " ، "**ناصــر56 (1995)** " و" **أيام السادات 2001**" وتتناول بعض الأفلام الفترات التاريخية التي شهدت ثورات أو تغييراتٍ اجتماعية كبيرة، مسلطة الضوء على الدور الوطني الذي تؤديه المقاومة، كما في "**ثورة 1919**" في مصــر، والتي يتناولها فيلم "**كيرة والجن2022**". **موضــوع الدراســة** حيث يمكن أن يشكل التاريخ في الأفلام من خلال قصص نضال بشري أو ظلم تعرض له أناس، أو يأتي مغلفًا بقصص عاطفية، ولكنه بالضرورة يحمل رسائل إنسانية وأيدلوجية. ويمكننا القول إن الســينما والتاريخ يتبادلان الإســهام، حيث يلتقيان فيما يعرف اليوم بـ "**الفيلم التاريخي**"، **أو "السينما الثورية"، وأحيانًا تُسمى "السينما المناضلة"**.

تحفل الســينما بعدد كبير من الأفلام التاريخية التي تناولت فكرة مُقاومة المحتل، من أبرزها عدد من الأفلام المهمة التي تناولت حكايات المقاومة الفرنسية للألمان، بعد احتلال هتلر لفرنســا أثناء الحرب العالمية الثانية، ورغم أن فترة الاحتلال لم تتجاوز أربع ســنوات، وهو زمن قصير مقارنة بسنوات الاحتلال الإنجليزي لمصر (74عاماً)، لكن السينما المحلية الفرنسية، والسينما العالمية وجدت في حكايات المقاومة الشعبية مادة درامية خصبة، ولم تكن مادة أفلام درامية وتاريخية فقط، بل أفلام حركة ومغامرات وجاسوسية، وأحياناً مادة أفلام كوميدية ساخرة. وفي مصر وبعد حادثة دنشواي عام 1906، شهد التاريخ المصري فترة من الاضـطرابات والاسـتيقاظ الوطني. حدثت حالة من الغليان في المجتمع المصـري، وأسـفرت عن ظهور مقاومة شـعبية قوية ضـد الاسـتعمار الإنجليزي. هذه الفترة المضـطربة

استمرت حتى منتصف العشرينيات من القرن العشرين. من بين الأحداث الرئيسية التي شهدتها هذه الفترة كانت ثورة 1919، التي كانت محطة مهمة في تاريخ مصر الحديث. شهدت هذه الثورة اندلا ع حركة وطنية قوية ضد الاحتلال البريطاني، حيث شاركت الطبقات المختلفة من المجتمع المصري في هذه الحركة، بدءًا من الطبقات العليا وصولاً إلى الطبقات الشعبية. هذه الفترة الزمنية المهمة في التاريخ المصري شكلت جزءًا من مسار التحول الوطني والسعي لتحقيق الاستقلال، وكانت محفزًا للوعي الوطني والمطالبة بحقوق الشعب المصري. وكانت هذه المرحلة مليئة بالأحداث والحكايات والدراما، وكان مناسبًا تجسيدها على الشاشات السينمائية والتلفزيونية. ومع ذلك، لم يلق تمثيل هذه الحقبة الاهتمام الكافي في السينما المصرية، وذلك لأن الظروف كانت تجعل من الصعب التركيز على هذه الجوانب في ظل وجود الاحتلال نفسه. ولذلك، لم تستعرض السينما المصرية حكايات المقاومة بشكل جريء وصريح إلا بعد يوليو 1952. وكانت السينما حينها جزءًا من الخطاب السياسي للجمهورية الجديدة، التي كانت تطالب بجلاء القوات البريطانية عن الأراضي المصرية. ظهرت حكايات المقاومة في أفلام مثل "**في بيتنا رجل 1964**" و"**غروب وشروق 1970**"، غلب على هذه الأفلام رصد الخلفية الاجتماعية والدراما الرومانسية، وكان تركيزها على هذه الجوانب يجعل من المقاومة نفسها خلفية للأحداث. ظهرت بعد ذلك أعمال أخرى قدمت للمقاومة الشعبية مثل "**بين القصرين 1964**" و"**سيد درويش 1966**" و"**إضراب الشحاتين 1967**"، ولكن لم تتطرق هذه الأفلام إلى حكايات المقاومة الشعبية والعمليات المسلحة ضد المحتل، حتى جاء فيلم (**كيرة والجن 2022**) الذي قدَّم للمقاومة الشعبية بشكل واضح وجريء، حيث قدَّم هذا الفيلم ملحمة إنسانية من خلال استعراض حقبة مهمة في تاريخ مصر أثناء ثورة عام 1919، حيث تناول واقع المجتمع المصري خلال فترة الاحتلال الإنجليزي في ذلك

الوقت. يكشف الفيلم عن قصص حقيقية لمجموعة من أبطال المقاومة المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي خلال فترة تاريخية تمتد من ثورة 1919 حتى عام 1924، ويظهر جهود أبطال منسيين خاضوا معارك وتضحيات جريئة من أجل الاستقلال. يُعد هذا الإنتاج الفني الذي وُصف بأنه أهم فيلم تاريخي يتناول مرحلة الغليان الشعبي في مصر خلال فترة الاحتلال الإنجليزي، حيث جاء بلمسة إخراجية مبدعة ومؤثرة من قِبل المخرج "**مروان حامد**". يعتبر هذا الفيلم عينة مميزة للدراسة الحالية التي تسعى إلى كشف وإبراز مختلف الدلالات الصريحة والضمنية التي استخدمها الفيلم في تصوير المقاومة الشعبية والدور الوطني لأبناء الشعب من الطبقات المختلفة.

في السينما، يتجلى الوجع الإنساني في **قضيتين أساسيتين**: الأولى حقيقية، والثانية نابعة من خيال الكاتب. في هذه الدراسة، سنركز على القضية الأولى، وهذا من منطلقين، **الأول كونها واقعية** تظهر بين الحين والآخر لتعيد إلى الأذهان معاناة المصريين خلال فترة الاحتلال الإنجليزي الغاشم لمصر على مدى عقود طويلة. وإنها تستعرض الثمن الذي دفعه أفراد الشعب المصري، من مختلف الفئات والطبقات، من أجل تحرير وطنهم والتخلص من المحتل، وتاريخ السينما المصرية غني بالأعمال التي استعرضت التاريخ المصري في فترات متنوعة. **المنطلق الثاني هو تناول ومعالجة السينما المصرية لهذه القضايا** التي كانت الأراضي المصرية مسرحاً لها، والملاحظ أن صناع السينما المصرية يحاولون تقديم ذلك التاريخ ومعالجته من زوايا مختلفة باستمرار، حتى لو كانت الإنتاجات تتباعد زمنياً. ويتجلى ذلك في عودة الإنتاجات السينمائية المصرية المستوحاة من قصص واقعية، التي حققت جوائزًا متعددة.

الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة:

التحليل السيميائي هو نهج تحليلي يركز على دراسة العلامات والرموز وكيفية تكوينها لتحمل معانٍ ودلالات متنوعة. وهذا النهج يشمل مجموعة واسعة من المجالات والموضوعات، ومن تلك المجالات السينما من خلال تحليل العناصر السينمائية مثل الصورة، الصوت، والإضاءة. ودراسة الشخصيات والمشاهد وكيفية تكوينها، تحليل الموضوعات والعناصر الرمزية في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، وكذلك الفنون البصرية من خلال تحليل الألوان والتكوين والرموز في الأعمال الفنية. دراسة كيفية تصميم الشعارات والملصقات، وفهم كيفية استخدام اللغة والصور للتأثير على التفاعل العاطفي، وفي هذا الإطار يمكن عرض الدراسات السيميائية التي **تناولت التحليل السيميائي للأفلام السينمائية من خلال بعض المحاور الفرعية:**

- **المحور الأول: الدراسات الوصفية التحليلية للمحتويات السينمائية باستخدام النهج السيميائي.**
- **المحور الثاني: الدراسات التي استعرضت الأحداث التاريخية وقامت بتكييفها في إطار سينمائي.**
- **المحور الثالث: الدراسات السيميائية التي استعرضت تحليل الرموز اللفظية والبصرية في الصور المرئية.**

المحور الأول: الدراسات الوصفية التحليلية للمحتويات السينمائية باستخدام النهج السيميائي:

هدفت دراسة (فاطمة طلحي 2015)[2] إلى استكشاف صورة الإفريقي والقارة الإفريقية في أفلام هوليوود باستخدام مقاربة التحليل السيميولوجي. تم اختيار فيلم "**دموع الشمس**" كدراسة أساسية لتحليل مشاهد محددة من الفيلم، حيث تم تطبيق مقاربة التحليل النصي للكشف عن المعاني والدلالات الضمنية التي نقلها الفيلم إلى المشاهدين. اعتمدت الدراسة على تحليل تسع مشاهد من الفيلم، مُقسمًا إياه إلى اثنتين وعشرون مشهدًا **للمخرج أنطوان فوكا**، الذي ركز بشكل رئيسي على موضوع العنف في إفريقيا. أظهرت الدراسة أن السينما الأمريكية قدمت صورة نمطية مشوهة للقارة الإفريقية للمشاهدين، من خلال تصوير المسلمين الأفارقة كسفاحين وقتلة يعتدون على النساء ويجندون الأطفال لتحقيق أهدافهم. كما صور المخرج إفريقيا كقارة تعيش في صراع عرقي دائم، وركز في هذا الصراع على العرق الإسلامي والمسيحي، حيث قام بتجسيد الأفارقة المسلمين على أنهم همجيون متعطشون لسفك الدماء ولا يحملون قلبًا به ذرة رحمة.

وفي دراسة [3](Zaimar ., Y., 2017) تُقدم لمحة سيميائية عن فيلم الرعب "CONJURING 2"، حيث يركز على التحليل السيميائي للشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم، وهما **VALAK AND LORRAINE**، باستخدام نظرية الدال والمدلولsignified and signifier theory . أظهرت النتائج وجود مشكلات أخلاقية وسيميائية تتعلق بقدرة الواقع على التأثير الفعَّال واختراق التمثيلات الخيالية المحددة بالعلامات. تم أيضًا تحليل الرسائل المحمولة من قبل الشخصيتين الرئيسيتين، القادمتين من عوالم مختلفة (الشياطين والبشر). في الختام، أشار الباحث إلى وجود إشارات ورموز سيميائية في الأعمال الفنية، بما في ذلك الأفلام، وأكد أن الرعب يمكن أن يكون

ممتعًا للبعض، مع توفير منفذ لتوجيه العدوان والغضب. كما تقدم الأفلام مثلاً عن عواقب الانحراف عن الأعراف الاجتماعية، مستغلة المخاوف الشخصية. في نهاية المطاف، يتوقع الباحث أن تسهم معرفة المفاهيم الأساسية والمواضيع وراء الفيلم في تقديم تفسيرات متنوعة.

وسعت دراسة (رانيا أحمد 2018)[4] إلى التركيز على **كيفية الترويج لثقافة الماسونية من خلال التحكم في صناعة رسائل أفلام الكرتون المبثة على موقع يوتيوب،** وتسليط الضوء على سهولة وصول هذه الرسائل إلى جميع أنحاء العالم. تهدف الدراسة إلى تحليل الرموز الماسونية بشكل سيميائي في عينة الدراسة من خلال التعرف على الرموز الماسونية المدرجة داخل الأفلام. وتسعى أيضًا لفهم الرسائل الضمنية التي يتناولها الفيلم من خلال هذه الرموز، وكشفت النتائج عن استخدام الأفلام الكرتونية في الترويج السياسي لإعطاء القضايا شكلًا هزليًا ساخرًا. كما قدم الفيلم بوضوح العلاقة الوثيقة بين الماسونية واليهودية الصهيونية العالمية، حيث تظهر قدرتها على السيطرة على نشاطات متعددة ونفوذ واسع في العالم. كما كشفت النتائج عن خطورة الرموز الماسونية ومدى دلالتها في بناء حكومة عالمية ذات توجه صهيوني ونظام جديد على خلفية ماسونية، حيث يُعتبر هذا النظام رموزًا ذات قدسية لأعضائه.

وباستخدام نظرية العلامات لتشارلز ساندرز بيرس قام الباحث Alfan)[5] (**Asyraq Pauzan2018** بتحليل دلالي لفيلم John Wick 1 . وقد سعت الدراسة إلى استكشاف أشكال الدلالات المعبّر عنها في الفيلم. ووصف معاني الأيقونات والدلائل والرموز. وجد الباحث ستة عشرة أيقونة، اثني عشرة مؤشرًا، وتسعة رموز في بعض المشاهد من الفيلم. ثم اختار الكاتب بشكل متعمد خمس أيقونات وثلاثة مؤشرات وثلاث رموز لتحليلها. وتظهر نتائج البحث أن مفهوم بيرس الثلاثي (الموضوع

– المصورة– المفسرة) يمكن استخدامه لشرح معنى العلامات التي يمثلها فيلم John Wick 1.

وفي دراسة (كريمة قلاعة، 2021) [6] **وعن طريق استخدام مقاربة رولان بارت سعت الدراسة إلى** استكشاف ظاهرة الأوبئة عن طريق تحليل الفيلم الأمريكي "Contagion"، الذي أثار جدلاً واسعًا بعد ظهور وباء "Covid-19"، على الرغم من أن الفيلم تم إنتاجه قبل عشر سنوات. يتناول التحليل التشابه بين أحداث الفيلم والواقع الحالي الناتج عن انتشار فيروس كورونا، ويسلط الضوء على الجوانب السرديّة والمواضيع التي يقدمها الفيلم. أظهرت الدراسة وجود تماثل بين أحداث الفيلم والتجارب التي يعيشها الأفراد حاليًا في مختلف أنحاء العالم نتيجة انتشار وباء كورونا. يُشير التحليل أيضًا إلى أن هذا التماثل لا يقتصر على الجوانب السرديّة فقط، بل يتعداه إلى المواضيع والمعلومات التي يقدمها الفيلم. يُلاحظ أن هذا التماثل لا يعتمد على الخيال العلمي فقط، بل يستند إلى أسس ودراسات علمية مسبقة والتي قد وضعت الأسس النظرية لظهور مثل هذه الأمراض والأوبئة في المستقبل.

وحول التحقيق في طبيعة التفكير الفلسفي في ميدان السينما جاءت دراسة (مروى زغدني، نجيب بخوش، 2021) [7] التي سعت إلى فهم الأفكار الفلسفية التي تجسدت في الخطاب السردي لفيلم "**الجوكر**"، بالإضافة إلى استكشاف الخلفيات النظرية والمعرفية التي برزت في هذا العمل الفني. بالإضافة إلى فحص جماليات الصورة التي تظهر على المستوى البصري العياني. تندرج هذه الدراسة ضمن البحوث الكيفية التي تسعى لتحليل الظاهرة الاتصالية بعمق من خلال استكشاف الرموز الظاهرة والمخفية، ويتم ذلك بالاعتماد على مقاربة التحليل السيميولوجي. توصلت الدراسة إلى نتائج مهمة، منها الاستناد العميق في فيلم "الجوكر" على الفلسفات العدمية التي تحمل رؤية تشاؤمية للوجود

الإنساني وتتناول العلاقة بين الذات والآخر. وفي نفس السياق، تبرز الجماليات البصرية للفيلم من خلال توظيف عناصر سينمائية مثل الأزياء، الألوان، الإضاءة، والمونتاج الفني، بهدف نقل مفهوم فن القبح، الذي يعبّر عن التناقضات السردية للتراجيديا.

وفي دراسة كمال أحمد عناني وآخرين (2022) [8] حول سيميولوجيا تصميم الصورة الدرامية التلفزيونية وتأثيرها على القيم المجتمعية المصرية، سعت الدراسة إلى الكشف عن دلالات عناصر تصميم الصورة الدرامية على المشاهدين وقيمهم المجتمعية من خلال الدلالات التي تصوغها الصورة بواسطة عناصر تصميمها، مثل حركة الكاميرا وزوايا التصوير، والإضاءة، وحجم اللقطات، والألوان. تم تطبيق الدراسة على **المشهد الافتتاحي** لمسلسل "**ولد الغلابة 2019**"، وكشفت النتائج أن هذه العناصر تقوم بنسج صورة بصرية لها مدلولات درامية تخدم المضمون البصري والدرامي الذي يصل إلى المشاهدين. كما كشفت النتائج أيضًا أن هذه العناصر، مثل حركات الكاميرا وزوايا التصوير والإضاءة وحجم اللقطات، تعطي العديد من الدلالات في رسم الإيقاع البصري للمشهد.

وحول استكشاف دلالات تحولات الإضاءة واللون في مسلسلات الرعب جاءت دراسة (محمد سمير، مها فيصل 2023)[9] ، وسعت الدراسة إلى التعرف على دور التقنيات الرقمية في بناء تشكيلية اللقطة، من خلال الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي. كشفت النتائج أن الإضاءة واللون يمتلكان مدلولات نفسية سريعة التأثير والانتقال من حالة إلى حالة عن طريق تقلبات الزمكان. ساعدت الإضاءة واللون في تحميل المعلومات والمضامين الحاوية على الدلالات الفكرية، التي تسيطر على نفس ومخيلة المتلقي بمجرد الانتقال من لون إلى آخر. كما أسهمت في تجريد الواقع وخلق الوهم للزمكان. بالإضافة إلى ذلك، ساهمت التحولات الضوئية واللونية في بناء تشكيلة اللقطة وتعزيز أداء الشخصية وتحولاتها في أسلوب التصريح الظاهري لجذب العين إلى الأمور

الأكثر أهمية. وأظهرت النتائج أن البرمجيات الرقمية عملت على تحقيق إنشاء قوالب لونية محددة لكل مشهد، مما ساهم في تدعيم مظاهر الرعب النفسي.

المحور الثاني: الدراسات التي استعرضت الأحداث التاريخية وقامت بتكييفها في إطار سينمائي.

ففي دراستها التي قامت بها [10](Elena K. Myers 2015) ، حول تحليل العلامات والدلالات التي تشكل التركيب الهيكلي لأعمال ألكسندر بوشكين التاريخية "**بوريس جودونوف" و"ابنة الكابتن"**، وقامت بمقارنتها مع تكييفات الشاشة السوفيتية وما بعد السوفيتية. هدفت الدراسة إلى فحص النصوص الأدبية لبوشكين وفهم كيف يمكن أن تكون مصدر إلهام للسينما ووسائل الإعلام الأخرى. ركزت الدراسة على السمات المميزة لأنظمة الدلالة في أعمال بوشكين التاريخية وقامت بتحليل تعديلاتها السينمائية. توصلت النتائج إلى أن التعديلات السوفيتية اتبعت مبادئ الواقعية الاشتراكية، حيث قامت بتكييف المصادر الأدبية مع الأيديولوجية الاشتراكية، وأظهرت ذلك بشكل واضح في أعمال بوشكين التي تم تحويلها سينمائياً. كما كشفت الدراسة أن الأيديولوجية الاشتراكية كانت أقل وضوحًا في بعض الأفلام، خاصة تلك التي أنتجت في نهاية الفترة الاشتراكية. على سبيل المثال، كان فيلم **بوندارتشوك** أقل صراحة في الأيديولوجية وركز بشكل أكبر على الجوانب النفسية للشخصيات وقضايا الحاكم. بشكل عام، أظهرت الدراسة أن التحليل المقارن للأعمال المدروسة يمكن أن يساهم في فهم أعمق لتأثير المصادر الأدبية على الأعمال السينمائية وكيف تم تكييفها مع الظروف الاجتماعية والسياسية في الاتحاد السوفيتي وما بعده.

وفي دراستها حول الأفلام التاريخية بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي، قامت مراح مراد (2019)[11] بتحليل أفلام ميل جيبسون

"Braveheart" و "The Passion of the Christ" بهدف فهم الكيفيات التي يتشكل من خلالها بناء اللقطة في الفيلم الروائي التاريخي. كما استعرضت العناصر الفنية التي تجسد من خلالها البناء التشكيلي للحدث التاريخي دراميا. أظهرت النتائج أن المخرجين كانوا يولون اهتمامًا خاصًا في معالجتهم للأحداث التاريخية من خلال النظر إلى الزمن النفسي للمتلقي وطبيعة تلقيه للأحداث. كما استندوا إلى الانتقال المكاني بعيدًا عن التتابع الزمني للأحداث. وأشارت الدراسة إلى أن المخرجين المعاصرون لم يهملوا زمان ومكان الحدث في الفيلم التاريخي المعاصر، بل قدموه برؤية جديدة. وقام الفيلم التاريخي المعاصر بالاستفادة من التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان. بالإضافة إلى ذلك، اعتمد ميل غيبسون في أفلامه على استخدام الحركة البطيئة لزيادة مأساوية الحدث وتعزيز زمن الإدراك. واستخدم أيضاً عمق المجال في مشاهد المعارك لتغطية مساحة واسعة من المعركة، إلى جانب إبراز جماليتها.

وحول قضية المواطنة في الأفلام السينمائية جاءت دراسة خيرة بن ضحوي (2021)[12] عن طريق دراسة (**الفيلم الثوري نوة**) باستخدام المقاربة السيميائية لتحليل خطاب الصورة في سياق السينما الجزائرية. يعتبر "**نوة**" من أفلام السبعينات التي أعقبت الثورة الجزائرية، وكانت هذه الفترة أقرب إلى الجيل الذي عاش الأحداث والذي تمثل بشكل كبير في النصوص والأفلام والأعمال الفنية، حيث حاولت تجسيد فكرة الحرية في التعبير وحق تقرير المصير. أظهرت النتائج أن الفكرة المحورية للفيلم برزت بوضوح، بدءًا من اختيار الممثلين والفضاء المكاني، وحتى في الفترة الزمنية ذاتها التي لم تبتعد كثيرًا عن فترة الاستقلال. على الرغم من البياض والسواد الذي يعتري الصورة، إلا أن الفكرة المحورية للفيلم ظهرت بوضوح، مما يجعل الوجوه وملامح الممثلين تبدو كأرشيف يعكس بدقة الحقائق التي وقعت في تلك الفترة، ويماثلها في محتواه لحوادث حدثت في زمن مضى.

في دراسة **يونس محمد الحسين، وآخرين (2021)[13] حول التحولات السياسية في مصر**، والتي عكسها الفيلم السينمائي التاريخي "**ناصر 56**"، سعت الدراسة إلى كشف واقعية الحياة التاريخية التي جسدها الفيلم بخصوص التحولات السياسية. أظهر التحليل أن الفيلم تناول الفترة التاريخية التي عاشها الشعب المصري في عام 1956، وكانت متناسبة مع التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في تلك الحقبة. قدّم الفيلم هذه التجارب بشكل واقعي وحيادي، وعبر عن حياة الشعب المصري خلال هذه الفترة بشكل مختصر، وقدم بعض المشاهد بأسلوب وثائقي. بالإضافة إلى ذلك، قام المخرج بتجسيد أبرز الشخصيات التاريخية التي تم التطرق إليها في السياق التاريخي للفيلم "ناصر 56".

- **المحور الثالث: الدراسات السيميائية التي استعرضت تحليل الرموز اللفظية والبصرية في الصور المرئية:**

ففي دراسة (**ثريا السنوسي، 2017**)[14]، **قامت بتحليل سيميائي لعينة من الصور التي تم نشرها وتداولها عبر وسائل التواصل الاجتماعي من قبل الجماعات الإرهابية المتطرفة**، مع التركيز على تنظيم داعش في هذا السياق. تمت هذه الدراسة بعد سلسلة من الأحداث العنيفة التي طالت صحيفة تشارلي إيبدو الفرنسية في عام 2015 والأحداث المتلاحقة. هدفت الدراسة إلى فهم خصائص خطاب الكراهية والتعبير عنه بواسطة الرموز والدلالات السيميائية. أظهرت النتائج أن الصور الإرهابية تتميز بحبكة فنية عالية ومدروسة، تهدف إلى تشفير الدلالات اللفظية والأبعاد الفنية بطريقة تحقق تأثيرًا قويًا. يتم ذلك من خلال صياغة صورة قاتمة ومخيفة تثير الكراهية. أظهرت الألوان المستخدمة، والمجسمات المظلمة، والنصوص المصاحبة أن الباث يسعى لإنتاج صورة تتجاوز الجمالية الظاهرة، وتعبّر عن رغبتهم في ترويج ثقافة العنف والتطرف والكراهية.

على سبيل المثال، استُعملت ثنائية الألوان (الأسود والأحمر) لتجسيد الحداد والدم، وأظهر النص المصاحب دورًا محوريًا في توجيه رسائل ذهنية تعزز ثقافة العنف والتطرف والكراهية لدى المتلقي الافتراضي.

وحول استخدام المفاهيم السيميائية في تحليل الصور الفوتوغرافية في ملصقات الأفلام السينمائية جاءت دراسة (محمد عيسى 2018)[15] التي هدفت إلى معرفة كيفية تأثيرها على عملية الاتصال بين المصور والجمهور. تم ذلك من خلال التحليل السيميائي لعدد من ملصقات الأفلام الأجنبية. أظهرت النتائج أن الصورة الفوتوغرافية لها تأثير في جذب انتباه المشاهد للملصق السينمائي، وتلعب دورًا كبيرًا في تسهيل التواصل بين المشاهد والملصق السينمائي. تسلط الصورة الفوتوغرافية الضوء على مضمون الفيلم من خلال دلالاتها في عملية الاتصال، حيث تحمل كل زاوية وحجم لقطة في الملصق السينمائي معاني ودلالات مستمدة من محتوى الفيلم. تؤثر زوايا التصوير في إبراز وتسليط الضوء على العناصر ذات الدلالة في الصورة. مستوى الإضاءة وزاويتها يعدان من العناصر المثيرة ذات الدلالة في الصور الفوتوغرافية في الملصق السينمائي. وكذلك الألوان، بما لديها من تأثيرات.

وباستخدام النهج السيميائي لرولان بارت في تحليل العلامات اللفظية والبصرية في ملصقات الأفلام، جاءت دراسة [16](**Mega1, R., & Tawami, T., 2022**) التي استهدفت تحليل الرسالة المتضمنة في الجوانب اللفظية وغير اللفظية في ملصق فيلم "Suspiria". اعتمدت الدراسة الأسلوب الوصفي الكيفي، مركزة على كيفية قدرة ملصق الفيلم على خلق ونقل معناه إلى المشاهدين من خلال العناصر اللفظية وغير اللفظية، بهدف جذب انتباه المشاهدين المحتملين. كشفت نتائج البحث أن كل رمز وإشارة (سواء كانت لفظية أو غير لفظية) يمكنها نقل المعنى بشكل شامل من خلال

ارتباطها بالمعنى. وفي النهاية، خلصت الدراسة إلى أن الإشارات والرموز المستخدمة في ملصق فيلم "Suspiria" تحمل معاني فريدة لها وقادرة على تمثيل وتصوير معنى ملصق الفيلم بشكل فعّال.

وباستخدام النظرية السيميائية لتشارلز ساندرز بيرس جاءت دراسة [17] (**Amalla, M, 2022**) التي هدفت إلى تحليل سيميائي لملصقات أفلام ديزني، وفهم الأيقونات والمؤشرات والرموز في ملصقات الأفلام وتفسير معانيها. قام الباحث بتحليل الأيقونات والمؤشرات والرموز لكل ملصق فيلم. استخدم الباحث نظرية بيرس في تحليل العلامات، حيث وجد 29 علامة على أربع ملصقات أفلام ديزني. تم تصنيف هذه العلامات إلى 11 أيقونة، و5 مؤشرات، و13 رمزًا. وخلصت الدراسة إلى وجود أربعة معانٍ مختلفة في ملصقات الأفلام. فتم تفسير ملصق فيلم "سندريلا" على أنه يمثل امرأة قوية ذات قلب طيب، بينما يُظهر ملصق "الجميلة والوحش" امرأة كبيرة القلب بغض النظر عن مظهر الشخص. وتفسير ملصق فيلم "علاء الدين" كان بأنه يُظهر امرأة قوية تتحدى التقاليد، وملصق فيلم "مولان" يُمثل المرأة الشجاعة التي تحل محل والدها في الحرب لإنقاذ شرف عائلتها. وبناءً على النتائج، يمكن الاستنتاج بأن الرموز تعتبر عناصر مهمة في ملصقات الأفلام، حيث يتم استخدامها لنقل معلومات وإيصال رسائل للمشاهدين.

وفي دراسة (**Dewitri, N., Marantika, I** [18]**2023**)التي تهدف إلى تحليل الإشارات اللفظية والبصرية في ملصقات أفلام الرعب، باعتبارها أدوات تسويقية حيوية وسط شعبية كبيرة لأفلام الرعب على مستوى العالم. تم التركيز على ملصقي **"آنابيل تأتي إلى المنزل" و"لعنة لا لورونا"** لفحص المعاني التلميحية والتصريحية للإشارات اللفظية والبصرية فيهما. استخدمت الدراسة طريقة المراقبة لجمع البيانات من ملصقي الفيلمين واستخدمت ثلاث نظريات – سوسير وبارث وسيراتو – لوصف وتفسير

الإشارات. وجدت النتائج وجود ست إشارات لفظية وثلاث إشارات بصرية في ملصق "آنابيل تأتي إلى المنزل"، وخمس إشارات لفظية وأربع إشارات بصرية في ملصق "لعنة لا لورونا". كما تم التعرف على معانٍ تصريحية وتلمحية في هذه الإشارات، مما يظهر الأبعاد الفنية والتسويقية لملصقات الأفلام. بناءً على التحليل، تشير النتائج إلى وجود 18 إشارة (11 لفظية و7 بصرية) تُستخدم في هذين الملصقين لنقل معلومات حول الفيلم وجعل الجمهور مهتمًا بمشاهدته. استخدمت الإشارات لتقديم عشرين معنى واضحًا وأربعة عشر معنى تلمحيًا، وتُظهر هذه المعاني كيف تُستخدم الإشارات لخلق غموض وفضول حول الأحداث المرتقبة في الفيلم، مما يؤكد دور الملصقات في جذب الانتباه وتشويق الجمهور.

التعقيب على الدراسات السابقة:

1- استخدمت الدراسات جميعًا مقاربة التحليل السيميائي لفهم الرموز والرسائل الضمنية في الأعمال الفنية، وسعت إلى كشف المعاني والدلالات الضمنية التي تحملها الرموز والرسائل السينمائية.

2- تم التركيز في دراسات المحور الأول على كيفية تأثير الأفلام على الجمهور وترويج رسائل معينة، سواء كانت ثقافية أو سياسية. وقدمت تحليلًا نقديًا للأفلام، مع التركيز على الجوانب السيميائية والمعاني الضمنية والتأثير الثقافي والسياسي لهذه الأفلام.

3- اعتمدت الدراسات على النظريات السيميائية المعروفة، مثل نظرية العلامات لتشارلز ساندرز بيرس ومقاربة رولان بارث.

4- سعت الدراسات إلى استكشاف التشابه بين أحداث الأفلام والأحداث الواقعية، وتسليط الضوء على الجوانب السرديّة والمواضيع التي قد تتناولها الأفلام وتتناغم مع الواقع.

5- ركزت دراســـات المحور الثاني على تحليل العلاقة بين الأعمال الأدبية والأعمال السينمائية فقد سعت الدراسات إلى فهم كيف يمكن أن تكون الأعمال الأدبية مصدر إلهام للأعمال الســينمائية وكيف يمكن تكييفها مع الظروف الاجتماعية والســياســية المختلفة. مع إجراء تحليل مقارن بين النصـــوص الأدبية والأفلام لفهم كيف تم تكييف الأعمال الأدبية مع الأيديولوجيات المختلفة والظروف الاجتماعية والسياسية.

6- ركزت دراســـات المحور الثالث على تحليل الصـــور والملصـــقات باســـتخدام المفاهيم السيميائية لفهم الرموز والدلالات اللفظية والبصرية التي تحملها وتحليل العناصر البصرية مثل الألوان والزوايا والإضاءة، بالإضافة إلى العناصر اللفظية مثل النصوص والشعارات.

7- أشارت الدراسات السابقة إلى أهمية التحليل السيميائي في الكشف عن الرموز والمعاني الخفية ، مما يسهم في فهم أعمق للقصة والرسائل التي تحملها الأعمال الفنية.

8- يظهر التحليل الســيميائي أيضًــا كيف يمكن للمخرجين والمنتجين اســتخدام العناصــر السيميائية لإيصال رسائل معينة أو إضفاء طابع معين على العمل السينمائي.

9- استفادت الباحثة من التراث العلمي للدراسات السابقة، واستفادت من أهداف هذه الدراســـات، والإجراءات المنهجية التي اتبعتها، وأطرها النظرية والمعرفية والنتائج التي خلصت إليها، للوقوف على مفهوم المقاربة السيميائية والنهج السيميائي في الكشف عن الرموز والمعاني الخفية في الأفلام، وتحليل عناصر اللغة المرئية في الأفلام.

أهمية الدراسة:

1- يسهم التحليل السيميائي للأفلام في إثراء فهمنا للأفلام التاريخية وفتح أفاقًا جديدة لفهم التفاعل بين السينما والتاريخ بطريقة شاملة ومتعددة الأبعاد.

2- يسهم التحليل السيميائي في فهم كيفية تأثير السياق الثقافي والاجتماعي على تصوير الأحداث التاريخية في السينما، وكيف يمكن للأفلام أن تعكس تفاعلات المجتمع مع تلك الأحداث.

3- يمكن للدراسة السيميائية أن تكشف عن كيفية ترجمة المخرج والفريق الإبداعي للأحداث التاريخية عبر اختيار الصور والصوتيات والعناصر البصرية الأخرى.

4- يتيح التحليل السيميائي استكشاف التفاعل بين العناصر التاريخية الحقيقية والجوانب الخيالية في الأفلام، وكيف يمكن أن يؤدي ذلك إلى بناء رؤية فريدة وملهمة.

5- تعتبر هذه الدراسة محاولة يمكن الاستفادة منها مستقبلا في المجالين العلمي والأكاديمي وأيضا إثراء المكتبة العلمية بدراسة حول الأفلام السينمائية والتحليل السيميولوجي لها.

6- كذلك تكمن أهمية الدراسة في النمط الاتصالي المميز للصورة السينمائية، التي تنقل معلومات بأساليب فعّالة عبر عدة دلالات ومعانٍ. فلكل صورة ظاهرة على الشاشة مضمون ظاهر، وهو المضمون الذي يفهم مباشرة. وهناك مضمون مستتر، مبني على المعنى الرمزي الذي شاء المخرج أن يضيفه إلى الصورة، أو على المعنى الرمزي الذي يراه فيها المتفرج بنفسه.

مشكلة الدراسة

تسعى الدراسة إلى "**استكشاف كيفية تصوير رموز المقاومة الشعبية المصرية في الأفلام السينمائية، وذلك لفهم مختلف الدلائل والمعاني التعيينية والتضمينية المرتبطة بالصورة السينمائية للفيلم المدروس وتحديد مضمونه**"، للوقوف على طريقة تقديم الفيلم للسياق التاريخي للفترة بعد ثورة ١٩١٩. كما تركز الدراسة أيضًا على التعرف على الشخصيات التي جاءت لتمثيل رموز الكفاح الوطني. ومن أجل التوصل إلى النتائج التي تساهم في حل الإشكالية، ستقوم الدراسة بالفحص العميق لمعاني الصورة، والعلامات الأيقونية والتأشيرية والرمزية التي تحملها. كما سيتم كشف الإشارات اللفظية والبصرية في ملصق الفيلم. وستركز الدراسة أيضًا على المستوى اللساني من خلال الاهتمام بالنص الفيلمي، سواء كان في شكله المنطوق أو في صيغة بيانات مكتوبة. بعد ذلك، ستقوم الدراسة بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني غير المباشرة للنص الفيلمي، مرتبطة بالبعد الإيديولوجي، بهدف الوصول إلى تفاصيل مختلفة من المعاني والدلائل..

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى كشف طبيعة المعالجة التي تنتهجها السينما المصرية في تصوير رموز المقاومة الشعبية والاحتلال البريطاني، وذلك عن طريق:

1- استنطاق مختلف دلالات المقاومة الشعبية للمصريين التي تُوظفها السينما المصرية في تصوير الكفاح الوطني والمقاومة ضد الاحتلال البريطاني من خلال فيلم "كيرة والجن".

2- الكشف عن كيفية تناول السينما المصرية للمقاومة الشعبية في فيلم عينة الدراسة.

3- استكشاف الأبعاد الاجتماعية والتاريخية، ودلالاتها التي تم تجسيدها في السينما المصرية حول المقاومة الشعبية في فيلم عينة الدراسة.

4- فحص مدى تطابق الصورة المقدمة في الفيلم حول المقاومة الشعبية للمصريين مع الحقائق التاريخية المسجلة في السجلات والكتب التاريخية.

تساؤلات الدراسة

5- ما طبيعة معالجة السينما المصرية لرموز المقاومة الشعبية والاحتلال البريطاني في فيلم " **كيرة والجن**"؟

6- كيف عالجت السينما المصرية موضوع المقاومة الشعبية في فيلم " **كيرة والجن**" شكلا ومضمونا؟

7- كيف تم استخدام عناصر التصوير لنقل رموز المقاومة الشعبية والاحتلال البريطاني وعكس واقع المعاناة لمن عاشوا في هذه الفترة التاريخية من أبناء الشعب المصري؟

8- ما دلالات استخدام الموسيقى والتأثيرات الصوتية في نقل جوانب الصراع والمقاومة؟

9- هل تم استخدام المؤثرات البصرية (VFX) في الفيلم؟ وكيف تم الاستفادة منها في تمثيل الواقع الفعلي لهذه الفترة التاريخية؟

10- ما دلالات استخدام الإضاءة والألوان في التعبير عن الفترة التاريخية التي قدمها الفيلم؟

11- هل احتوى الفيلم على علامات أيقونية ورمزية وتأشيرية؟

12- هل اعتمد الفيلم على وثائق أرشيفية وأحداث واقعية للتدليل على صدق الحدث الفني في الفيلم؟

عينة الدراسة ومبررات الاختيار:

تتمثل عينة الدراسة في فيلم "**كيرة والجن**"، من إخراج مروان حامد، وتم اختيار هذا الفيلم بدقة نظرًا لتوافر خصائص محددة فيه ولعلاقته المباشرة بموضوع البحث. يركز الفيلم

على فترة مهمة في تاريخ مصر خلال ثورة 1919، ويعرض الواقع الاجتماعي في مصر خلال فترة الاحتلال الإنجليزي. يروي الفيلم قصصًا حقيقية لأبطال المقاومة المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي خلال فترة ثورة 1919 وحتى عام 1924. يُظهر الفيلم تضحيات ومعارك جريئة للأبطال الذين نسوا خلال الفترات التاريخية الماضية. وسعيًا إلى تحليل دقيق للفيلم، قامت الباحثة بتقسيمه إلى مجموعة من المتتاليات، والتي بلغت 60 متتالية، ويبلغ مدته الإجمالية ساعتين و41 دقيقة. تم اختيار خمسة عشر متتالية لإجراء التحليل السيميائي، وبلغت مدة هذه المتتاليات ساعة و11 دقيقة من مدة الفيلم. وتم اختيار هذه المتتاليات بناءً على عدة أسباب، أهمها أنها المتتاليات التي تحتوي على تفاصيل حبكة العمل والصراع، وتظهر فيها تسلسل الحدث الدرامي من البداية إلى النهاية، كما تظهر فيها الشخصيات الرئيسية التي يدور حولها الصراع الدرامي. كما أنها تعتبر الأكثر تعبيراً عن أهداف الدراسة، وتساعد في الإجابة على التساؤلات التي وضعتها الدراسة الحالية، والمتتاليات التي تم اختيارها هي:

المتتالية (1): المقطع التمهيدي إعادة تمثيل حادثة دنشواي في بداية الفيلم.

المتتالية (2): خطاب اللورد كرومر قبل رحيله عن مصر.

المتتالية (3): لقاء أحمد كيره بصديقه حسن نشأت حيث يُخبره عن نبأ نفي سعد زغلول.

المتتالية (4): اندلاع ثورة 1919 في الشارع المصري ومشاركة أفراد المقاومة فيها.

المتتالية (5): مقتل شحاتة الجن على يد العقيد دوجلاس، قائد المعسكر الإنجليزي، يوم الثورة.

المتتالية (6): اغتيال العقيد دوجلاس على يد أفراد المقاومة.

المتتالية (7): تكليف اللورد ألنبي للضابط هارفي بالقبض على قتلة العقيد دوجلاس والقضاء على المقاومة.

المتتالية (8): لقاء دولت فهمي بأمها وأخيها العائد من أعمال السخرة بعد غياب طويل.

المتتالية (9): عبدالقادر الجن يبحث عن أحمد كيره ليقنعه بالعودة إلى المقاومة بعد وفاة زوجته.

المتتالية (10): أحمد كيره وابنه يتعرضان للإهانة من الضابط الإنجليزي أثناء مسيرتهما في شوارع القاهرة.

المتتالية (11): تجمع أفراد المقاومة للاحتفال بعودة أحمد عبدالحي كيره والاتفاق على عملية تفجير المعسكر الإنجليزي.

المتتالية (12): قيام أفراد المقاومة بتفجير المعسكر الإنجليزي.

المتتالية (13): القبض على الهلباوي واعترافه بأفراد المقاومة وكشف مكان المخبأ السري.

المتتالية (14): اغتيال أفراد المقاومة للسير/لي ستاك، سردار الجيش المصري وحاكم السودان.

المتتالية (15): هروب أحمد كيره إلى إسطنبول في تركيا واستشهاده على يد رجال الاحتلال الإنجليزي.

ومن أهم مبررات اختيار فيلم كيرة والجن كعينة للدراسة:

- الفيلم مرتبط مباشرة بموضوع الدراسة.

- حقق الفيلم نجاحًا كبيرًا في دور العرض المصرية والعربية، وتمكن خلال عرضه من تحقيق إيرادات قياسية بلغت 121 مليون جنيه، مما جعله أعلى الأفلام في تاريخ السينما المصرية من حيث الإيرادات.

- حصد الفيلم 10 جوائز في مهرجان جمعية الفيلم السنوي في دورته الـــ 49، وثلاث جوائز في "Joy Awards". كما فاز مدير التصوير (أحمد المرسي) بجائزة عالمية من الجمعية الأسترالية للمصورين "ACS".

- لاقى الفيلم استقبالًا نقديًا مميزًا في أشهر الصحف والمواقع المتخصصة في نقد الأفلام.

- يستند الفيلم إلى قصص حقيقية لأبطال المقاومة المصرية الذين شاركوا في ثورة 1919، حيث قام الكاتب أحمد مراد بتقديمهم في روايته "1919" وتم إعادة تقديمهم للسينما من خلال فيلم "كيرة والجن".

منهجية الدراسة:

1- مقاربة التحليل السيميولوجي:

تنتمي هذه الدراسة إلى سلسلة البحوث السينمائية التي تعنى بتحليل الأفلام وتهدف إلى الوصول إلى المعاني والدلالات الضمنية والباطنية التي تكون صورة ذهنية عن

المقاومة الشعبية للمصريين في السينما المصرية، **فالمنهج الأنسب لهذه البحوث هو مقاربة التحليل السيميولوجي** كونها الأنسب لتحليل محتوى وسائل الإعلام، وقد جاء هذا المنهج نتيجة لاجتهادات الباحثين في إعادة الاهتمام بالمضمون المضمر في الرسائل المنبعثة عن وسائل الإعلام، وفي مقدمتها الرسائل السينمائية، ومقاربة التحليل السيميولوجي تبين أن الصورة السينمائية تشمل عدة معاني مختلفة وعملية الربط والتنسيق بينها تعطي المعنى الإجمالي لها، ويمثل التحليل السميولوجي بالنسبة لـ "**رولان بارث**" شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الايقونية أو الألسنية على حد سواء يلتزم فيه الباحث بالحياد تجاه هذه الرسالة من جهة ويسعى فيه من جهة أخرى إلى تحقيق التكامل من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى السيكولوجية، الاجتماعية، والثقافية. التي يمكن أن تدعم التحليل بشكل أو بآخر[19]. **فالتحليل السيميولوجي إذن هو تحليل وصفي كيفي** لنظام الرسائل بمعنى الكشف عن المعنى الحقيقي للرسائل، والمعاني الخفية عن ذهن القارئ، لهذا تفيد هذه الأداة في الرفع من القيمة الإجمالية والاتصالية للصورة، وتطوير حسن الملاحظة ودقة النظر واكتساب المعارف وتوسيعها. وعلى حد تعبير"**جيرفيرو**" ما يهم السيميولوجي **هو معنى الصورة**، أي الذي أراد أن يعبر عنه الفنان أو المصور، وما هي الرموز التي استعملها من اجل ذلك، وبالتالي الباحث دخل الصورة في شبكة تحليل بحيث يهتم بمكونات هذه الصورة ودلالات هذه المكونات، وعلى هذا فالسميولوجيون يتجاوزون في دراستهم ما نسميه بالدال أي المعنى الأولي القاعدي إلى المدلول أي المعنى الإسقاطي[20]. **وفي الدراسة الحالية، استخدمت الباحثة النهج السيميائي لرولان بارت حول المعنى التعييني والتضميني للفيلم، بالإضافة إلى تحليل العلامات اللفظية والبصرية في ملصق الفيلم لاستخراج المعاني والدلالات الرمزية منه.**

المنهج التاريخي:

بالإضافة إلى الاعتماد على المقاربة السيميولوجية، وجدت الباحثة نفسها مطالبة بالاستعانة بالمنهج التاريخي في جوانب من هذه الدراسة ، وفقا لطبيعة المادة العلمية للدراسة، والتي استوجبت العودة إلى الماضي لتقصي حقائق تاريخية معينة حول" الكفاح الوطني والمقاومة الشعبية للشارع المصري ضد المحتل الإنجليزي" في الفترة الزمنية التي تناولتها أحداث الفيلم السينمائي " **عينة الدراسة**" للاستفادة بها في الجانب التطبيقي للدراسة، وذلك لتجنب السطحية في التحليل واستنطاق الحقيقة.

الخطوات المنهجية لتحليل الفيلم بناءً على النهج السيميائي:

لا يمكن الجزم بأن هناك طريقة واحدة وعالمية للتحليل والإخراج السينمائي، لأن هناك طرقًا متباينة ومتداخلة في غالب الأحيان. في هذا السياق، يركز بعض المحللين على الجانب السردي والنصي، ويعرف أصحاب هذه الطريقة "بالمخرجين الأدباء". بينما يُركز آخرون على الجانب البصري والمشهدي، ويُعرفون باسم "**مخرجي الصورة**". وبالتالي، يتعين على محلل الفيلم اختيار أسلوبه الخاص في مقاربة مشاهد أو متتاليات الفيلم. ومع ذلك، يمكنه أيضًا جمع أكثر من نظرية لاستكشاف مضامين وملامح متنوعة.

يُقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية، ثم إعادة بنائه لأغراض التحليل، وذلك من خلال تحديد العناصر المميزة للفيلم. وبعد تجزئة الفيلم، يتم تأسيس الروابط بين مختلف العناصر المعزولة. تتطلب دراسة الفيلم عمومًا المرور بمرحلة تحليل الحكاية السينمائية، مع التركيز على البنية الدرامية وتأثيراتها. تولي الباحثة أهمية قصوى **للبنية الدرامية وتأثيراتها**، أي كيف يقدم الفيلم الموضوع من خلال الحدث المركزي، وكيف يُعرض الصعوبات أمام البطل لتحقيق هدفه. نقف أيضًا عند الطريقة التي سيتم بها إنهاء الصراع بين القوى المتنافسة. يتطلب هذا العمل استخدام مجموعة من التقنيات

والأدوات الفنية، وهي **التحليل التعييني، التحليل التضميني، والتحليل الثقافي والأيديولوجي**. الجمع بين هذه العناصر الثلاث يشكل في حد ذاته استكشافًا لأغوار الفيلم السينمائي، ويقدم إجابة صريحة عن أهم التحديات التي تواجهها هذه العملية. يجب أن تقوم كل دراسة نقدية على أساس دراسة موضوعية، تركز على تحليل نصوص وسائل الإعلام والثقافة المرئية والمسموعة، خاصة النصوص الدرامية للسينما والتلفزيون. تمر هذه النصوص بمستويين: المستوى الأول، الوصفي، الذي يركز على الجوانب الظاهرة والصريحة للفيلم المتناول. المستوى الثاني، التحليلي، يرتبط بتحليل البيانات والمعلومات، ومتغيرات البحث الأخرى لفهم أعماق مضمون الفيلم. يستخدم النتائج المتحصل عليها في التنبؤ بالاستجابات المستهدفة من وراء العرض السينمائي.

الخطوة الأولى : التحليل التعييني للفيلم: يتمثل في(الدراسة الشكلية)، وهو ما يُعرَف سيميائيا بتحديد طبيعة الدليل، وهي الدلالة الأولى، والمعنى المشترك مع الدليل. وتطرَح الوظيفة التعيينية السؤال التالي **(ماذا تقول الصورة)**، ويجاب على هذا السؤال من خلال الدراسة التقنية أو الشكلية الوصفية، عن طريق استخدام بعض الأدوات وتشمل:

أولا: الأدوات الوصفية: Instruments descriptive وتضم (التقطيع والتجزئة):

1- **التقطيع التقني** هو مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويركز على نوعين من الوحدات، وهما **اللقطات والمتتاليات**. المقطع أو المتتالية هو "**سلسلة من اللقطات المرتبطة بوحدة سردية**". تعني عملية التقطيع التقني تحويل القصة من طابعها السينمائي إلى الطابع اللفظي والكتابي. يكون من الضروري تجزئة الفيلم إلى مقاطع تشمل بدورها عدة لقطات مركبة من عدة وحدات تحليلية سردية ومكانية. ينصب الاهتمام في هذه المرحلة على البنية

الشكلية للقطات ثم عددها. **وتشمل أهم الوحدات التحليلية التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع:**

أ. **شريط الصورة ويشمل:**

- **اللقطة** : تشمل نوع اللقطة ورقمها ومدتها.
- **زوايا التصوير**: القاء الضوء على الزاوية التي التقطت منها اللقطة، حيث يأخذ المحلل في اعتباره موقع الكاميرا وزاوية النظر. يتم التحديد ما إذا كانت اللقطة من زاوية موضوعية ومحايدة أم من زاوية ذاتية.
- **حركات الممثل والكاميرا**: تشمل ثبات الكاميرا أو متابعتها للموضوع المستهدف، بالإضافة إلى اتجاهات الممثلين والأشياء المتحركة.
- **الشخصيات**: فهم المظهر الخارجي للممثلين والتركيبة الجسدية ونبرات الصوت، مع التركيز على أدائهم وعلاقاتهم وتأثيرهم فيما بينهم.
- **الزمان**: الوقت الذي تجري فيه اللقطة، وتحدد مدد اللقطات والمشاهد وفهم إيقاع وسرعة الحركات وترتيب المتتاليات.
- **المكان أو الفضاء**: يشير إلى أماكن الأحداث وكيفية عرضها من خلال التأطير. نميز بين الفضاء الطبيعي وفضاء الاستوديو، ونميز أيضًا بين المكان الداخلي والخارجي، سواء في النهار أو في الليل.
- **رمزية الألوان ونوعية الإنارة**: تؤديان دورًا مهمًا في خلق أجواء اللقطات. يستحسن الانتباه إلى هذه القضايا بشكل خاص عند الرغبة في التعرف على مصادر الإنارة، سواء كانت بارزة أو خفية. يُسأل أيضًا عما إذا كانت الإنارة

مركزة أم موزعة على أكثر من مكان لتحقيق تضاد بين الظل والضوء، بهدف تحقيق مشاعر وأحاسيس محددة.

ب. **شريط الصوت**: يتناول الصوت الفعلي والحوار، إضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى.

وبالتالي سيتم التعبير عن الوحدات السردية الكبرى، أي المتتاليات المختارة داخل الفيلم المدروس، من خلال **إعداد وثيقة التقطيع**. ستتكون هذه الوثيقة من عدة وحدات تحليلية، بما في ذلك وحدات بصرية تمثلها شريط الصورة، ووحدات سمعية تمثلها شريط الصوت. يأتي توظيف هذه الوحدات لقياس درجة تردد الموضوع الذي يخضع للمعالجة.

2- **التجزئة:** تتمثل التجزئة في استخراج المتتاليات من مقطع فيلمي، أي عملية فصل المتتاليات داخل النص الفيلمي. تتوقف عملية اختيار المتتاليات حسب أهميتها داخل بناء السيناريو. لذلك، نركز في المرحلة الأولى من التحليل على الجينيريك الافتتاحي الذي يؤدي دورًا محوريًا في تقديم عالم الفيلم، ثم نتناول متتاليات البدء والختام، ونرصد أيضًا ظهور الشخصيات الرئيسية على الشاشة.

ثانيا: الأدوات الاستشهادية الفيلمية: وتشمل تقنيتين:

أ. **نسخة من الفيلم**: بعد تحديد وحدات التحليل، نصل إلى مرحلة استعراض نسخة من الفيلم لتحليلها عن طريق فحصها ومشاهدتها عدة مرات. والهدف الرئيسي من كل هذا هو تسهيل عملية التحكم في التحليل، باستخدام تقنيات أخرى كالتصوير البطيء.

ب. **الوقوف عند الصورة** (الفوتوغرافيات): يتم إحداث توقفات على مستوى صورة الفيلم أثناء التحليل، ويمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام، حيث يتم تجميد مؤقت للقطات أثناء تعاقبها. ويسمح ذلك بقراءة الصورة واستخراج

أهم مكوناتها، مما يساعد في اكتشاف أدق الدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب الفيلم.

ثالثًا: الأدوات الوثائقية: وتشمل المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم:

أ. **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** تشمل المعلومات والوثائق حول السيناريو، والميزانية الإنتاجية، والتصريحات، والتقارير، والمقابلات الصحفية حول الفيلم قبل بداية عملية التصوير والبث.

ب. **المعلومات اللاحقة للبث:** تشمل المعلومات المتعلقة بالتوزيع، وعدد النسخ الموزعة، وأماكن البيع والنشر، والمعلومات المتعلقة بالانتقادات الموجهة إليه.

في خلال هذه المرحلة يمكن استخراج المعنى التعييني للفيلم، أي الشكل الظاهري للرسالة، أو بعبارة سيميولوجية يمكن استخراج الدلالة الفيلمية، أي قراءة البنية السطحية أو الشكل الظاهري للنص الفيلمي الناتج عن علاقة اللغتين السمعية والبصرية في تكوين اللقطات والمقاطع، بمعنى قراءة الدلالة الفيلمية المكونة من شريطي الصورة والصوت.

الخطوة الثانية: التحليل التضميني للفيلم:

بعد عرض المتتاليات المختارة في وثيقة التقطيع المعدة سابقاً، يبدأ المحلل في القراءة التضمينية للوحدات التحليلية المعروضة في الجدول. وهذا يعني ربط الجانب الكمي بالجانب الإيديولوجي الذي تعبر عنه هذه الوحدات، أي استخراج الرسالة الخفية التي أراد المخرج نقلها إلى المشاهدين من خلال استخدامه لعناصر المستوى التعييني، سواء كانت ذلك في شريط الصورة مثل حركات الكاميرا وزوايا التصوير وما إلى ذلك، أو في شريط الصوت مثل الحوار والضجيج والموسيقى. ففي المستوى التضميني يتم طرح السؤال الإجرائي (**كيف قالت الصورة ما قالته**)، وتجيب عن هذا التساؤل (**القراءة التضمينية**

التأويلية) التي تتوسل بمحاججة علمية تؤطر الكيفيات التي تختصر الأبعاد التشكيلية للصورة وتستنطق طرائقها في بناء دلالاتها[21].

هنا يظهر التباين والاختلاف بين قراءة كل مشهد، إذ يسمح التحليل التضميني بتحديد التفاعلات التي تحدث بين وحدات التحليل المختلفة. ومن خلال التحليل التضميني (دلالة المعنى) للأفلام، يتم التوصل إلى العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول. ويتم ذلك من خلال تحديد أسباب اختيار كل عنصر من عناصر اللقطة، والتساؤل عن الأساس الذي تم اختياره، ولماذا تم توظيف شخصية معينة على حساب أخرى، أو اختيار لون دون لون آخر. ثم يتم استخراج حقيقة الرسالة السينمائية من خلال هذا التحليل التضميني.

الخطوة الثالثة: التحليل الثقافي والأيدلوجي:

من أهم متطلبات التعبير السينمائي هي الإيديولوجية، حيث يشير جون بول سارتر (Jean Paul Sartre) إلى ضرورة أن يتضمن كل عمل فني موقفًا أو فكرًا اجتماعيًا محددًا يعبر عنه كاتب السيناريو، ويجسده المخرج في إطار العمل السينمائي. وبناءً على ذلك، تحمل كل سينما مرجعية فكرية محددة يجب الكشف عنها. كما يركز المحلل في هذا المستوى من التحليل على دراسة العلاقة التداولية والقدرة التواصلية للفيلم، مع التركيز على مقاصد المبدع وتصوّره للمتلقي، ودور المتلقي في عملية الإبداع.

ومن البديهي أن للفيلم مبدعًا ومتلقيًا مفترضًا متعددًا، وأن هناك علاقات تتشابك بين المبدع والمتلقي يحكمها شروط سياقية ونصية وسوسيو-ثقافية. تفرض هذه العلاقات قيودًا تداولية على العملية الإبداعية، سواء من جهة الحاكي أو المتلقي. ينبغي أن تستند قراءة الصورة إلى خلفية معرفية ومرجعية ثقافية متوفرة لدى المتلقي، الذي يتميز بتعدد وتنوع انتمائه الإثني والإيديولوجي. وتظهر أهمية اختلاف زوايا النظر في توجيه الدلالة عبر

المسار الذي ترسمه ثقافة وانتماء كل متلق، وبالتالي يشكل المخزون الثقافي مصدرًا هامًا في تفسير العلامات الرمزية أو التضمينية في الصورة. **وهذا يفسر سبب حصول الصورة على قراءات متعددة، تتغير باختلاف المعارف المستخدمة في عملية القراءة.**

التعريفات الإجرائية للدراسة:

الأفلام السينمائية التاريخية: هي نوع من الأفلام السينمائية التي تهدف إلى إعادة إحياء أحداث تاريخية بشكل واقعي ودقيق. يتميز هذا النوع من الأفلام بالاعتماد الشديد على البحث التاريخي والدقة في تقديم الأحداث والشخصيات التاريخية. وتكمن أهمية هذا النوع من الأفلام في إلقاء الضوء على أحداث مهمة في تاريخ البشرية وإثراء فهم الجمهور لتلك الفترة الزمنية والأحداث التي شكلت العالم كما نعرفه اليوم. ولقد اكتسب الفيلم التاريخي أهمية بالغة كونه وثيقة سمعية بصرية يمكن الاحتفاظ بها أو استخدامها في أي وقت، وفي ذلك يقول **سيرجي إيزنشتين** إذا كانت الوثيقة التاريخية تكتسب أهميتها من كونها شاهدا مكتوبا على ما يجري من أحداث في العالم، فإن الوثيقة السينمائية تكتسب أهميتها من كونها شاهدا بالصوت والصورة والكتابة معا.

المقاومة الشعبية المصرية : تشير إلى التحركات والأنشطة التي قام بها أفراد وجماعات من الشعب المصري كرد فعل على الاحتلال البريطاني لمصر ، والذي استمر منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. تضمنت هذه المقاومة مجموعة متنوعة من الأنشطة، بما في ذلك الاحتجاجات الشعبية، والتظاهرات، والإضرابات، والتنظيمات السياسية والوطنية التي سعت لتحرير البلاد من الاحتلال. كما شهدت الفترة أيضًا نشاطًا مسلحًا معينًا، بما في ذلك هجمات على الجنود البريطانيين والهياكل الحكومية البريطانية. وتعد هذه المقاومة جزءًا مهمًا من تاريخ مصر الحديث، حيث أدت إلى زعزعة استقرار

الاحتلال البريطاني وتشجيع الشعب المصري على السعي نحو الاستقلال وتحقيق السيادة الوطنية.

التحليل السيميائي: التحليل السيميائي هو نهج تحليلي يستخدم في دراسة الرموز والعلامات الموجودة في الأفلام على سبيل المثال. يعتمد هذا النهج على نظرية السيميائيات، والتي تنظر إلى اللغة والرموز كوسيلة لنقل المعاني والتواصل، وتعتبر أن الرموز لها قيمة دلالية تتجاوز مجرد معانيها السطحية. يقوم التحليل السيميائي بفك شفرات الرموز والعلامات المستخدمة في الأفلام، ويسعى إلى فهم كيفية تكوين هذه الرموز وكيفية تأثيرها على المعاني والرسائل التي يحاول العمل الفني توصيلها.

الاطار النظري والمعرفي للدراسة:

- **اتجاهات السيميائية (نشأتها وتطورها).**
- **المحور التركيبي والاستبدالي في لغة الفيلم.**
- **الرموز والإشارات في لغة الفيلم السينمائي.**
- **الأفلام التاريخية ما بين الرواية والسينما.**

أولا: اتجاهات السيميائية (نشأتها وتطورها)

إذا نظرنا إلى السياق التاريخي لظهور هذا العلم كمفهوم، نجد أن السيميولوجيا أو السيميوطيقا تشير إلى أعمال رائدين، هما عالم اللغويات السويسري **فرديناد دي سوسير** (1857-1913) والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس (1857-1914). يُعتبر دي سوسير أول من تنبأ بنشوء علم السيميولوجيا، حيث جعل من اللغة موضوعًا لدراسته في مجال اللسانيات، محدثًا نقلة في مسار الدراسات الأدبية. وهو الذي وضع أسس السيميولوجيا Semiology واستخدمها للإشارة إلى **علم العلامات**، مما جعل

السيميولوجيا تعيد الاعتبار إلى "**معنى الدلالة**" في النصوص، ومنحت القراءة النقدية آفاقًا واسعة من التطور والاحتمالات المستقبلية. يُستخدم مصطلح "**سيميولوجي**" أحيانًا للإشارة إلى دراسة العلامات من قبل المفكرين الذين ينتمون إلى تراث "**سوسير**"، مثل رولان بارت، ليفي، كريستيفا، بينما يُستخدم مصطلح "السيميوطيقا" للإشارة إلى المفكرين الذين يعملون ضمن تراث بيرس، مثل موريس، ريتشارد، وأوجدن[22].

ويُستخدم مصطلح السيميولوجيا في بعض الأحيان للإشارة إلى الأعمال والدراسات التي تعني أساساً بتحليل النصوص، بينما يُستخدم مصطلح السيميوطيقا للإشارة إلى الدراسات التي تتخذ توجهًا فلسفيًا بصورة أكبر. ومع ذلك، يجدر بالذكر هنا أنه في نهاية المطاف، المصطلحان مترادفان ويعبران عن مفهوم واحد وهو (علم العلامات).

تُعَدُّ العلامة (Sign) مفهومًا أساسيًا في سياق السيميوطيقا والسيميولوجيا، حيث تُعبِّر العلامة عن شيء آخر تستدعيه بوصفها بديلًا له، أو تكون شيئًا ينوب عن أو يحل محل شيء آخر غير نفسها. وتظهر العلامات بشكل مادي، **وتشمل الكلمات، والصور، والأفعال، والأصوات، والأشياء**، ولكن هذه الأشياء لا تحمل معنا جوهريًا، وتصبح علامات فقط عندما يضفي عليها الناس معنى. ومع ذلك، يظل تعريف العلامة يُفهَم بشكل غير صحيح من قِبل العديد من الأشخاص. ولتجنب سوء الفهم لتلك العلامات، يجب على الأفراد أولاً أن يتعلموا كيف تعمل في الحياة الواقعية، ثم يقومون بدراستها في سياق السيميائية. وفقًا لـ هيني (2014)، تُعَدُّ السيميائية علمًا أو أسلوبًا تحليليًا لدراسة العلامات، سواء في شكل أجهزة أو رموز تُستخدَم في علاقات الإنسان. العلامة هي المجموع الذي ينشأ من ترابط الدال بالمدلول[23].

– الدال (Signifier) هو الشكل الذي تأخذه العلامة لتكون المفهوم، وهو الشيء الملموس الذي نراه أو نسمعه. إنه ما ندركه، وهو **الصورة السمعية** التي تُولد في الذهن من الأصوات التي يستمع إليها المتلقي.

– المدلول (Signified) هو رد الفعل تجاه الموضوع، **الصورة الذهنية** التي يستحضرها الدال والاستجابة الداخلية للدال. وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول، وتُسمى العلاقة بين الدال والمدلول (الدلالة). **والعلامة إما لفظية أو بصرية، العلامة اللفظية** هي التي تستخدم في التواصل، سواء كانت لغة مكتوبة أو مُنطوقة تشمل هذه العلامة اللفظية رموزًا لغوية معيارية مثل الكلمات والعبارات والجُمل التي تهدف إلى نقل فكرة أو إحساس الكاتب إلى الآخرين[24]. **والعلامة البصرية** هي شيء مثل صورة أو صورة فوتوغرافية أو قطعة فيلم يتم استخدامها لتحقيق تأثير معين أو لشرح شيء ما يمكن للأفراد أيضًا التواصل مع الآخرين من خلال التفاعل بالعيون أو لغة الجسد.

وإذا كانت العلامة عند (سوسير)، وهي وحدة ثنائية المبنى، تتألف من جزئين يشكلان وجهي العملة النقدية (**الدال – المدلول**)، فإنها عند (بيرس) تأتي بثلاثة أبعاد. فقد وضع تشارلز ساندر بيرس نموذجًا **ثلاثي الأبعاد يتألف من:**

1. **الموضوع**: الذي تُشير إليه العلامة.
2. **العلامة الممثلة (المصورة)**: الشكل الذي تأخذه العلامة (ليس بالضرورة ماديًا)
3. **المفسرة (التأويل)**: هو المعنى الذي يتم فهمه من العلامة.[25]

وتقابل العلامة في بُعدِها الثاني (المصورة) أو تمثيل الموضوع The Representamen الدال عند سوسير)، في حين تقابل (المفسرة أو التأويل An Interpretant) المدلول[26].

وقد ضبط (بيرس) أنواعا ثلاثة للعلامة من منطلق العلاقة بين (المصورة والموضوع)[27]، وهي:

1- الأيقون Icon: هو علامة تشبه ما ترمز له أو ما تمثله، والأيقونة تتسم بالتشابه. ويعرف (بيرس) الأيقونات بأنها تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها به أو بفضل الخصائص التي يملكها الموضوع. الأيقونات هي وسيلة تعبير يُعتبر فيها الدال (the signifier) كظاهرة تشبه المظهر أو الصوت أو الإحساس أو الطعم أو الرائحة للمدلول (the signified). ويمكن مقارنتها بالمدلول من حيث بعض جوانبه. ووفقًا لـ بيرس ، يكون موضوع الإشارة الأيقونية مُمثَّلاً "بشكل أساسي بتشابهها.

2- **المؤشر Index**: هو علامة ترتبط فعلياً بما ترمز له، والتأشيرية تتصف بالتجاور. المؤشر/الدلالي هو نوع من العلامات التي يكون فيها الدال (signifier) غير تقليدي ولكنه مرتبط بالمدلول (signified) بطريقة ما، إما بشكل فيزيائي أو بسبب علاقة سبب ونتيجة. يمكن رؤية هذا الارتباط أو استنتاجه. على سبيل المثال، "الإشارات" (**جرس الهاتف، الطرق على الباب**)، "العلامات الطبيعية" (**الرعد، آثار الأقدام، الدخان**)، الإشارة الطبية (**الألم، الدم، التورم**)، وما إلى ذلك. يمكن للمؤشر أيضًا أن يشير إلى شيء ما، على سبيل المثال، الطرق على الباب يشير إلى وصول "ضيف" إلى المنزل. إنه يشير إلى "علاقة حقيقية" بين "العلامة" والموضوع، الذي لا يعتمد بشكل خالص على "العقل التفسيري". بإختصار، **لديه سبب ونتيجة**.

3- **الرمز Symbol**: علامة العلامة، التي تُنتج قصد النيابة من علامة أخرى مرادفة لها، ومن هنا يصبح الرمز دالاً على شيء ليس له وجه أيقوني كالخوف والفرح. وفقًا

لبيرس، يُعتبر الرمز "علامة تشير إلى الشيء الذي تشير إليه بناءً على قاعدة، عادةً ارتباطًا لفهم الرمز باعتباره يشير إلى هذا الموضوع." يمكن أن تكون العلامة تقليدية، أو تلك المستندة إلى العادة (المكتسبة أو الوراثية)، مثل الكلمات، والجمل، والكتب، والعلامات التقليدية الأخرى التي تُعتبر رموزًا. ومن بين أنواع الرموز، تشمل اللغة العامة (الكلمات، الجمل)، والأرقام، وإشارات المرور، والأعلام الوطنية، وغيرها. ومن الأمثلة على الرموز الحمامة كرمز للبراءة، والثور كرمز للقوة. يظهر استخدام الرموز في السينما من خلال اللجوء إلى صورة قادرة على الإيحاء للمتفرج أكثر مما يسع الإدراك البسيط للمضمون الظاهر الذي يُقدم له. يستخدم المخرج الرموز في الفيلم عبر استبدال شيء أو حركة أو حادثة بعلامة دالة.

نظر السيميولوجيون إلى احتواء العلامة السينمائية الواحدة على الأنواع الثلاثة ، فالصورة السينمائية هي **علامة أيقونية** لأن الجزر الأصلي لها هو الصورة الفوتوغرافية التي تدل على الشخص أو الشيء الذي تشابهه تشابها تاما، كما أنها **علامة تأشيرية** فأحد الأشياء الخاصة بشخص ما يشير إلى هذا الشخص، فقد نرى معطفا كنا قد شاهدنا من قبل شخصا يرتديه، فنعرف على الفور أن صاحبه موجود بالقرب منه، ومثلما يشير وجود آثار دخان وضباب وفوارغ طلقات الرصاص، والنيران المشتعلة إلى وجود اشتباكات عنيفة في المكان، والعلامات السينمائية هي أيضا **علامة رمزية** فمن خلال التقنيات السينمائية التي يمتلكها المخرج، ومن خلال الأفلام ذاتها أصبح لدى السينمائي رصيد من التعبيرات الجاهزة التي يستخدمها في المواقف المختلفة لإيصال رسائل ضمنية عن طريق استخدام الدلالات الرمزية لعناصر التصوير[28]، فعلى سبيل المثال تصبح اللقطة من زاوية منخفضة رمزا لقوة أو سيطرة الشخص أو الشيء الذي تصوره الزاوية، وكذلك توزيع الكتل داخل إطار المشهد يعبر عن مدى قوة الموضوع المصور أو ضعفه، فمن خلال مدى قرب

الموضـوع أو بعده عن الكاميرا تختلف قوته وبالتالي ينعكس على مدى سـيطرته، وكذلك الأشياء التي تبدو أطول أو أكبر أو ألوانها واضحة كتلها أكبر من الأشياء الأصغر والأقصر وذات الألوان الباهتة.

المحور التركيبي والاستبدالي في لغة الفيلم

تعتبر اللقطة وحدة العمل السـينمائي، وعندما تتجاور هذه اللقطات متتالية في الفيلم، يتشكل المظهر المرئي الذي يشبه الواقع. في الفيلم السينمائي، تحتوي اللقطة على قيمتين منفصلتين. الأولى هي صورة الشيء الحقيقي الذي يتم التقاطه من الواقع، والثانية هي القيمة التي تكتسـبها في علاقتها مع لقطات أخرى. من هنا، يتضـح الفرق بين عالم الحياة المرئية وعالم الشاشة. العالم الأول غير مجزأ ومستمر، بينما العالم الثاني هو عالم مرئي مجزأ إلى لقطات[29]. ويشير **لوتمان** إلى أن عالم الفيلم هو عالم مجزأ إلى لقطات، يسمح بعزل أي جزء أو فصل لقطة عن سياقها وتركيبها مع لقطات أخرى، وذلك وفقًا لقوانين الربط والتجاور والدلالية، وهو ما يُعرف **بالمحور التركيبي للقطات**. والذي يقوم على فكرة تجاور العناصـر إلى جانب بعضـها، مما يخلق معنًا جديدًا[30]. وبالتالي، يمكن اسـتعمال هذه اللقطات بمعنى اسـتعاري أو مجازي، تطويلها أو تقصـيرها، أو تغيير حجمها، جعلها ثابتة مرة ومتحركة مرة أخرى، جعلها متكلمة أو صـامتة، داخلية أو خارجية، ليلا أو نهارا. وتوزيع العناصر بداخلها بشكل متوازن أو التركيز على عنصر دون آخر عن طريق الكتلة والحجم واللون. ومع كل اختيار من هذه الاختيارات، يتولد معنى جديد لهذه اللقطة. حيث أن وصل لقطتين ببعضهما البعض والتحامهما يولد معنًا جديدًا عبر التجاور. فأهم وظيفة للقطة هي أن تكون حاملة للدلالة، حيث أن كل تفصـيلة داخل اللقطة تحمل دلالة. ويضـاف إلى ذلك الدلالة التي تتولد عبر تجاور لقطتين بما فيهما من تفاصـيل جديدة. والحقيقة أنه قبل ظهور فن التوليف (المونتاج) كانت الصـورة الفيلمية أقرب إلى

الحياد، ولكن مع ظهور فن المونتاج وخصوصاً مع المخرج الروسي سيرجي إيزنشتاين، ظهر مفهوم **المونتاج التركيبي أو المونتاج الأيديولوجي**. حيث كان إيزنشـــتاين يعتقد أنه لا ينبغي للقطات أن ترتبط بقدر ما يجب أن تتصـــادم، وأنه يجب أن تتأثر بتصـــادمها. في مقابل التتابع السلس في عرض صور الفيلم الذي يفترض أن يسير بسلاسة، يسترعي المونتاج التركيبي الانتباه لنفسه. ويعتمد على التباين والتضارب، اللذان يمكن أن يظهرا في الفيلم بأكمله أو داخل لقطة أو مشـهد معين. فالفيلم عند إيزنشـتاين عبارة عن تركيب مجموعة من الصـدمات بين اللقطات، لذا تعتمد أفلام إيزنشـتاين بشـكل عام على قدرة المشاهد على التواصل وفهم المعنى الذهني لتصادم هذه اللقطات. وقد ساعد إيزنشتاين في تطوير نظرياته الجديدة اسـتعمال أفكار المنظرين اللغويين وعلماء النفس والفلاسـفة، مثل دي سوسير، بياجيه، هيجل. يؤكد إيزنشتاين أن عملية اختيار اللقطات يجب أن تتم من بين كل السـمات الممكنة داخل الموضـوع المكتشـف أولاً، ثم يجب أن تُختار بطريقة تجعل وضعها جنبًا إلى جنب ينير بصيرة المتفرج ومشاعره، لتصبح الصورة الذهنية أكثر اكتمالًا للموضوع نفسه[31].

أما في المحور الاســتبدالي: ففي لغة الســيميولوجيا، يمكن القول أنها لغة اســتبدالية Paradigmatic. عندما ننظر إلى لقطة سـينمائية، ندرك أن هذه اللقطة اختيرت من بين نطاق متعدد من اللقطات البديلة الممكنة من قبل المخرج. إذا أراد المخرج تصـــوير لقطة لشـــخص، هناك العديد من الخيارات لتقديم تلك اللقطة. على ســـبيل المثال، إذا صـورها من أسـفل، سـتعطي إحسـاسًـا بأن الشـخص مسـيطرٌ وقوي، وإذا قورنت تلك اللقطة لهذا الشـخص بلقطة أخرى لنفس الشـخص أخذت له من أعلى، سـيكون المعنى الإيحائي أو الإشـــاري مختلفًا[32]. يمكن تطبيق التحليل الاســـتبدالي على كل المســـتويات

السيميائية، بدءًا من اختيار كلمة معينة أو صورة معينة أو صوت معين، وصولاً إلى اختيار الأسلوب ونوع النص. وبمعنى أدق، اختيار نوع لقطة معينة بحجم معين دون غيرها.

البناء التشكيلي لعناصر اللغة الإخراجية

يعتمد البناء التشكيلي داخل اللقطة على القدرة على إيجاد علاقات شكلية ودلالية بين عناصر التكوين. إنه عملية توليف تجمع بين عدة عناصر، حيث يتم تناغمها وتركيبها بشكل متكامل. لذا، يكون من المهم **فهم أهمية اللون والخط والكتلة والحركة والمساحة والفراغ والشكل** لإيجاد بنية تعتمد على الخيال. في هذا السياق، يتطلب الأمر تحقيق توازن بين هذه العناصر، سواء كان ذلك توازنًا متماثلاً أو غير متماثل. يتعين أيضًا تحقيق المعنى الضمني في كل هذه العناصر، إذ يسهم ذلك في تعزيز الرسالة التي يرغب الفنان في توصيلها من خلال اللقطة. يعتبر الخيال أداة أساسية في بناء التكوين، حيث يسمح للفنان بتنسيق وتنظيم العناصر بطريقة فريدة ومبتكرة. وبالتالي، يصبح إنشاء علاقات تشكيلية داخل اللقطة محفزا للتفاعل البصري وجاذبا لانتباه المشاهد. في النهاية، يتجلى نجاح البناء التشكيلي في اللقطة عندما يتم تحقيق توازن فني بين العناصر المختلفة، مما ينتج عنه تجربة تشكيلية جمالية تلهم وتثري تجربة المشاهد[33].

المهم هنا في بناء التشكيل داخل اللقطة هو قابلية اللقطات على التحول إلى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع إلى مفردات اللغة السينمائية، يمتاز الاطار في السينما بخصائص فنية مهمة أولها أن يسمح لصانع الفيلم باختيار الموضوع وعزله، وتحييده والاقتصار على إظهار ما هو بالغ الأهمية من الناحية الفكرية والانفعالية، ثانيا: يشكل الإطار أساسا لتكوين اللقطات لأنه يمنحها البناء والتوازن والمعنى ومركزا للحدث الدرامي، وثالثا: فإن أي صورة يتم عزلها بحدود واضحة المعالم من الممكن أن تحمل خاصية لفت الانتباه[34].

ثانيا: الرموز والإشارات في لغة الفيلم السينمائي

في محاولة **جون هوارد لوسون** لتعريف الفيلم، كتب أنه صراع سمعي بصري، ويجسد علاقة مكانية زمانية، وينطلق من فكرة معينة، مروراً بتعاقب الأحداث، وصولاً إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث[35].

ويقول رولان بارت: "الجوانب التافهة للحياة اليومية يمكن أن تكون مليئة بالمعنى". ويرى بارت في مقالته المعنونة "أساطير" (١٩٧٢) أن الإشارات موجودة في كل مكان. **فتسريحة شعر رجل أو امرأة يمكن أن تحدد الطبقة والفترة التي ينتميان إليها**[36]، ولغة الفيلم مليئة **بالإشارات والرموز**. المبدأ الأساسي في السيميائيات هو أن الإشارة تتألف من جزئين: **الجسدي**، أو الإشارة كموضوع، **والنفسي**، أو الإشارة كمفهوم. ونحن نفهم الإشارات البصرية مثل **الابتسامات، والندوب، والمسدسات، والشارات، وتسريحات الشعر وغيرها**. صور الأفلام، سواء الصور الثابتة أو المتحركة، هي إشارات. إذا نظرنا، على سبيل المثال، إلى أي ملصق فيلم، سنلاحظ كيف يرسل الملصق ومواد الإعلان إشارات تخبرنا عن نوع الفيلم. تقوم الأفلام ببناء المعنى من خلال الإشارات والرموز، ودراسة الإشارات بالنسبة للفيلم تعادل دراسة اللغويات بالنسبة للأدب المكتوب بلهجة محلية. وعلى نحو مماثل، يمكن أن تعزز دراسة الإشارات فهمنا لفيلم ما بكشف طريقة عمل الإشارة والرموز فيه[37].

في الفيلم، يمكن للصور نفسها أن تحكي جزءًا من القصة، وبعض اللحظات التي لا يمكن نسيانها في الأفلام خالية من الكلام. ودراسة الصورة الفيلمية تتيح الاطلاع على مدى غنى وتعدد دلالات خطابها، حيث يمكننا كشف دلالاتها المتعددة. إننا نعيش في عالم غني بالصور السينمائية والتلفزيونية والإعلانات، حيث يصعب على المتلقي اتخاذ موقف تراجعي أمام تلك الصور التي تحاول الانغماس في دائرة تفكيرنا والإيقاع بنا[38]. في

الحقيقة، لا يمكن في هذا المقام سرد كافة التفاصيل التي تمكن القارئ من تحليل وقراءة الخطاب الفيلمي. ويركز الدارس على أن المفتاح الأول هو المعرفة التقنية بعالم الصورة، خاصة وأنه يستعصي فهمها وتحليلها على مستويات عدة دون الاطلاع على الجانب التقني وما يكتسبه الرمز بصفة عامة داخل مجال الصورة، مثل الرمز الفوتوغرافي. ويأتي ذلك بجانب فهم دلالة الألوان ورمزيتها، والإضاءة وتأثيراتها النفسية، وأهمية الحركات والأحجام في تشكيل الخطاب الفيلمي، دون إهمال الخطاب اللغوي والسرد الفيلمي. بالإضافة إلى ذلك، يجب على الشخص المهتم بدراسة الصورة الفيلمية أن يكون على دراية بمسار بعض صناع الصورة السينمائية، وذلك من خلال رؤيتهم للأشياء والوجود، ومدى أهميتهم في إعطاء نظرة أو مقاربة سوسيولوجية شاملة للمجتمع. يمكن للوثيقة المصورة أن تكون مصدرًا للتحليل السوسيولوجي، حيث غالبًا ما تسبق شهرة المخرج أو النجوم الذين يلعبون الأدوار الرئيسية في الفيلم، وتشكل سمعة المنتج الفني.

خطيرة هي السينما، وكلما تعمق الإنسان في فهمها ودراستها، حتى إذا كان هاوياً استطاع أن يتذوق الجيد من الأفلام، وازداد فهمه لها وإدراكه لفنون التصوير والإخراج والمونتاج وغيرها. لقد تطورت البرامج المعلوماتية وتماشت مع المخيلة البشرية إلى أبعد حد، لأن في الوقت الحاضر، تدخل التكنولوجيا في تبسيط توصيل الحلقات التعبيرية والدلالية والسيميولوجية. تكون هذه الصورة هي المنبر الناطق من غير كلام، ومعبرة عن حالات معينة بمجرد النظر إليها أو مشاهدتها في لقطات متتابعة في السينما، والتي تُعتبر مهدًا للتعبير الدلالي. فالإطار الفني الذي يتوفر على تكوين تقني وفني رفيع يضيف الكثير إلى المادة البصرية[39].

وحول جدلية السينما لغة أم لا، **يوضح (كريستيان ميتز)** أنها لغة بدون نظام لغوي. فعلى غرار الكتب، تعتبر الأفلام نصوصًا يقرأها المشاهد أو النقاد، مما يعني بالتزامن

تفعيل فك التشفير السيميائي. وقد بدأ مؤسس سيمولوجيا السينما، **كريستيان ميتز**، في منتصف القرن العشرين، ببحث حول تنظيم مستويات مختلفة من التعبير السينمائي واعتبر أن السينما هي لغة بدون نظام لغوي. اعتمد "كريستيان ميتز" في صياغة علمه على طروحات "بارت" و"إيكو" و"ميتري" وغيرهم، رغم اختلافات هؤلاء النقاد، وموقف "كريستيان ميتز" إزاء أطروحاتهم، خاصة أبحاث "ميتري" الذي كان يركز على واقعية الصورة ودور التشكيل الروائي والدلالات الإيحائية للفيلم[40].

تتوفر أبحاث "**كريستيان ميتز**" في كتابه "**اللغة والسينيما**" على أطروحات هامة، وانطلاقًا من السؤال: بأي الطرق وإلى أي مدى تكون السينيما مثل اللغة الكلامية؟ حاول ميتز أن يبني تصوره من فكرة مفادها أن لغة الفيلم ليست لغة حقيقية، إذ أن اللغة الكلامية أو المنطوقة هي لغة اعتباطية. فالعلاقة بين الكلمة كدال وتمثيلها كمدلول في الواقع هي علاقة عرفية، تتيح إمكانية تغيير كبيرة للمدلول، وينتج عن هذه التغيرات معاني متعددة تمكن المرسل من التواصل مع المتلقى. غير أن الدلالات في مجال السينما ترتبط ارتباطا وثيقًا بمدلولاتها لدرجة يمكن القول معها أن الصورة السينيمائية هي أيقونة للمادة المصورة.[41]

ومن الاختلافات الأخرى التي يشير إليها ميتز أن الكلمات تحتوي على مسافة بين المؤشر والمشار إليه. ومن الممكن تقسيم كلمة "حزن" إلى (الصوت: ال حز – ن) والمشار إليه (الشعور بالتعاسة). ولكن في الفيلم لا يمكن فصل المشار إليه عن المؤشر. في الفيلم، الحزن ليس حزناً، بل هو طفل يبكي أو رجل ينتحب. في الفيلم، ليس الحزن فكرة أو مفهومًا، بل هو وضع أو موقف (عائلة حزينة) أو صفة لشخص ما (رجل حزين). وللسبب نفسه، لا يوجد تمييز بين الدلالة والمعنى الضمني في الفيلم. فالفيلم يعطي دلالة ومعنى ضمنيًا في الوقت نفسه[42].

خلاصـــة القول هي أن الفيلم وثيقة مفتوحة على عدة تأويلات وقراءات ممكنة، كل حســب مســتوى معارفه. وإذا كانت المعرفة التقنية أســاســية، فإن الصــورة تتداخل في تشــكيلها عبر عدة أبعاد، منها **الأدبي** (القصــة – الحوار)، **المرئي** (الضــوء – اللون)، **الفيلمي** (المونتاج – المؤثرات البصـرية)، **المسـموع** (الضـجيج — الموسـيقى)، **والسـمعي البصري** (المزاوجة المنطقية بين الصور والأصوات).

الأفلام التاريخية ما بين الرواية والسينما:

حتى الآن، قام العلماء بشـــكل رئيســـي بإجراء أبحاث حول العلاقة بين التاريخ والأدب، ولكن يمكن تطبيق نتائجهم بالمثل على السينما أيضًا. في سعيهم لتصوير حقائق الماضـي الحقيقية، يختلف التاريخ عن الأدب والسـينما، حيث يعكس فقط الأفكار الفنية حول الأحداث التي توجد في ذاكرة البشـــر. ومع ذلك، ترتبط الوســـائط الثلاثة بوجود أحداث الحياة البشرية كموضوع رئيسي لسردها. يُعتبر التاريخ الذي يرويه المؤرخون عادة الأكثر صـدقًا وإفادة، حيث يتم الحصـول عليه عادة من وثائق الأرشـيف أو شـهادات شـهود العيان. ومع ذلك، من المهم أن نتذكر أن المصـادر التاريخية قد تكون متحيزة تمامًا في عكس وجهة نظر مؤلفيها أو أولئك الذين يكلفون بالقيام بهذه الدراســـات. يلخص المثل المعروف "**التاريخ يكتبه الفائزونhistory is written by the winners** ". على عكس العلم التاريخي، يعتبر الأدب والسـينما وسـائطًا فنية حيث تعمل الأحداث التاريخية في كثير من الأحيان كخلفية لعلاقات الشـخصـيات.[43] ومع ذلك، كونها سـردًا بطبيعتها، يشـــترك كل من الأدب والســـينما في هدف مشـــترك مع التاريخ، وهو "محاولة تصوير وفهم تجربة الإنسان من خلال سرد قصص حياة البشر". الأدب والسينما يتقاسمان هذا الهدف بتوازن مع التاريخ. العنصـــر الموحد بين الوســـائط الثلاثة هو قدرتها على نقل

الأحداث فيما يتعلق بنقاط مرجعية زمنية. فهي جميعًا تسعى إلى تحليل المجتمع البشري "**عبر الزمن**"، سواء كانت تستمد طبيعتها من الخيال أم من دراسة للحقائق.[44]

الروائيون التاريخيون ومخرجو الأفلام يستخدمون في كثير من الأحيان الأحداث التاريخية للتعبير عن آرائهم حول قضايا عصرهم. وقد زعم Hegel أيضًا أن النداء إلى التاريخ لا يعني بالضرورة الرجوع إلى الماضي، ولكنه في كثير من الأحيان يعني محاولة حل مشاكل الحاضر[45]. لاحظ Adam Smith أيضًا أن دراسة التاريخ تحمل هدفًا أخلاقيًا، مما يعني أن المؤرخين يقدمون دروسًا أخلاقية من الماضي لمجتمعهم المعاصر للمساعدة في تجنب تكرارها. إضافة إلى ذلك فأن هذا هو أيضًا واحد من المهام الرئيسية التي تقوم بها الروايات التاريخية والأفلام. ومع ذلك، حتى وعند خدمة أهداف مماثلة، يشترك الأدب والسينما في القدرة على الوصول إلى جماهير أكبر بكثير من العلم التاريخي، الذي يقتصر بشكل رئيسي على عالم العلماء وعدد قليل من عشاق التاريخ. ولكن الماضي البعيد دائماً يظل لغزًا ينتظر التجسيد عن طريق عقول خيالية. في العقود الأخيرة، تجاوزت السينما الأدب في تأثيرها. الأدب التاريخي والسينما شائعين بشكل خاص لأن لديهما القدرة، إما بصورة بصرية أو كلامية، على تشكيل الأحداث الغامضة من الماضي في تمثيلات ملموسة، مما يجعلها حديثة وواقعية. وهذا يعني أيضًا أن هناك مسؤولية كبيرة تقع على عاتق المخرجين والكتاب[46].

فقد جاءت السينما لتمجد الشخصيات والأحداث التاريخية من خلال عناصرها المتنوعة، خاصة الصورة المؤثرة التي نجحت في نقل الأحداث والوقائع بطريقة تجعل المتلقي يشعر وكأنه جزء من تلك العصور. استطاعت السينما إنتاج أكثر الروايات والقصص التاريخية تأثيرًا والتعبير عن الوقائع والأحداث لتلك الفترات بشكل واقعي، سواء من حيث الأزياء أو المشاهد أو الأجواء التي كانت سائدة في تلك العصور. فتحت السينما بابًا

جديدًا نحو فهم التاريخ وأحداثه، حيث تتناول موضوعات تاريخية تمتد على مراحل زمنية طويلة أو فترات تاريخية محددة. إن علاقة التاريخ بالأدب والسينما علاقة متبادلة[47]. فكلما استفاد الفن من المادة التاريخية في طرح الأفكار والموضوعات المختلفة، كلما استفاد التاريخ من الأساليب والصور الفنية في تناول الأحداث والوقائع التاريخية وتوظيفها جماهيريًا. إن الاطلاع العميق على التاريخ يجعلنا نعتقد أن الدراما (تليفزيونية – سينمائية) تشكل حليفًا قويًا للتاريخ في توظيف أحداثه وأجوائه، ولكنها تختلف عنه في بعض الأحيان. حيث لا يستطيع العمل الدرامي غالبًا تغطية جميع الأحداث والتفاصيل، حيث يتطلب التاريخ المعروض تناولًا دراميًا شاملاً لاستعراض بعض من قيمه وتفاصيله الرئيسية من وجهة نظر الكاتب الدرامي ورؤيته الفكرية. لهذا السبب، نجد تنوعًا في الموضوعات التي تتناول فترة تاريخية واحدة، كما هو الحال في السينما المصرية[48].

الصدق التاريخي والصدق الفني:

على الرغم من أن المواد التاريخية غالبًا ما تشكل جزءًا كبيرًا من هيكل الروايات التاريخية، والأفلام السينمائية إلا أن مؤلفيها لا يدعون أنهم مؤرخون chroniclers . كان الكاتب الفرنسي غوستاف لويون يقول: "**لو كانت الحجارة تنطق لبدأ التاريخ كله ككذبة كبيرة**"، وهذا القول ينطبق على التاريخ مكتوباً كما ينطبق عليه مرسوماً، واليوم ينطبق عليه حضوراً في أروع الأفلام وأكثرها صدقاً. حيث يوجد شبه اتفاق على استحالة أن تقدم هذه الأفلام في معظمها على الأقل إمكانية للاعتماد عليها كوثيقة تاريخية، طالما أن الكاميرا التي تصور الأحداث، سواء كانت تسجيلية وقعت حقاً أم كانت أحداثًا ممثلة، لا يمكن أن تكون محايدة. بل حتى عندما يصور المشهد كما كان التاريخ قد وثقه كتابة، فإن السينما، كسائر الفنون، يمكنها أن تمارس في لحظة ما تدخلاً من المستحيل أن يكون بريئاً، سواء أكان ذلك لأسباب فنية أو أسباب أيدلوجية.

كتب Stendhal في أوائل القرن التاسع عشر: " **لا ينبغي البحث في رواية تاريخية عن إســـهام وثائقي للمعرفة التاريخية... إن وظيفة الروائي ليســـت تقديم معلومات للمؤرخ الاجتماعي**"، وبالتالي، الخطأ الشـــائع الذي يقع فيه النقاد والجماهير هو توقع الدقة التاريخية من الأعمال الأدبية والسينمائية[49].

اتفق غالبية الكتّاب حول إتاحة قدر من الحرية للكاتب الدرامي في التعامل مع المادة التاريخية، لكن الاختلاف بينهم كان في تحديد هذا القدر من قبل كل دارس أو باحث. يرى **جون بول ســارتر** أن توخي الدقة والصـدق في الناحية التاريخية يتطلب قدرًا كبيرًا من الإلزامية، حيث يقترب من دور المؤرخ. يرى ســـارتر أن الإبداع هو عملية خلق جديد، وبالتالي، إذا كنا نخلق، فإن ذلك يعني أن هناك شـــيئًا جديدًا لم يكن متوقعًا في اللحظة الســـابقة. ومن جهة أخرى، يعتبر **محســـن أطميش** أن الكاتب الدرامي يجب ألا يصـبح فريســة لما رواه المؤرخون. لكنه يجيز له تجاوز بعض المواقف التاريخية ولكن دون أن يتجاوز الحدود العامة. يجب أن نشـير هنا إلى أن إطلاق العنان للكاتب للتصـرف بالمادة التاريخية لا يعني السماح له بخداع القارئ والمشاهد تاريخيًا. على الرغم من أن السيناريست ليس ملزمًا بالالتزام الكامل بحقائق التاريخ، إلا أنه ملزم بعدم تناقضـها أو تجاهلها بشـكل كامل. يمكن للكاتب أن يقلل من درجة أهمية الحدث التاريخي أو الشخصية، وأن يضيف من خياله ليزيد الحقيقة التاريخية وضـــوحًا وإقناعًا، مما يجعلها تظهر أمام الجمهور كما لو كانوا يشاهدون ويدركون الأحداث بواقعية عبر العصور[50]

يســعى الكاتب الدرامي إلى التعامل مع أحداث التاريخ وشــخصــياتها بتفاصــيلها وجزيئاتها، ليجعل للحدث التاريخي تأثيرًا على المتلقين ويجعل فهمهم للحدث متداخلاً مع فهمهم لنواحي النفس البشـرية. وتحتاج الدراما إلى التعقيد البشـري للكشـف عن الجوانب البشرية الخفية للنفس الإنسانية، وهنا يطرح السؤال: هل يزودنا التاريخ بالعنصر الإنساني،

الوجداني، العاطفي الذي نحتاجه في الدراما؟ والإجابة تكون غالباً لا، حسب جورج لوكاش، حيث يشير إلى أن التاريخ يعرض الأحداث من الخارج فقط، دون الكشف عن الأحاسيس والإرادات والعواطف التي رافقتها. لذلك، يحق للسيناريست تعديل التاريخ لتحقيق التأثير الفني المطلوب، ولكن يجب عليه اختيار العناصر التي تخدم الحكاية الأساسية وتسهم في تطور صراعها الأساسي، مع الحفاظ على مساهمة الأحداث والشخصيات في ديناميكية الصراع الدرامي أو إضعافها[51].

غير أن السيناريست لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يتجاوز الحقائق التاريخية الكبرى والمهمة والمعروفة، حيث يجد الكاتب نفسه ملزمًا بالتقيد بها في سياق الحدث التاريخي. يحظى الكاتب بحرية كبيرة في التعامل مع بعض الأحداث الجزئية والمعلومات غير المعروفة، خاصةً في إبداع شخصيات مساعدة للشخصيات التاريخية الرئيسية. ومع ذلك، يكمن الإبداع الحقيقي للسيناريست في تخيل أو خلق مشاعر وأحاسيس وإرادات وصراعات الشخصيات أثناء قيامها بالأحداث التاريخية، مع الحرص على عدم التداخل مع جوهر الحقائق التاريخية وروح العصر الزمني. وكل ذلك يتطلب من السيناريست، قبل الشروع في العمل على المادة التاريخية، إما حذفًا أو إضافةً أو تعديلًا أو تحويرًا الإلمام بتفاصيل الواقعة التاريخية، وشخصياتها، وطبيعة العصر الزمني الذي حدثت فيه، ومعطياتها، وعلاقاتها، وروحها. إذا نجح السيناريست بعد كل هذا في التوازن الدقيق بين حقائق الواقعة التاريخية وشخصياتها، وبين تفسيراتها وتأويلاتها الفكرية والإنسانية والفنية، سيكون قادرًا على تقديم الحقيقة الإنسانية والفنية، بجانب الحقيقة التاريخية.

وقد برع كتّاب السيناريو المعاصرون في نقل الأحداث التاريخية، والخروج منها بسيناريوهات رائعة، خاصة أن بعضهم قام بنقل جزء من التاريخ ليضعه في سياق الحاضر أو يربطه بالقضايا المعاصرة. وبهذا يكون هذا العمل الناقل من التاريخ عملاً عصرياً

ناجحاً. والحقيقة هي أن كتابة سيناريوهات مستمدة من أحداث تاريخية حقيقية تُعتبر مهمة صعبة للغاية، حيث يتطلب الأمر بحثاً طويلاً في المراجع التاريخية، ويمكن أن تختلف بعض هذه المراجع في بعض الجوانب الجوهرية للحقائق التاريخية، مما يجعل الكاتب يقضي وقتاً طويلاً في التحقق من الحقيقة قبل أن يبدأ في إعادة صياغة الموضوع من حيث أسلوب السرد. وغالباً ما يتخيل الكاتب بعض الوقائع لربط السيناريو بشكل مترابط، وتلعب وجهة نظر الكاتب دوراً كبيراً، إذ يتعين عليه أن ينتصر لرأي أو اتجاه معين من بين اتجاهات الصراع.

ويذهب جورج لوكاش في التأكيد على الحقيقة التاريخية ويؤكد على عدم السماح للمؤلف الدرامي بتغيير المأثورات التاريخية التي تنقل لنا الحقائق واتجاهات التطور العامة. وقد حذر **أليساندرو مانزوني** Manzoni argued، الروائي والشاعر الإيطالي من أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، من أن هناك دائما خطرا يترتب على السرد الخيالي للتاريخ، قد يضلل القراء على الرغم من التعامل مع شخصيات وأحداث تاريخية حقيقية، وأن هناك دائما فرصة لتزيف التاريخ، خاصة عندما يصدق القارئ الخيال. وأشار مانزوني إلى أن "التاريخ يشجع على الشك، لأنه يستجوب الباطل ويستند إلى النقد، بينما تشجع الرواية التاريخية على الإيمان، في الوقت نفسه يتم إزالة ما هو ضروري لدعم الإيمان". وهذا ما يجعل النوع التاريخي الخيالي قويا بهذا الشكل[52].

لقد كتب **ت .س .إليوت** أن للتاريخ الكثير من الممرات الماكرة، والدهاليز المختلفة ومنذ بدأت الأفلام، أخذ صانعو الأفلام يستكشفون هذه الممرات والدهاليز التي سبق أن اكتشفها قبلهم شعراء الملاحم وكتّاب المسرحية ومؤلفو الروايات، ولكن لأن الممرات (ماكرة)، والدهاليز (مختلفة) فإن صانعي الأفلام، بما فيها الأفلام الوثائقية، يجب ألا يقعوا

ضحية الاعتقاد بأن نسختهم من الحقيقة هي النسخة الوحيدة، بل هي إحدى النسخ وحسب[53].

نتائج الدراسة السيميائية:

1- بطاقة فنية للمخرج:

مروان حامد، مخرج مصري، تخرج من المعهد العالي للسينما عام 1999. بدأ عمله في السينما كمخرج مساعد في عدد كبير من الأفلام السينمائية والإعلانات التجارية. أثناء دراسته بالمعهد، قام بإخراج عدد من الأفلام القصيرة والوثائقية، من بينها الفيلم الروائي "لي لي" المقتبس عن قصة قصيرة للكاتب يوسف إدريس، والذي نال عدة جوائز دولية. خلال عام 2006، أخرج فيلمه الروائي الطويل "عمارة يعقوبيان"، وبعدها أنتج عددًا من الأفلام الروائية الطويلة مثل "إبراهيم الأبيض" عام 2009. ثم حقق نجاحًا كبيرًا في تاريخ السينما المصرية بإخراج فيلم "الفيل الأزرق" المقتبس عن رواية للكاتب أحمد مراد، والتي تعتبر معادلة صعبة نجح في حلها، حيث أسعدت الجمهور وأبهرت النقاد. كما قام مروان حامد بإخراج فيلم "الأصليين" في عام 2017 و"تراب ألماس" في عام 2018 بالتعاون مع المؤلف أحمد مراد، وأخرج فيلم "الفيل الأزرق 2" في عام 2019 وفيلم "كيرة والجن" في عام 2022. وكان آخر أعماله، التي حققت أعلى الإيرادات في تاريخ السينما وحصدت العديد من الجوائز، المقتبس عن رواية 1919 للكاتب أحمد مراد. يظهر من خلال هذه الأعمال أن مروان حامد يميل إلى الأعمال الأدبية. في حوار له، يقول: "**أميل إلى صناعة أفلام مقتبسة عن الأدب، لأن الرواية تكون قد اختبرت بالفعل، ونعلم أنها ستحوز على الإعجاب**".

2- بطاقة فنية للفيلم:

النوع	إخراج	قصة	سيناريو وحوار	انتاج	تاريخ العرض	مدة الفيلم
دراما تاريخية	مروان حامد	مأخوذعن رواية "1919" التي تحكي أحداثا حقيقية عن المقاومة الشعبية المصرية ضد الاحتلال البريطاني	الكاتب أحمد مراد صاحب رواية " 1919"	شركة " سينيرجي للانتاج الفني والتوزيع	30/يونيو2022	3 ساعات (175 دقيقة)
موسيقى	**أزياء**	**ديكور**	**تصوير**	**مؤثرات بصرية**	**الميزانية**	**الأيرادات التي حققها الفيلم**
هشام نزيه	ناهد نصر الله	حسام باسل	أحمد المرسي	تامر مرتضى	104 مليون جنيه مصري	121 مليون جنيه مصري
طاقم التمثيل	1- كريم عبدالعزيز(أحمد عبدالحي كيرة)2- أحمد عز (عبدالقادر شحاتة الجن) 3- هند صبري(دولت فهمي) 4- سيد رجب(إبراهيم الطباوي) بالإضافة إلى مجموعة من المشاركين (أحمد مالك- هدى المفتي – سام هزلدين- على قاسم- رزان جمال- لارا اسكندر – روبي- إياد نصار- كريم محمود عبدالعزيز- سلوى عثمان- سلوى محمد علي- عارفه عبدالرسول- أحمد كمال- أحمد عبدالله محمود- تامر نبيل- أحمد عبدالحميد- ياسين أبو رواش					

3- الفيلم بين التاريخ والرواية والسرد السينمائي :

في روايته "1919"، يستحضر أحمد مراد مرحلة مهمة من تاريخ مصر، وهي ثورة عام 1919 والأحداث التي نتجت عنها في الشارع المصري. سبقه في التناول لهذه الحقبة أدباء كبار، من بينهم نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم. وعلى عكس تركيزهما، ركز أحمد مراد في روايته على إعادة اكتشاف شخصيات تم تناسيها، تلك التي شكلت المقاومة الشعبية للمصريين الذين قدموا تضحيات كبيرة من أجل تحرير وطنهم من الاحتلال الإنجليزي، دون أن يحظوا بالاعتراف أو التكريم. تتداخل الوقائع والخيال في الرواية لتسرد حكايات أبطال المقاومة الشعبية جنباً إلى جنب مع رموز الثورة، ويتقدمهم سعد زغلول. يتناول الكاتب ما جرى في القصر الملكي، في شوارع البلد المشتعلة، وعلى مائدة المفاوضات على الساحة الدولية. تلتزم الرواية بتوثيق الاحتجاجات والمواقف السياسية في بعض الأجزاء، في حين تحرر من هذا القيد في أجزاء أخرى. ورغم اختلاف مستوى الرواية وعمق شخصياتها، وما توجهت إليه مصائر الشخصيات، فإنها، كعادة روايات أحمد مراد،

تُدرج ضمن الأكثر مبيعًا، وشهدت إصدار عدة طبعات في فترة قصيرة خلال عام 2014.

وبعد سنوات قليلة من نجاحها الجماهيري، جاء الدور على الرواية لتكون جزءًا من مشروع مروان حامد وأحمد مراد السينمائي. ومع ذلك، قرر صناع العمل أن يبتعد الفيلم عن السرد الروائي، وأن يحمل كل منهما اسمًا مستقلًا بذاته. أصبح فيلم "**كيرة والجن 2022**" عبارة عن قصة حول بطلين من أبطال المقاومة الشعبية المسلحة، يتقمصان شخصيات أحمد عبد الحي كيرة وعبد القادر شحاتة الجن. يستهدف الفيلم بشكل عام عرض لمحات من معاناة الشعب البسيط وكفاحه تحت وطأة الاستعمار. استثنى الفيلم من أحداثه شخصياتٍ مهمةً، مثل الزعيم **سعد زغلول** وقائد الجهاز السري للثورة وسكرتير حزب الوفد، **عبد الرحمن فهمي**، **والملكة نازلي**، التي كانت الرواية قد منحتهم أصواتًا ضمن سياق رسمها لصورة عامة عن أحداث عام 1919 وما تلاه وسبقه. ابتعد الفيلم أيضًا عن استعراض الأحداث في القصر الملكي، وحاول عدم ربط أفراد المقاومة بحزب الوفد أو تنفيذ عمليات اغتيال ضد المصريين الذين يقبلون تشكيل الوزارة في ظل الحماية البريطانية المفروضة على مصر. وركز الفيلم فقط على عمليات الاغتيال التي يقوم بها أفراد المقاومة ضد الإنجليز.

يبدأ الفيلم بمشهد افتتاحي، يتسق مع معالجته المنحازة للمنسيين من أفراد الشعب المصري، إذ يصور **حادثة دنشواي** التي راح ضحيتها عدد من الفلاحين المصريين، وأججت مشاعر الغضب ضد المحتل عام 1906، خطف هذا المشهد انتباه المشاهد الذي أسس لعلاقته مع عناصر الفيلم الرئيسة، المشهد هو إعادة تمثيل باهرة لحادثة دنشواي على صعيدي الصورة والمونتاج، لتظهر مثلما وردت في كتب التاريخ حتى إنه اقتبس العبارة الشهيرة للكاتب الإنجليزي **جورج برنارد شو** حول الحادثة "**إذا كانت**

الإمبراطورية البريطانية تود أن تحكم العالم كما فعلت في دنشـــواي، فلن يكون على وجه الأرض واجبٌ سياسيّ مقدسٌ وأكثر إلحاحًا من تقويض هذه الإمبراطورية وقمعها وإلحاق الهزيمة بها" جاءت هذه البداية للفيلم بدلاً من البداية التاريخية التي تسـردها الرواية عن هزيمة أحمد عرابي، ودخول القوات البريطانية عام 1882، وإن كان الفيلم قدم بشكل غير مباشـر إسـقاطا على الأوضـاع الاجتماعية التي عاشـتها مصـر بعد هزيمة عرابي من انسـحاب لبعض أطياف المجتمع من الحياة العامة، وقدم ذلك من خلال شـخصـية" والد شـحاته الجن" فقد قدمته الرواية على أنه " **فتوة الحي**" بينما قدمه الفيلم كأحد الضـباط في جيش عرابي.

وبخصـوص الشـخصـيات الرئيسـية أجريت تعديلات على خلفياتهم بما يتناسـب مع حبكة الفيلم، ولكن ظلت سماتهم الأسـاسـية كما قدمها النص الأدبي **أحمد عبدالحي كيرة** هو من الشخصيات التى غُبنت تاريخيا إلى حد كبير، ولم تلق إلا النسيان، وهو في الحقيقة رجل فدائي ووطني من نوع غريب فهو كيمائي مصـري يتودد للإنجليز، ومن رجال سـعد زغلول وينتمي للمقاومة من خلال عضـويته في منظمة " **اليد السـوداء**"* في نفس الوقت كان يعاير بكونه يتودد للإنجليز ويتعرض للضـــرب باعتباره ابن الإمبراطورية الإنجليزية، ولم يكن يظهر فى المظاهرات، أو يشترك فى الإضرابات، بل كان يحدث أن يضرب جميع طلبة الطب، ويخرج هو على إجماعهم، ويبقى فى مدرســـة الطب فى المعامل، وكان الأســـاتذة الإنجليز فى المدرســـة يتصـــورون أن هذا الطالب المجتهد منكب على الدراســـة، ولا يؤمن بالوطنية، بينما كان هو فى الواقع يبقى ليصنع القنابل التى يستعملها الجهاز السرى للثورة، ليقتل بها الإنجليز ليحرر بلده وتســتقل. كيرة الداهية المتزن، يظهره الفيلم بأنه الشــخص الذي يعيش حياتين متناقضـتينن، في واحدة، يصـادق الإنجليز ويتقرب منهم بفضـل لغته الممتازة وخفة ظله، في الرواية، ثائر يقود المقاومة المســـلحة وينفذ عمليات خطرة انتقامًا

لوالديه في دنشـواي. قد يكون مصـرع كيرة الأب واردًا في الرواية والفيلم، لكن في الرواية ذكر السـياق الأدبي أنه كان ضـابطًا في الجيش المصـري وأعدم خلال الثورة العرابية عام 1881، بينما اقتضـى العمل الفني في الفيلم أن يكون كيرة مزارعًا بسـيطًا لكي تنسـجم الأحداث مع السـياقات الدرامية التالية. وفي شـخصـية عبد القادر شـحاتة الجن، فهو في الحقيقة مناضل وفدائي مصري شارك في ثورة 1919 وكان عضوًا في الجهاز السري. كان يشـارك في توزيع المنشـورات في صـعيد مصـر، وتحديدًا في المنيا، وشـارك في محاولة اغتيال وزير الأشـغال وقتها محمد شـفيق باشـا بسـبب مولاته للاحتلال الإنجليزي، لكن لم تفلح المحاولة وتم القبض عليه. شـهادة دولت فهمي كانت سـببًا في تعديل الاتهامات عليه، وتم الحكم عليه بالسـجن المؤبد بدلاً من الإعدام. في عام 1923، أصـدرت حكومة سـعد زغلول باشا قرارًا بالإفراج عن المعتقلين السياسيين، وكان واحدًا منهم. أما طريقة تناوله في الرواية والفيلم تكاد تكون متطابقة، فقد قدماه فهلوياً بلا مبادئ، لصنع حالة من الصراع داخل الأحداث، حيث عمل لصالح الإنجليز بلا غضاضة، وتقوده الظروف إلى الانضمام للمقاومة وتحول مساره للأبد. وجاء الخلاف في شـخصـية الأب، ففي الرواية الأولى كان فتوة الحارة التي يقطن فيها وأعدم على يد قوات الاحتلال أيضًـا، وفي الفيلم كان ضـابطًا سـابقًا بالجيش المصـري وأعدم أيضًـا على يد قوات الاحتلال **وشـخصـية " دولت عبدالحفيظ فهمي**" الفتاة المسـلمة، التي قدمتها الرواية مُعلمة فدائية جاءت من قرية أبو عزيز بمحافظة المنيا إلى القاهرة، وانشغلت بقضية تعليم البنات حتى أصبحت وكيلة مدرسة الهلال الأحمر القبطى للبنات. واسـتطاعت من خلال موقعها الوظيفى أن تحشـد جموع المرأة للخروج فى ثورة 1919، قدم الفيلم دولت فهمي على أنها امرأة مسـيحية- وفي الحالتين تنتمي إلى صعيد مصر، أي إلى سكان جنوب البلاد. وربما اقتضت دواعي العزف على وتر الوحدة الوطنية في المقاومة بين المسلمين والمسيحيين أن تكون هذه الشـخصـية

قبطية (مسيحية) وعاشقة لبلدها، وهي رسالة تتناسب مع الخطاب السياسي الذي كان سائدا في زمن الرواية ولا يخلو من رسالة للحاضر ومن يتعمدون التشكيك في هذا الترابط.

كذلك قدمت الرواية شخصية "**نجيب الأهواني**" الذي قضى تسع سنوات في سجن طرة، وعندما خرج بعد تولي سعد زغلول الوزارة في 1924، توقع أن يحصل على وظيفة مرموقة، نظير تضحياته، ولكنه يفاجئ بتوليه عملاً بسيطاً وحصوله على أجر زهيد، يحتج على تقسيم الغنائم بين القادة والسياسيين، ويعتبر أنه وغيره من الأبطال الحقيقيين لم ينالوا التقدير المناسب، لذلك، يقرر اللجوء إلى الإنجليز، ويعرض عليهم تسليم صديق عمره "كيرة" مقابل المال، وذلك بعد صدمته في رجال الثورة. تم تقديم الشخصية في الفيلم باسم **إبراهيم الهلباوي** كبير السن، الذي لم يثنه السجن عن الاستمرار مع المقاومة، هو شخص ذو ماضٍ مشرف مع المقاومة، يخاطر دوماً معهم، يُقدم على القتل دون رحمة، يتم القبض عليه، ويعترف للإنجليز عن أسماء أفراد المقاومة وأماكن تواجدهم، حيث تطرق الفيلم بصورة غير مباشرة إلى مسألة خيانة الوطن من خلال هذه الشخصية ، ويبدو أن اختيار اسم **الهلباوي** لم يكن صدفة، حيث حمل إسقاطا على شخصية تاريخية معروفة بأنها ساعدت الإنجليز في حادث دنشواي الشهير، إذ تبنى وكيل النيابة في ذلك الوقت **إبراهيم الهلباوي** الدفاع عن جنود الاحتلال والسعي إلى إلصاق التهمة بالمزارعين المصريين البسطاء.

قدم الفيلم لشخصيات جديدة لم تكن في الرواية، ومن الشخصيات الجديدة التي قدمها الفيلم، رجل القصر الداعم للمقاومة، **حسن نشأت**، الذي يظهر كضيف شرف، ليكون بديلاً لشخصية عبد الرحمن فهمي المؤثرة في الرواية، في خيار يفصل تماماً بين **المقاومة الشعبية ورجال الوفد**، ويخلق انعزالاً إلى حد كبير بين هؤلاء المقاومين المسلحين

وأهم حركة سياسية في البلاد، حتى لا يُظهر أعضاء الوفد بأنهم كان يشاركون في أعمال توصف الآن بالمتطرفة.

أضاف مراد أيضاً عدداً من الشخصيات الجديدة إلى الفيلم، مثلت بتنوعها أطياف الشعب ونسيجه الاجتماعي في ذلك الوقت، لكن معظمها كانت شخصيات نمطية وسطحية البناء، بسبب قلة التفاصل عن خلفياتهم وحياتهم الشخصية، مما أدى إلى عدم النجاح في صُنع التعاطف معهم، والإكتفاء بجاذبية أنهم أبطال كما يحكي الراوي، فقد أدى التركيز على شخصيتي "كيرة" و"الجن" خصم الكثير من فرص التعمق في حياة الشخصيات الأخرى، فنحن نعرف كل شيء تقريباً عن خلفيات شخصيتي "كيرة" و"الجن" وحاضرهما وعائلتيهما، والمشاهد والخيوط الدرامية مُقسمة بينهما بحرص، وحتى تبادلهما اللكمات كان مُتعادلاً، بينما نعرف القليل عن الشخصيات الأخرى، ويبدو أن هدف الكاتب من وجودها هنا هو التأكيد على مشاركة الجميع في ثورة 1919. فلدينا على سبيل المثال: امرأة أرمنية، وشاب يهودي أبكم، ورجل مسن مسيحي. ووسط الكثافة المفرطة في العنف والحركة والإثارة التي تشبه الأفلام الأميركية في الأكشن حوى الفيلم قصصا رومانسية وكوميديا أحيانا خففت عن المشاهدين طول الفترة الزمنية، فقد بلغت مدة الفيلم نحو ثلاث ساعات متواصلة.

4- قصة الفيلم:

يرصد فيلم "كيرة والجن" حقبة مهمة في تاريخ مصر أثناء ثورة 1919، ويتناول واقع المجتمع المصري في فترة الاحتلال الإنجليزي إبان ثورة 1919، ويكشف الفيلم عن قصص حقيقية لمجموعة من أبطال المقاومة المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي وقت ثورة 1919 حتى عام 1924، وذلك من خلال أبطال منسيين خاضوا معارك وتضحيات جريئة من أجل الاستقلال.

يتناول الفيلم قصة مجموعة من الفدائيين الذين كانوا أعضاء في خلية سرية لمقاومة الاحتلال، وكان من زعماء هذه الخلية **أحمد عبد الحي** كيرة، **وتوضح أحداث الفيلم** أن من أهم أسباب انضمامه للمقاومة هو إعدام الشرطة المصرية والده بعدما حكم القضاء المصري بإعدامه ضمن أحداث مذبحة دنشواي في 13/ يونيو/ 1906 التي تواطأت فيها السلطات القضائية والتنفيذية المصرية مع الاحتلال الإنجليزي، **ونجد عبد القادر شحاتة الجن ابن ليل**، مثلما كان يطلق على البلطجية وقتها، نصاب يعيش حياة الانحلال الكامل، يعمل بتجارة المخدرات التي كان يبيعها للإنجليز، لتأتي الشرارة التي دفعت الجن للانضمام إلى المقاومة حينما يقتل الإنجليز والده، حينها يحاول الانتقام لوالده مستخدما **سيف والده** حينما كان في الجيش، ولكن بسبب عشوائيته يفشل لكنه في نفس الوقت يتعرف على أفراد المقاومة التي تشذب انتقامه وتوجهه إلى صدور الاحتلال.

قدم الفيلم أيضا **دولت غبريال فهمي**، قدم الفيلم شخصية "دولت فهمي" **كامراة مسيحية** من صعيد مصر، تترك قريتها في الصعيد كي تتعلم ثم تعمل بالتدريس في مدرسة لتعليم الفتيات بالقاهرة. ومع أنها امرأة فإنها أكثر صلابة من أخيها الرجل، الذي شارك في الحرب العالمية الأولى ففقد الاهتمام بالحياة بسبب الأهوال التي شاهدها. وفقد وهو الأهم شعوره بأنه رجل له هيبته، ما يجعله في النهاية يريد أن يستعيد رجولته بقتل أخته بدعوى أنه الرجل الذي يجب أن يحافظ على شرفه، يقتلها بسبب ضعفه وجهله فهو لا يعرف أنها عضو فاعل في المقاومة ضد الاحتلال وأنها كانت تحاول أن تنقذ عبد القادر الجن حين ادعت أنهما عاشقان. وقد جمع الفيلم بين توليفة متنوعة من فئات الشعب المهمشة فنجد نجيب الهلباوي، موظف حكومي سابق فُصل من عمله بسبب نشاطه السياسي ضد الاحتلال البريطاني ليسجن لفترة. يوجد كذلك **إسحاق نعيم**، رجل مسيحي ينتمي إلى طبقة العمال المثقفة. ونجد أيضًا **إبراهيم شوكت**، ابن الذوات

الأرستقراط . بينما نشهد **ألكساندرا**، وهي فتاة أرمينية ومع أنها من أصول غير مصرية فإنها تعتبر نفسها مصرية وتقرر المشاركة في المقاومة ضد الاحتلال البريطاني. كما نجد **راغب داود**، وهو يهودي، لكن ذلك لم يمنعه أن يشارك في المقاومة، ونجد شخصية أخرى وهي نرجس، وهي راقصة وفتاة ليل، ترقص وتتودد لجنود الاحتلال من أجل تمكين المقاومة من قتلهم.

يسرد الفيلم في لقطات أرشيفة للأحداث التي تبعت مذبحة دنشواي بصوت الراوي(المعلق على الأحداث) التي كانت بمثابة تمهيد للفيلم، وقدم هذا التمهيد خطاب اللورد كرومر الذي اضطر إلى تقديم استقالته، بعد هذه الحادثة، وكان خطابه غاية في الإهانة للمصرين ووصفهم بأنهم شعب همجي، وما تبع ذلك الخطاب من انتفاضة للشعب المصري بقيادة زعيم الأمة سعد زغلول، في رفضهم للاحتلال، والذي بدأ يطالب برحيل الاحتلال الإنجليزي، فكانت الإجابة الرفض وقاموا بنفيه إلى مالطا، لتشتعل فتيلة ثورة 1919، والتي خرج فيها جموع أبناء الشعب المصري وكان على رأسهم أفراد المقاومة، في لقطات مبهرة بصريا وعلى مستوى المونتاج واستخدام المؤثرات والموسيقى قدم الفيلم مشاهد لثورة 1919التي راح ضحيتها كما ذكر الفيلم 3000 قتيل وتم الحكم بالإعدام على 70 متظاهر، تتخذ المقاومة من "كافية ريش" مكانًا لممارسة التخطيط لأعمالهم، حيث يجتمعون في القبو أسفل الكافية، ويساعدهم في ذلك "مخالي" صاحب الكافية، حيث يقوم بإنذارهم عن طريق إشعال لمبة وإطفائها. تستمر أعمال المقاومة في اصطياد الضباط والجنود الإنجليز وقتلهم، وفي كل عملية قتل يحتفظ "كيرة" بزر من "البدلات العسكرية" لمن قتلهم، يحتفظ بها في الصندوق الذي يحفظ فيه ورقة الصحيفة التي نشرت فيها صورة إعدام والده. وكان من بين الضباط الإنجليز الذين قتلتهم أفراد المقاومة "العقيد

دوجلاس" قائد المعسكر الإنجليزي بوسط البلد الذي قتل بعض المتظاهرين ومن بينهم والد عبدالقادرة شحاته الجن.

بعد مقتل "دوجلاس"، يكلف اللورد آلنبي، المندوب السامي البريطاني، أحد الضباط الإنجليز بالقبض على القتلة والقضاء على المقاومة. وفي نفس الوقت، يتعرف أحمد "كيرة" على "إيميلي"، فتاة إنجليزية وابنة قاضٍ، ويحاول أن يستخدمها في التعرف على أهدافه دون أن تعلم. يعرض الفيلم بعض الأحداث التاريخية التي رافقت أيام الثورة، ومن بينها مقتل الإنجليز للمصلين في مسجد الحسين يوم 14 مارس 1919، والتي راح ضحيتها 12 شخصًا وأصيب 30 آخرون، وبعدها تقوم المقاومة بتنفيذ عملية اغتيال للعقيد كيبف الذي أعطى الأمر بقتل المصلين. كما يعرض الفيلم أيضًا توثيقًا لحادثة مقتل 100 فلاح في ميت القرشي في 23 مارس 1919.

يعرض المخرج للحظات الضعف التي مرت بها شخصية "كيرة" بعد فقدان زوجته، وبعد أن يقرر ترك المقاومة يعود ليكمل عمله. يقرر أفراد المقاومة استهداف المعسكر الإنجليزي بوسط البلد وتفجير مخازن السلاح، وفي هذه المرة يفقدون إبراهيم أحد أفراد المقاومة. يتم القبض على "نجيب الهلباوي" الذي يخون أصدقاءه ويعترف عليهم، ويكشف مكان المخبأ السري لهم في "كافية ريش"، فيقتل أحد الأفراد منهم، ويتم السيطرة على المخبأ. يقرر أفراد المقاومة قتل الضابط "هارفي" ولكن العملية تفشل وينجو منها "هارفي". يُكشف أمر باقي أفراد المقاومة، ويتم وقف نشاطهم. وبعد مرور سنة يظهر "حسن نشأت" مرة أخرى ويخبر "كيرة والجن" بعملية لمقتل "السير/ لي ستاك"، سريدار الجيش وحاكم السودان، وفي أثناء محاولة اغتياله يتم ضرب النار على "عبدالقادر الجن" ويتم القبض عليه. تأتي دولت لمحاولة إنقاذه لكن يتم قتلها على يد أهلها، ويهرب "عبدالقادر الجن". أما "أحمد كيرة" فيذهب إلى تركيا. يخرج "الهلباوي" من السجن ويبحث عن

"الجن" ويطلب منه التواصل مع "كيرة" لتعود أعمال المقاومة، ولكن هذا فخ من الهلباوي لمساعدة "هارفي" الوصول إلى "كيرة" وقتله. في اسطنبول تكون المحطة الأخيرة لـــ "أحمد عبدالحي كيرة"، فبعد اشـــتباكات ضـــارية مع "هارفي" يقتله كيرة، ولكن يقوم أحد الأشـــخاص بضـــرب كيرة بالنار ليســـقط بين يدي صـــديقه "الجن" الذي يوصـــيه بابنه "فهمي". ينتهي الفيلم بمشـــاهد وثائقية لخروج آخر الجنود الإنجليز من مصـــر في عام 1957، وخطاب جمال عبدالناصـــر عن الثمن الذي دفعه الأبطال من أبناء الشـــعب المصري للحصول على الاستقلال.

كذلك، كانت من أهم العناصـر التي وجدت في فيلم (كيرة والجن)، والذي اسـتمر لمدة تقارب الثلاث ســـاعات، الحفاظ على خط Emotional journey ، الذي حاول الفيلم الحفاظ عليه وتوزيعه على مدار أحداث الفيلم. كانت هذه اللحظات محطات تهدأ فيها الأحداث ويستريح عندها المشاهد، وكانت تتمثل في المشاهد العاطفية التي جمعت (أحمد كيرة بإيميلي) و(عبدالقادر الجن ودولت)، وكذلك مشـاهد السـمر التي جمعت أفراد المقاومة مع بعضـهم. لذا، نجد أن الفيلم متنوع في حبكته الدرامية بين الدراما والأكشن والعاطفة. في النهاية، يعتبر الفيلم تاريخيًا يعكس حقبة مهمة من تاريخ مصر.

5- أماكن تصوير الفيلم:

تم تصوير بعض مشاهد الفيلم **في قرية مرعي بمحافظة الأقصر جنوب مصر**، أو ما تسمى حاليًا بالقرية المهجورة وكان اختيارها بسبب أنها قرية لم تتغير ملامحها التراثية عن الفترة التاريخية التي تدور أحداث الفيلم فيها، وهي فترة الاحتلال الإنجليزي لمصـــر الذي انتهى بقيام ثورة 23 يوليو 1952، وإلى جانب التصـــوير في قرية مرعى، تحولت كاميرا الفيلم لتلتقط مشـاهد في أماكن طبيعية وتراثية أخرى؛ مثل نهر النيل وكنيسـة بالأقصـر، وكذلك فندق شـهير الخْتِير كسـرايا (قصـر) الذي كان محل إقامة القاضـي الإنجليزي ونجلته

إيميلي، وبعض المشاهد تم تصويرها في دولة المجر لوجود مجسمات تحاكي معسكرات الإنجليز في مصر خلال تلك الفترة، بعد أن تعذر التصوير في جنوب أفريقيا.

6- مقاطع الفيلم المختارة للتحليل

تتجمع اللقطات في الفيلم لتشكّل مقاطع، أو ما نفكر فيه عمومًا على أنه مشاهد. بعض الكتّاب يفضلون التمييز بين **المشهد والمقطع**. يقولون إن **المشهد** هو وحدة من الحدث تحدث في الموقع نفسه وتتألف من لقطة واحدة أو لقطات كثيرة. **والمقطع** هو مجموعة من اللقطات تشكل جزءًا قائمًا بذاته من الفيلم يكون بصورة عامة مفهومًا بحد ذاته. من التعريفين أعلاه يبدو أن المشهد والمقطع مترادفان عمليًا، وهما في الواقع كذلك لجميع الأغراض العملية. والفارق الوحيد هو احتمال وجود مشاهد ضمن المقطع الواحد، ولكن لا يمكن وجود مقاطع ضمن المشهد، ولكن قبل البدء في عملية تحليل المقاطع المختارة **نقوم بتحليل ملصق الفيلم واستخراج العلامات اللفظية والبصرية منه.**

أولا: تحليل ملصق الفيلم:

يُستخدم ملصق الفيلم للترويج والإعلان عن الفيلم لأنه يمكنه نقل رسالة الفيلم. حيث يحتاج الفيلم أيضًا إلى الترويج للوصول إلى جمهور أكبر. وعادةً ما يتم إنشاء الملصق بواسطة المخرج أو المنتج لجذب الانتباه. فهم يلجؤون إلى كل السبل لتشويق اهتمام المشاهدين بالفيلم. حيث يزيد اهتمام الناس بالفيلم إذا كان ملصق الفيلم جاذبًا. بالإضافة إلى ذلك، يُعتبر وسيلة لتوجيه المعلومات

للجمهور حول الفيلم، بما في ذلك العنوان والمخرج والمنتج والمبدعين. وعلاوة على ذلك، يجب أن يكون ملصق الفيلم واضحًا ويحمل فنًا بصريًا. عادةً ما يتضمن ملصق الفيلم العنوان والتاريخ الهام والألوان والشعار. من خلال هذه الجوانب، يمكن للمشاهد معرفة معنى الفيلم وتصنيفه والجمهور المستهدف منه. كما أنه يحمل رسائل يجب على القراء معرفتها. ويستخدم الفيلم الإشارات اللفظية والبصرية لإيصال الرسائل الخاصة به.

أولا: الإشارت اللفظية التي يحتوى عليها الملصق:

استخدمت العلامات السيميائية في صناعة ملصق الفيلم من الناحية اللفظية والبصرية، بهدف نقل رسالة القصة التي ستبث، ولكنها ليست بوضوح لأن جعلها غامضة أحيانًا يمكن أن يجذب انتباه الجمهور. وقد اشتمل ملصق الفيلم على بعض الرموز اللفظية، ففي **الإشارة اللفظية الأولى** جاء العنوان بخط كبير وباللون الأحمر ("كبيرة والجن") لجذب عين المتلقي وتعزيز الانتباه إلى العنوان، وكذلك ليعطي إشارة إلى الأعمال الفدائية التي ستقوم بها أفراد المقاومة ضد الإنجليز. ويعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها ملصق الفيلم حيث قال عنه" رولان بارت "بأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم، ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله هذا الفيلم، **والإشارة اللفظية الثانية** جاءت في عبارة: **عن رواية 1919**" بخط صغير تحت عنوان الفيلم تشير إلى أنه فيلم تاريخي يحكي قصصًا حقيقية لمجموعة من أبطال المقاومة المصرية التي ناضلت ضد الاحتلال البريطاني أيام ثورة 1919. تلعب العبارة دورًا مهمًا في تحديد السياق التاريخي للفيلم وإعطاء المشاهدين فكرة عن الموضوع الرئيسي للفيلم. **الإشارة اللفظية الثالثة**، التي جاءت في اسم الشركة المنتجة والتي وضعت في أعلى الملصق في المنتصف، تعتبر محاولة لعدم صرف انتباه المشاهد عن باقي عناصر الملصق. إذ تم وضع اسم الشركة بخط صغير وباللون الأبيض على خلفية رمادية،

مما يسهل قراءتها ولا يلهي الانتباه عن العناصر الأخرى في الملصق. يهدف هذا التصميم إلى جعل الانتباه يتمركز على الأبطال والرموز البصرية الرئيسية في الملصق. أما **الإشارة اللفظية الرابعة**، التي جاءت في الثلث الأخير من الملصق وكتب فيها فريق عمل الفيلم من انتاج وإخراج وتأليف وموسيقى وملابس وVFX، فترسل إشارات إلى المتلقى عن ماهية قصة العمل من خلال معرفة الجمهور بشخصيات فريق الإنتاج. فهي تعطي فكرة عن الخلفية الفنية والمهنية للعمل، وتسلط الضوء على المجهودات المشتركة التي بذلها الفريق لإنتاج الفيلم. هذه الإشارة اللفظية تساعد في تعزيز الثقة لدى الجمهور بنوعية العمل وتفاصيله، وتجعلهم أكثر استعدادًا لمشاهدة الفيلم.

ثانيا: الإشارات البصرية التي يحملها ملصق الفيلم:

في ملصق الفيلم، تم استخدام العلامات البصرية إلى جانب العلامات اللفظية لجعله أكثر جاذبية. عندما تحاول هذه الإشارات نقل معانٍ أخرى غير معناها الحرفي، تكتسب معنى تلميحي. هذه المعاني هي لجعل الفيلم الذي سيتم عرضه يبدو أكثر غموضًا ليكون جاذبًا للجمهور وجعل الجمهور يشعر بالفضول حيال خط القصة الذي سيتم عرضه، **العلامة البصرية الأولى** صورة بطلي الفيلم (كيرة والجن) تتوسط الملصق وتأخذ المساحة الأكبر، مما يبرز أهمية الشخصيتين في القصة ويجذب انتباه المشاهدين إليهما. الملابس التي يرتديانها، التي تعود إلى عشرينات القرن الماضي، تعطي دلالة على الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم، مما يوحي بأن الفيلم يتناول أحداثاً تاريخية. السلاح الذي يحمله كل من **كيرة والجن** يعكس الشجاعة والاستعداد للدفاع، مما يشير إلى أنهما يواجهان تحديات وعدواً غير ظاهر في ملصق الفيلم. تعكس النظرة الحادة التي تظهر على وجوه بطلي الفيلم (كيرة والجن) معنى الشجاعة والقوة، مما يوحي بأنهما مستعدين لمواجهة التحديات والعدو. يتضح من الوصف أن العدو الذي يواجههما في ملصق الفيلم هو المحتل

الإنجليزي، والذي يظهر بشكل غير مباشر أو غير ظاهر، مما يضيف الغموض والتوتر في الفيلم. هذه الدلالات البصرية تسلط الضوء على الصراع الذي سيتوجب على بطلي الفيلم مواجهته مع المحتل الانجليزي، وتعزز فكرة الشجاعة والقوة التي ستظهر في سياق القصة. تلك العناصر البصرية تساهم في جعل ملصق الفيلم جذاباً للمشاهدين وتثير فضولهم لمعرفة المزيد عن قصة الفيلم وتطوراته. **والعلامة البصرية الثانية** التي ظهرت في الملصق هي **خلفية الملصق والألوان** المستخدمة فيها. كان اللونان الغالبان على الخلفية هما **الرمادي والأحمر** يعتبر الاختيار اللوني للخلفية من الرمادي والأحمر دلالة بصرية مهمة. الرمادي يمكن أن يرمز إلى الغموض والتوتر، بينما الأحمر قد يرمز إلى الدم والصراع والحماس. ووجود سبلاتر دم على جانبي الملصق يعزز فكرة العمليات الاغتيالية والعنف. ومع ذلك، لم يكن اختيار اللونين (الرمادي والأحمر) متوافقًا مع تصنيف الفيلم، الذي يظهر من خلال بعض العلامات اللفظية والبصرية أنه فيلم تاريخي وهو ما يشير إلى وجود تناقض بصري يثير الفضول ويزيد من الغموض. فالألوان البنية والبيج والذهبي أكثر تناسبًا مع الأفلام التاريخية، ولكن استخدام الرمادي والأحمر يخلق تباينًا يجذب انتباه الجمهور ويثير تساؤلاتهم حول طبيعة الفيلم ومضمونه. تخلق هذه الدلالات البصرية تشويقًا إضافيًا وتعزز الغموض حول قصة الفيلم، مما يزيد من استعداد الجمهور لمشاهدته واكتشاف ما يحمله من أحداث وتطورات غير متوقعة.

والعلامة البصرية الثالثة، وهي الخاصة بعنصر التقديم داخل الملصق، يتم ذلك عن طريق وضع مشهد مهم يحمل رمزية مهمة من أحداث الفيلم، أو يعبر عن روح العمل الفني، أو وضع الـ Master Scene في الثلث الأخير من الملصق. في ملصق الفيلم، يظهر مشهد من الحرب العالمية الأولى يعتبر ظهور مشهد من الحرب العالمية الأولى في الملصق دلالة بصرية تشير إلى الإطار التاريخي للفيلم وتاريخ الأحداث التي يتناولها. حيث

تظهر طائرة مشتعلة فوق "دوشمة"، وفي أعلى البوستر تظهر طائرتان تعودان أيضًا إلى طراز طائرات الحرب العالمية الأولى. ومع ذلك، لم يحمل هذا المشهد الذي تم اختياره ووضعه في الثلث الأخير من الملصق رمزية كبيرة لأحداث الفيلم الرئيسية، التي تتمحور غالبًا حول تنفيذ أفراد المقاومة لأعمال فدائية ضد الإنجليز، ولكن يمكن أن يرمز ظهور الطائرة المشتعلة والطائرتين الأخريين إلى الصراع والدمار الذي شهدته الحرب العالمية الأولى.

يمكن اعتبار وضع هذا المشهد في الثلث الأخير من الملصق لا يحمل رمزية كبيرة لأحداث الفيلم الرئيسية، وكان من الأفضل أن يتم اختيار مشهد يرتبط أكثر بأحداث الفيلم الرئيسية، مثل مشهد أحداث ثورة 1919 أو عملية تفجير المعسكر الإنجليزي، لجذب الانتباه بشكل أكبر وزيادة التشويق للفيلم. باختصار، يساهم وضع مشهد من الحرب العالمية الأولى في الملصق في توضيح الإطار التاريخي للفيلم، لكنه يظل دون الربط الكامل مع الأحداث الرئيسية المتوقعة للفيلم، مما يمكن أن يثير استفهامات الجمهور ويخلق بعض الغموض حول مضمون الفيلم. ولكن بشكل عام، حمل ملصق الفيلم العديد من العلامات اللفظية والبصرية التي عبرت إلى حد ما عن نوعية الفيلم، وكانت أكثر العناصر الظاهرة هي الاهتمام بعناصر البيع الفريدة (Unique selling points)، من خلال التركيز الكبير على شخصيتي أبطال الفيلم واحتلالهما المساحة الأكبر من الملصق. وهذا ينطوي على استخدام الشخصيات لجذب انتباه الجمهور وجعلهم يرغبون في مشاهدة الفيلم.

ثانيا: تحليل المتتاليات المختارة

1- المتتالية الأولى (جينيريك الفيلم أو المقطع التمهيدي): إعادة تمثيل لحادثة دنشواي التي وقعت في قرية دنشواي بمحافظة المنوفية

التحليل التعييني	المقطع 1 من الثانية الأولى إلى الدقيقة الخامسة من زمن الفيلم
عناصر التصوير أحجام اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	مقطع خطي يبدأ بلقطة عامة للريف المصري، تتبعها عدة لقطات طويلة LS للجنود الانجليز والفلاحين ولقطات متوسطةMS وقريبة CU – زاوية التصوير كانت زاوية موضوعية– والكاميرا متحركة حركات بانوراميةPan متسارعة ومتتالية لملاحقة الحدث الدرامي الدائر مع حركات اهتزازية، وحركات بالتصوير البطيءslow motion ، وينتهي بلقطة طويلة ثابتة لمحاكاة عملية الإعدام التي تمت في أراضي فلاحين دنشواي.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى بدأت بموسقى هادئة ترقبية، سرعان ما تحولت إلى موسيقى إيقاعية متسارعة ترافقها أصوات قرع الطبول، تمتزج مع أصوات الخيول وطلقات النار وصراخ الأهالي وأصوات اشتعال النيران في أجران القمح، لتهدأ وتتحول إلى ترقبية في النهاية، الدخان والضباب متصاعد ويسيطر على غالبية لقطات المقطع. تم استخدام المؤثرات البصرية VFX في هذا المقطع عن طريق زيادة أعداد الخيول والأشخاص، وزيادة النيران المشتعلة وذلك لمحاكاة المصداقية والقسوة التي رافقت هذا المشهد.كل ذلك تم إضافته دون أن يلاحظ المشاهد أو يستطيع المشاهد التفرقة بين ما هو حقيقي وبين ما تم صناعته عن طريق VFX.
الوصف	تدور أحداث هذه المقطع في فضاء خارجي من خلال مجموعة من اللقطات التمهيدية التي عرضها الفيلم لإعادة تمثيل حادثة دنشواي التاريخية ،كما جاءت في كتب التاريخ المصري، يظهر فيها مجموعة من العساكر والضباط الإنجليز يقومون بصيد الحمام في أراضي الفلاحين في

	قرية دنشواي. ينشب توتر بينهم وبين الأهالي بسبب هذا الفعل، يشتبك الفلاحون مع الجنود، ويسفر ذلك عن وقوع ضحايا، بما في ذلك زوجة عبدالحي كيرة. يسقط أحد الجنود أيضًا بسبب ضربة شمس، وعندما يحاول أحد الفلاحين مساعدته، يقوم الجنود بإطلاق النار عليه، مما يؤدي إلى وفاته.، يتم الحكم على بعض الفلاحين بالإعدام وكان من بينهم (عبدالحي كيره). يعرض الفيلم مجموعة من الصور الوثائقية لحادثة دنشواي التي حدث في 13/يونيو/ 1906
الحوار	صـــوت الراوي معلقا على الأحداث: في اليوم دا أحمد ابن عبدالحي كيرة حياته اتغيرت بعد الانجليز ما قتلوا أمه واعتقلوا أبوه ومفضـــلوش غير جدته، المحاكمة بدأت وانتهت في أربع أيام اتهموا الأهالي بحرق الجرن وقتل الضابط اللي مات بضربة شمس، حكموا على 4 بالإعدام وأولهم عبدالحي كيرة، نصبوا المشنقة في أرضه وأجبروا الأهالي يتفرجوا، علشان محدش يستجري يرفع عينه في وش الإنجليز.

التحليل التضميني:

المقطع التمهيدي للفيلم (الجينيريك) له أهمية بالغة في الأفلام الســـينمائية بســـبب الإشارات التي يقدمها حول موضوع الفيلم. لذلك، يقوم الجينيريك بدور التعريف بالفيلم، حيث يؤدي دورًا إيضـــاحيًا. بمعنى آخر، يقدم للمشـــاهد معلومات تمكنه من توقع ما سيحدث في المشهد التالي، مما يعمل على تسهيل الانتقال بين الفيلم ومشاهده. فعند بداية السرد الفيلمي، تتأسَّس علاقة تأثير بين الجينيريك والمشاهد.[54].

في الفضاء الخارجي، قدَّم المخرج من خلال استخدام كافة عناصر الصورة والمؤثرات البصـرية والصـوتية، سـواء الطبيعية أو الناتجة عن الحدث، إعادة تمثيل لحادثة دنشـواي. قدَّمها المخرج بطريقة تقترب من واقعية الحادثة التاريخية الموجودة في كتب التاريخ. لجأ المخرج إلى تخيل إيقاع تلك الفترة عن طريق اختيار الديكور المناســب وأماكن التصــوير، وحتى الأزياء المتناسبة مع سكان الريف في تلك الفترة. كل ذلك ساعد المخرج في تجسيد هذه الحادثة التاريخية بصـورة بصـرية وحركية في الحاضـر، وذلك ليؤسـس لأحداث الفيلم اللاحقة، وليقدم صـــورة من صـــور الظلم والقهر الذي تعرض له المصـــريون خلال فترة الاحتلال البريطاني، بهدف إعطاء السبب والدافع لأعمال المقاومة الشعبية التي كان يقوم

بها أفراد من هذا الشعب لمحاولة دفع هذا العدوان الغاشم وطرده خارج البلاد. **وفي المقطع التمهيدي للفيلم**، امتازت هذه المساحة الفنية بتنوع المشاهد داخلها من خلال إعادة تمثيل باهر لحادثة دنشواي وما تبعها من لقطات وثائقية للحادثة الحقيقية، وما تبع ذلك من أحداث. حيث تخللت هذه المرحلة من عرض الجينيريك عرض لقطات عديدة تعبر عن الأحداث التي يدور حولها الفيلم، وتعتبر أول مرحلة من مراحل بناء الفيلم وتُسمى مرحلة المعلومات، حيث يتخللها أيضاً التعريف بالشخصيات التي تمثل أقطاب الصراع وكشف الحقبة التي تدور فيها أحداث الفيلم.

بدأ الجينيريك بلقطة عامة للريف المصري، مما يعكس البداية الطبيعية والهادئة للمكان الذي ستجري فيه الأحداث، وتمهد للمشهد القادم. اللقطات الطويلة للجنود الإنجليز والفلاحين تُظهر التباين في القوى بين القوى الاحتلالية والمحلية، مما يوحي بالتوتر والتصادم المحتمل بينهم. جاءت زاوية التصوير الموضوعية لتعزز الواقعية وتوجه الانتباه إلى الحدث نفسه بدون تأثيرات مبالغ فيها. وفي حركة الكاميرا، تنقلب بانورامية متسارعة وحركات اهتزازية وبطيئة، مما يعكس الديناميكية والتوتر المتزايد في المشهد، وربما تشير إلى تغير الأحداث بسرعة. وفي اللقطة الثابتة لعملية الإعدام، تبرز النقطة الفارقة في الحدث، وتعزز أهمية اللحظة وقساوتها. بشكل عام، تتمثل الدلالات في استخدام العناصر السينمائية مثل الزوايا وحركة الكاميرا وطريقة التصوير في نقل الأجواء والتوتر والتطورات في الحدث بطريقة مباشرة للمشاهد.

وفي استخدام **الموسيقى الهادئة** الترقبية في بداية المقطع عكست الهدوء والتوتر المتزايد في الأجواء، وتشير إلى اقتراب حدث مهم. وكان التحول إلى **الموسيقى الإيقاعية المتسارعة** مصحوبة بأصوات القرع تعكس تصاعد الأحداث والتوتر، وتشير إلى بداية المواجهة. وكانت الأصوات المختلطة المرافقة للمشهد تعكس الفوضى والصراخ

والاضطراب الذي يسود البيئة، مما يعزز الشعور بالتوتر والاستنفار. وكان التحول إلى الموسيقى الترقبية في النهاية يعكس هدوء الأحداث بعد انتهاء المواجهة أو الحدث الدرامي، ولكن بقيت الأجواء مشحونة بالتوتر والترقب. واستخدام المؤثرات البصرية VFX ساهم في زيادة واقعية المشهد وجعله أكثر إثارة، دون أن يلاحظ المشاهد الفرق بين الحدث الأصلي والمعدل عن طريق VFX. وقد ساهمت هذه العناصر مجتمعة في خلق تجربة سينمائية مثيرة ومثيرة لاهتمام المشاهد، حيث يتم نقلهم إلى عالم الأحداث بشكل واقعي ومشوق.

كذلك فإن إعادة تمثيل الحادثة التاريخية في دنشواي يشير إلى أهمية الحادثة التاريخية ودورها في السياق الزمني للفيلم، مما يضيف عمقًا تاريخيًا وثقافيًا للمشهد. تُظهر هذه الحادثة العنف والاضطهاد الذي تعرض له الفلاحون على يد الجنود الإنجليز، ووقوع ضحايا بريئة من بين الفلاحين، مما يعكس حجم الظلم والظروف القاسية التي عاشوها، ويعزز فكرة المأساة الإنسانية التي نجمت عن الحادثة مما يزيد من درامية المشهد ويعزز الصورة السلبية لسلطة الاحتلال. وأضافت الصور الوثائقية المقدمة في نهاية المقطع الأبعاد التاريخية والواقعية، وأكدت على صحة الأحداث وأهميتها التاريخية، وزادت من قوة الرسالة التي يحملها المقطع.

وقد اختار الفيلم حادثا مصريا شهيرا لينطلق منه، وهو حادث دنشواي الذي وقع في شهر يونيو 1906 بسبب اعتراض بعض المزارعين المصريين على توغل عناصر قوات الاحتلال في حقولهم المزروعة قمحا واصطياد الحمام برشاشاتهم، وحدثت اشتباكات بين الجانبين أدت إلى مصرع العشرات من المزارعين ووفاة جندي إنجليزي بضربة شمس. وقد تطورت القصة عندما تحولت محاكمة المزارعين إلى مسرحية حاول فيها المحتل أن يثبت جبروته وبطشه وسطوته وإرهابه لمن يتطاولون على جنوده، فأصدر بمعاونة مصريين

أحكاما متفاوتة على بعض المزارعين ونفذها أمام أعين ذويهم، وجرى إعدام عبدالحي كيرة من خلال مشنقة أقيمت وسط الحقول.من هنا بدأت قصة الفيلم، فقد شاهد الشاب أحمد كيرة عملية إعدام والده البسيط وقرر الانتقام من المحتل، تبع هذا المشهد عرض بعض الصور الأرشيفية للحادثة الحقيقية مما يؤكد على صدقية هذا الحدث التاريخي، ومع تمثيل هذا المشهد المستمد من الحادثة التاريخية استطاعت السينما من خلال استخدام كافة عناصرها وقدرتها الحركية في رفع مستوى الإحساس بها كوسيلة تنقل الواقع بمصداقية ومع ذلك، على الرغم من خصوصية مصداقية الفن السينمائي، يتطلب الأمر نوعًا من الانفعال المزدوج، حيث يجب على المشاهد أن ينسى أن ما يشاهده هو محض خيال، وفي نفس الوقت لا يمكنه نسيان ذلك. ببساطة، يبقى الإيهام بالواقع موجوداً طوال فترة المشاهدة، ويكون من الصعب على المتفرج أن يعرف مسبقًا ما إذا كان ما يشاهده هو مقطع من الواقع التقطته العدسة بمحض الصدفة أم مقطع من الفيلم الذي يتناول هذا الواقع. والذي هو مخطط وفقا لقوانين الفن، وذلك بسبب قرب عالم السينما الشديد من المظهر المرئي للحياة، إن تحريك نفس الصور من المستوى الأصلي للموضوع إلى مستواه الاصطناعي يُولد حالة سيميائية معقدة، يكمن معناها في نوع من الرغبة بإرباك المتلقي، والرغبة في استثارة عطش المتفرج لرؤية الأشياء البسيطة صادقة. وهذا ما يوضح لنا طموح السينما ورغبتها في الالتصاق بالواقع والاندماج فيه من جهة، ورغبتها في إظهار خصوصيتها كسينما لها لغتها الخاصة وتأكيد سيادة الفن في عالمها الخاص من جهة أخرى.

المتتالية الثانية (تابع المقطع التمهيدي) : الخطاب الأخير للورد كرومر قبل رحيله عن مصر بعد حادثة دنشواي:

التحليل التعييني	تابع المقطع التمهيدي من الدقيقة (5) إلى (7)
عناصر التصوير (أحجام اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	تبدأ بلقطة طويلة لقاعة وفيها حضور من الأجانب والمصرين يخطب فيها اللورد كرومر، تليها عرض 4 لقطات أرشيفية وثائقية لحياة الظلم التي عايشها المصرين في ذلك الوقت، ثم لقطة متوسطة ل كرومر وهو يخطب يتقاطع حديثه مع عرض 4 لقطات أخرى وثائقية، ثم لقطة قريبة CU متوسطة MS له، تليها 4 لقطات وثائقية لمشاركة المصرين للإنجليز في الحرب العالمية الأولى ولأعمال السخرة التي كان يقوم بها المصريين لدى الإنجليز، وفي النهاية لقطات أرشيفية للزعيم سعد زغلول وحوله أبناء الشعب المصري، وزاوية التصوير تنوعت ما بين منخفضة وموضوعية، ووجاءت حركة الكاميرا Dolly in للاقتراب من الموضوع المصور.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى جاءت هادئة في خلفية المشهد الذي يحكي فيه اللورد كرومر فضل الإنجليز على مصر والصور الأرشيفية في الخلفية تظهر كم الفقر والمعاناة التي كان يعيش فيها المصريون أثناء الحماية البريطانية على مصر الإضاءة في القاعة جاءت معبرة عن مدى سيطرة الاحتلال البريطاني على المصرين من خلال إبراز ألوان العلم البريطاني وإعطاءه إضاءة إضافية مما يجعل كتلته مسيطرة على باقي عناصر التكوين داخل المشهد.
الوصف	فضاء داخلي تقدم اللقطات خطاب اللورد كرومر تتقاطع وتتباين مع لقطات أرشيفية وثائقية لحياة المصرين أيام الاحتلال البريطاني لمصر، وصور أرشيفية لسعد زغلول والشعب ملتف حوله

الحوار	**صوت الراوي:** مذبحة دنشواي فضحت إنجلترا قدام العالم وأجبرت اللورد كرومر إنه يستقيل، أخر يوم له في مصر قال علينا شعب همجي. **حديث اللورد كرومر:** لطالما سمعت أن المصريين بشكل عام لا يقدرون الامتيازات والمساعدات التي مُنحت لهم. لا أعرف مشاعرهم في هذا الشأن، ولكني أرفض تصديق أن المصريين لا يعترفون في جميع الأحوال بأن الحضارة المصرية، خلال 25 عامًا وخاصةً تحت رعاية إنجلترا، هي التي أخرجتهم من مستنقعات اليأس. التي كان مكتوبا عليهم أن يغرقوا فيها، مما فتح لهم طريق الازدهار. أنا أؤمن أن أبناء العميان يمكن أن يبصروا. **صوت الراوي:** في نفس اليوم دا سمع الإهانة محامي مصري اسمه سعد زغلول بعد 13 سنة قال للإنجليز كفاية .... وكانت الإجابة الرفض.

التحليل التضميني:

أظهر هذا المقطع من خلال اللقطات التي تتقاطع وتتباين تضاد الآراء والمواقف بين خطاب اللورد كرومر وواقع حياة المصريين أثناء الاحتلال البريطاني حيث تظهر اللقطات الأرشيفية والوثائقية حالة الفقر والمعاناة التي كان يعيشها الشعب المصري تحت الحكم البريطاني، كذلك قدمت الصور الأرشيفية لسعد زغلول والشعب ملتف حوله رمزاً للتمرد والمقاومة ضد الاستعمار البريطاني، حيث يظهر سعد زغلول وهو يمثل الشعب المصري في مواجهة الاحتلال. وقد أظهر خطاب اللورد كرومر التناقض بين الخطاب الرسمي للسلطة الاحتلالية وبين واقع الحياة للشعب المحتل، وعكس الصراع بين السلطة والمقاومة في ظل الاحتلال البريطاني لمصر.

كذلك حمل خطابه العديد من الدلالات الرمزية التي تبرز جانبا من تفكيره ومعتقداته التي كانت ترى في الاحتلال البريطاني مصدر للتقدم والتحرير للشعوب المحتلة. فالحضارة المصرية تمثل رمزاً للقوة والتقدم والعظمة. ويشير اللورد كرومر إلى دور الاحتلال البريطاني في تطور المصريين خلال الـ 25 عامًا الماضية، مما يعكس اعتقاده بأن الحضارة والتقدم لا يمكن تحقيقها إلا من خلال التوجيه والسيطرة البريطانية. وتعبير "أبناء العميان"

الذي استخدمه يعتبر رمزًا للشعب المصري الذي كان مكتوبًا له الفشل واليأس، ولكن بفضل التوجيه والإرشاد البريطاني، أصبح بإمكانهم رؤية الطريق نحو التقدم والازدهار، وهو تشبيه للعميان الذين يستطيعون رؤية الطريق رغم عدم قدرتهم على الرؤية الطبيعية.

كما عزز العرض الأرشيفي الوثائقي الذي صاحب هذا المقطع من قوة الرسالة التاريخية للمقطع ووفر للمشاهد معلومات تاريخية وثقافية حول الظروف السياسية والاجتماعية في ذلك الوقت، مما يساعد على فهم السياق الذي يحدث فيه الحدث الرئيسي. **وفي تنوع زوايا التصوير وحركة الكاميرا** أضاف تشويقا وعمقًا وديناميكية إلى الصورة، مما يجعل المشاهد يشعر بالمتعة والتشويق أثناء متابعة الأحداث. وفي ظهور الزعيم سعد زغلول في نهاية المقطع عزز من رمزية الشخصية وأهميتها في السياق التاريخي ، مما يضيف للمشاهد تفاصيل إضافية حول الشخصيات التاريخية المهمة ودورها في الأحداث. **الموسيقى الهادئة** بالرغم من أنها ترمز إلى الهدوء والسكينة، ولكن في هذا السياق، تعكس الفجوة بين الحالة الهادئة التي يصورها اللورد كرومر والواقع المرير الذي يظهر في الصور الأرشيفية، مما يبرز التناقض بين الصورة الرسمية المقدمة من قبل السلطة البريطانية والحقيقة القاسية التي يعيشها المصريون. كذلك تم توظيف **الإضاءة** لتعبر عن سيطرة الاحتلال البريطاني على المصريين من خلال إبراز ألوان العلم البريطاني، مما يرمز إلى الهيمنة والتحكم البريطاني على مصر، وإضاءة العلم البريطاني تبرزه ككتلة مسيطرة على المشهد بينما تظل باقي العناصر في الظل، مما يعكس القوة والتأثير الذي يمتلكه الاحتلال البريطاني.

كذلك استخدم المخرج **مونتاج التباين**، الذي يرمز إلى التضاد بين الحقيقة والخداع، حيث يتم تقديم الحقائق المعاكسة للأقوال الرسمية، مما يظهر فجوة بين الواقع والتصوير الذي يحاول الاحتلال البريطاني ترويجه، وذلك من خلال التجاور بين لقطات حديث اللورد كرومر واللقطات الأرشيفية التي تظهر التباين بين ما تقوله السلطة الاحتلالية وبين

واقع حياة المصريين، مما يفضح كذب الاحتلال ويكشف عن دوافعه الحقيقية. واستطاع المخرج من خلال استخدام مونتاج التباين توصيل المضمون الأيديولوجي للفيلم من خلال تجاور اللقطات المختلفة، والتي تشكل صورة متكاملة للحقيقة وتعطي دلالات واضحة عن الاستعباد والتضحية التي قدمها الشعب المصري، ولقد تبلورت هذه المعاني داخل عقولنا كمشاهدين من خلال التجاور الذي خلق المعنى التركيبي للمقطع.

المتتالية الثالثة: لقاء أحمد كيرة بصديقه حسن نشأت يخبره عن نفي الزعيم سعد زغلول في الليلة السابقة للثورة

التحليل التعييني	المقطع 8 من الدقيقة (18) إلى (20)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	لقطة طويلة LS لأحمد كيرة يدخل منزله، تتبعها لقطة متوسطة MS له مع حسن نشأت الذي يجده منتظرا له– الزاوية موضوعية، والكاميرا متحركة ببطء، تتوقف مع توقف حركة البطلين في المشهد
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	موسيقى تحذيرية هادئة تصحب المشهد، والإضاءة خافتة في مدخل المنزل، وكذلك استخدمت إضاءة الخلفية بشكل رئيس في المشهد.
الوصف	(داخلي ليل) منزل أحمد كيرة، يدخل أحمد كيره المنزل ويتبعه حسن نشأت في الخفاء، يشعر كيره بأن شخص يتبعه فيخرج المسدس في وجهه، وفجأة يجده حسن نشأت صديقه القديم.

الحوار	**حسن:** سبع سنين متسألش على صاحبك **كيرة:** حسن نشأت تعالا، أخر حاجة سمعتها انك اشتغلت في القصر. **حسن:** فرصة جهنمية، فرصة يبقى حد من المقاومة باصص على جنينة قصر السلطان **كيره:** انت ايه اللي فكرك بي الساعة دي **حسن:** الانجليز اعتقلوا سعد زغلول من ست ساعات. بكره الفجر هيتنفي لمالطا ، السلطان رفض العفو، بس احنا عاملين حسابنا على يوم زي دا. **كيره:** هو انت شغال مع سعد باشا؟ **حسن:** ما بتتغيرش يا كيره، مش بالظبط، عندي مجموعة صغيرة بتوصل خبر النفي دلوقتي لنهاية الصعيد، مصر كلها هتعرف خلال ساعات والناس هتخرج، وهيبقى فيه دم، المقاومة هي الحاجة الوحيدة اللي هتضغط على الإنجليز، وهتحرجهم قدام العالم. **كيره:** بس أنا بطلت مقاومة من زمان يا حسن **حسن:** بأمارة المسدس اللي رفعته في وشي **كيره:** حسن أنا عندي مستشفى بدري ولازم أنام بدري، أرجوك خليني أشوفك. **حسن:** كيره بكره 9 مارس 1919 لإنشاء قواعد جديدة للعب مع الإنجليز، نفي سعد باشا يا إما بداية أو نهاية احنا لازم نبقى إيد واحدة، جيش لحد ما يبقى للمصرين جيش حقيقية، أنا هأبقى عينك جوا القصر، هامدك بمعلومات عمرك ما هتعرف تجبها وتسهيلات تانية، المهم احنا لا بنتقابل ولا نعرف بعض

التحليل التضميني:

قدم المخرج، من خلال هذا المقطع وباستخدام تأثيرات الإضاءة المنخفضة التي كانت تعبيرية بدرجة كبيرة لمحة عن شخصية أحمد عبد الحي كيرة. كان هذا الشخص يتميز بشدة الحذر والذكاء، ولا يثق بسهولة في أحد. وعندما يقابل حسن نشأت، صديقه القديم، الذي يخبره بقضية نفي سعد زغلول، يُظهر الحوار جانبًا كبيرًا من شخصية أحمد عبد الحي كيرة الحقيقية. من خلال تمثيل (كريم عبد العزيز)، تبين أن كيرة كان يتقن فن التنكر والتخفي لدرجة أنه كان يُظهر نفسه كشخص غير مهتم بالشؤون السياسية، وبالعكس، كان يكره وطنه ويحب الاحتلال. وصلت الأمور إلى حد أن مدير مدرسة الطب اعتبره ابنًا للإمبراطورية البريطانية، مما فتح له الباب للدخول إلى الفصول الدراسية والمعامل.

استفاد من هذا الموقف ليحصل على المواد الكيميائية اللازمة لصنع المتفجرات، التي قدمها للمتخصصين لاستخدامها في تصنيع القنابل المستخدمة فيما بعد لقتل الجنود الإنجليز. قدم هذا الحوار لمحة عن ما جرى في مصر في الثامن من مارس عام 1919. شهدت القاهرة اندلاع شرارة الثورة وكشفت المجريات أسرار القاهرة بعد أن أمرت السلطات البريطانية باعتقال مجموعة من أعضاء حزب الوفد، وعلى رأسهم سعد زغلول، وحبسهم في "ثُكنات قصر النيل" حتى تم نفيهم في اليوم التالي إلى "مالطة". انتشرت أخبار نفي أعضاء الوفد في التاسع من مارس، مما أدى إلى بدء مظاهرات الاحتجاج في القاهرة والمناطق الكبرى. **قدم المخرج شخصية حسن نشأت**، الذي يعمل في القصر الملكي، ليحل محل شخصية **عبد الرحمن فهمي**، سكرتير حزب الوفد. كانت هذه محاولة من صناع العمل لإبعاد أعضاء الحزب، الذين كانوا يشكلون أهم حركة سياسية في ذلك الوقت، عن أعمال المقاومة الشعبية التي كانت تُصوَّر بأنها تتضمن أعمالًا عنيفة أو فوضى. لم يقترب الفيلم من معالجة الأحداث السياسية في مصر في ذلك الوقت بشكل مباشر، والتي كانت مليئة بالأحداث المتسارعة. بل كان تركيز الفيلم على أعمال المقاومة ضد الاحتلال والعنف الذي يقابلهم بهم. أوضح المخرج، من خلال حديث حسن نشأت، أن مصر في ذلك الوقت لم تكن لها جيش يستطيع الوقوف في وجه الاحتلال الإنجليزي. لذا، اعتبر المقاومة الشعبية التي قام بها المصريون كانت الجيش الحامي للمصريين حتى يتمكنوا من تشكيل جيش يحمي بلادهم. يوضح هذا أن المصريين لم يقاوموا بشكل عنيف بالسلاح أثناء أيام الثورة ضد بريطانيا العظمى وجيش الاحتلال. حيث لم يكن لديهم السلاح الضروري للقتال، ولكن كانت المقاومة تتم بشكل سلمي، باستثناء حالات محددة، حيث حصل المقاومون على أسلحتهم من الجيش البريطاني نفسه، إما عن طريق الاغتيالات التي نفذت ضدهم أو باستخدام القنابل التي كان يتم تصنيعها بمهارة

من قبل أحمد عبد الحي كيرة. إذ حل الإنجليز الجيش المصري وتحول ما تبقى منه إلى قوات حرس حدود وقوات شرفية للاستعراضات. وكان الإنجليز هم المتحكمون في الشرطة المصرية، مما جعل مصر بلدًا وشعبًا منزوعي السلاح، وهو ما يفسر بعد ذلك الأعداد الكبيرة التي سقطت من المصريين في أيام الثورة.

العناصر في هذا المقطع تحمل دلالات مهمة. في **اللقطة الطويلة** لأحمد كيرة وهو يدخل منزله، توضح هذه اللقطة بداية جديدة في القصة أو مشهد جديد، وفي **اللقطة المتوسطة** لأحمد كيرة وحسن نشأت، تظهر هذه اللقطة التفاعل الاجتماعي بين الشخصيتين وتواصلهما. في **الزاوية الموضوعية**، تعني أن الكاميرا تراقب الحدث بشكل موضوعي دون التأثير في الواقعية، مما يساعد على نقل الحوار بشكل طبيعي. وفي حركة الكاميرا ببطء وتوقفها مع توقف الحركة، فهذا الأسلوب يساعد على تسليط الضوء على المشهد وتأكيد الأهمية الفردية لكل من أحمد كيرة وحسن نشأت، مما يجعل المشاهد يركز على التفاصيل الدقيقة والتفاعل بين الشخصيتين. بالنسبة لاستخدام الموسيقى التحذيرية الهادئة، فهي تحمل دلالات مهمة في إيجاد الأجواء المناسبة ونقل المشاعر والمعاني في المشهد. تعكس هذه الموسيقى الجو المشحون بالتوتر والترقب، وتحذر المشاهد من قدوم شيء سيء أو حدث مفاجئ. كذلك، تشير إلى مشاعر الشخصيات الرئيسية للتوتر أو القلق أو الخوف. أما بالنسبة للإضاءة الخافتة في مدخل المنزل، فتعكس الجو الداكن والمظلم، وقد تشير إلى الغموض الذي قد يكمن في المشهد بشكل عام. كذلك استُخدمت الإضاءة الخلفية أيضًا في هذا المشهد الليلي الذي يجري في مكان ضيق وصغير لتضيف عمقًا للمشهد. كذلك استخدمت الإضاءة لنقل المزيد من الرمزية والمعاني. على سبيل المثال، يمكن أن تظهر الألوان الداكنة والظلال العميقة القوة والسيطرة واستخدم المخرج أيضًا تقنية **المونتاج التناوبي** بين المجال والمجال المقابل لتصوير المشهد الحواري بين

أحمد عبد الحي كيرة وحسن نشأت، مع استخدام القطع المباشر والانتقال السريع بين حوار الشخصيتين ليظهر أهمية الحدث الذي يجري بينهما والذي سيحدد مسار الثورة.

ويساهم استخدام الإضاءة الخلفية بشكل رئيسي في تحديد مظهر الشخصيات وصناعة العمق المناسب للمشهد وإضفاء الجو المناسب. تنقل هذه العناصر جواً من التوتر والغموض، وتوحي ببعض الأحداث المهمة في المشهد. استخدام المسدس بوجه الشخص المتبع يظهر أن أحمد كيرة يشعر بالتهديد والخطر، ويتخذ إجراءات للدفاع عن نفسه، مما يعكس الحالة المشحونة بالتوتر التي يمر بها. كذلك، يعكس هذا الاستخدام جانباً كبيراً من شخصية أحمد كيرة الحقيقية.

المتتالية الرابعة إندلاع ثورة 1919 وخروج جموع الشعب بعد نفي الزعيم سعد زغلول ورفاقه.

التحليل التعييني	المقطع 11 من الدقيقة (20:38) إلى (28:37)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	تنوعت أحجام اللقطات في هذه المتتالية، حيث شملت اللقطات العامة WS لعرض الميادين التي خرج منها المتظاهرون، بما في ذلك ميدان وسط البلد وميدان العتبة، حيث خرج منها المصريون للتظاهر، بالإضافة إلى اللقطات الطويلة LS والمتوسطة MS والكلوزCU، وتنوعت زوايا التصوير بين زاوية عين الطائر والزاوية الموضوعية والزاوية المائلة. وكانت حركة الكاميرا متسارعة ومتلاحقة في كل مكان، وتم استخدام fast pan و Tilt Up & Tilt down وكذلك استخدام الـ steadicam لمشاهد الثورة التي التقطت بلقطة واحدة، بالإضافة إلى لقطات "Aerial shot" التي التقطت بواسطة طائرات الدرون لعرض الحدث بشكل كامل من الأعلى. وتنوعت الإضاءة بين الخافتة داخل مخبأ المقاومة وإضاءة الشوارع التي بدأت تمتلئ بالمتظاهرين.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	تبدأ الموسيقى بشكل هادئ وحذر، مع أصوات هتافات الثورة التي تتعالى في الخلفية. وعندما تدخل الكاميرا إلى مكان مخبأ الثورة، تزداد قوة الموسيقى الإيقاعية المؤثرة، بينما يتحدث الراوي ويحكي تاريخ أفراد المقاومة في لقطات متسارعة. تزيد الموسيقى من الإثارة والتشويق، وتتقاطع مع أصوات الهتافات في الشوارع وأصوات ضربات النار والتصادم والصراخ وصهيل الخيول. يصاحب الموسيقى الإيقاعية صوت قرع الطبول، مع ارتفاع أعمدة الدخان والضباب خلال الاشتباكات. تظهر اللافتات بلون أخضر زاهي مكتوب عليها شعارات الثورة. تم إنتاج العديد من المؤثرات البصرية في هذه اللقطات باستخدام تقنية الرسومات الحاسوبية المتحركة (VFX)، حيث تم زيادة أعداد الأحصنة والمتظاهرين والدخان والنيران المشتعلة، لإبراز ضخامة الحدث وكمية العنف الذي تعرض له المصريون خلال ثورة عام 1919.
الوصف	في فضاء تنوع ما بين الخارج والداخل، تظهر مجموعة من اللقطات المتتالية توثق جانبًا من حياة أفراد المقاومة. تليها لقطات تصور مشاهد من ثورة عام 1919، حيث تظهر تجمعات في الطرق والميادين، حيث خرجت المرأة وشاركت في المظاهرات لأول مرة. تمتزج المشاهد بمسيرات سلمية وهتافات مثل "سعد سعد يحيا سعد" و "تسقط الحماية يسقط الاحتلال"، ويرفع المتظاهرون أعلامًا حمراء عليها هلال يحتضن نجمة، بالإضافة إلى لافتات باللغتين الفرنسية والإنجليزية تطالب بالحرية والاستقلال. على رأس كل مجموعة شاب اعتلى كتفا يلهب الحشد بهتاف له وقع يمزق الحناجر ورائه . يشتد الوضع ويتصاعد، ويحاول أفراد المقاومة حماية المتظاهرين. في ذروة التوتر، يأمر الجنرال بإطلاق النار الحي ويصرخ Fire، مما يؤدي إلى انتشار الدماء واندلاع الصدام والعنف بالأسلحة النارية والعصي، مما يؤدي إلى سقوط قتلى وجرحى في كل مكان، ويتصاعد الدخان وتشتعل النيران في كافة الميادين. تتقاطع هذه المشاهد مع صوت كيرة وهو في المخبأ يتحدث عن أهمية الصمود في المعركة. تستمر المظاهرات لساعات، ثم تنتهي بلقطة عامة تُظهر المكان من الأعلى، وقد كُتب عليها "3000 قتيل في ثورة 1919 وحكم بالإعدام على 70".
الحوار	**صوت الراوي يحكي عن أبطال المقاومة:** الانجليز اللي كانت جيوشهم مالية الشوارع ماكانوش حتى يتخيلوا في كوابيسهم إن المكان اللي بيسهروا فيه كل يوم بينه وبين مخبأ المقاومة متر واحد تحت الأرض، سبع أشخاص، سبع شجعان بيتقابلوا كل يوم علشان يزعلوا الإنجليز لحد ما يرجعوهم بلدهم. ثم يحكي تاريخ أفراد المقاومة والاسباب التي جعلتهم ينضمون إلى المقاومة. **كيرة يتحدث إلى أبطال المقاومة:** سعد باشا اتقبض عليه . دا ممكن يكون نهاية حلم الاستقلال أو البداية، اختبار مش سهل، بعد 37 سنة سكوت على الاحتلال ، المصريين النهاردة مطلوب منهم يقفوا قصاد أكبر جيش في العالم، لو اتمزينا أو افترقنا مش هيبقى لينا صوت تاني، والفرصة دي مبتجيش كل يوم ، الإنجليز عندهم إضراب أجور في لندن، وبيقاوموا

	الاستقلال في ايرلندا والهند، وقريب في كل بلد استعمروها... احنا هننزل هنحاوط الناس علشان يعرفوا طريقهم... شعره رفيعة أوي بين اننا ننجح نخوف الإنجليز ونوريهم غضبنا واصل لحد فين ، أو نغلط غلطة ترجعنا 100 سنة ورا.... وارد يضربوا علينا نار وارد محدش يرجع بيته..... بس دا اللي اتفقنا عليه من أول يوم دخلنا المقاومة فيه... احنا اخترنا نكون في المواجهة.. نصل السكينة اللي بتهاجم أول حاجة هتتغرس في قلب الإنجليز.. الاختبار الحقيقي اننا بنعمل دا بدون مقابل ... مكسبنا الوحيد إننا نعيش في بلد حرة ... هي دي اللحظة اللي بنستناها.

التحليل التضميني :

في مقطع درامي جمع ما بين (**مقطع المونتاج**) الذي عرض في لقطات سريعة متتالية تاريخ أفراد المقاومة من خلال عرض أكثر من خمسة عشر لقطة في ثوان معدودة، ليعطي المشاهد صورة عامة عن هؤلاء الشجعان الذين رغم اختلاف انتمائهم الاجتماعي والديني إلا أن ما جمعهم هو حب مصر وكراهية الانجليز، ثم يعقبه (**مقطع ترابطي**) شمل على أكثر من ثمانية عشر لقطة تم تقطيعها بالتوازي ما بين حديث كيرة إلى أفراد المقاومة والذي كان دافعا للحدث ومفسرا له والذي أوضح من خلال كلامه أن هذا اليوم إما أن يكون بداية حلم الاستقلال أو نهايته، قدم هذا المقطع من الفيلم صورة مرئية لهذه الثورة التي تعبتر كما ذكرت كتب التاريخ من أهم الثورات العربية. تنوعت الرموز التي اشتملت عليها مشاهد الثورة حيث ترمز المظاهرات السلمية والهتافات المنددة بالاحتلال والتي تحمل شعارات تطالب بالحرية والاستقلال إلى إرادة الشعب المصري في التحرر من الاحتلال والسعي نحو الحرية والكرامة. كما ترمز اللافتات التي كتبت باللغتين الفرنسية والإنجليزية إلى توجه الشعب المصري للمجتمع الدولي وطلب الدعم في مسيرتهم نحو الحرية. وترمز المشاهد التي تصور الصدام والعنف إلى تصاعد التوتر بين المقاومة والسلطات الاحتلالية، وإلى استعداد الشعب للتضحية من أجل قضيتهم. كذلك يرمز إظهار العدد الكبير من القتلى والمصابين في نهاية المظاهرات إلى الدماء التي تم رويها والتضحيات التي قدمها الشعب في سبيل تحقيق الحرية والكرامة.

تنوعت اللقطات في مشـــاهد الثورة **فاللقطات العامة** تظهر الكثافة والتجمعات الضـــخمة للمتظاهرين، بينما **اللقطات الطويلة والمتوســـطة** قد ركزت على التفاصـــيل والأحداث الهامة. واســـتخدام **الزوايا المختلفة** أضـــاف أبعادًا مختلفة للمشـــهد وعزز الاستعراض الشامل للثورة. كذلك عكس استخدام **حركة الكاميرا** المتسارعة والانتقال بين اللقطات بســـرعة الحماس والديناميكية في الأحداث، مما يســـاهم في زيادة التوتر والإثارة لدى المشـاهدين، مما يجعلهم يعيشـون تجربة مشـاهدة مليئة بالحماس والتشـويق واسـتخدام التقنيات الخاصة مثل الـ "steadicam " والـ "Aerial shot" يضيف تأثيرًا بصريًا مميزًا ويسلط الضوء على حجم وأهمية الأحداث التي تجري. وفي **الإضاءة** اختلفت الإضاءة بين اللقطات الخافتة داخل مخابئ المقاومة والإضـــاءة الســـاطعة في الشـــوارع الممتلئة بالمتظاهرين. هذا التباين في الإضـــاءة يعكس التضـــاد بين الظروف الداخلية للمقاومة والأحداث الخارجية العامة، مما يبرز التوتر الذي يختلف من مكان إلى آخر. **وفي الموسيقى** وبدايتها بشكل هادئ وحذر يمثل الهدوء النسبي قبل بداية الأحداث المهمة، مما يخلق توترًا متزايدًا في الأجواء. أصوات هتافات الثورة تعزز الأجواء المشحونة بالتوتر والتحدي. ارتفاع قوة الموسـيقى الإيقاعية مع دخول الكاميرا إلى مكان مخبأ الثورة يعكس تصـاعد الأحداث والتوتر، ويزيد من إثارة المشـــهد. وفيما يخص الألوان والرموز البصـــرية فلون اللافتات الأخضـر الزاهي يرمز إلى الأمل والثورة، ويعزز الشـعور بالتفاؤل والنضـال من أجل الحرية والاســتقلال. كما أن اســتخدام الألوان الزاهية يجذب الانتباه ويضــفي جوًا حيويًا على المشـهد. وقد سـاهمت **تقنية VFX** لإنتاج المؤثرات البصـرية في تعزيز واقعية المشـهد وجعله أكثر حيوية وإثارة. زيادة أعداد الأحصـنة والمتظاهرين والدخان والنيران يبرز حجم وضـــخامة الأحداث والعنف الذي تعرض له المصـــريون خلال ثورة عام 1919. لقد ساهمت تقنيات التصوير المتقدمة والتحرير الديناميكي المستخدمة في تصوير مشاهد ثورة

1919 في إيجاد تجربة مشاهدة مثيرة وممتعة للمشاهدين. وبالتالي، تمكن المخرج من نقل الحماس والإثارة للأحداث التي تحدث في الثورة وتكثيف التجربة السينمائية للمشاهدين. نجح المخرج في التدليل على كم العنف الكبير الذي رافق هذه الثورة وقد قام بذلك عن طريق مجموعة من اللقطات التي عرض فيها صورا لسيارات تحترق، ودخان متصاعد، وحرائق في الميادين وفي المنازل، كل ذلك في محاولة منه لرسم صورة أيقونية أقرب إلى واقع ثورة 1919 كما جاءت في كتب التاريخ. وهي الثورة التي اصطف فيها الشعب، واتحدت طوائفه، ولم تعلو كلمة فوق كلمة الشعب وإرادة الأمة، فكانت واحدة من أطهر الثورات العربية فى التاريخ، وأحد أهم ثورات الشعب المصرى على الإطلاق، ففي ثورة 1919 خرجت جميع طوائف الشعب، وشارك فيها العمال والموظفون والطلبة والفلاحون، والمرأة. كما شهدت تلاحمًا كبيرًا بين مسلمي ومسيحيي مصر، ففيها اعتلى القمص سرجيوس منابر الأزهر الشريف من أجل إلقاء خطبة في المحتشدين بالجامع، كما أرسل الأزهر عددًا من الشيوخ ليخطبوا في الكنائس المصرية، ليتصدر المشهدَ شعارُ "**الدين لله والوطن للجميع**" وكانت الأسباب المباشرة للثورة ربما ترتبط بالزعيم الكبير سعد زغلول ورفاقه، لكن بالتأكيد هناك أسباب أخرى كانت سببا فى الثورة المصرية العظيمة، ولعل العديد من المؤرخين والباحثين ذكروا أسبابا عدة لقيام المصريين فى 1919. حيث ذكر المؤرخ المصري **عاصم الدسوقي**: أن سخط الشعب المصري ونخبته، تفاقمت مع إعلان الاحتلال الإنجليزي حمايته على مصر في ديسمبر 1914، حيث بات الاحتلال مقرونا بحماية، وصارت مصر بلدا من البلدان الخاضعة للحماية الأجنبية." وأعلنت بريطانيا الحماية على مصر، خلال الحرب العالمية الأولى، فعندما أعلن السلطان العثماني دعمه لألمانيا عام 1914 خلال الحرب، أصبحت مصر التي كانت تحت حكم الخلافة العثمانية من الناحية الإسمية، جزءًا من التحالف ضد بريطانيا، فسارعت قوات الاحتلال البريطاني بخلع

الخديوي عباس حلمي الثاني من السلطة، وأحلُّوا محلَّه عمه حسين كامل، ابن الخديوي إسماعيل على العرش، وبإعلانه سلطاناً على مصر، أصبحت مصر "شبه مستقلة"، فأعلنت بريطانيا الحماية عليها. ثم توالت الأحداث، وازدادت مشاعر السخط لدى الأغلبية العظمى من السكان أكثر من ذي قبل عندما قامت السلطات البريطانية بحظر سفر الوفد المصري بزعامة سعد زغلول إلى محادثات السلام في فرساي عام 1918، مبدِّدة الوعود الكبرى التي قدَّمتها بريطانيا للنخبة المصرية التي كانت تحاول انتزاع بعض المكاسب السياسية من دولة الاحتلال وعلى رأسها الاعتراف الرسمي بالاستقلال ووضع دستور مصري وتشكيل حكومة وطنية[55].

يقول الرافعي في كتابه المعنون بـ"ثورة 1919: تاريخ مصر القومي 1914-1922"، اشتعلت الثورة في مصر في التاسع من مارس عام 1919، ليس فقط بسبب المعاناة التي تحمَّلها المصريون في سنوات الحرب العالمية الأولى التي فُرض عليهم خوضها إلى جانب دولة الاحتلال، وإنما أيضاً كتعبير عن الظلم والاستغلال الذي تعرَّض له هذا الشعب خلال تلك الفترة، وكانت أوضاع أغلب الطبقات المصرية "شديدة السوء" مع استغلال الاحتلال لموارد الدولة وتسخيرها لخدمة أهدافه، وارتفاع الأسعار، وانتشار البطالة، واحتكار الأجانب للوظائف ومصادر الدخل، ومعظم الحرف الماهرة، في حين عمل المصريون بأجور متدنية[56]، ولذا شهدت هذه الثورة خروج كافة أطياف الشعب، فشهدت ولأول مرة خروج المرأة المصرية، وكان هذا شيئا غريبا جديدا على ثورة تقوم في بلد إسلامي كمصر أن يسمح للمرأة بالمشاركة في هذه المظاهرات، فقد سمح سعد زغلول عندما نفاه الإنجليز إلى مالطا وسيشل وجبل طارق لزوجته أن تتزعم الحركة الوطنية، وكان هذا شيئا غريبا لم تعهده مصر من قبل فثورة عرابي وحركة مصطفى كامل لم تشترك فيها المرأة المصرية اشتراكا فعليا، ولكن ثورة 1919 كانت أول مرة تخرج فيها المرأة المصرية في

المظاهرات، وتخترق صفوف الجنود الانجليز وتواجه الرصاص، وتقاوم القوة بالقوة، وهذا الواقع استطاع المخرج نقله من خلال مجموعة من اللقطات المتوسطة التي ظهرت فيها المرأة المصرية تخرج من الشوراع تهتف باسم سعد زغلول وباسم الثورة وهي ترتدي الحبرة واليشمك، وفي رمزية لتحرر المرأة وخروجها للشارع تقوم دولت فهمي بنزع حجابها في وسط الميدان، كان من أبرز ملامح هذه الثورة أيضا هو خروج المسلم إلى جانب المسيحي، وأكد المؤرخ الكبير **عبد الرحمن الرافعي**، أن ميزة تلك الثورة أنها لم تكن ثورة دينية أو اجتماعية، ولحسن الحظ أنها كذلك فكلا النوعين من الثورات يفرق بين أبناء الوطن، حيث استطاع سعد زغلول أن يوحد الصليب مع الهلال في مصر ، فقد كانت سياسة الإنجليز هي التفريق بين المسلمين والأقباط ونجحوا في هذا الشأن إلى حد كبير ، مما جعل عرابي لا يعتمد في ثورته على معاونيه من الأقباط، ومصطفى كامل الذي صبغ حركته بصبغة إسلامية وجعل هدفه المطالبة بأن تتبع مصر الخلافة العثمانية، ثم جاء سعد زغلول وجعل حركته وطنية تعتمد أول ما تعتمد على الأقباط، وقد استطاع المخرج جعل الصورة تعرض هذه الوحدة الوطنية حيث نقلها عن طريق استخدام المتظاهرين للأعلام الحمراء التي يتعانق فيها الهلال مع الصليب" جنباً إلى جنب مع هتاف "سعد سعد يحيا سعد"، والتي قدمت أبلغ الصور عن التضامن والوحدة ضد الاحتلال، كذلك كان من أهم ملامح هذه الثورة هي اشتراك الفلاحين فيها، ففي الوقت الذي كانت فيه ثورة عرابي عسكرية وحركة مصطفى كامل حركة شبابية، وكان الفلاح المصري لا يشترك في هذه الثورات اشتراكا فعليا، ومن هنا اتجه سعد في ثورته إلى الفلاحين في نفس الوقت الذي اتجه فيه إلى سكان المدينة، فقام الفلاحون بدور خطير في الثورة، فخلعوا قضبان السكك الحديدية، وأحرقوا معسكرات الإنجليز، وقاوموا القوات البريطانية بالفؤوس والعصي[57]. في المقابل رد الاحتلال البريطاني بموجة عنف شديدة حصدت أرواح المحتجين بشكل أشبه

بالمذابح وأحرقت قرى بالكامل، وتقول التقارير الصـــادرة في تلك المدة أن نحو 3 آلاف مصـري قتلوا في الفترة من 15 إلى 31 مارس/آذار 1919. وبالرغم من أن ثورة 1919 لم تنجح بشـكل كامل، خاصـة أن شـعار الثورة كان «**الجلاء التام أو الموت الزؤام**»، إلا أن الاحتلال ظل قائمًا وأخذنا جولات حتى أصـدر الإنجليز تصـريحًا في 28 فبراير... إلا أنه من الناحية الاجتماعية، نجحت الثورة في انتشـار التعليم، خاصـة للفتيات، وبذر بذور الروح الوطنية في نفوس المصريين وإحياء الوعي الوطني.

المتتالية الخامسة: مقتل شـــحاته الجن يوم الثورة على يد العقيد دوجلاس (قائد المعســـكر الانجليزي)

التحليل التعييني	مقطع 12 في الدقيقة (28:37) إلى (30:59)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	لقطة طويلة لشـحاتة الجن يرتدي زي الجيش المصري القديم أيام عرابي وينزل إلى الشـارع المشتعل بالمظاهرات، تتبعها لقطات متوسـطة له وللعقيد دوجلاس حينما يوقفه سـاخرا منه، يتبعه لقطة من فوق الكتف over the shoulder shot : (OTS) ولقطات قريبة لشـحاته الجن لإبراز السـخرية على وجهه من كلام (العقيد دوجلاس) ثم تعود إلى اللقطة الطويلة حينما يقوم العقيد بضربه بالنار لاستيعاب الحركة. جاءت زوايا التصوير زاوية منحفضة تلتها زاوية موضوعية. وكانت الكاميرا ثابته أثناء نزول شـحاته الجن إلى الشـارع وأثناء جري الناس بالشـارع ثم حركة Pan لتناوب الحوار ما بين العقيد دوجلاس وردود فعل شحاته الجن على حديثه.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى بدأت بترقب حذر ينذر بالخطر المحيط بالمشهد، ثم تصاعدت بعد أن أطلق دوجلاس النار على شحاتة الجن. صاحب المشهد أصوات الشارع الصاخب بالناس وهي تهرب من صوت النار الذي يطلق على المتظاهرين والمنشورات في كل مكان، واللافتات الخضراء التي كُتبت عليها شعارات الثورة كانت العنصر الأبرز في تكوين المشهد، حيث بدت ألوان الحارة باهتة وقديمة متهالكة لتنسجم مع هذه الفترة التاريخية.
الوصف	في مقطع خارجي يوم الثورة ، قرر والد عبد القادر الجن النزول إلى الشارع والمشاركة في المظاهرات. اختار ارتداء زيه العسكري القديم للجيش المصري من أيام عرابي ، وأمسك بسيفه ونزل إلى الشارع للانضمام إلى أبناء الشعب المصري في ثورتهم ضد الإنجليز. أوقفه في الشارع العقيد دوجلاس وسخر منه ومن لبسه، وطلب منه أن يؤدي التحية العسكرية للجيش البريطاني. بالرغم من محاولاته الساخرة، رفض شحاته الجن وقابل طلب العقيد بالبصق على الأرض، مما دفع دوجلاس إلى إطلاق النار عليه.
الحوار	**العقيد دوجلاس:** ساخرا.... زي مضحك، دا الزي القديم للجيش المصري.. صح؟ واضح إنك كنت في يوم ضابط عظيم .. إذن أدي التحية العسكرية .. انت واقف قدام العقيد دوجلاس نفذ الأوامر. **شحاته الجن:** ينظر إليه بسخرية دون رد. **العقيد دوجلاس:** يزيد صوته حدة ..... نفذ الأوامر انت واقف قدام العقيد دوجلاس **شحاته:** ينظر بسخرية ويبصق على الأرض **دوجلاس:** ضربه بالنار فسقط قتيلا على الفور.

التحليل التضميني:

في مقطع خطي، يظهر هذا الحدث الدرامي الذي يُقدم استعراضًا لحال الجيل السابق لثورة 1919، المعروف بجيل عرابي، من خلال شخصية والد عبد القادر شحاته الجن. يعبر هذا الحدث عن فقدان الرغبة في الحياة لدى الأب بعد هزيمة الجيش المصري عام 1882 من قبل الإنجليز، حيث خان أفراد من الجيش نفسه أحمد عرابي ورفاقه الذين حاولوا مواجهة الاحتلال البريطاني والملك وحاشيته. الخيانة والفساد المستشري في البلاد لعقود طويلة كانت السبب الرئيسي في انعزال الأب عن الحياة وعدم مغادرته لمنزله لعقود. يقدم المقطع جانبًا من أحداث الثورة والقتل الذي ارتكبه الإنجليز ضد الشعب المصري،

والتعالي الذي كان يتصف به جنود وضباط الاحتلال في تعاملهم مع أبناء الشعب المصري، حيث كانوا يطلبون منهم أداء التحية العسكرية للجيش البريطاني، مما يُظهر عدم استقلالية الشعب وتبعيته للإنجليز، ويُسلط الضوء على عدم وجود جيش مستقل لمصر يمكنه مواجهة هذا الظلم.

وقد عكس استخدام **اللقطات الطويلة** لشحاتة الجن وهو ينزل إلى الشارع قوة وثبات شخصيته وقراره بالمشاركة في المظاهرات، بينما تبرز **اللقطات المتوسطة** التفاصيل الدقيقة لردود فعله وردود فعل العقيد دوجلاس، مما يسلط الضوء على التوتر المتزايد بينهما. استخدام لقطة من فوق الكتف (OTS) ولقطات قريبة لشحاتة الجن والعقيد دوجلاس يعزز التوتر والصراع الشخصي بينهما، مما يجعل المشاهد يشعر بالاندفاع والاندماج مع الحدث. استخدام الزاوية المنخفضة للقطات الأولية يعزز الشعور بالتوتر والاستعداد للصراع، بينما تعكس الزاوية الموضوعية الثبات والوضوح في تقديم الحدث. استخدام **حركة الكاميرا** بشكل ثابت أثناء نزول شحاتة الجن إلى الشارع وجري الناس بالشارع يعكس الاستقرار والثبات في الوضع، بينما حركة Pan تعكس التوتر والصراع المتزايد بين الشخصيتين، مما يسهم في تعميق الصورة النفسية للمشهد. كما عكس حوار العقيد دوجلاس إلى شحاتة الجن الاستفزاز والتوتر بين الشخصيتين، مما يعزز الدراما ويجعل المشاهد يشعر بالتوتر والقلق من تطورات الحدث. **تمثل الموسيقى الترقبية والحذرة** بداية الاضطرابات والتوتر في المشهد، مما ينذر بالخطر المحيط بالمشاهدين ويزيد من التوتر والترقب للأحداث المقبلة. كما يعكس تصاعد الموسيقى مع إطلاق دوجلاس النار على شحاتة الجن تصاعد الصراع والتوتر في المشهد، مما يعزز الدراما ويجعل المشاهد يشعر بقوة الصراع وخطورته. كما عززت أصوات الشارع الصاخبة بالناس وهم يجرون هربًا من ضربات النار على المتظاهرين والمنشورات الحركة السريعة والفوضى في المكان، مما يعزز الإحساس

بالفوضى والتوتر والخطر. تبرز اللافتات الخضراء التي تحمل شعارات الثورة كعنصر بصري بارز يمثل التضامن والتماسك بين المتظاهرين والمقاومين، وتعكس الألوان الباهتة والقديمة للحوائط المتهالكة جو الفترة التاريخية والتدهور الذي كانت تمر به مصر في ذلك الوقت. كما يرمز ارتداء والد عبد القادر الجن لزي الجيش المصري القديم إلى انتمائه وولاءه للتقاليد العسكرية المصرية وتاريخ المقاومة ضد الاستعمار البريطاني. كما يعكس رفضه أداء التحية العسكرية للجيش البريطاني تمرده ورفضه للهيمنة والاستعباد الأجنبي، ويظهر استعداده للتصدي والتمرد على القوى الاحتلالية. كما عبرت لقطة البصق على الأرض عن رفض شحاتة الجن للهيمنة البريطانية واحتقاره لطلبات العقيد دوجلاس، وهو تصرف يعكس الاستفزاز والثورة الداخلية ضد السلطة الاستعمارية. يظهر إطلاق دوجلاس النار على شحاتة الجن بدون تردد استعداده لاستخدام القوة والعنف للسيطرة على الموقف وكبح حركة المقاومة، ويعكس قسوة السلطة الاستعمارية في مواجهة المظاهرات والثورات.

المتتالية السادسة: اغتيال العقيد دوجلاس قائد المعسكر الإنجليزي على يد رجال المقاومة.

التحليل التعييني	مقطع 17 من الدقيقة (36:43) إلى (39:57)
عناصر التصوير (حجم اللقطات–	لقطة عامة للمشهد من أعلى ترصد أفراد المقاومة وهم متخفون لإغتيال العقيد دوجلاس ، يتبعها لقطات طويلة ومتوسطة لأفراد المقاومة ثم لقطات كلوز، زاوية التصوير زاوية موضوعية

زاوية التصوير– حركة الكاميرا	مع زاوية منخفضـــة، وكانت الكاميرا متحركة ما بين شـــخوص المقاومة وجنود الإنجليز الذين يحرسون منزل العقيد دوجلاس، وتم استخدام ال Fast pan للإنتقال ما بين شخوص المقاومة وTilt Up لاستعراض وصول (عبدالقادر الجن) إلى أمام منزل دوجلاس ومعه سيف والده ليقتله كما قتل والده، ولقطات Aerial shot بطائرات الدرون لعرض كامل الحدث من أعلى في أوله وفي نهايته.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى هادئة ترقبية في بداية الحدث تنذر بخطر أوشك على الوقوع، تبدأ الموسيقى تتعال مع بداية اشتباك أفراد المقاومة مع الجنود تشتبك الموسيقى الحماسية مع أصوات طلقات الرصاص وأصوات الصفارات، دخان الرصاص يتصاعد في مكان الاشتباك.
الوصف	نهاري خارجي منزل (العقيد دوجلاس) يتنكر أفراد المقاومة ويذهبون إلى منزل العقيد دوجلاس لقتله انتقاما منه على ما فعله من قتل بعض المدنين ومن بينهم والد عبدالقادر الجن، وفي نفس الوقت يذهب الجن للانتقام لوالده، يوقع كيره ظنا منه أنه أحد أفراد الحرس، يوقعه جنود دوجلاس على الأرض بجانب كيره، وفجأة تنطلق صفارات المقاومة ويبدأ أفراد المقاومة في إطلاق النار على دوجلاس وجنوده ، ويشـــتبك أفراد المقاومة معهم ويســـتمر تبادل إطلاق النار في لقطات متتالية تتشابك فيها أصوات النار مع حركة الكاميرا المهتزه والمتسارعة وأصوات الموسيقى الحماسـية، حتى يقتل أفراد المقاومة دوجلاس وجنوده ويسـتطيعون الفرار ويأخذون (عبدالقادر شحاته الجن) معهم.
الحوار	لا يوجد حوار

التحليل التضميني:

في مقطع خطي وفي فضـاء جديد، في صـباح اليوم التالي للثورة، قدم المخرج لمحة عن الاضـــطرابات التي رافقت أيام الثورة والغضـــب الذي ملأ قلوب المصـــريين وظل مكبوتًا لســـنوات طويلة. يوضـــح العمل الذي أخذته المقاومة على عاتقها وهي تنفيذ عمليات فدائية ضـد الضـباط والجنود الإنجليز في مصـر، في رسـالة واضـحة منها لبريطانيا بأنه لا سلام لرجالهم في مصر ما لم تحصل مصر على استقلالها وحريتها. يرمز المشهد العام الذي يحضـر فيه أفراد المقاومة وهم متخفين لإغتيال العقيد دوجلاس إلى التحضـيرات والتخطيط المســـبق للـعـمـلـيـة. يركـز الـعـرض عـلـى أفـراد المـقـاومـة مـن خـلال **لـقـطـات طويلةLSومتوسـطةMS**، مما يعزز شـعور المشـاهد بالتوتر والترقب لتنفيذ المهمة. عزز

استخدام **زوايا التصوير المتعددة والحركة** المتنوعة للكاميرا من حماس المشاهد وإضفاء الحيوية على المشهد، كما يساهم في توجيه انتباه المشاهد إلى التفاصيل المهمة. يعكس استخدام الFast pan والTilt Up لتسليط الضوء على وصول عبدالقادر الجن إلى منزل دوجلاس وتحضيره لقتله، واستخدام لقطات Aerial shot لعرض الحدث من أعلى يساهم في بناء التوتر والتشويق. يتضح أن المقطع يهدف إلى إيجاد جو من التوتر والتشويق وإظهار استعداد المقاومة لتنفيذ مهمتها بتصوير متنوع وحركة متوازنة للكاميرا. **تمثل الموسيقى الهادئة** والترقبية في بداية الحدث الاستعداد والتحضير للصراع المقبل، مما يوحي بقرب وقوع حدث مهم أو خطير. الزيادة التدريجية في شدة الموسيقى مع بدء الاشتباكات تزيد من حماسية المشهد وتصاعد النشاط والتوتر. تمثل أصوات طلقات الرصاص وأصوات الصفارات الاشتباك العنيف بين أفراد المقاومة والجنود، حيث تتشابك الموسيقى الحماسية مع هذه الأصوات وتعزز من جو المعركة والتشويق. يرمز دخان الرصاص الذي يتصاعد في مكان الاشتباك إلى العنف والتدمير الذي يحدث خلال المواجهات، ويساهم في توثيق حدة الصراع وتصاعده.

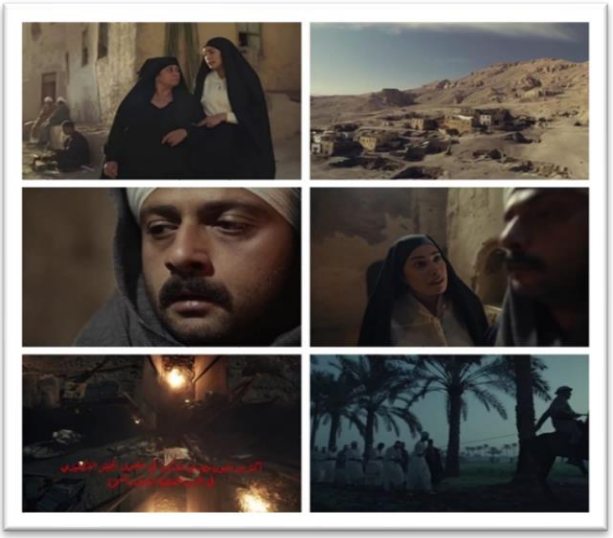
وبدون حوار، استطاع المخرج من خلال توظيف إمكانيات الصورة، أن يقدم لمشهد الاغتيال. ففي الفيلم، يمكن للصور نفسها أن تحكي جزءًا من القصة، وبعض اللحظات التي لا يمكن نسيانها في الأفلام خالية من الحوار. ولذا فإن دراسة الصورة السينمائية تتيح الاطلاع على مدى غناها وتعدد دلالاتها، حيث يمكننا كشف دلالاتها. كذلك الأسلحة التي ظهرت في المشهد تعتبر علامة تأشيرية على مدى القدرة البدنية والمهارات التي يتمتع بها أفراد المقاومة في استخدام الأسلحة النارية، والاشتباك، والقدرة على الفرار بعد تنفيذ المهمة.

المتتالية السابعة : تكليف اللورد ألنبي للضابط هارفي بالقبض على قتلة العقيد دوجلاس وتدمير المقاومة:

التحليل التعييني	مقطع 18 من الدقيقة (43:55) إلى (44:53)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	لقطات طويلة LS يعقبها لقطات متوسطة MS للضابط الإنجليزي هارفي وهو يتدرب على الملاكمة ، في لقطة Full rear يسير اللورد النبي(المندوب السامي البريطاني) ومعه تريفور بريكستون رئيس المحاكم المختلطة إلى ناحية المكان الذي يتدرب فيه هارفي، قطع إلى لقطة طويلة يدخل فيها هارفي عليهم المكتب، زاوية التصوير موضوعية والكاميرا ثابته، واللقطات متقاطعة ما بين كلمات اللورد اللنبي له وما بين اللقطات التي يتدرب فيها
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	المشهد يبدأ بدون موسيقى ثم تدخل الموسيقى هادئة، والمؤثرات الصوتية عبارة عن أصوات تبادل اللكمات مع المدرب، الأولوان في تكوين المشهد باهتة ما عدا ألوان علم انجلترا الذي بدا زاهيا ومسيطرا على المشهد وبدت كتلته مسيطرة على مكان الحدث
الوصف	نهار داخلي الكامب الإنجليزي– مبنى المباحث، يأتي المندوب السامي البريطاني إلى مبنى المباحث لتكليف الضابط هارفي بالبحث عن قتلة العقيد دوجلاس وتدمير المقاومة.
الحوار	**اللورد ألنبي:** أكيد سمعت إن العقيد دوجلاس اتقتل النهارده وفي وسط النهار، دا تصعيد خطير ووضع محرج جدا لجلالة الملك. **الضابط هارفي:** مفهوم يا افندم اللورد ألنبي: مهمتك تقبض على القتلة وتدمر المقاومة.. هتقدر على المهمة؟ هارفي: هلاقي طريقة

التحليل التضميني :

في هذا المقطع الخطي، يظهر القلق الذي بدأ يسيطر على الإنجليز والمخاوف التي زادت لديهم بعد الأحداث الأخيرة التي رافقت أيام الثورة، وخاصة قتل أفراد المقاومة للعقيد دوجلاس، رئيس المعسكر الإنجليزي في القاهرة. لذلك، تم اختيار ضابط ومحقق يبدو عليه منذ بداية المشهد أنه قوي وشديد الذكاء، حيث استخدم المخرج لغة الجسد والتمثيل الحركي للضابط لإرسال إشارات قوية حول شخصيته ونيته. حيث عكست نظرات العين وحركات اليدين قوة وثبات الشخصية . وبالتالي، اختارت بريطانيا هذا الضابط ليبدأ البحث عن أفراد المقاومة المصرية ويتخلص منهم. كما رسم المخرج من خلال تكوين اللقطات الأولى للمتتالية صورة لمدى البطش والقوة التي تتمتع بها إنجلترا. من خلال إعطاء العلم البريطاني كتلة أكبر في المشهد وبألوان زاهية، بدا مسيطرًا على المشهد، مما يدل على مدى سيطرة الجيش البريطاني، كذلك كانت اللقطات القريبة والمتوسطة للضابط هارفي لها العديد من الدلالات وهي إبراز قوته واستعداده للتحقيق والبحث عن أفراد المقاومة .



المتتالية الثامنة: لقاء دولت بأمها وأخيها العائد من أعمال السخرة في قريتها ببني مزار.

المشهد	مقطع 21 من الدقيقة (47:42) إلى (52:45)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	بدأ المقطع بلقطة عامة للقرية التي تنتمي إليها دولت في الصعيد ، ثم انتقلت للقطة متوسطة طويلة MLS لدولت وهي تسير مع أمها في القرية، ثم تتبعها لقطة عامة للدير الذي يوجد أخيها بداخله ، ثم مجموعة لقطات ما بين متوسة M.S ومتوسطة قريبة MCU للعازر وهو يحكي ما حدث له في السخرة وما فعله الإنجليز في مجموعة مشاهد أبيض وأسود Flash Back لما حدث ومن اجباره على قتل أهل قريته الذين رفضوا المشاركة في حرب بريطانيا ضد تركيا، جاءت زاوية التصوير في البداية Aerial shot بطائرات الدرون لعرض كامل القرية من أعلى في أول الحدث، ثم جاءت مجموعة من اللقطات بزاوية مستوى النظر، وانتهى الحدث بلقطة Aerial shot لرصد القتلى في أعمال السخرة وعرض الحدث من أعلى، جاءت الكاميرا ما بين متحركة لمتابعة الممثلين أثناء الحركة، والانتقال من مكان لمكان وكانت ثابته في أثناء حوار دولت مع أخيها.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	صحب المشهد في البداية موسيقى هادئة تظهر وكأنها تحتضن هذه القرية الصغيرة النائية في الصعيد، تختفي الموسيقى أثناء الحوار ، لتعود وتظهر بصوت أعلى عندما يبدأ العازر في كشف الأهوال التي واجهها في السخرة، صاحب المشهد أصوات الطبيعة في المكان ما بين حفيف الأشجار إلى زقزقة العصافير.

الوصف	"نهار خارجي، تذهب دولت إلى قريتها، أمها تتحدث معها عن عدم ارتياحها لوجودها في مصر بمفردها، وهي من بنات الصعيد. تحكي لها عن أخيها الذي عاد من السخرة صامتًا، لا يريد أن يتحدث، ولا تعلم ما به. تذهب إليه دولت فيجده وقد بدت على وجهه علامات الذهول والفزع، التي تنبأ بما عاشه في أيام السخرة."
الحوار	**أم دولت:** شهرين ما تزوريش البلد ... الناس كلت وشي .. بنتك قاعدة لحالها في مصر بتعمل إيه ؟!! **دولت:** بتشتغل يا امه .. يعني الجيران هم اللي هيصرفوا علينا لو رجعت حداكي في البلد. **أم دولت:** البت سعدية بنت فضل العلاف عشجت واد حلانجي من مصر.. أبوها عرف دبحها وتاوى جنتها في البلد. **دولت :** بفزع... سعدية اتقتلت؟!!! **أم دولت:** من سبوعين.. أه لو مكنش أبوكي ميت وأنا بطولي كان زماني قطعت رقبتك.. **دولت :** الله يسامحك يا امه.. وأهو العازر عاود ربنا ما يحوجناش لحد. **أم دولت:** يا ريته ما رجع ، الإنجليز بعتولنا واحد تاني منطقش كلمتين على بعض من وقت ما ادلى من القطر. **تذهب دولت لأخيها** **دولت:** تنظر إليه بفرحه.. حمدالله على السلامة يا اخويا. **العازر:** دولت انت بقيتي مدرسة في مصر. **دولت:** فضلت خيرك يا اخويا، انت اللي شديتلي عودي. مالك يا اخويا أنا دولت سرك. **لحظات من الصمت وعيون مملوءة بالدموع ثم فلاش باك على ما حدث** **العازر:** سحبونا زي البهايم من أرضنا، رمونا في سينا شغلونا شغل الحمير في حفر الابيار والسكك الحديد، ونبني سواتر للإنجليز.. وفي يوم الأتراك وصلوا طلبوا منا نمسكوا سلاح ، العيال قالت ما نمسكوش سلاح مع الانجليز ضد تركيا، والعيال رفضت واللي رفض اتصفي، قالولي خليك راجل، **فلاش باك على أحد الجنود الإنجليز وهو يأمره أن يقتل من رفض منهم أن يشترك في حرب الإنجليز ضد الاتراك** .. أول واحد كان شعبان ابن عوض البقال.. والتاني كان شنودة، والتالت.. **دولت:** تنفزع من هول ما تسمع.. ثم تقول له حمدالله على السلامة يا اخويا.. وتنصرف، وتخبر أمها انه تعبان من السفر فقط ويحتاج إلى الراحة. ينتهي المشهد بعبارة وثائقية لما حدث للمصريين في السخرة كتبت بالأحمر على خلفية مجموعة من القتلى

(أكثر من مليون مصري شاركوا في صفوف الجيش الإنجليزي في الحرب العالمية الأولى بالسخرة، نصف مليون منهم لم يعودا إلى ديارهم)	

التحليل التضميني

في مقطع خطي ينتقل المخرج بالمشاهدين إلى قرية بني مزار بمحافظة المنيا، القرية التي تنتمي إليها دولت فهمي، ليوضح لهم جانبًا من الحياة الأسرية لها وعلاقتها بأمها وأخيها الذي عاد بعد أن أخذه الإنجليز ضمن مجموعة كبيرة من الفلاحين للعمل في السخرة وبناء الثكنات العسكرية لهم. في بداية المقطع، تظهر لقطات للقرية والدير لتمثل الروابط الثقافية والتاريخية والدينية للشخصيات. ترمز القرية إلى جذورهم وانتمائهم، بينما يمثل الدير المكان الذي يحتضن عائلتهم أو أحد أفرادها، مما يبرز الأمان والتواصل الروحي. **اللقطة العامة WS** للقرية تأتي لتوضيح مكان الحدث وربط المشاهدين به، بينما تعكس اللقطة المتوسطةMS لدولت وهي تسير مع أمها الروح الهادئة والحياة الريفية في القرية، ويمكن أن ترمز إلى السلام والطمأنينة التي تعيشها العائلة في بيئتها الطبيعية. وفي **اللقطة العامة WS** للدير الذي يوجد به أخو دولت تشير إلى الجانب الديني والروحاني في حياة الشخصيات ودور الدير في الحياة اليومية للمجتمع، عكست مشاهد الفلاش باك الأبيض والأسود لتجربة العازر في السخرة وقتله لأهل قريته بأمر من الإنجليز الألم والمعاناة التي عاشها والصراع الداخلي الذي يعانيه. **أضافت زوايا التصوير** المختلفة طابعًا مختلفًا للمشهد، حيث تظهر **لقطات من أعلى** بواسطة الدرون لتوفير لمحة عامة عن المكان، بينما تظهر **لقطات من مستوى النظر** للتركيز على التفاصيل الدقيقة والتفاعلات الشخصية. **توضح حركة الكاميرا المتحركة** تقديم الأحداث بشكل ديناميكي ومشوق، في حين أن الثبات أثناء حوار دولت مع أخيها يمكن أن يرمز إلى التركيز والتأمل في الحوار والعلاقة الشخصية. **تمثل الموسيقى الهادئة** السلام والهدوء الذي يملأ البيئة الريفية والقرية

الصغيرة، مما يضفي جوًا من الدفء والتأمل والتركيز على جمال الطبيعة والحياة البسيطة. يرمز اختفاء الموسيقى خلال الحوار إلى التركيز على ما يتم قوله. بينما يعود صوت الموسيقى بصوت أعلى مع كشف العازر للأهوال التي واجهها في السخرة، مما يعكس التوتر والصراع الداخلي في الحوار وتأثيره على المشهد بشكل عام. تعكس أصوات الطبيعة مثل حفيف الأشجار وزقزقة العصافير جوًا من السكينة والطمأنينة، وتعزز الصورة الرمزية للبيئة الطبيعية النموذجية للصعيد وحياة القرية، وتبرز جمال الطبيعة وتأثيرها الهادئ على الشخصيات. يُظهر الحوار التوتر النفسي الذي يعاني منه العازر ودولت، حيث يعبر العازر عن رغبته في عدم رؤية الشخص الذي قام بأفعال مروعة في السابق، بينما تعبر دولت عن تفهمها وترحيبها بعودة أخيها.

كذلك يظهر الحوار الانقسام الاجتماعي والسياسي الذي عاشه المصريون في فترة الحرب العالمية الأولى، حيث يتحدث العازر عن المعاناة التي عاشها الشعب المصري بسبب الاستعمار البريطاني والاضطهاد، من خلال فلاش باك الذي يتحدث عن ما حدث للمصريين في السخرة، يتم استحضار ذاكرة الماضي وما عاناه الشعب المصري من الاستعمار والظلم، ففي الريف كانت تصادر سلطات الاحتلال ممتلكات الفلاحين من ماشية ومحصول للمساهمة في تكاليف الحرب، كما حرصت السلطات العسكرية للاحتلال على إجبار الفلاحين على زراعة المحاصيل التي تتناسب مع متطلبات الحرب، وبيعها بأسعار قليلة، وتمَّ تجنيد مئات الآلاف من الفلاحين بشكل قسري للمشاركة في الحرب فيما سُمِّيَ بـ"فرقة العمل المصرية" التي استُخدمت في الأعمال المعاونة وراء خطوط القتال في سيناء وفلسطين والعراق وفرنسا وبلجيكا وغيرها، كما نقصت السلع الأساسية بشكل حاد، وتدهورت الأوضاع المعيشية لكل من سكان الريف والمدن، ينتهي المشهد بعرض وثائقي لعدد كبير من القتلى في السخرة، مما يُظهر المعاناة الجسيمة التي عاشها المصريون

والخسـارة الفادحة التي لحقت بهم بسـبب المشـاركة في الحرب العالمية الأولى بجانب الجيش البريطاني.

المتتالية التاسعة: عبد القادر الجن يبحث عن أحمد كيره ليقنعه أن يعود إلى المقاومة مرة أخري بعد موت زوجته.

التحليل التعييني	مقطع 34 من الدقيقة (1:21:05) إلى (1:24:50)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	يبدأ المشهد بلقطة عامة LS من داخل المسجد الذي يجلس فيه كيرة متكأعلى أحد أعمدته، قطع على لقطة متوسـطة MS للجن يأتي ويجلس بجواره على الأرض ويبدأ الحديث، فتزداد اللقطة قربا في لقطة متوسطة قريبة MCU، يتجاذب الطرفان الحديث، وفي نهاية المشهد تعود اللقطة إلى لقطة طويلة LS ، زاوية التصوير كانت ما بين مستوى النظر إلى زاوية منخفضة ، والكاميرا تحركت في بداية المشهد ثم لقطة ثابتة ، واستخدم أسلوب القطع للتنقل بين الشخصيتن أثناء الحوار.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	صحب المشهد موسيقى هادئة توقفت لبعض الوقت أثناء الحوار ثم ظهرت في الخلفية في نهاية المشهد، مع وجود أصوات أفراد الحضرة داخل المسجد.
الوصف	تموت زوجة كيرة بالحمى الإسبانية، تموت وهي لا تعلم حقيقة عمله في المقاومة. يحزن كيرة حزنا شديدا، فيقرر الانعزال عن الناس. يبحث عنه الجن حتى يجده، يذهب إليه ليحاول أن يقنعه بالعودة إلى ابنه وإلى المقاومة من جديد.
الحوار	**الجن:** انت عارف يا كيرة أول ما شوفتك مكنتش طايقك، شايف نفسك . دكتور بقى في الاسبتالية بتدي حقن، كان نفسي أضربك زأكسر النضارة اللي انت فرحان بيها دي فوق دماغك، بس دلوقتي أنا قلبي واكلني عليك يا صاحبي.

كيرة: انت عرفت مكاني ازاي؟ **الجن:** ستك متوغوشه عليك والجماعة في ريش قلقانين. **كيرة:** بلغهم اني بانسحب اللي هيكمل هيكمل على مسؤوليته . الجن يعني ايه الكلام دا؟!! **كيره:** أنا عندي ولد يتيم يا جن عايز أربيه، وكفاية أمه ماتت وهي بتوصيني ما أبقاش مرمطون عن الأنجليز ، ماتت وهي متعرفش هي عايشه مع مين ، قضيت عمري كله بأمثل عليها ولا مشخاصتية الأزبكية يا اخي، وأخيرا بقيت السبب في موتها. **الجن** : وحد الله في قلبك انت كنت هتعمل ايه يعني. دا قدر ربنا. **كيرة:** أكون جنبها يمكن الحقها. **الجن** : دا مش كلام أحمد كيرة. **كيرة** :كيرة نفسه اتقطع سنين وأنا بانفخ في قربة مخرومة، مات على ايدي ناس كتير، بيزروني كل يوم في المنام، وأولهم أبويا، دفنته بحبل المشنقة غرس في رقبته بعد ما سابوه متعلق ساعتين، أنا مش عايز فهمي يشوف اللي أنا شفته. **الجن** : على الأقل انت أبوك مات راضي عنك ، أنا لحد النهارده مش قادر أزور قبر أبويا، مش قادر ، ياريته يشوف أنا بأعمل إيه دلوقتي ، أنا هاكمل ياكيره حتى لو مرجعتش.... علشان انت السبب ، انت اللي حسستني إني مليش قيمة وسط الانجليز ، إنما وسطكم حتى لو مت ليه قيمة، فهمي يطلع يتيم أحسن ما يبقى مذلول، وينتفض الجن واقفا ويستطرد .. أه بالمناسبة الانجليز امبارح موتو 100 واحد من ميت القرشي، بيقولك طلعوا عليهم بالطيارات في الغيطان ، احنا لو دبان يا جدع مش هينشونا كدا .. سلام ياكيره	

التحليل التضميني:

في مشهد داخلي يجمع بين كيرة الذي فقد زوجته واختار العزلة والبعد عن كل شيء نتيجة حزنه على زوجته وعلى أنها ماتت وهي تعتقد أنه يعمل لدى الانجليز، وبين صديقه الجن الذي بحث عنه ليحاول أن يعيده إلى الحياة التي اعتزلها وأن يعود للمقاومة التي وجد فيها الجن مبتغاه وهدفه وأنه لم يشعر بقيمته الحقيقية إلا بعد انضمامه لها ، بداية المشهد في المسجد تشير إلى البيئة الدينية والروحانية للمكان، تحرك الكاميرا في بداية المشهد ثم الثبات يرمز إلى التركيز على الأحداث والشخصيات الرئيسية. القطع بين اللقطات يمكن

أن يساعد في توجيه انتباه المشاهد إلى التفاصيل المهمة. **زيادة القرب في اللقطة** يمكن أن تعزز الاندماج بين الشخصيات أثناء الحوار، وتعكس التواصل بينهم. **الاستخدام المهم للزوايا المختلفة،** بما في ذلك **الزاوية المنخفضة،** يمكن أن يضيف لمسة درامية وإثارة إلى المشهد، ويساهم في إبراز القوة للشخصيات. **الموسيقى الهادئة** التي صحبت المشهد ترمز إلى السكينة والروحانية الموجودة داخل المسجد، وتعكس البيئة الدينية والسلام الداخلي. توقف الموسيقى أثناء الحوار يشير إلى التركيز على المحادثة وأهميتها، ويمكن أن يساعد في إبراز المشاعر والمعاني التي يتبادلها الشخصين. ظهور الموسيقى مرة أخرى في الخلفية في نهاية المشهد يعكس الانتهاء من المحادثة، وقد يكون مؤشرًا على عودة الهدوء بعد انتهاء الحوار. ومع وجود أصوات أفراد الحضرة داخل المسجد يمكن أن يعزز الواقعية ويجعل المشهد أكثر حيوية.

كذلك حمل الحوار العديد من الدلالات والرموز يكشف كيرة عن حزنه وألمه بسبب فقدان زوجته وتركها له ولابنهما، مما يعكس الحنين للماضي والشعور بالخسارة العميقة. يعبر الجن عن قراره بالاستمرار في النضال والصمود رغم المحن التي يواجهها، مما يعكس العزيمة والإصرار على مواصلة النضال. يشير الجن إلى مصرع العديد من ميت القرشي على يد الإنجليز، مما يظهر الفقدان الكبير والمأساة التي يتعرض لها الشعب. يعكس هذا الجانب من الحوار الصراع الدائم والمستمر بين الشعب المصري والاحتلال البريطاني، والتي تتجلى في محاولات الصمود والانتصار رغم الصعوبات والمحن.

المتتالية العاشـــرة: أحمـد كيرة وابنـه يمشـــون في أحد شـــوارع القاهرة ويـتـعـرضـــــون للإهانة والسخرية من أحد الضـباط الانجليز.

التحليل التعييني	مقطع 35 من الدقيقة (1:24:50) إلى (1:26:19)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	لقطة عامة WS للشارع الذي يسير فيه أحمد كيره وابنه، يتبعها لقطة طويلة LS له عند اقترابه من الجنود الإنجليز ، ثم لقطة متوسطة MS عندما يبدأ الضابط الإنجليزي الحوار معهم، ولقطة متوسطة قريبة MCU لإحمد كيرة عندما يرفع يده لأداء التحية العسكرية للضابط الإنجليزي.جاءت حركة الكاميرا ثابته مع استخدام ال Cut مع ال pan للانتقال ما بين الشخصيات.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى جاءت ترقبية حذرة، والمؤثرات تمثلت في أصوات المارة في الشارع.
الوصف	في فضاء خارجي، يخرج أحمد كيرة وابنه للتنزه في شوارع القاهرة، بعد مرور فترة على وفاة زوجته. يقابل ضابط إنجليزي ومعه بعض الجنود، يوقفه ويطلب منه هو وابنه تأدية التحية العسكرية.
الحوار	الضابط الإنجليزي: أنت توقف.. ويسأل انت مين؟ كيره: دكتور أحمد كيرة. الضابط: أوه دكتور. هو دا ابنك.. ولد جميل، قل يا شجاع تعرف تأدي التحية العسكرية لضابط إنجليزي. كيرة: من فضلك يا افندم دا ولد صغير.

	الضابط: يبقى تعلمه كيرة: فهمي بقولك ضم صوابعك وارفع إيدك وبص له. فهمي: بس انت قلتلي ما أكلملش الإنجليز. كيرة: أنا عارف المرة دي بس. الضابط الإنجليزي: والأن أنت ويقوم كيرة وابنه بتأدية التحية العسكرية لهم

التحليل التضميني:

في هذا المقطع تمثل **اللقطة العامة** للشـــارع بداية المشـــهد وتعرض البيئة العامة التي يتحرك فيها أحمد كيره وابنه. يظهر تواجد أحمد كيره مع ابنه في الشـــارع كتعبير عن محاولتهما لتخطي أوقات الحزن والصدمة بعد وفاة الزوجة والأم. يمكن أن يكون هذا التنزه محاولة للتغلب على الألم واســـتعادة بعض الطاقة الإيجابية ، ويحمل المشـــهد العديد من الدلالات الرمزية **فاللقطة الطويلة** لأحمد كيره عند اقترابه من الجنود الإنجليز تظهر التوتر والتحضـــر لموقف محتمل مع الجنود الإنجليز. **وفي اللقطة المتوســـطة** عند بدء الحوار مع الضـابط الإنجليزي تركز على بداية التفاعل الفعلي بين أحمد كيره والضـابط الإنجليز. يمكن أن ترمز إلى تغير المزاج في المشـــهد واقتراب النقطة المحورية. **وفي اللقطة المتوســـطة القريبة MCU** لأحمد كيره عند رفع يده لأداء التحية العسـكرية تظهر هذه اللقطة تفاعل أحمد كيره الشخصي مع طلب الضابط الإنجليزي. ويرمز طلب الضابط الإنجليزي لأداء التحية العســـكرية من أحمد كيره وابنه إلى الســـلطة الاحتلالية والســـيطرة على البلاد. يمثل هذا الموقف تدخلًا في حرية الفرد واحترامه الشـخصـي، مما يعكس التوتر والصـراع السـياسـي والاجتماعي في البيئة القاهرية خلال ذلك الزمن.**حركة الكاميرا** تعزز التوتر والتشـــويق، حيث تتحرك من لقطة عامة إلى لقطات أكثر قربا مع اقتراب أحمد كيرة من الجنود والضـابط الإنجليزي، مما يعزز التركيز على التوتر في اللحظة. **تأتي الموسـيقى بطابع ترقبي حذر**، مما يشـير إلى أن هناك موقفًا مهمًا أو لحظة حرجة تحدث في الحوار. قد يكون هذا

الحوار نقطة تحول في القصة أو مفتاحًا لتطورات مستقبلية. يعزز وجود أصوات المارة في الشارع هذا الشعور بالتوتر والقلق، حيث يعكس ضجيج الشارع الحياة المشغولة والمضطربة في البيئة المحيطة بالشخصيات. وكذلك تمثل أصوات المارة تأكيدًا على واقعية المشهد وتضيف لمسة من الحياة اليومية إلى السياق الدرامي، مما يجعل الحوار أكثر قوة واقترانًا بالواقع. وباستخدام هذه العناصر الموسيقية والصوتية، يتم تعزيز التوتر والترقب في الحوار وإضفاء الواقعية على المشهد بشكل أكبر، مما يجعل الجمهور ينغمس بشكل أعمق في أحداث القصة.

المتتالية الحادية عشر : تجمع أفراد المقاومة مع بعض للاحتفال بعودة أحمد كيره للمقاومة والتخطيط لعملية تفجير المعسكر.

التحليل التعييني	مقطع 36 من الدقيقة (1:26:19) إلى (1:33:47)
عناصر التصوير (أحجام اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	يبدأ المشهد بلقطة عامة WS تستعرض أحد المنازل التي يتجمع فيها أفراد المقاومة ثم تتحول إلى عدة لقطات متوسطة MS لهم وهم يحضرون الطعام ، يأتي كيرة إليهم بعد انقطاع عن المقاومة لمدة 6 أشهر بعد وفاة زوجته، تنوعت اللقطات ما بين طويلة LS إلى متوسطة MS وقريبة CU لهم، وهم يتبادلون التحية ويتناولون الطعام، زاوية التصوير كانت في مستوى النظر،

	وحركات الكاميرا كانت حركات بانورامية Pan right & pan lift لمتابعة تعبيراتهم واستيعاب الحركة داخل المشهد.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى كانت هادئة تتماشى مع المشهد الأسري الذي جمع أفراد المقاومة في ليلة للسمر والطعام مع بعض والإضاءة كانت تعتمد على الوسائل البدائية باستخدام كشافات الزيت القديمة، وهي الإضاءة التي كانت منتشرة في ذلك الوقت.
الوصف	ليل داخلي: أفراد المقاومة يتجمعون في بيت بعيدا عن مخبأ المقاومة ، يأتي إليهم كيرة وبعد الأكل يجلسون ويغنون **أغنية سيد دروش** "ما قلتلكش ان الكترة لابد يوم تغلب الشجاعة " ويلتقط الجميع صورة تذكارية وينتهي المشهد بحوار أحمد كيرة مع عبدالقادر الجن الذي يخبره أنه يفكر في ضرب مخزن السلاح الموجود بمعسكر الإنجليز الذي كان يعمل فيه الجن قبل الانضمام للمقاومة.
الحوار	يقوم الأفراد بعد تناول الطعام ب غناء أغنية سيد درويش الوطنية التي تعبر عن مدى معاناة الشعب المصري الذي كان يعيش فيها في ظل الحماية البريطانية المفروضة على مصر وتقول كلمات الأغنية التي أدوها **"ما قلتلكش ان الكترة لابد يوم تغلب الشجاعة .....واديك رأيت كلام الامرا طلع تمام ولا فيهشى لواعة.....غيرشى اللى كان هالك ابدانا ومطلع النجيل على عينا.....إن فهمى يكره حنا وايش دخل دول يا نا بس ف ديننا.....دخل بناتنا اللى موقعنا فى بعضنا وراح لك متصدر.....فقسنا لعبته واتجمعنا لا يضيع شرفنا الله لا يقدر.....عاديك على اللى ادت له الدنيا وش وبقى له تركة ومتاعة... تشوفنا احنا تقول حنفية وتشوفه هوه تقول بلاعة.....عايشين فى وادى النيل نشرب من عدادات على مللى وسنتى.... من جاز لملح ومن سكر وترموايات لخواجة تريانق...ممم ربنا ما يوريكشى دوختنا الجيب نضيف اما البيت أنضف والهدمة دى اللى على جتتنا محجوز عليها دى عيشة تقرف ...مالقيناش غير اضرابنا ولا إنناش نبقى فى إهانة.... ضربوا لنا الأعور على عينه قال ماهي تلفانه تلفانه.....لا والأدهى من دي قولتهم علينا اننا عصبجيه....ياهل ترى إيه تعا نسألهم تتاكل إزاي ياسطى عطية.....الحق كله على الاغنيا إحم يا فرحتنا بشطارتهم.....ملهيين فى روزا وماريا والسف نازل على امتهم.....إمتى بقى نشوف قرش المصرى يفضل فى بلده ولا يطلعشى...انتوا بمالكم واحنا بروحنا دى الإيد لوحدها ما تسقفشى"** وبعد أن ينتهوا من الغناء.. يبدأ الحوار بين كيرة والجن والهلباوي الهلباوي: حمدلله على سلامتك ، أخبار بنت القاضي إيه؟ كيرة: مشوفتهاش من أخر عملية. الهلباوي: حد يفرط في مصدر مهم زي دا؟

الجن: حلوة بقى بنت القاضي. كيرة: حلوة يا جن بس دي مجرد مصدر مرسحية يعني. الجن: مرسحية..... طب إيه قولك بقى أن أنا دماغي معشش فيها مرسحية أحلى من دي بكتير، أهو منها نحتفل برجوع أبو فهمي، ومنها نرد الزيارة للمعسكر اللي كنت شغال فيه الهلباوي: انت لازم مجنون.... دا ولا قلعة صلاح الدين. كيرة: استنى يا هلباوي، كمل يا جن. الجن: أنا عندي تكتيكات جهنمية، وحافظ المعسكر زي كف إيدي، تومبيل اللحمة بيعدي عشره المسا، هنخش جواه، وهنتسرسب ونزرع المتفجرات في أكبر مخزن سلاح في العاصمة ، وهنخرج ولا مين شاف ولا مين دري. الهلباوي: هندخل كام واحد ونخرج كام واحد يا أبو المفهومية. كيرة: استنى يا هلباوي دي فرصتنا. الجن : فكر ياكيرة فكر.	

التحليل التضميني:-

في مقطع خطي، يتجمع أفراد المقاومة للحديث والسمر، ويأتي إليهم أحمد كيرة بعد فترة انقطاع دامت لأكثر من ستة أشهر. وفي هذه الليلة، وبعد تناولهم الطعام وترديدهم أغنية سيد درويش "**ما قلتلكش**"، يتبادل كيرة والجن والهلباوي الحديث عن عملية تفجير المعسكر الإنجليزي. في **لقطة عامة WS** تعكس هذه اللقطة بداية المشهد والبيئة التي يجتمع فيها أفراد المقاومة. وقد ترمز إلى الوحدة والتضامن بينهم في وجه التحديات. **اللقطات المتوسطة MS** تظهرهم وهم يحضرون الطعام، حيث تُظهر هذه اللقطات الجانب الإنساني من حياتهم. كان هذا المشهد بمثابة محطة تهدأ عندها الأحداث من تنفيذ العمليات الفدائية. كما عكست عودة كيرة بعد فترة من الانقطاع حدثًا مهمًا في سياق المقاومة. تظهر **الزاوية وحركات الكاميرا** التركيز على التفاصيل الدقيقة لتعبيرات وحركات الشخصيات، مما يعزز الشعور بالاندماج في المشهد وتفاعل الجماعة معًا. **تعكس الموسيقى الهادئة** الجو الأسري والودي الذي يسود المشهد، وتعزز الشعور بالتآلف

والانسجام بين أفراد المقاومة خلال ليلة السمر والطعام. كما تبرز الجانب الإنساني والمألوف لحياتهم. **عكست الإضاءة** البدائية المستخدمة في الإنارة روح الفترة التاريخية التي تعيش فيها الشخصيات، **وكذلك حملت أغنية "سيد درويش" التي قام أفراد المقاومة بأدائها من الدلالات والرموز** التي تعبر عن معاناة الشعب المصري تحت الحماية البريطانية، وتبرز الصراع الوطني والشعور بالظلم والاستعباد. تعكس الأغنية رغبة الشعب المصري في الحفاظ على كرامتهم وشرفهم، ورفضهم للظلم والإذلال الذي يفرض عليهم. تظهر الأغنية إيمان الشعب المصري بقضيتهم الوطنية ورفضهم للمساس بسيادة بلادهم وحريتهم. تستخدم الأغنية لغة السخرية والاستهزاء للتعبير عن استياء الشعب المصري من الاحتلال البريطاني وسياساتهم الاستعمارية. تعكس الأغنية روح التضامن والوحدة بين أفراد المجتمع المصري في مواجهة الظلم والاستبداد، وتشجع على الوقوف معًا للدفاع عن حقوقهم وكرامتهم. كذلك، يعكس الحوار الذي جمع بين كيرة والجن والهلباوي بعد جلسة السمر بعض الدلالات حول التخطيط لتنفيذ عملية جديدة وهي تفجير المعسكر الإنجليزي بوسط البلد، ويبرز شجاعة كيرة وتحمسه للقيام بهذه العملية حيث يعبر الحوار عن استعداد أفراد المقاومة لتحمل المخاطر والتضحية من أجل تحقيق الهدف الوطني الذي يؤمنون به.

المتتالية الثانية عشر: قيام أفراد المقاومة بتفجير المعسكر الإنجليزي بوسط البلد

التحليل التعييني	مقطع 37 من الدقيقة(1:34:14) إلى (1:40:17)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	لقطة عامةWS للمعسكر من الخارج، ثم لقطة طويلةLS للسيارة التي يتخفى فيها أفراد المقاومة، يدخلون إلى المعسكر ويبدأون الانتشار، تنوعت اللقطات لمتابعة حدث تحرك الأفراد لتنفيذ عملية زرع المتفجرات، واشتباكهم بالرصاص مع جنود المعسكر وإشعال النيران في وسط المعسكر، **زوايا تصوير** مرتفعة لإظهار كامل الحدث، مع زوايا تصوير في مستوى النظر، الكاميرا تتحرك بسرعة عالية لمتابعة الحدث مع حركات اهتزازية مائلة.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	الموسيقى ترقيبة تبدأ هادئة ثم تتصاعد مع بدء ظهور أفراد المقاومة وبدء اشتباكهم مع جنود المعسكر وتتحول الموسيقى إلى إيقاعية مؤثرة عالية تتشابك مع أصوات طلقات النار وصهيل الأحصنة وهي تجري في المكان مع أصوات الصراخ، تتشابك هذه اللقطات مع أعمدة الدخان المتصاعدة والضباب منتشر في المكان، أصوات تبادل ضرب النار لا تتوقف على مدار المشهد الذي استمر لأكثر من خمس دقائق.والذي انتهى بتفجير كامل مخازن الأسلحة داخل المعسكر وقد استخدم المخرج تقنية vfx في إبراز النيران المشتعلة وزيادة شدتها وكذلك زيادة تأثير الدخان المتصاعد في المكان
الوصف	داخلي/ ليل، أفراد المقاومة يذهبون إلى المعسكر الإنجليزي لتفجير مخازن الأسلحة الموجودة فيه، يشعلون النيران، في المكان ويشتبكون مع الجنود الإنجليز، ويقوم إبراهيم بزراعة المتفجرات في مخازن الأسلحة، ويستمر أفراد المقاومة في الاشتباك مع جنود المعسكر ،وينتهي المشهد بقتل إبراهيم شوكت أحد أفراد المقاومة، وتفجير مخازن الأسلحة.
الحوار	لا يوجد حوار

التحليل التضميني:

في مقطع خطي، يرصد المخرج العملية التي قام بها أفراد المقاومة باستهداف مخازن الأسلحة للجيش البريطاني بالمعسكر الإنجليزي بوسط البلد. تعتبر هذه العملية من العمليات الفدائية التي قامت بها المقاومة خلال أحداث الفيلم. تتعدد في هذا المقطع عناصر الصورة المرئية والمؤثرات التي استخدمها المخرج ليقدم صورة ملحمية لهذه العملية الفدائية، التي استمرت لمدة 5 دقائق من زمن الفيلم دون حوار من أجل تعزيز الواقعية والتشويق. حيث استطاع المخرج من خلال استخدام الصور المرئية دون حوار، أن يعزز شعور المشاهدين بالواقعية والتشويق أثناء مشاهدة المعارك والعمليات الفدائية، مما يسمح للجمهور بفهم تطورات الحدث والتأثيرات الناجمة عن الأحداث بدون الحاجة إلى إلقاء الضوء على التفاصيل من خلال الحوار. وبالتركيز على الصور المرئية، يمكن للمخرج أن يسلط الضوء على الجوانب العملية والتكتيكية للعمليات الفدائية، مثل الاستعداد والتخطيط والتنفيذ، مما يعزز فهم الجمهور للجهود والتضحيات التي يبذلها أفراد المقاومة. كذلك تساعد الصور المرئية في إبراز التأثيرات البصرية المثيرة، مثل الانفجارات والأعمدة الدخانية وحركة الأفراد والمعدات، مما يضيف إلى درامية وإثارة المشهد ويجذب انتباه الجمهور. بالإضافة إلى عدم وجود حوار، يمكن للجمهور تفسير وتحليل الأحداث والتفاصيل بطرق مختلفة وفقًا لتجاربهم الشخصية وتصوراتهم، مما يزيد من تفاعلهم مع العمل ويمكنهم من الاندماج بشكل أعمق في الأحداث.

عكست **اللقطة العامة**WS للمعسكر من الخارج مكانته الاستراتيجية وأهميته وموقعه في منطقة وسط البلد، تظهر **اللقطة الطويلة LS** السيارة التي يتخفى فيها أفراد المقاومة، مما يعكس استعدادهم وتجهيزهم لتنفيذ العملية. يوفر التنوع في اللقطات منظورًا شاملاً للحدث، وتبرز أهمية الأحداث المتزامنة في تنفيذ العملية. **وفي حركة الكاميرا**

المتسارعة تعكس سرعة الأحداث وحماسها، مما يعزز الإثارة والتشويق في المشهد، ومع وجود الاشتباكات وعلو أصوات التدافع تعكس هذه العناصر درجة الضراوة والتوتر في الأحداث، وتظهر قوة المقاومة واستعدادها للتضحية من أجل تحقيق الهدف. قد تعكس **الإضاءة والألوان** الحمراء والبرتقالية النيران والاشتباكات، مما يعزز الجو الملحمي والدرامي للمشهد. **وفي الموسيقى** تبدأ بشكل هادئ لتعكس الاستعداد والترقب، ثم تتصاعد مع بدء الاشتباكات لتعزز التوتر والإثارة، وتصبح إيقاعية مؤثرة عالية في ذروة الحدث لتعكس الحماس والقوة. كذلك يزيد صهيل الأحصنة وصراخ الأفراد وأصوات طلقات النار من واقعية الحدث وتعزيز الجو الدرامي والتشويق. تعكس الأعمدة الدخانية والضباب المتصاعد في المكان حالة الفوضى والتشتت وتضفي على المشهد جوًا غامضًا ومليئًا بالتوتر. كذلك عزز استخدم المخرج تقنية VFX زيادة واقعية النيران المشتعلة وزيادة شدتها، كما تم استخدامها لزيادة تأثير الدخان المتصاعد، مما يزيد من قوة وواقعية المشهد.

المتتالية الثالثة عشر: القبض على الهلباوي واعترافه على أفراد المقاومة ومكان المخبأ السري.

التحليل التعييني	المقطع44 من الدقيقة(1:53:52) إلى (1:56:09)
عناصر التصوير (أحجام اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	يبدأ المشهد بلقطة طويلة LS لحارث السجن وهو يدخل الطعام للهلباوي في الحبس الانفرادي، ثم لقطة متوسطةMS للهلباوي، ثم تظهر لقطة كلوزCU على ورقة صغيرة يخرجها من الطعام يرسلها له أفراد المقاومة. يستمع إلى الأصوات خارج الزنزانة فيقوم بأكل الورقة. يدخل هارفي عليه في لقطة عامةLS، ثم تظهر لقطة متوسطة طويلةMLS، ويتبع ذلك اقترابًا على الهلباوي الجالس على الأرض، حيث تبدو عليه مظاهر التعذيب في لقطات متوسطة قريبةMCU. تنوعت زوايا التصوير في هذا المشهد بين زاوية مستوى النظر، والزاوية المنخفضة للقطات هارفي، وزاوية مرتفعة للقطات الهلباوي. لم تكن هناك حركة للكاميرا، بل تم التنقل بين الشخصيات باستخدام وسيلة القطع. كما كان مصدر الإضاءة خارجيًا ولم يكن هناك مصدر إضاءة داخل الزنزانة، وتم حل ذلك عن طريق باب الزنزانة والشباك الموجود فيها.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	موسيقى هادئة ترقيبة حذرة ترافق حوار هارفي مع الهلباوي، وتتصاعد الموسيقى إلى أعلى عندما يعترف الهلباوي بأسماء أفراد المقاومة. وقد جاء تكوين هذا المشهد معبرًا إلى حد كبير عن وضع كل شخصية ومكانتها؛ فوقفة هارفي تدل على مدى قوته وسيطرته، وكذلك جلوس الهلباوي ونظرته البائسة وعلامات التعذيب على وجهه. وكذلك (رأفت) المترجم والمرافق لهارفي، الذي يوضح وقوفه خلف هارفي ويده وراء ظهره تبعيته لهارفي؛ فهو مجرد أداة في يد هارفي يستخدمها بالشكل الذي يختاره.
الوصف	بعد تفجير المعسكر، يبدأ الضابط هارفي بالبحث ورفع البصمات حتى يصل إلى القبض على الهلباوي، الذي يجد بصمات حذائه مطابقة للبصمات التي تم رفعها من مكان الحادث. يتم القبض عليه، ويطلب منه هارفي تسليم المقاومة ومن يمولها، وفي المقابل سيعطيه مبلغًا كبيرًا ومرتبًا ثابتًا مدى الحياة. وبعد رفض الهلباوي، يوافق في النهاية، ويخبر هارفي عن عبد الحي كبيرة، وعبد القادر الجن، ويخبره عن مكان مخبأ المقاومة.
الحوار	**هارفي**: انت بتكبر يا هلباوي، متأكد إنك عايز تضحي بعمرك اللي فاضل علشان قضية خسرانه، تفتكر ان شوية ثورجية، يقدروا يغيروا حاجة، الإمبراطورية البريطانية لا تقهر، هأكرر عرضي، قولي أسماء المقاومة وأي حد بيمولهم وقصاد ده هأديك مكافأة عشرة الاف جنيه، ومرتب شهري 30 ج مدى الحياة ، براءة من كل جرايمك ، وهضمن رجوعك تاني لشغلك في الحكومة. **الهلباوي**: أنا لو خرجت دلوقتي هيعرفوا إن أنا خونت.

هارفي: علشان كدا مش هنخرجك دلوقتي .. لو وافقت على عرضنا الكريم جدا هيتحكم عليك الأول بالسجن، في عيون صحابك هتبقى البطل اللي تحلم تكونه، وبعد وقت قليل هتاخد براءة عن كل جرايمك وتخرج من السجن، وترجع لحياتك راجل غني . **الهلباوي**: متطأطا راسه، ويقول أحمد عبدالحي كبيرة ، عبدالقادر شحاته الجن.	

التحليل التضميني:

يعتبر هذا المقطع تقديمًا لمرحلة جديدة من الصراع بين الضابط هارفي والمقاومة، حيث يبدأ هارفي في مهمة البحث عن المقاومة وأفراداها بعد عملية تفجير المعسكر. يبدأ الضابط الانجليزي هارفي البحث عن الأدلة حول المقاومين وبالفعل يصل إلى دليل يربط ما بين نجيب الهلباوي والمقاومة فيقوم بإلقاء القبض عليه، وإخباره بكافة الأدلة التي تم جمعها ضده والتي تؤكد على إرتباطه بالمقاومة والكن الهلباوي يرفض في البداية الاعتراف على زملائه محاولا التمسك بالمبادئ، ولكنه يوافق في النهاية على تسليم معلومات عن أفراد المقاومة ومخبأهم في مقابل الحصول على مبلغ كبير وراتب ثابت مدى الحياة والعودة لوظيفته الحكومية، مما يضع هارفي في موقف قوة ويفتح الباب لمرحلة جديدة من الصراع وكانت هذه ضربة قوية للمقاومة حيث تم تسليم المخبأ، وتشتت شمل أفراد المقاومة. تعددت دلالات عناصر الصورة ففي بداية المشهد **بلقطة طويلة**LS لحارث السجن وهو يدخل الطعام للهلباوي في الحبس الانفرادي تعكس وضعه في السجن والعزلة التي يعيشها وتوضح المكان الذي سيدور فيه الحدث. وفي **اللقطة المتوسطة**MS للهلباوي بعدها تعكس التركيز على شخصيته وحالته النفسية ويبرز مظاهر التعذيب عليه، مما يعكس قسوة البيئة السجنية والمعاناة التي يتعرض لها. وفي **اللقطة الكلوز**CU على ورقة صغيرة يخرجها الهلباوي من الطعام يرسلها له أفراد المقاومة، تظهر التواصل السري بينه وبين أفراد المقاومة، وجاء التنوع في **زوايا التصوير** بين **الزاوية المرتفعة والزاوية المنخفضة Low angle** للقطات هارفي والهلباوي يعكس التباين في القوة والضعف بين الشخصيتين. لم

تكن هناك حركة للكاميرا، بل تم التنقل بين الشخصيات باستخدام وسيلة القطعCut، مما يضيف جوًا من الثبات والتركيز على الأحداث الرئيسية. كان مصدر الإضاءة خارجيًا، مما يظهر عزلة الزنزانة والبيئة السجنية، وتم حل ذلك عن طريق باب الزنزانة والشباك الموجود فيها. الموسيقى الهادئة والترقبية تعكس الجو الحذر والتوتر في المشهد، مما يساهم في تعزيز الأجواء المشحونة والمثيرة. **تصاعد الموسيقى** عندما يعترف الهلباوي بأسماء أفراد المقاومة يعكس تأثير هذا الاعتراف على الأحداث وتصاعد التوتر. **ومن الدلالات التي يحملها تكوين المشهد** وقفة هارفي توضح قوته وسيطرته، مما يبرز شخصيته القوية والمهيمنة في الموقف. جلوس الهلباوي ونظرته البائسة وعلامات التعذيب على وجهه توضح حالته الضعيفة والمعاناة التي يعيشها. وقوف رأفت خلف هارفي ويده وراء ظهره يظهر استعداده للطاعة والانضباط تجاه هارفي، مما يظهر السلطة والتبعية في العلاقة بينهما.

المتتالية الرابعة عشر: اغتيال أفراد المقاومة السير/ لي ستاك (سردار الجيش المصري وحاكم السودان).

التحليل التعييني	مقطع 51 من الدقيقة(2:08:05) إلى (2:10:57)
عناصر التصوير (حجم اللقطات–	يبدأ المقطع بلقطة عامة WS للشارع وموكب السيارات والحركة في الشارع، حيث يكون السر/ لي ستاك في إحدى هذه السيارات، وتظهر لوحة كتابية على إحدى السيارات تحمل تاريخ ذلك اليوم 19 نوفمبر 1924. ثم تلي ذلك لقطة متوسطة له MS وهو داخل السيارة. يقوم أفراد

زاوية التصوير– حركة الكاميرا	المقاومة بإفتعال حادث طريق لإيقاف الحركة المرورية. في هذا الوقت، تظهر دولت وألكســـندرا ووراءهم أحمد كيرة في لقطة طويلة توجههم نحو الحادث. ثم يتم عرض لقطة عامة للمكان من أعلى لتوضيح حجم الازدحام المروري الذي نتج عن الحادث. أثناء توجه سيارة السير/ لي ستاك، يتجه كيرة نحوها في لقطة متوسطة طويلة، ثم يقوم بإطلاق النار عليه . تعرض مجموعة من اللقطات الطويلة لتوضـــيح الاشـــتباكات التي تدور بين أفراد المقاومة والجنود الإنجليز، وتتنوع زوايا التصـوير بين زاوية مرتفعة وأخرى على مسـتوى النظر، مع استخدام حركات الكاميرا البانورامية لاستعراض الحدث بشكل كامل.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	موسـيقى ترقبية حذرة تصـحب بداية المشـهد، ومع إطلاق النار وقتل السـير/ لي سـتاك تتعال أصوات الموسيقى مع أصوات طلقات الرصاص وأصوات الصراخ بالشارع، الإضاءة في الشارع خافتة تعتمد على إنارة الأعمدة ، تصـنع الخطوط الطويلة المتوازية لأعمدة الإنارة عمقا في المجال داخل المشهد.
الوصف	يكتشف هارفي مكان المخبأ السري، ويقتل راغب وينكشف أمر المخبأ، ويقرر كيرة والجن قتل (الضابط هارفي) ولكن تفشل عملية القتل، تمر سنة، لا يوضح الفيلم ماذا حدث لأفراد المقاومة فيها، يظهر حسن نشأت ويخبر كيرة بعملية جديدة (اغتيال السير/ لي ستاك) ويساعده ببعض الرجال من عنده، وتأتي عملية الاغتيال ولكن أثناء الاشـتباك يقع عبدالقادر الجن، ويتم القبض عليه.
الحوار	لا يوجد حوار

التحليل التضميني:

بعد انكشـاف أمر المقاومة وكشـف المخبأ السـري تتفكك المقاومة ، لتعود بعد مرور عام ويظهر حســـن نشـــأت ويخبر أحمد كيرة وعبدالقادر الجن بعملية جديدة وهي عملية اغتيال سردار الجيش السير لي ستاك، يتردد كيره والجن في البداية ولكن يوافقوا في النهاية، وأثناء عملية الاغتيال يتم إلقاء القبض على عبدالقادر الجن، وتتفكك المقاومة بعد ذلك ، وتذكر كتب التاريخ أن الحادث هو أكبر عملية إغتيال لظابط رفيع المســـتوى في الجيش الإنجليزي بمصـر، وتسـبب الحادث في إحداث ضـجة لدى الحكومة البريطانية والمصـرية. حيث تسـبب حادث الاغتيال في إجهاض وفشـل التجربة السـياسـية الوليدة في مصـر بعد ثورة 1919، فبعد أن تم الإفراج عن ســـعد زغلول ورفاقه وإجراء إنتخابات نيابية

لأول مرة والتي أسفرت عن فوز الوفد بإكتساح والتي أعتبرت أول حكومة وطنية في البلاد، تم تشكيل لجنة وضع الدستور وتم وضع دستور 1923 وتم الإفراج عن المعتقلين السياسيين، ولكن الحادث تسبب في حرج شديد للحكومة التي تخطوا سنواتها الأولى واستغلت السلطات الإنجليزية الحادث كذريعة وفرضت مطالب تعسفية أجبرت سعد زغلول على الإستقالة، تسبب الحادث أيضاً في إجبار الجيش المصري على الإنسحاب من السودان وكذلك خروج جميع الموظفين المصريين منها.

وقد حمل هذا المقطع العديد من الدلالات وكان أيضا من المشاهد التي لم تتضمن أي حوار حيث يعزز عدم وجود حوار الجو الساخن والمشحون بالتوتر والترقب قبل وأثناء وقوع الحدث الرئيسي، مما يزيد من شدة الإثارة والتوتر في اللحظة. وأيضا لزيادة تركيز انتباه المشاهد بشكل أكبر على الأحداث الجارية والتفاصيل البصرية للمشهد، مما يجعل الجمهور يشعر بالتواجد في اللحظة بشكل أكبر. يبدأ المشهد بلقطة عامة للشارع وموكب السيارات لعكس الحياة اليومية العادية والنشاط المعتاد في الشارع. عرض **لقطة عامة** WS للمكان من أعلى يبرز حجم الازدحام المروري ويعكس حدة الفوضى التي تحدث نتيجة للحادث. ومع توجه كيرة نحو سيارة السير/ لي ستاك وإطلاق النار عليه يعكسان التصعيد الدرامي والعنيف للموقف، ويزيدان من الإثارة والتشويق. اختلاف **زوايا التصوير** بين الزاوية المرتفعة وأخرى على مستوى النظر يضيف تنوعًا وتأثيرًا بصريًا على المشهد، مما يثري تجربة المشاهد ويجذب انتباهه. توظيف **حركات الكاميرا البانورامية** يساعد في تعزيز الإثارة والتشويق في المشهد. الموسيقى الترقبية الحذرة تعكس الجو المشحون بالتوتر والتوقعات المشوبة بالقلق قبل وأثناء وقوع الحادث، مما يعزز من الإثارة والتشويق للمشهد. ارتفاع الصوت وتصاعد الموسيقى مع إطلاق النار وقتل السير/ لي ستاك يعكس الانفعالات والتصاعد في حدة الأحداث والصدمة الناتجة عن الحدث المأساوي. الإضاءة

الخافتة في الشارع تعكس الجو المظلم والمريب الذي يحيط بالمشهد، مما يساهم في خلق جو من التوتر والغموض. الاعتماد على إنارة الأعمدة لإضاءة الشارع يخلق تأثيرًا بصريًا مميزًا بوجود الخطوط الطويلة المتوازية لأعمدة الإنارة، مما يضيف إلى العمق داخل المشهد ويخلق تأثيرًا بصريًا مثيرًا.

المتتالية الخامسة عشر (مقطع النهاية): ملاحقة الضابط هارفي لأحمد كيره في اسطنبول والتي انتهت بمقتل هارفي واستشهاد أحمد كيره.

التحليل التعييني	المقطع 60 (2:25:45) إلى (2:41:01)
عناصر التصوير (حجم اللقطات– زاوية التصوير– حركة الكاميرا	تنوعت أحجام اللقطات في هذا المشهد الأخير بدأت بلقطة طويلة LS ثم لقطة متوسطة طويلة MLS ، وهم يتبادلون السلام، وأخذت اللقطة في الاقتراب MCU عندما بدأ الثلاثة يتبادلون أطراف الحديث عن مصير رجوع كيرة إلى مصر، ومع اكتشاف خيانة الهلباوي وبدء الاشتباك تنوعت أحجام اللقطات لاستيعاب حركة الكاميرا والأشخاص أثناء الاشتباك، والتغير من لقطة لأخرى بدلا من استخدام القطع، وفي زوايا التصوير تنوعت الزوايا ما بين زاوية مرتفعة ومنخفضة وفي مستوى النظر، وكذلك الزاوية المائلة لبيان الاضطراب الذي صاحب غالبية اللقطات في المشهد. كانت حركات الكاميرا متنوعة في هذا المشهد ما بين Pan right وPan left و Point of view وكذلك تم استخدام البان السريع للانتقال من لقطة إلى أخرى أثناء تبادل إطلاق النيران ، واستخدمت حركات الكاميرا المحمولة باليد hand held camera لصنع حالة من التوتر أثناء المواجهة بين كيرة والضابط هارفي، وما بين الجن

	والأشـــخاص الذين يحاولون انقاذ الهلباوي منه، واســـتخدمت حركات الكاميرا المحمولة على Crane لعمل الزوايا المرتفعة High angle باستخدام ال Crane up.
الموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية	تبدأ الموسيقى هادئة حذرة في بداية المشهد، ومع اكتشاف خيانة الهلباوي وبدء الاشتباك تتعال الموسيقى ، تتشابك مع أصوات طلقات الرصاص، وتبادل اللكمات ، وكلما اشتد الموقف زادت حدة الموسيقى وامتزجت بأصوات قرع الطبول، وفي نهاية الحدث تعود الموسيقى هادئة، بعد ما يسقط كيرة مصارعا الموت بين يدي صديقه، حتى يموت.
الوصف	نهار/ خارجي، بعد مقتل السير/ لي ستاك والقبض على عبدالقادر الجن، ذهبت دولت لتشهد معه، وادعت أنهما عشيقان، يكتشف أهلها ذلك فيتم استداعائها إلى البلد ويقوم أخيها بقتلها، ويصبح وجود كيرة في مصر خطرا عليه حيث نُشرت صوره في كل مكان، فيغادر مصر إلى تركيا، ويســـتطيع الجن الهرب من الســـجن، ويتم القبض على أفراد المقاومة الباقين ويتم الحكم عليهم بالإعدام، يخرج الهلباوي من السجن ويبحث عن الجن حتى يجده، ويطلب منه أن يسافر معه إلى كيرة حتى يعود ليقوموا باعمال المقاومة مرة أخرى، وفي مؤامرة يدبرها الضابط هارفي مع الهلباوي يتم الإيقاع ب كيرة.
الحوار	**الجن:** وحشتني يا صاحبي. **كيرة:** يقوم بلكمه على وجهه، ويقول له دا حق دولت، ويتبادل التحية معه ومع الهلباوي. **الجن:** شوفت جبتلك ايه معايا ايه، ويخرج صورة فهمي من جيبه. **الهلباوي:** آن الأوان ترجعله يا كيرة، الإنجليز طاحوا وبرطعوا ومش لاقين اللي يتصدر لهم. **كيرة:** أنا مخطط لعملية كبيرة في قلب قواتهم ، الرصاص اللي هيتسمع هناك، هيخلي العالم كله يعرف إن قضية مصر مامتنش . **الهلباوي:** فكرك الأتراك هيسبوك.. مكانك مش هنا يا كيرة.. وجودك في مصر دلوقتي أهم من أي وقت . **كيرة:** بس دي مخاطرة كبيرة يا هلباوي **الهلباوي:** أنا عامل حسابي على كل التفاصيل ، هترجع مصر بالسلامة ، ونرجع المجد اللي ضاع. **يستأذن الهلباوي في القيام للحمام** يذهب الهلباوي ليخبر الضـــابط هارفي بمكان كيرة، وعندها يكتشـــف كيرة والجن أنها مؤامرة للإيقاع بهم، وتبدأ الاشباكات، وبعد مطاردة ، مع هارفي يستطيع كيرة قتله، ولكن كيرة يصاب برصـــاصـــة بعد تلقيه عدة ضـــربات ، ويقوم الجن بطعن ذلك الرجل الذي قتل (كيرة) ويحاول الجن أن يجعل كيرة ينهض ولكنه لا يستطيع ويوصيه كيرة في النهاية أن يحكي ل فهمي عن أبيه،

	يموت كيرة بين يديه ، وتمر السنين، وتأتي بعض اللقطات الأرشيفية لخروج أخر الجنود الإنجليز من مصر في عام 1956، وفي الخلفية صوت الزعيم الراحل جمال عبدالناصر الذي يتحدث عن التضحيات التي خاضها أبناء الشعب المصري على مدار العقود لتحقيق النصر وإخراج الإنجليز من مصر، ويقول" **إن هذه المراحل لم نقم بها وحدنا، ولكن قامت بها أجيال عدة، أجيال سبقتنا منذ عشرات السنين، كافحت وقاتلت، ولم تستسلم أبدا، واستشهدت في سبيل الوطن**"

التحليل التضميني:

في مقطع نهاية الفيلم، الذي رصد جانبًا من حياة المقاومة الشعبية في مصر والتي ناضلت من أجل تحرير الوطن من المحتل الإنجليزي، بعد عملية اغتيال السير/ لي ستاك والقبض على عبد القادر الجن، أصبح الوضع خطيرًا على أحمد عبد الحي كيرة الذي أصبح مطلوبًا عند الإنجليز. قررت قيادات الجهاز السري للثورة سفره للخارج. سافر إلى ليبيا، ثم إلى إيطاليا، وفور وصوله هناك علم بأن المخابرات البريطانية تبحث عنه وأصدرت منشورًا لجميع مكاتبها في العالم يقول "**اقبضوا عليه حيًّا أو ميتًا**". **اسمه أحمد عبد الحي كيرة، كيميائي كان طالبًا في مدرسة الطب، وخطير في الاغتيالات السياسية**". انتقل بعدها إلى تركيا، حيث عاش لسنوات وكان يتنقل باستمرار من مكان لآخر، لأنه كان يعلم أن المخابرات البريطانية لم تكف في البحث عنه، وظلت تبحث عنه، وقتل "أحمد عبد الحي كيرة" في تركيا، وعثرت الشرطة التركية على جثته في حفرة في أحد الشوارع، لتكون نهاية فدائي مصري حارب لسنوات طويلة الاحتلال.

قدم المخرج مروان حامد نهاية هذا البطل الفدائي في الفيلم بطريقة مختلفة عن أحداث الواقع، بما يتناسب مع سياق الفيلم. بعد خيانة الهلباوي للمقاومة واعترافه عليهم، تمكن من استدراج عبد القادر الجن لإخباره بمكان كيرة في تركيا، وأقنعه بالسفر إليه وعمل بعض الترتيبات لعودة كيرة إلى مصر واستعادة نشاط المقاومة ضد الإنجليز. ثم قام بتسليمه لهارفي ورجاله، وبعد مطاردة عنيفة، نجح كيرة في قتل الضابط، ولكنه في النهاية سقط

قتيلاً بين يدي صديقه الجن برصاصة أحد رجال هارفي. لتنطوي صفحة من صفحات النضال الوطني الذي استمر في مصر حتى خروج آخر جندي إنجليزي عن أرضها، وفي هذا السياق، يأتي خطاب **جمال عبد الناصر في نهاية الفيلم حيث يقول: "إن هذه المراحل لم نقم بها وحدنا، ولكنها قامت بها أجيال عدة، أجيال سبقتنا منذ عشرات السنين، كافحت وقاتلت، ولم تستسلم أبدًا، واستشهدت في سبيل الوطن."**

وقد حمل مقطع النهاية العديد من الدلالات والرموز على مستوى اللغة المرئية، فقد تنوعت أحجام اللقطات فقد بدأ المقطع بلقطة طويلة مما يمنح الجمهور لمحة عامة عن البيئة، ثم تحولت إلى لقطة متوسطة طويلة عندما بدأ الثلاثة بالكلام وتبادل الحديث. وعند بدء الاشتباكات، تنوعت أحجام اللقطات حتى تستطيع استيعاب حركة الكاميرا والأشخاص، مما يعكس حيوية وديناميكية الحدث. استخدمت زوايا التصوير المرتفعة والمنخفضة ومستوى النظر والزوايا المائلة لتعزيز فهم الجمهور للمشهد وتبديل المشاهد وإظهار التوتر بالمشهد. تم استخدام حركات الكاميرا المختلفة مثل الـ Pan right وPan left وPoint of view والـ Crane up لتعزيز التوتر والديناميكية في المشهد وتقديم منظورات مختلفة للأحداث. استخدمت الكاميرا المحمولة باليد لإضفاء جو من التوتر خلال المواجهات بين الشخصيات. بشكل عام، تعكس هذه الدلالات البصرية والسمعية استخدامًا متنوعًا ومتقنًا للعناصر السينمائية لخلق جو من التوتر والإثارة وتقديم المشهد بشكل ديناميكي وجذاب للمشاهد.

كذلك استخدمت الموسيقى بشكل مميز لتعزيز الأحداث وإيجاد الجو المناسب للمشهد، تبدأ الموسيقى بشكل هادئ وحذر في بداية المشهد، مما يعكس الهدوء والترقب قبل بدء التوتر والاشتباك. مع اكتشاف خيانة الهلباوي وبدء الاشتباك، تتزايد حدة الموسيقى وتتعالى لتتناسب مع زيادة العنف والتوتر في المشهد. تمتزج الموسيقى بأصوات

طلقات الرصـــاص وتبادل اللكمات، مما يعزز الواقعية ويعمق التأثير العاطفي للمشـــهد. كلما اشتد الموقف وتصاعدت الأحداث، زادت حدة الموسيقى وامتزجت بأصوات قرع الطبول، مما يعزز التوتر والإثارة ويجذب انتباه الجمهور. بعد وفاة كيرة، تعود الموســـيقى لتصبح هادئة مرة أخرى، مما يعكس الانتهاء من المشـهد ويوفر لحظة للتأمل والتفكير في الأحداث. يختتم المقطع بلقطات أرشيفية لخروج الجنود الإنجليز من مصر في عام 1956، مع تعليق صوتي للزعيم جمال عبد الناصر يشيد بتضحيات أجيال المصريين من أجل تحرير الوطن، مما يعكس النضال الطويل والثوري للشعب المصري.

نتائج القراءة التعيينية والتضمينية للفيلم

أولا: الاســتنتاجات الرئيســية للتحليل التضــميني للفيلم مع عرض نتائج تســاؤلات لدراسة

من خلال قراءة تحليلية شـاملة لعينة الدراسـة، يمكن عرض النتائج الرئيسـية للتحليل التضــميني للفيلم، بالإضــافة إلى اســتعراض نتائج التســاؤلات المطروحة في الدراســة بالشكل التالي:

1- **طبيعة المعالجة التي قدمها الفيلم**، فقد قدم الفيلم مواقف مهمة ومؤثرة في معالجة موضــوع المقاومة الشــعبية ضــد الاحتلال البريطاني. **ومن الجوانب التي تميزت بها هذه المعالجة:**

- **تســـليط الضـــوء على البطولات الوطنية:** قدم الفيلم مجموعة من البطولات الوطنية والتضحيات التي قدمها الشعب المصري في مواجهة الاحتلال البريطاني. تم التركيز على قصص البطولات الفردية والجماعية التي تعبر عن تضامن ووحدة الشعب المصري في مواجهة الظلم والتمييز الذي رافق ثورة 1919 وما بعدها.

- **تسليط الضوء على الانتصارات والتضحيات:** قدم الفيلم قصصًا عن الانتصارات التي حققها الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني، وعن التضحيات التي قدمها الأبطال والمقاومون في سبيل الحرية والاستقلال.
- **تقديم شخصيات تاريخية بارزة:** قدم الفيلم شخصيات تاريخية بارزة من مقاومي الاحتلال البريطاني، مما أعطى الفيلم أبعادًا تاريخية وثقافية ووطنية تعزز من قيم المقاومة والتحرر، وعلى رأسهم الزعيم سعد زغلول والرئيس جمال عبد الناصر.
- **التركيز على تعزيز القيم الوطنية والمبادئ الإنسانية والدينية:** دفعت القيم الوطنية والمبادئ الإنسانية والدينية أفرادًا من الشعب على اختلاف طوائفه وطبقاته الاجتماعية للاشتراك في أعمال المقاومة، مما يبرز عظمة الروح الوطنية والإرادة القوية للشعب في الدفاع عن حريته وكرامته.

2- **كيفية معالجة الفيلم لموضوع المقاومة الشعبية:** نجح الفيلم في تقديم معالجة مميزة لموضوع المقاومة الشعبية ضد الاحتلال البريطاني، حيث قدّم استخداماً فعّالاً لكافة عناصر اللغة السينمائية، سواء المرئية أو المسموعة، **والتي تمثلت في:**

- **التصوير الواقعي:** قدّم الفيلم صورًا واقعية للأحداث التي جرت خلال ثورة 1919، مما ساعد المشاهدين على فهم تجربة الشعب المصري ومعاناته تحت الاحتلال خلال هذه الفترة. حيث اعتمد فيلم "كيرة والجن" على نوعين من المواد التاريخية المستخدمة بشكل شائع في السينما، **وهي:**

أ- **التركيز على الشخصيات التاريخية الإيجابية** التي قامت بأفعال بطولية من أبناء الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني. ومع ذلك، لم تكن هذه الشخصيات مسلط عليها الضوء في الأعمال الدرامية السابقة.

ب- **استخدام الفيلم بعض الأحداث التاريخية**، مثل "حادثة دنشواي 1906"، وقتل المصلين في مسجد الحسين في 14 مارس 1919، والتي أسفرت عن مقتل 12 شخصًا وإصابة 30 آخرين، وقتل مائة فلاح في قرية ميت القرشي في محافظة الدقهلية، واغتيال السير / لي ستاك. تم استخدام هذه الأحداث لتصوير العصر وتلك الفترة التاريخية المهمة في تاريخ مصر والتي تبعت الثورة المصرية عام 1919، حيث اعتمد الكاتب هذه الأحداث التاريخية كهيكل عام لتقديم دور المقاومة الشعبية المصرية في النضال ضد الاحتلال البريطاني، على الرغم من أنه جاء برؤية معاصرة وبأسلوب درامي جذاب.

- **الاستعانة بالمؤثرات البصرية والتقنيات الحديثة**: استطاع الفيلم، من خلال استخدام التقنيات الحديثة، إعادة إحياء الأحداث التاريخية بطريقة مثيرة للاهتمام، مما جذب الجماهير وزاد من قوة الرسالة التي يحملها. وقد اتسم هذا بالاستخدام الإبداعي للمؤثرات البصرية (VFX).

- **استخدام اللوحات الكتابية وأسلوب الراوي في الفيلم**: يعرف صانعو الأفلام بشكل طبيعي المواقع التي يجب استخدام فيها أنواعًا معينة من اللوحات الكتابية والمواضيع التي ينبغي استخدام الصوت المصاحب فيها. وكذلك، يعلمون أن الجمع بين الاثنين يكون ضروريًا في بعض الحالات، كما حدث في فيلم "**كيرة والجن**". في هذا الفيلم، تم استخدام اللوحات في بدايته وأثناء الأحداث لأداء بعض الوظائف. يحتوي الفيلم على عبارات كتابية بخلاف العناوين الرئيسية، وتُعرف اللوحة الكتابية ببساطة على أنها أي مادة مطبوعة تظهر في الفيلم، وتُعتبر عنصرًا مرئيًا. يمكن أن تسهم بشكل كبير في الحكاية[58]، وقد تم استخدامها في الفيلم أحيانًا لنقل

معلومات حول بعض الحقائق التاريخية التي وقعت خلال أيام ثورة 1919، بهدف تقليل طول البيان التفسـيري لتلك الحقائق. **وتم اسـتخدام اللوحات الكتابية في بداية الفيلم لأغراض:**

أ- تصدير (مقتطف أدبي) أو استشهاد حيث بدأ الفيلم بعبارة الكاتب برنارد شو مكتوبة باللون الأحمر على خليفة سوداء.

ب- ذكر المكان الذي ستجري فيه الأحداث التمهيدية للفيلم (قرية دنشواي- 1906).

جـ- تأكيد لصدق قصة الفيلم وأنه مبني على أحداث تاريخية ولكنه لا يعتبر وثيقة تاريخية.

كذلك أستخدمت اللوحات الكتابية الداخلية **أثناء أحداث الفيلم** من خلال كتابة عبارة توضيحية تشرح حدثاً قد يكون غير معروف للمشاهدين وتم استخدامها لتوضيح بعض الأحداث المهمة التي رافقت أيام ثورة 1919 وكان من بينها (**أعداد القتلى ومن حكم عليهم بالإعدام في ثورة 1919- حادث مسجد الحسين – حادث ميت القرشي – أعداد القتلى من المصريين في أعمال السخرة**)، استخدمت أيضا لتحديد الزمان والمكان وأسماء الشخصيات التي تقوم أفراد المقاومة بعمليات فدائية ضدها لتعريف المشاهد أحيانا بها قبل تنفيذ العملية مثل (**حادث اغتيال سردار الجيش وحاكم السودان/ السير/ لي ستاك- اغتيال كيبف/ اغتيال العقيد دوجلاس**).

وفي استخدام الصوت المرافق (الراوي)، الذي يقوم أحيانًا بوظيفة تمهيد تفسيري، يحكي الصوت ما يجب أن نعرفه قبل أن يبدأ الفيلم. في بعض الحالات، يكون الصوت بمثابة حبل طوارئ يشده صانع الفيلم حين لا يجد طريقة أخرى لنقل المعلومات. يكتسي المعلق أهمية بالغة من أجل المساهمة في القراءة الضمنية لمعنى الصورة. عندما تكون الصورة

غامضة عند تقديمها بشكل خام، تكون محملة بالغموض وتحمل وظائف دلالية متعددة. استخدم المخرج الراوي لتقديم تفسيرات وتأويلات للمعاني الصريحة والضمنية التي حاول المخرج طرحها والتعامل معها[59]. جاءت صيغة الصوت المرافق في فيلم "**كيرة والجن**" على صيغة الراوية (أنا)، حيث تكشف نهاية الفيلم أن الأحداث جاءت على لسان **فهمي أحمد عبد الحي كيرة** الذي كان يروي تاريخ والده المشرف. يتضح ذلك في المشهد الأخير من الفيلم. والمخرج قد استخدم الراوي في العديد من مشاهد الفيلم، خاصةً في المشاهد الاستهلالية لإعادة تمثيل حادثة دنشواي وعلاقة أحمد عبد الحي كيرة بها، والتفاعلات التي نتجت عنها من حراك شعبي بقيادة زعيم الأمة سعد زغلول. وكذلك، تم التعريف بأبطال المقاومة وخلفياتهم، والأسباب التي دفعتهم للمشاركة في أعمال المقاومة. فاستخدام الراوي كان الهدف منه هو تمرير فترة زمنية معينة من حياة الشخصيات حتى يصل إلى الحوادث التي تلت ثورة1919، وكان استخدام التعليق في كثير من الأحيان من أجل توضيح بعض الأمور التي قد تغيب عن إدراك المشاهد.

- كذلك يوجد معالجة إخراجية مهمة في هذا الفيلم لجأ اليها المخرج، وقد تمثلت في **استخدام الأزياء العسكرية للجيش الإنجليزي بطريقة رمزية**، فاستخدام الأزياء العسكرية في تصوير جنود وضباط قوات الاحتلال الإنجليزي شكل رمزاً قوياً، موضحا المدى الذي يمكن أن يمتد فيه سيطرة الإنجليز على الشعب المصري في ذلك الوقت. تجسد هذا التصوير في ارتداء الممثلين للزي العسكري، الذي يرتبط بالسلطة والقوة، ويظهر بوضوح الهيمنة الفعّالة للقوات الاحتلالية. وهذا يعطي مدلولات ذهنية كبيرة وعميقة في ذهن المشاهد، تعكس الأزياء العسكرية في هذا السياق ليس فقط الجانب الجسدي للسيطرة، التي يمارسها المحتل والشدة والبأس الذي كانوا عليه في تعاملهم مع المصريين ولكن أيضًا السيطرة على اللباس والهوية، مما يبرز التفوق الفكري

والثقافي للمحتل. هذا التمثيل يعزز فهم المشـــاهد لمدى تأثير الاحتلال على حياة الشعب وكيف يجبرهم على التأقلم مع واقع لا يعبّر عن هويتهم الوطنية الحقيقية، وهذا يوضح مدى الاهتمام الذي ولده المخرج للطاقة التعبيرية التي تتمتع بها الأزياء وتأثيرها في المحمول الفكري للمتلقي.

- عمد المخرج إلى استخدام الضباب والدخان في مشاهد الثورة وعملية حرق المعسكر الانجليزي وفي عملية المطاردة بعد اغتيال (القاضـــي كييف)، وعمل على زيادتها وتكثيفها عن طريق VFX، وهذه معالجة إخراجية تبدو وكأنها نابعة بصـــورة طبيعية وتلقائية من صميم الحدث أو الفعل الدرامي المتمثل في مشاهد المعارك والاشتباكات كأن يكون هناك ضباب أو دخان في الجو نتيجة تطاير الغبار والأتربة من ساحات المظاهرات وأماكن تنفيذ العمليات نتيجة حركة العربات والخيول وتصاعد ألسنة النيران من البيوت والسيارات المحترقة والأعلام المشتعلة في المكان .
- استخدم المخرج تقنيات **المونتاج الإيديولوجي** للتعبير عن الدلالات المتعلقة بمشاركة وتمثيل جميع أطياف المجتمع في عملية المقاومة ضـــد الاحتلال الإنجليزي. يظهر ذلك كدليل على مدى كراهية الشعب المصري لهذا الاحتلال الذي استمر لأكثر من 37 عامًا في ذلك الوقت. عبّر المخرج عن هذه الأفكار من خلال تقنيات المونتاج، مما يجعل المشـــاهد يشـــعر وكأنه يشـــاهد الأحداث مباشـــرة. تميزت إيقاعات اللقطات بالسرعة، خاصة في مشاهد الحركة وعمليات الاغتيال التي نفذها أفراد المقاومة ضد الإنجليز. اعتمد المخرج على التوازن التركيبي في تنوع وتســـارع تتابع اللقطات، ســـواء كانت عامة، أو متوســـطة، أو قريبة. تم تحقيق التقطيع بين هذه اللقطات ســـواء من خلال استخدام الحركة البانورامية السريعة للكاميرا أو باستخدام أدوات المونتاج بشكل

متسارع، بهدف إثارة وجذب انتباه المشاهدين نحو التطورات الدرامية الجارية وتحقيق اندماجهم مع شخصيات العمل.

- رافقت غالبية مشاهد الفيلم الموسيقى الترقبية الحذرة، مما جعل الجمهور يظل في حالة انتباه شديد وقلق في الوقت نفسه بشأن الشخصيات، خوفًا من تعرضها للأذى، خاصة أن غالبية الفيلم احتوت على مشاهد صراع وحركة. وقد اعتمد الفيلم على موسيقى إيقاعية مؤثرة لتعزيز الحركة والتشويق، حيث امتزجت هذه الموسيقى في كثير من الأحيان مع أصوات الصراخ ودوي الانفجارات وطلقات الرصاص وصفارات الإنذار. ولا شك أن تشابك كل هذه العناصر يجعل المشاهد يعيش الحدث بشكل واقعي من خلال التجربة البصرية والسمعية.
- اهتم الفيلم بتقديم ديكورات وملابس وإكسسوارات تناسب المرحلة التاريخية، وتصوير مشاهد حركة متماشية مع طبيعة الالتحامات الجسدية آنذاك، تقترب فيها الكاميرا من الوجوه والأجسام لتذكرنا بأننا نشاهد عملاً عن قصص منسية بالأساس.

3- تحليل دلالات عناصر التصوير وصناعة اللقطات ودورها في تصوير معاناة الشعب المصري بشكل واقعي خلال تلك الفترة:

- **دلالات التأطير في الفيلم:** كان المخرج الفرنسي جان لوك غودار Jean-Luc Godard مغرمًا بالقول أن اللقطة المقربة اخترعت للمأساة، واللقطة البعيدة للملهاة. وهذا القول هو تبسيط مبالغ فيه، لكن غودار على حق حين يوحي أن لدى صانعي الأفلام أسبابًا لاختيار لقطة معينة وليس لقطة أخرى، وذلك يعتمد على نوع الفيلم الذي يصنعونه أو نوع المشهد الذي يصورونه. فعلى سبيل المثال، يمكن للقطة المقربة أن تكشف عاطفة معينة قد لا تلتقطها اللقطة البعيدة، كما أن **اللقطة المقربة** وسيلة للتأكيد، واعتمد المخرج على اللقطات القريبة ولقطات رد

الفعل في غالبية المشـــاهد الداخلية، وبعض المشـــاهد الخارجية، أثناء المظاهرات والمطاردات، حيث أن هذه اللقطات ذات تعبيرية عالية. كما أنها تنبئ عن المخفي والمتوقع حدوثه مســـتقبلاً، وكذلك فهي تركز على التفاصـــيل والأحداث المهمة، والعناصـــر التي تملك تأثيراً خاصـــاً في أحداث المظاهرات، مثل **إطلاق النيران على طفل، امرأة تسـقط قتيلة**، راية تسـقط، سـيارة تحترق، بطل يُقتل، أقدام أحصـنة تدوس المتظاهرين. لا شـــك أن مثل هذه اللقطات القريبة والمتوســـطة لمثل هذه الأحداث قد رسمت صـــورة بصـــرية أمام المشـــاهد، لما كانت عليه أحداث ثورة 1919 التي مر عليها أكثر من 100 عام، وهو ما يجعل الجمهور مستحضرًا لهذه الصـــور، التي ذكرتها كتب التاريخ، والتي ذكرت أن أكثر من 2 مليون شـــخص شـاركوا في مثل هذه المظاهرات وتم قتل أكثر من 3 ألاف شـخص. وكذلك العديد من التفاصـيل المهمة الكثيرة التي لا يمكن تغطيتها صـورياً أو السـيطرة عليها بلقطة عامة أو بعيدة. وحتى مع تغطية هذه التفاصـــيل في اللقطة العامة والتي جاءت في نهاية الحدث، ربما لا تعطي نفس المدلول أو الإيحاء الفكري أو الذهني. كذلك اسـتخدمت **اللقطات المتوسـطة** لإظهار التفاعل الاجتماعي بين الشـخصـيات وتواصلها. كذلك عمد المخرج إلى استخدام اللقطات القريبة والمتوسطة في المشاهد الرومانســية والعاطفية، حيث اســتطاع المخرج الحفاظ على الخط الدرامي العاطفي خلال أحداث الفيلم المليء بالحركة والأكشن ومشاهد إطلاق النار. وهي المشاهد التي جمعت ما بين (كيرة وإيميلي) وما بين (الجن ودولت). فاللقطة القريبة تبدو ذات ألفة وحميمية من قبل المتلقي، أو قد يحبها في أحيان كثيرة لأنها تبدو قريبة منه وإليه، وخصوصاً إذا ما كانت صورة بصرية لطيفة تحمل وجهًا أنثويًا جميلاً أو بطلاً محبوبًا. وفي حين أن من الممكن **للقطة المقربة** أن تعبر عن عاطفة قوية، يمكن

للقطة البعيدة أن تكون فعالة بطريقة مختلفة. واستخدمها المخرج في مشاهد المظاهرات والمطاردات، ومشهد معسكر الإنجليز بوسط البلد، وفي مشهد القرية التي تنتمي إليها دولت، فكانت اللقطة الواسعة من أكبر التحديات التي واجهها المخرج. حيث استطاع من خلال اللقطات الواسعة والطويلة في مدتها استخراج العديد من عناصر الحركة والصراع داخل مشاهد الثورة ومشاهد المطاردات. كذلك تمكن المخرج من خلال اللقطات الواسعة أن يرسم هوية بصرية لشوارع وميادين القاهرة في هذه الحقبة. وكان الاستخدام لها في الغالبية في بداية المشهد ليؤسس لعلاقة المكان بالحدث الذي سيدور فيه. وكان التنوع ما بين هذه اللقطات واللقطات المتوسطة والقريبة داخل المشهد أو المقطع بما يتناسب مع الموقف الدرامي الدائر. **وفي اللقطات الطويلة زمنيا**، التي تعددت أكثر من ثلاث دقائق، ومن أجل عدم رغبة المخرج في إحداث قطع أثناء الانتقال بين العناصر البصرية حتى لا يقطع التدفق البصري للمشاهد، جاء اللجوء إلى استخدام ستيديكام Steadicam. وهي آلة تصوير متصلة برباط يلبسه المصور، مما يتيح له سلاسة الكاميرا المحمولة دون الاهتزاز الذي كثيرًا ما ينتج عن استخدام آلة التصوير المحمولة باليد. وقد كانت مثالية في تصوير مشاهد المظاهرات والمطاردات أثناء وبعد تنفيذ عمليات الاغتيالات التي قامت بها المقاومة ضد الإنجليز. وليست الستيديكام مثالية للقطات المتحركة فحسب، لأنها تقلل من الحاجة إلى تجهيزات تصوير معقدة، بل هي تسمح أيضًا للقطة المفردة أن تستمر لفترة تعادل طول الفيلم العادي.

وفي زوايا التصوير كانت **الزاوية الموضوعية** هي الزاوية الغالبة، وتعني أن الكاميرا تراقب الحدث بشكل موضوعي دون التأثير في الواقعية. ولكن لجأ المخرج أيضًا إلى استخدام **الزاوية المرتفعة والمنخفضة** لإظهار التباين بين القوة والضعف في مشهد الضابط هارفي

مع الهلباوي في السجن. وأظهرت نتائج التحليل أيضًا وجود بعض اللقطات بزوايا مرتفعة أو منخفضة من أجل الاتساق وليس من أجل الرمزية أو الصورة المجازية. فمثلاً، في حديث حسن نشأت مع أحمد كيرة، كان شخص على الأرض ينظر إلى شخص ما في الأعلى، فلابد من تصوير الشخص الذي ينظر إليه من زاوية منخفضة، وآلة التصوير موجهة إلى الأعلى.

- **دلالات الصورة وحركة الكاميرا في الفيلم**: الحركة في الفيلم أحياناً تكون خادعة، فعندما تدور الكاميرا على محور ثابت، إما من أجل استدارة أفقية (Pan right & pan left) أو لقطة عمودية (Tilt up & tilt down)، فهي – إذا أردنا الدقة في التعبير – لا تتحرك حقًا، ولا يتحرك سوى رأسها عندما تتحرك الكاميرا أفقيًا على محورها من اليسار إلى اليمين أو العكس، تكون هذه اللقطة دوران. ومن خلال الدوران، يستطيع المخرج أن يجعل الكاميرا تعلّق على الوضع، وبذلك يجعلها تكاد أن تكون إحدى الشخصيات. وللقطات المتحركة مزايا بارزة بالمقارنة مع أنواع اللقطات الثابتة، لأنها تستطيع أن تشمل مساحة أكبر وتوفر تفاصيل أكثر، وبذلك يمكنها الحفاظ على مزاج معين لفترة أطول من الزمن. وفي حين أنه يمكن للدوران والميلان أن يقوما بدور "الأنا البديلة" للشخصية، فإن اللقطة المتحركة يمكن أن تكون رفيقًا للشخصية غير مرئية[60]. ولذا جاء الفيلم مليء بالحركة وتعددت أنواع الحركة فيه، سواء كانت حركة الكاميرا حول محورها أو تحريك الكاميرا على معدات لمتابعة الأحداث المتلاحقة والمتسارعة في الفيلم. حيث أن استخدام حركة الكاميرا المتسارعة والانتقال بين اللقطات بسرعة يولد الحماس والديناميكية في الأحداث، مما يساهم في زيادة التوتر والإثارة لدى المشاهدين، ويجعلهم يعيشون تجربة مشاهدة مليئة بالحماس والتشويق. واستخدام التقنيات الخاصة مثل "steadicam" والـ "Aerial shot"

يضيف تأثيرًا بصريًا مميزًا ويسلط الضوء على حجم وأهمية الأحداث التي تجري. وفي الفيلم كان التصوير في أماكن ضيقة من بين أبرز التحديات الحاضرة فيه، وهو أمر مطلوب بالضرورة بسبب طبيعة أحداث الفيلم، الذي يدور حول مجموعة سرية من أبطال المقاومة يعملون ضد الملك والإنجليز، حيث يتجمعون في مخبأ سري لطباعة المنشورات والاتفاق على العمليات الفدائية التي يقومون بها. وعلى الرغم من الضيق الشديد للقبو الذي يجمع أفراد المقاومة، إلا أن مدير التصوير استطاع التحرك بالكاميرا بسلاسة، وكان جميع الممثلين ظاهرين بوضوح. كذلك، كانت مشاهد المظاهرات والمطاردات تحتاج إلى حلول كثيرة سواء لحركة الأشخاص أو حركة الكاميرا، وجاء ذلك بإنسيابية كبيرة في أحداث "الثورة" وما تبعها من عمليات اغتيال للضباط الإنجليز، بما في ذلك حادثة اغتيال العقيد دوجلاس والقاضي كييف، ومحاولة مقتل هارفي ومقتل السير لي ستاك، وفي النهاية المطاردة الأخيرة في اسطنبول والتي استشهد فيها كيرة.

كذلك هناك إمتاع بصري يتجلى في المشاهد الليلية ذات الإضاءة الملاءمة للعصر، وتطويع للصورة لتعبر عن المخاطر التي يواجهها المقاومون، إذ نراهم في لقطات مختلفة، يسيرون في الممرات المظلمة المؤدية إلى المخبأ السري، ويتواجدون داخل تكوينات ضيقة خانقة، لكن الفيلم لا يعبر عن هذه المآزق على مستوى السرد، وبمرور الأحداث يغرق بصرياً ودرامياً في معارك بطليه مع الإنجليز وشجارهما معاً من حين لآخر.

4- دلالات الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية في الفيلم:

الموسيقى تترجم الصورة الفيلمية أو المشهد الدرامي وتعزز القيمة العاطفية فيه من خلال تنوع الأنغام والإيقاعات. بمعنى آخر، فإن الموسيقى التصويرية هي عنصر أساسي من النسيج الدرامي يقرب المضمون الفني إلى ذهن المشاهد ويعزز استمتاعه، بما في ذلك

المشـــاهد، من أجل تحقيق الهدف الدرامي دون إحســـاس بالملل. وهذه العلاقة المباشـــرة والوثيقة بين الموســـيقى والصـــورة تمنح المســـتويات المرئية الإحســـاس بالحزن والغضـــب والرومانسية، دون أن تزاحم الصورة تشكيلها الجمالي والفني. بل ترافق الموسيقى الصورة الناطقة، سواء بتسجيل الموسيقى أو بأن تكون الموسيقى جزءاً من أحداث الفيلم.

وفي الفيلم، **قامت الموســيقى التصــويرية** بدور مهم في إضــفاء الجو المناســب على الفيلم، حيث عززت الأجواء التشويقية وأضافت إلى توتر الأحداث. في مشاهد العنف التي تبدأ بلقطات ترقبية، بدأت الموسـيقى بشـكل هادئ ثم تزايدت تدريجيا في الذبذبة كلما تصـاعد المشـهد، وذلك لأن زيادة سـرعة الإيقاع الصـوتي تزيد من التوتر لدى المشاهد. بالنسبة لاستخدام الموسيقى التحذيرية الهادئة، فإنها تحمل دلالات مهمة في إيجاد الأجواء المناسـبة ونقل المشـاعر والمعاني في المشـهد. تعكس هذه الموسـيقى الجو المشحون بالتوتر والترقب، وتحذر المشاهد من قدوم شيء سيء أو حدث مفاجئ. وفي بعض المشاهد، ظهرت الموسيقى الهادئة التي ترمز إلى السكينة، وعكست الجو الأسري والودي الذي ســـاد بعض المشـــاهد، كما أبرزت الجانب الإنســـاني والمألوف لحياة الشخصيات. كذلك، تندمج الموسيقى مع الأصوات الأخرى في المشهد، مثل المؤثرات الصـــوتية، لتعزيز الحالة العاطفية أو الجو المحيط. حيث تمثل أصـــوات الحياة تأكيدًا على واقعية المشاهد وتضيف لمسة من الحياة اليومية إلى السياق الدرامي، مما يجعل الحوار أكثر قوة واقترانًا بالواقع. وباستخدام هذه العناصر الموسيقية والصوتية، يتم تعزيز التوتر والترقب في الحوار وإضـفاء الواقعية على المشـهد بشـكل أكبر، مما يجعل الجمهور ينغمس بشـكل أعمق في أحداث القصة.

5- دلالات المؤثرات البصرية (VFX) في الفيلم:

تم بناء العديد من مواقع التصوير داخل الفيلم باستخدام المؤثرات البصرية، وقد جاءت هذه المؤثرات بشكل متناسب مع الفيلم، حيث لم يشعر المشاهد بوجود أي غرابة. تمثل المؤثرات البصرية (VFX) العمود الفقري لنجاح فيلم "**كيرة والجن**"، حيث تم إنتاج أكثر من 1020 مشهدًا بتقنيات VFX. تم صناعة هذه المشاهد أو إجراء تعديلات وإضافات عليها باستخدام المؤثرات البصرية. حيث تم الاعتماد عليها بشكل كبير في صناعة الديكورات الخارجية واللقطات الواسعة لتلك الأماكن بهدف منح المشاهد مصداقية أكبر لأحداث الأكشن التي تدور. تم تحقيق ذلك من خلال زيادة أعداد الخيول في المشاهد، وأعداد الأشخاص وزيادة عدد الأسلحة المستخدمة، وتصوير النيران والانفجارات، واستخدام سيارات قديمة الطراز. كما تم بناء ديكورات تحاكي منطقة وسط البلد التي جرت فيها غالبية أحداث الفيلم، والتي تم تصويرها تقريبًا في ميدان سيلمان باشا– **طلعت حرب حاليًا**–، والذي كان من المعالم البارزة في مصر في تلك الفترة. كما كانت جغرافيا القاهرة في هذا العصر مختلفة، حيث كانت لدى الإنجليز معسكرات داخل القاهرة في منطقة وسط البلد، وكان ميدان التحرير الحالي يُعرف باسم ميدان الإسماعيلية في تلك الفترة. كان من المهم أيضًا تحقيق جغرافيا وجود **كافيه ريش** بالقرب من المعسكر الإنجليزي، وأن يكون قريبًا من المتحف المصري بتصميمه الذي كان عليه في ذلك الوقت، وكذلك محاكاة ميدان العتبة الذي اندلعت فيه الاشتباكات بين المتظاهرين وقوات الجيش الانجليزي خلال أحداث الثورة، ولذلك، واجه صانعو الفيلم تحديًا كبيرًا في محاكاة هذه الفترة التاريخية التي مرت منذ أكثر من 100 سنة.

وكان من المهم التعامل مع استخدام المؤثرات بشكل استراتيجي ليس فقط لإبهار المشاهدين، وإنما أيضًا لتكون جزءًا من استراتيجيات تطور الحبكة ومنحها زخمًا. في بعض

الأحيان، تكون المؤثرات الرقمية ذات فائدة ليست فقط في تقليل تكاليف الإنتاج، ولكن أيضًا في تنفيذ مشاهد لا يمكن أن تتم إلا عن طريق VFX كما في مشاهد طائرات الجيش الانجليزي والجيش التركي في الحرب العالمية الأولى التي استخدمها الفيلم. كذلك غيرت التقنية الرقمية بشكل كامل الطريقة التي يبتكر بها صناع الأفلام المؤثرات البصرية، ومع ذلك، يتضح أن التقنية وحدها لا ترفع من مستوى الجودة الفنية في السينما. لذا، لا يمكن أن تكون المؤثرات البصرية هدفًا ذاتيًا، بل يجب أن تكون وسيلة لتحقيق الغاية المرجوة. حيث يجب أن تخدم المؤثرات البصرية القصة التي يرغب صانع الفيلم في سردها، وتُعتبر جزءًا أساسيًا من ترتيب المشهد. **ومن بين أبرز استخدامات المؤثرات البصرية في الفيلم:**

- محاكاة هذه الفترة بشكل كبير جداً، سواءً من حيث المباني أو الألوان، حيث تم بناء الديكورات بشكل شبه كامل سواء عبر التصوير الفعلي أو باستخدام تقنيات المؤثرات البصرية (VFX) بالاعتماد على خرائط حقيقية لتلك الحقبة. تم إنشاء منطقة وسط البلد بدقة، مع محاكاة شكل المعسكر الإنجليزي وإضافة تحسينات بصرية باستخدام VFX لرفع مستوى واقعية المكان، وكذلك تم استخدام تقنيات الرسوم الحاسوبية CGI لتجسيد المشهد الواسع Wide shot الذي يظهر المعسكر الانجليزي داخل القاهرة.
- تم استخدام خيول تنتمي إلى نفس فصيلة الخيول التي كان يستخدمها الجيش الإنجليزي في ذلك العصر، وتم زيادة عددها باستخدام تقنيات المؤثرات البصرية.
- تم دمج الضباب الذي تم تصوير جزء منه بشكل طبيعي وجزء آخر تم إضافته بواسطة VFX. وكان هذا تحديا لفريق العمل في تحقيق انسيابيه وواقعية للضباب المصنوع بحيث يظهر بنفس الشكل والتأثير الذي كان موجودًا خلال التصوير الفعلي، مما أضفى واقعية استثنائية لمشاهد الصراع.

- من بين المشاهد التي اعتمدت بشكل كبير على تقنيات VFX هي حادثة اغتيال (كييف)، حيث تمت إضافة العديد من العناصر مثل سيارات تنقلب، وزجاج يتحطم، وزيادة عدد الأفراد والخيول باستخدام تقنيات VFX. تم ذلك لزيادة فعالية لقطات الأكشن وتعزيز الإحساس بقوة المطاردة والمعركة أثناء تطور الحادث.
- كذلك، تم إنتاج جميع طلقات الرصاص التي خرجت من المسدسات والبنادق باستخدام تقنيات المؤثرات البصرية (VFX)، ولم يتم استخدام رصاص مزيف لتعزيز عوامل السلامة.
- ومن بين الأمور التي اعتمد عليها الفيلم، وكان من المستحيل الحصول عليها إلا من خلال VFX، هو طراز الطائرات في الحرب العالمية الأولى. ظهرت في الفيلم نوعان من الطائرات في مشهدين مختلفين (طائرات الجيش التركي وطائرات الجيش الإنجليزي). تم إنشاء نماذج تحاكي هذه الطائرات بدقة، مع التركيز على تفاصيل تصميمها والرسومات الموجودة عليها، بالإضافة إلى محاكاة واقعية طيرانها.
- في (فينال الفيلم) والمقطع الأخير، الذي كان من المفترض أن يتم في إسطنبول، كان من المهم تجسيد تلك الفترة التاريخية من حيث المكان والهندسة المعمارية. تم ذلك عبر استخدام (VFX)، حيث تم استبدال السفن التي ظهرت في المشهد النهائي بنماذج تمثل السفن المستخدمة في ذلك الوقت. تمت إضافة عناصر أخرى إلى المشهد ترتبط بتلك الفترة الزمنية، مثل الأعلام والمناظر المختلفة للشوارع، لإعادة إنشاء المكان بشكل يعكس طابعه في تلك الحقبة.

6- دلالات الألوان والإضاءة في الفيلم:

يختار صانعو الأفلام الألوان المتاحة لهم لاستخدامها من أجل إيصال رسالة أفلامهم ومزجها على أفضل وجه، فالأحمر، على سبيل المثال، يمثل الخطر والشغف، وكذلك الموت، بينما يمثل الأخضر الحياة والنمو، ويمثل بصورة خاصة البعث. ويمكن للاستخدام

الإبداعي للون أن يخدم أغراضًا متنوعة. يتحدد الأسلوب البصري لأحد الأفلام من خلال عدد من الخيارات – على سبيل المثال، خطة لونية، حيث تتكرر بعض الألوان بظلال أو تركيبات مختلفة. وعند اتخاذ قرار بتصوير فيلم بالألوان، يجري تخطيط كل شيء – الملابس والإضاءة والمكياج ومشاهد التصوير – وتنفيذه وفقًا لذلك القرار. ومن الممكن استخدام اللون بطريقة تجعل الفيلم يبدو في النهاية أقرب إلى الأبيض والأسود منه إلى الفيلم الملون، وهو ما ظهر في فيلم (كيرة والجن)، حيث استطاع المخرج مع مصور العمل خلق هوية بصرية لهذه الفترة التي تدور فيها أحداث الفيلم، لا تشبه أي هوية أخرى لفترة زمنية مختلفة اعتادها الجمهور، أو الأعمال القليلة التي تناولت هذه الفترة من تاريخ مصر. ولذلك فإن درجات الألوان في الفيلم غير معتادة بالنسبة للمشاهدين، حيث أراد المخرج أن يوضح للجمهور أن الفيلم يتناول أحداثًا من الماضي، لذا اعتمد على بعض الألوان الداكنة مثل البني والرمادي والأخضر الكامد، وجعل ألوان الديكورات تبدو بشكل أقرب إلى اللون الداكن، مما يشير إلى الزمن الماضي، وأعطى الانطباع بأن كل أثر للألوان قد استؤصل من الإطارات. واستخدم الألوان الباهتة والقديمة للحوائط المتهالكة لتعكس جو الفترة التاريخية والتدهور الذي كانت تمر به مصر في ذلك الوقت. واستخدم الألوان الزاهية مع الأعلام واللافتات ليرمز إلى الأمل والثورة، ويعزز الشعور بالتفاؤل والنضال من أجل الحرية والاستقلال. كما أن استخدام الألوان الزاهية يجذب الانتباه ويضفي جوًا حيويًا على المشهد. وقد عمل المصور السينمائي محمد المرسي على إعادة خلق القاهرة كما كانت في العقد الثاني من القرن الماضي .واتفق فريق الفيلم على أن يكون للفيلم مظهر ليلي، مليء بالظلال وأحياناً صارخ الألوان .لذلك حصر المرسي لوحة ألوانه بعدد محدود من الألوان الأبيض والأسود والأحمر وبصورة خاصة البني، ما أعطى بعض المشاهد لونًا بنيًا داكنًا واستدعى الزمن الماضي.

كانت **الإضاءة** الغالبة على الفيلم هي **الإضاءة المنخفضة** لتتوافق مع روح الفترة التاريخية للفيلم. ومن بين التحديات التي واجهتها هذه الفترة التاريخية كانت ضرورة جعل الإضاءة واقعية، حيث كانت مصادر الكهرباء قليلة في البيوت والشوارع. ومع ذلك، استطاع مدير التصوير التحايل على الأمر، حيث رأينا في الفيلم مصادر الإضاءة البدائية وفي الوقت نفسه كانت الإضاءة في هذه المشاهد واقعية للغاية. وغالبية المشاهد في الفيلم كانت مشاهد ليلية، لذا كانت الإضاءة وتوزيعاتها مسألة صعبة. ومع ذلك، لم يشعر أحد بأي غرابة في طبيعة إضاءة هذه المشاهد في الفيلم، سواء بالإضاءة البراقة أو الخافتة. وساهم استخدام الإضاءة الخلفية بشكل رئيسي في تحديد مظهر الشخصيات وصناعة العمق المناسب للمشهد وإضفاء الجو المناسب، كذلك استخدمت الإضاءة لإبراز بعض عناصر التكوين لتبدو ذات سيطرة أكبر، كما في مشاهد إضاءة العلم البريطاني، وذلك في رمزية للهيمنة والتحكم البريطاني على مصر. تبرز إضاءة العلم البريطاني ككتلة مسيطرة على المشهد بينما تظل باقي العناصر في الظل، مما يعكس القوة والتأثير الذي يمتلكه الاحتلال البريطاني. كذلك، تنوعت الإضاءة بين الأماكن الداخلية والخارجية، حيث اختلفت بين اللقطات الخافتة داخل مخابئ المقاومة والإضاءة الساطعة في الشوارع الممتلئة بالمتظاهرين. هذا التباين في الإضاءة يعكس التضاد بين الظروف الداخلية للمقاومة والأحداث الخارجية العامة، مما يبرز التوتر الذي يختلف من مكان إلى آخر. وبالرغم من التحديات المتعلقة بالإضاءة والأماكن الضيقة، جاء الفيلم مليء بالمطاردات وحوادث الاغتيال والمظاهرات، مما جعل مهمة مدير التصوير أصعب في التنسيق بين الإضاءة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا، خاصة في وجود أكشن عنيف. ومع ذلك، كانت نتيجة مشاهد الأكشن في الفيلم في غاية الإبهار والتجديد، بعضها كان من لقطة واحدة، وأخرى في شوارع ضيقة، وأخرى مليئة بالممثلين وغير ذلك.

7- العلامات الأيقونية والتأشيرية والرمزية التي احتوى عليها الفيلم:

احتوى الفيلم، وفقًا لما ذكره **تشارلز ساندرز بيرس**، على علامات **أيقونية وتأشيرية ورمزية**. فيما يتعلق **بالعلامات الأيقونية**، فقد احتوى الفيلم عليها من خلال الصور المرئية التي جسدت أحداث ثورة 1919 والاضطرابات التي تلتها مثل حادث مسجد الحسين وحادث قرية ميت القرشي واغتيال السير لي ستاك، وأعمال المصريين في السخرة وغيرها من الصور التي تُعتبر علامات أيقونية لأن مصدرها الأصلي هو الصور الأرشيفية الحقيقية لهذه الأحداث التاريخية. كما احتوى الفيلم على **علامات تأشيرية**؛ فالدخان والضباب والنيران المشتعلة التي ظهرت في معظم مشاهد العمليات الفدائية هي علامات تأشيرية على وجود عنف واشتباكات في المكان، كذلك الأسلحة التي ظهرت في مشاهد الفيلم تعتبر علامة تأشيرية على مدى القدرة البدنية والمهارات التي يتمتع بها أفراد المقاومة في استخدام الأسلحة النارية، والاشتباك، والقدرة على الفرار بعد تنفيذ المهام. **كما احتوى الفيلم على علامات رمزية** من خلال الاستخدام الدلالي لعناصر التصوير، مثل زوايا الكاميرا المنخفضة التي عبرت عن القوة والسيطرة للمحتل، والزاوية المرتفعة التي عبرت عن الضعف والانكسار أحيانًا لشخصيات المقاومة. كذلك، استخدم الفيلم الألوان والإضاءة والأزياء العسكرية كرموز رمزية للتعبير عن القوة والسيطرة العسكرية للمحتل البريطاني على المصريين.

8- اعتماد الفيلم على وثائق أرشيفية وأحداث واقعية:

اعتمد الفيلم على رواية "1919"، التي استندت إلى ما ورد في كتب التاريخ حول ثورة 1919. بالإضافة إلى ذلك، اعتمد الفيلم على خرائط مفصلة للقاهرة أثناء تلك الفترة، بهدف رسم صورة واقعية للحياة في الشارع المصري في ذلك الزمان. كما استند الفيلم إلى عرض بعض الأحداث التاريخية التي سبقت الثورة، مثل حادثة دنشواي

1906، وبعض الأحداث التي رافقت ثورة 1919، مثل حادث مسجد الحسين وحادث ميت القرشي. نجح المخرج في التمسك بالأحداث الأصلية من خلال مشاهد حادثة دنشواي 1906 وثورة 1919، وما تبعها من أحداث، مع التعبير عنها بوسائل مختلفة. على الرغم من استخدام العديد من العناصر الفيلمية الحديثة مثل الخلفيات والإضاءة والمؤثرات البصرية التي تم تنفيذها بواسطة الكمبيوتر (CGI)، استطاع المخرج استعادة روح الحدث الواقعي من خلال الملابس والحوارات وطريقة استخدام الأسلحة. فنحن في هذا الفيلم كنا كمشاهدين بين أمرين زمكان معاصر مجسد من ناحية الشكل والموضوع وواقعة تاريخية لا انفكاك منها، فقد اهتم الفيلم بزمان ومكان الحدث لكنه قدمه برؤية جديدة واستطاع استثمار التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان.

تحليل الخطاب الثقافي والأيدولوجي للفيلم

يستمر العلماء في النقاش حول الأسباب التي تجعل الكتّاب يختارون كتابة روايات أو تصوير أفلام عن الماضي، وغالباً ما يستنتجون أن الوقت الذي مر منذ وقوع الأحداث يسمح للشخص بتحليلها بشكل أفضل وتطبيق دروسها على الواقع الحالي. يشير بعض العلماء أيضًا إلى دورة الأحداث التاريخية، مما يعني أنه يمكن تجنب تكرار أخطاء الماضي من خلال تحليلها بعناية. إن وظيفة واحدة للتاريخ ليس مجرد شرح للماضي، ولكن أيضًا لجعل إعادة التفكير في الحاضر أمرا ممكنا. وتظل الموضوعات التاريخية في السينما شائعة باستمرار في ثقافات مختلفة. وقد قام العديد من الباحثين بدراسة أسباب تمثيل الأحداث التاريخية بشكل وافر في الأعمال الفنية، وغالبًا ما يلاحظون أن هذا الاهتمام يتسم بالطموح لإعادة تقييم الحاضر. وبالتالي، تصبح المواضيع التاريخية عادة أكثر انتشارًا في أوقات التغييرات الاجتماعية العميقة[61].

تطرح علاقة السينما بالتاريخ بعض الأسئلة، وعلى رأسها **السؤال الأيديولوجي** والذي يدور حول الأسباب التي تدفع بهذا المخرج أو ذاك إلى اختيار التاريخ موضوعًا لفيلمه. من جهة أخرى، يتعلق بكيفية تناول ذلك التاريخ الذي عايش بعض أحداثه أو قرأ عنها في كتابات المؤرخين، مع إعادة بناءه في لقطات ومشاهد سينمائية معينة. فالفيلم التاريخي، إذ يشير ظاهريًا إلى وقائع تاريخية، فإنه في العمق لا يشير سوى إلى ذاته. وبهذا المعنى، إذا نظرنا إلى فيلم "**الناصر صلاح الدين الأيوبي**" الذي أخرجه يوسف شاهين، فإنه ربما لا يكون إشارة إلى صلاح الدين ولا إلى الحروب الصليبية بقدر ما يشير إلى جمال عبدالناصر وصراعه ضد القوى الاستعمارية الخارجية القديمة(فرنسا وإنجلترا) والحديثة(أمريكا وإسرائيل). وبالنسبة لفيلم مثل "**عمر المختار**" الذي أخرجه السوري مصطفى العقاد بإنتاج ليبي في أواخر السبعينات، يمكن للمشاهد بسهولة أن يكتشف قرب ملامح الممثل الذي لعب دور عمر المختار من ملامح الرئيس الليبي معمر القذافي بالذات. هو الحاضر إذا، يقرأ الماضي، ليس لكي يفهم هذا الماضي، بل ليجمله – خارج كل محاولة لفهم الحاضر – رسالة أيديولوجية معينة توجه إلى ذاكرة مجموعة بشرية محددة، ملهمة لها بأن دعائم حاضرها راسخة ومتينة في ماضيها. ويعتبر ما حدث في الأمس مصدر إلهام لنا اليوم، ومن هذا الماضي علينا أن نستمد العزم لمواجهة الحاضر وبناء المستقبل. إحدى الشروط الرئيسية لمنح هذه الرسالة كامل مصداقيتها وفعاليتها، وإعطاء الفيلم التاريخي قيمته، هي عدم التصريح وأن تلمح للحاضر.

أراد فيلم "كيرة والجن" تسليط الضوء على عمل وطني ملحمي لا يزال عالقًا في ذاكرة المصريين. سخر له المخرج مروان حامد كل الإمكانيات الفنية التي حوّلت فيلم "**كيرة والجن**" من ذكرى تاريخية مر عليها أكثر من قرن إلى سردية حديثة تتناسب مع

تطلع الدولة إلى الاستقلال والحرية. وليس شرطًا أن يكون الاحتلال قابعًا داخل البلاد، فالمعارك الوطنية تتغير بتغير الظروف السياسية، ويظل الهدف واحدًا.

تناول الفيلم أحداثاً تروي قصص المناضلة الشعبية ضد المحتل الإنجليزي، ولكن في الوقت نفسه، حمل الفيلم العديد من الرسائل الأيديولوجية التي يمكن أن تكون لها تأثير كبير على حاضر هذا الشعب. قدم الفيلم أن من أهم أسباب انضمام أحمد عبدالحي كيرة للمقاومة هو إعدام الشرطة المصرية لوالده، بعدما أصدرت المحكمة المصرية حكم الإعدام ضده في أحداث دنشواي في 13 يونيو 1906. كانت هذه الحادثة –**حادثة دنشواي**– نتيجة تواطؤ بين السلطات القضائية والتنفيذية المصرية مع الاحتلال الإنجليزي. بالتالي، كان غياب العدالة سببًا رئيسيًا في قرار كيرة بالانضمام إلى المقاومة. ونجد عبد القادر شحاتة الجن، ابن الليل الفهلوي الذي يعمل لدى الإنجليز، جاء كشخصية رمزية ليُظهر الكاتب حال الشباب المصري المعاصر لتلك الحقبة الذي يهرب من الواقع المزري في مصر بسبب الاحتلال البريطاني وغياب العدالة. كما قام الفيلم بتقديم صورة للجيل السابق لثورة 1919، جيل عرابي، من خلال نموذج والد عبد القادر شحاتة الجن. الذي فقد الرغبة في الحياة بعد هزيمة الإنجليز للجيش المصري عام 1882، بعدما خان أفراد من الجيش نفسه أحمد عرابي ورفاقه الذين حاولوا مواجهة الاحتلال البريطاني والملك وحاشيته. فالخيانة والفساد الذي انتشر في البلاد لعقود طويلة كان سببًا في انعزال الأب عن الحياة وعدم مغادرته لمنزله لعقود، وأدى إلى انسحاب الابن من الفعالية والانخراط في حياة الليل والبلطجة. جمع الفيلم بين توليفة متنوعة من فئات الشعب المهمشة التي كان وجودها يحمل رسائل ضمنية هامة. قدم الفيلم شخصية **دولت فهمي** على أنها امرأة مسيحية تنتمي إلى صعيد مصر، أي إلى سكان جنوب البلاد. وربما اقتضت دواعي العزف على وتر الوحدة الوطنية في المقاومة بين المسلمين والمسيحيين أن تكون هذه الشخصية قبطية

(مسيحية) وعاشقة لبلدها. وهي رسالة تتناسب مع الخطاب السياسي الحالي ومع من يقومون بالتشكيك في هذا الترابط.

نجد أيضاً نجيب الهلباوي، موظف حكومي سابق فُصل من عمله بسبب نشاطه السياسي ضد الاحتلال البريطاني، ليُسجن لفترة. والمفارقة بالتأكيد تأتي من أن الحكومة المصرية قامت بفصله بسبب نشاطه السياسي ضد الاحتلال البريطاني، مما يعكس مدى الفساد الذي كان مستشريًا في مؤسسات الدولة، التي تواطأت مع الاحتلال ضد الشعب المصري. يوجد أيضًا إسحاق نعيم، رجل مسيحي ينتمي إلى طبقة العمال المثقفة. بالتأكيد ينتمي إلى أقلية، لكنه أيضًا يُعبّر عن الوعي والحركة العمالية الشيوعية التي كانت في أوجها آنذاك، وكانت لها الكثير من الأهداف السامية والمحاولات المستمرة. ونجد أيضًا إبراهيم شوكت، ابن الطبقة الأرستقراطية. وهو نفسه ما يتناقض مع سرديات ثورة يوليو التي كانت تؤكد دائمًا أن كل الأرستقراطيين أولاد الذوات منتفعون ومتواطئون مع الملك والاحتلال. بينما نشهد ألكساندرا، فتاة أرمينية، وعلى الرغم من أصولها غير المصرية، إلا أنها تعتبر نفسها مصرية وتقرر المشاركة في المقاومة ضد الاحتلال البريطاني. وكذلك نجد راغب داود، وهو يهودي، لكن ذلك لم يمنعه أن يشارك في المقاومة، مما يتناقض مع سرديات ثورة يوليو التي تعتبر كل اليهود الذين كانوا يعيشون في مصر خونة. وهو ما يجعل الفيلم يستعيد الماضي من أجل أن يلقي الضوء على الحاضر، ويقدم الفيلم، من خلال عملية السرد، للكثير من الشخصيات التي اعتبرتها السلطة خارجة على القانون. كان خروجها رد فعلًا على غياب العدل عند مؤسسات الدولة، وتلك هي نفس الشخصيات التي كانت جزءًا رئيسيًا من المقاومة ضد تعاون السلطة والاحتلال، اللذين كانوا يقهرون الشعب.

وكانت من أهم القيم التي أكد عليها الفيلم أهمية التسامح والتعايش بين مختلف الطوائف والثقافات، حيث ظهر التضامن الوطني بين أفراد المقاومة على اختلاف توجهاتهم كعنصر أساسي في تحقيق التغيير والتحرير. كما سلط الفيلم الضوء على التاريخ الوطني والبطولات التي قام بها أفراد من الشعب المصري ضد المحتل، مما يلهم الجماهير ويعزز روح المقاومة لديهم. ويمكن من خلال تحديد الفيلم لقضايا العدالة والحقوق التي كان الشعب يناضل من أجلها، أن يشكل دعوة لجماهير الحاضر بالحفاظ على هذه القيم والمبادئ، والتصدي لأي انتهاكات مستقبلية لهذه الحقوق. من خلال هذه الرسائل الأيديولوجية، تقوم الأفلام التاريخية بدور مهم في نقل القيم والتعاليم من الماضي إلى الحاضر، وتلهم المشاهدين للمضي قدمًا نحو تغيير إيجابي في مجتمعاتهم.

مدى توافق الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة:

توافقت نتائج الدراسة الحالية مع نتائج الدراسات السيميائية التي استكشفت دلالات وسيميائية عناصر اللغة المرئية في الأفلام السينمائية من خلال الرموز والإشارات والأيقونات. توافقت مع **دراسة مروة زعدني، نجيب بخوش 2021**، والتي كشفت عن أهمية توظيف العناصر السينمائية مثل الألوان والأزياء والإضاءة في إبراز الجماليات البصرية للفيلم. كذلك، **توافقت مع دراسة كمال عناني 2022** التي كشفت أن عناصر الصورة مثل حركات الكاميرا وزوايا التصوير وأحجام اللقطات تعطي العديد من الدلالات وترسم الإيقاع البصري للمشهد. **وتوافقت مع دراسة محمد سمير، مها فيصل 2023** التي أوضحت أن اللون والإضاءة يمتلكان مدلولات نفسية سريعة التأثير على المتلقي. **في دراسة مراح مراد 2019**، ذُكر أن الفيلم التاريخي المعاصر استفاد من التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان، مع استخدام عناصر التصوير لإبراز جماليات المشهد. **وفي دراسة خيرة بن ضحوي 2021**، أُشير إلى قرب الواقع الرمزي من الواقع

الفعلي في الفيلم الثوري نوة من خلال الشخصيات التي جسدت الأحداث، وبدت ملامح الممثلين وكأنها أرشيف يعكس بدقة الحقائق التي وقعت في تلك الفترة. **وفي دراسة يونس محمد الحسين وآخرون 2021**، تم التأكيد على أن فيلم ناصر 56 تناول الفترة التارخية التي عاشها الشعب المصري، وقدمت المشاهد بشكل وثائقي، مع تجسيد أبرز الشخصيات التاريخية. وفي الدراسات التي استعرضت الرموز اللفظية والبصرية في الصور المرئية، أوضحت الدراسات في تحليل ملصق الأفلام أن الصور الفوتوغرافية لها تأثير في جذب انتباه المشاهد للملصق السينمائي، وأن كل زاوية وحجم لقطة يحمل معاني ودلالات مستمدة من محتوى الفيلم. وكشفت دراسات مثل Mega1, R., & Tawami, T., 2022، ودراسة Dewitri, N., Marantika, I 2023، أن كل رمز وإشارة سواء كانت لفظية أو غير لفظية يمكنها نقل المعاني بشكل شامل وتصوير معنى ملصق الفيلم بشكل فعال، وهو ما يتوافق مع نتائج تحليل ملصق الفيلم.

استنتاج Conclusion

صور فيلم "**كيرة والجن**" الذي تم إنتاجه عام 2022 الدور البارز الذي لعبه المهمشون في مصر بعد ثورة 1919 في مقاومة الاحتلال البريطاني وسلطته المحلية. كان هؤلاء المهمشون يواجهون تحديات كبيرة نظرًا لأن الجيش والشرطة كانا تابعين للقصر والاحتلال، ولم يكن لديهم الأسلحة أو التدريب اللازمين للمقاومة. ورغم ذلك، كانت المقاومة في كثير من الأحيان تتفوق على الجيش والشرطة الرسميين من ناحية الأسلحة والتدريب. استطاع المخرج مروان حامد من خلال هذا الفيلم أن يسلط الضوء على دور المهمشين والمظلومين وينتقد السلطة والمسؤولين الذين ساهموا في الأزمات التي عاشتها مصر خلال فترة الاحتلال. يُظهر الفيلم بشكل ذكي تصاعد الصراع وانتصار ثورة 1952 التي أدت إلى الإطاحة بالملك والاحتلال والنظام الفاسد، ويقدم لنا سردية مختلفة عن السرديات

النظامية في محاولة منه لإحقاق الحق، محاولة تستخدم الفن الأكثر شعبية وهو السينما لتصل إلى عقول وقلوب ملايين المشاهدين المؤهلين لتبني هذه السردية عوضًا عن السرديات التي حشيت بها رؤوسهم لعقود طويلة. استطاع المخرج تخيل إيقاع هذه الفترة، من خلال استخدام كافة عناصر اللغة المرئية، بالإضافة إلى اعتماده على وثائق مكتوبة ومرسومة ومصورة تعود إلى تلك الفترة. وفي هذا السياق، استخدم مجموعة متنوعة من العناصر لتحقيق ذلك، مثل تصميم الديكور واختيار الملابس بطريقة عكست الفترة الزمنية للفيلم، مما ساعد في نقل الجمهور إلى هذا الزمن. ومن خلال استخدام أساليب الإضاءة التي كانت شائعة في الفترة المستهدفة، تمكن المخرج من إعطاء الجو العام لهذه الفترة. واستخدم أيضًا المؤثرات البصرية لتعزيز الجو الزمني، سواء كان ذلك من خلال إعادة إنشاء المباني التاريخية أو تجسيد الأحداث التاريخية بشكل واقعي. ومن خلال اختيار الموسيقى وتأثيرات الصوت التي عكست هذه الفترة التاريخية، وتوجيه الممثلين لتقديم أداء يتناسب مع الفترة الزمنية المستهدفة للفيلم، بما في ذلك لغة الجسد واللهجات اللغوية، ساعدت جميع هذه العوامل في نقل الجمهور إلى تلك الحقبة. باستخدام هذه العناصر، تمكن المخرج من خلق تجربة سينمائية أعادت الجمهور إلى الماضي وجسدت الحقبة الزمنية المستهدفة بشكل واقعي ومؤثر.

محددات الدراسة والدراسات المستقبلية:

اقتصرت عينة الدراسة على استكشاف كيفية تمثيل المقاومة المصرية في الأفلام السينمائية، وتطبيق ذلك على فيلم "كيرة والجن 2022"، باستخدام مقاربة رولان بارت. يمكن أن يكون من المفيد أيضًا تحليل أفلام تتناول موضوعات أخرى باستخدام مقاربة رولان بارت، بالإضافة إلى نظرية تشارلز ساندر بيرس لدراسة العلامات الأيقونية والرمزية والتأشيرية في الأفلام. من بين الأفلام التي يمكن تحليلها باستخدام هذه المقاربات هي

الأفلام الوطنية التي تتناول تضـــحيات وبطولات الجيش المصـــري، لفهم كيفية تمثيلها وتأويلها في السينما المصرية عبر العصور. بالإضافة إلى ذلك، يمكن إجراء دراسة تحليلية مقارنة بين أفلام مصرية مختلفة تناولت موضوع المقاومة، لاستكشاف التباينات والتحولات في تمثيل المقاومة الشعبية عبر السينما المصرية.

المراجع والهوامش

[1] فشار، عطاء الله أحمد، و فشار، آمال .(2017) .صورة الثورة التحريرية في السينما الجزائرية : تحليل سيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد للمخرج أحمد راشدي.*مجلة العلوم الانسانية، ع 46* ، 221 - 244مسترجع من

http://search.mandumah.com/Record/1128969

[2] طلحي، فاطمة (2015). صورة إفريقيا في السينما الأمريكية: دراسة حول تأثير الثقافة والتمثيل السينمائي. رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سمعي بصري، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي.

[3] Zaimar., A, (2017) Semiotic analysis of Lorraine in "THE CONJURING 2" FILM . Scope: Journal of English Language Teaching p-ISSN: 2541-0326 Volume 01, Issue 02, March 2017 e-ISSN: 2541-0334.

[4] علي، رانيا أحمد محمد (2018). سيميائية الرموز والأفكار الماسونية في فيلم الماعز الأليف على اليوتيوب. المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، جامعة جنوب الوادي - كلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال، العدد 4، ص ص 70-95. مسترجع من

http://search.mandumah.com/Record/1128969

[5] Pauzan.,A, (2018) A Semiotic Analysis of the John Wick 1 Film Using Charles Sanders Peirce's Semiotic Theory. A Thesis, Sarjana Humaniora in English and Literature Department of Faculty of Adab and Humanities of Alauddin State Islamic University of Makassar

[6] قلاعة، كريمة (2021). تمظهرات الأوبئة من خلال الأفلام السينمائية: دراسة تحليلية سيميولوجية للفيلم الأمريكي 'Contagion' كنموذج لحالة فيروس كورونا. جامعة وهران 1 أحمد بن بله - مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 8، العدد الخاص..

[7] زغدني، مروى، بخوش، نجيب (2021). الخطاب السردي السينمائي بين التفكير الفلسفي وأستطيقا الصورة: دراسة تحليلية لفيلم "الجوكر/ Joker ، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة باتنة، الجزائر، مج 22، ع 1.

[8] شريف، كمال أحمد، عنانى، وائل محمد أحمد، و محمود، آمال سعد .(2022) .سيميولوجيا تصميم الصورة الدرامية التليفزيونية وتأثيرها على القيم المجتمعية المصرية.*مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، ع 34* ،. 425 - 413 مسترجع من

1389302/Record/com.mandumah.search//:http

[9] محمد، محمد سمير، وأحمد، مها فيصل (2023). دلالات تحولات الإضاءة واللون في تشكيلة الصورة لمسلسلات الرعب، حوليات آداب عين شمس، مج 51 ، 176-194.

[10] Elena K. Myers, B.A., M.A.(2015), A Semiotic Analysis of Russian Literature in Modern Russian Film Adaptations, doctor of philosophy in the Graduate School of The Ohio State University Graduate Program in Slavic and East European Languages and Cultures The Ohio State University

[11] مراد، مراح (2019). الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي: أفلام ميل جيبسون نموذجًا **(القلب الشجاع - آلام المسيح)**. قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران-1- أحمد بن بلة، الجزائر.

[12] بن ضحوي، خيرة (2021). مقاربة سيميائية لخطاب الصورة في الفيلم الثوري نوة **'البحث عن المواطنة'**. مجلة ضاد لسانيات العربية وآدابها، المجلد 2، العدد 3، صفحات 337-355.

[13] الحسين، يونس محمد، جمعة، حسين أنور، وعبدالعظيم، صالح سليمان (2021). التحولات السياسية في مصر كما يعكسها الفيلم السينمائي التاريخي ناصر 56: دراسة سيميولوجية. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 39، صفحات 287-319.

[14] السنوسي، ثريا (2017). سيمائية الصورة في خطاب الكراهية. المؤتمر الإعلامي الدولي: الإعلام بين خطاب الكراهية والأمن الفكري، الزرقاء: جامعة الزرقاء - كلية الصحافة والإعلام، صفحات 639-657.

http://search.mandumah.com/Record/917091

[15] عيسي، محمد حسين محمد (2018). سيميائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السينمائي. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، العدد 10، صفحات 538-555.مسترجع من

http://search.mandumah.com/Record/924674

[16] Mega1, R., & Tawami, T.,(2022) Semiotic Analysis on Film Industry: Case Study Suspiria Movie Poster, International Journal of Education, Information

Technology and Others (IJEIT), August 2022, 5 (4), 110-122DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.6979222 p-ISSN: 2654-2528 e-ISSN: 2623-2324 Accredited by Directorate General of Strengthening for Research and Development Available online at https://jurnal.peneliti.net/index.php/IJEIT

[17] Amalia, M., (2022) Semiotic Analysis of Disney movie posters thesis.English department faculty of Arts & Humanities Uin Sunan Ampel Surabaya .

[18] Dewitri, N., Marantika, I (2023), The Analysis of Verbal and Visual Signs in "Annabelle Comes Home and The Curse of La Llorona" Horror Movie Posters. Language and Education Journal Undiksha Volume 6, Number 1, Tahun 2023 P-ISSN: : 2613-9588 E-ISSN: 2613-9529 Open Access: https://ejournal.undiksha.ac.id/index.php/JJPBI

[19] يخلف، فايزة (2012). **سيميائيات الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، لبنان، ط1.

[20] بلخيري، رضوان لعجيمي (2017). قراءة في الأبعاد السينمائية للخطاب السينمائي بين تجميات الظاهر وتحليل الضمني. مجلة العلوم الإنسانية، العدد 8، صفحات 81-98.

[21] يخلف، فايزة (2012). **سيميائيات الخطاب والصورة** ، مرجع سابق ص ص 124- 125.

[22] Chandler, D. (2007). Semiotic: The basics, (2nd ed.). New York: Taylor & Francis. Cinderella (n.d).

[23] Saussure, F. D. (1974): *Course in General Linguistics* (trans. Wade Baskin). London: Fontana/Collins

[24] Nelson & Shaw. (2002). Introduction to Public Communication. Retrieved from: http://kell.indstate.edu/public-comm-intro/chapter/3-2-defining-verbal-communication/

[25] Pauzan. A., (2018) A Semiotic Analysis of the John Wick 1 Film Using Charles Sanders Peirce's Semiotic Theory. A Thesis, Sarjana Humaniora in

English and Literature Department of Faculty of Adab and Humanities of Alauddin State Islamic University of Makassar

[26] يخلف، فايزة (2012). **سيميائيات الخطاب والصورة** ، مرجع سابق، ص17.

[27] Chandler, D. (2007). Semiotic: The basics, (2nd ed.). New York: Taylor & Francis, Op. Cit.

[28] جبارة، غادة. المونتاج ما بين العلامة والاستعارة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، قسم المونتاج، ص 10، د.ن.

[29] المرجع نفسه، ص ص 22-24.

[30] لوتمان، يوري (2001). قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم. سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، ص 37-38.

[31] مراد، مراح. (2019) الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي، مرجع سابق، ص ص 70-75.

[32] Chandler, D. (2007). Semiotic: The basics, (2nd ed.). New York: Taylor & Francis. *Cinderella* (n.d).Op Cit.

[33] لوتمان، يوري (2001)، قضايا علم الجمال السينمائي ، مرجع سابق ص ص 45-46.

[34] ستيفنسون، رالف، جان (1993). السينما فنًا. ترجمة: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق. ، ص ص96- 98.

[35] John Howard Lawson, Film: The Creative Process (New York: Hill & Wang, 1967), 292

[36] برنارد ديل. تشريح الأفلام. ترجمة: محمد منير الأصبحي (2013). منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص 558.

[37] Mega1, R., & Tawami, T.,(2022) Semiotic Analysis on Film Industry: Case Study Suspiria Movie Poster. Op. Cit.

[38] عبد المسلم، طاهر (2015). الخطاب السينمائي: من الكلمة إلى الصورة. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ، ص 24.

[39] فولتون، ألبرت (د.ن) السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مراجعة عبد الحليم البشاموي، المركز العربي للثقافة والفنون، ص 7.

[40] يخلف، فايزة (2012). **سيميائيات الخطاب والصورة** ، مرجع سابق، ص137.

[41] المرجع نفسه، ص138.

[42] برنارد ديل. تشريح الأفلام، مرجع سابق.

[43] Elena K. Myers, B.A., M.A.(2015), A Semiotic Analysis of Russian Literature in Modern Russian Film Adaptations, doctor of philosophy in the Graduate School of The Ohio State University Graduate Program in Slavic and East European Languages and Cultures The Ohio State University, pp 11-13.

[44] Hamnett, B., (2011).The Historical Novel in Nineteenth Century of Europe. Representations of Reality in History and Fiction. New York: Oxford University Press

[45] Hegel, F., (2001). The Philosophy of History. With Prefaces by Charles Hegel and the Translator, J. Sibree, M.A. Kitchener. http://socserv2.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/hegel/history.pdf.

[46] Smith, A., (1983). Lectures on Rhetoric and Belles Lettres." Ed. J. C. Bryce. The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith. Oxford. P. 7.

[47] هارف، حسين على (2001). فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق.

[48] **المرجع نفسه.**

[49] Ribbans G., (1993). History and Fiction in Galdos's Narratives. Oxford.1993.--Quoted in Hamnett 2011.

[50] مراح مراد. (2019)، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل الســـينمائي، مرجع سابق، ص ص 29-32.

[51] المرجع نفسه، ص ص32-34.

[52] Manzoni. Dal romanzo storico. pp. 76–7, 84–5. Rigney, Imperfect Histories, pp. 16–18, p. 58. – Quoted in Hamnett 2011, 34

[53] برنارد ديل. تشريح الأفلام، مرجع سابق، ص304.

* جمعية اليد السوداء هي إحدى التنظيمات المسلحة غير النظامية التي نشأت في مصر من أجل مقاومة الاحتلال البريطاني، تأسست من رحم الجهاز السري التابع لثورة 1919 بقيادة عبد الرحمن فهمي، كانت تعرف باسم جماعة الاغتيالات، وهي حركة شعبية كانت تقوم باغتيالات الوزراء الموالين للإنجليز، وكذلك اغتيالات للإنجليز ، أشتهرت الجماعة بإنضمام العديد من الشخصيات المعروفة أو التي صارت معروفة فيما بعد، ومن أبرزهم زعيم الجماعة عبد الرحمن فهمي وأحمد ماهر والنقراشي وإبراهيم عبد الهادي الذين صاروا رؤساء وزارات في مصر لاحقاً، ولكن عملهم بهذه الجماعة لم يكن يظهر في الواقع بشكل علني حتى لا يقول الملك وأعوانه والإنجليز أن الوفد متورط في أعمال متطرفة من وجهة نظرهم، وكذلك انضم إلى هذه الجماعة صحفيون ومنهم عباس العقاد، وكان من أبرز أعضاء هذه الجماعة الذين لم يتطرق إليهم التاريخ في كتباته كثيرا :أحمد عبد الحي كيرة ودولت فهمي وعبد القادر شحاتة، ولكن جاء فيلم " كيرة والجن" ليسلط الضوء عليهم وعلى كفاحهم والتضحيات التي قدموها من أجل الوطن.

[54] Dewitri, N., Marantika, I (2023), The Analysis of Verbal and Visual Signs in “Annabelle Comes Home and The Curse of La Llorona” Horror Movie Posters. Op. Cit.

[55] https://alahalygate.com/archives/76270

[56] https://www.independentarabia.com/node/11636/

[57] أمين، مصطفى (1991). الكتاب الممنوع، الجزء الثاني، مطبوعات كتاب اليوم، يصدر عن مؤسسة أخبار اليوم ، العدد 5.

[58] برنارد ديل. تشريح الأفلام، مرجع سابق ، ص 59.

[59] المرجع نفسه، ص ص 80- 81.

[60] المرجع نفسه، ص ص105 -106

[61] Elena K. Myers, B.A., M.A.(2015), A Semiotic Analysis of Russian Literature in Modern Russian Film Adaptations, doctor of philosophy in the Graduate School of The Ohio State University Graduate Program in Slavic and East European Languages and Cultures The Ohio State University, pp 11-13.