وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

المعالجة الاخراجية للملحمة في الفيلم التاريخي

بحث تقدمت به الطالبة

سجى خليل ابراهيم عباس

الى مجلس كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية
وهي جزء من
متطلبات نيل درجة بكالوريوس في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

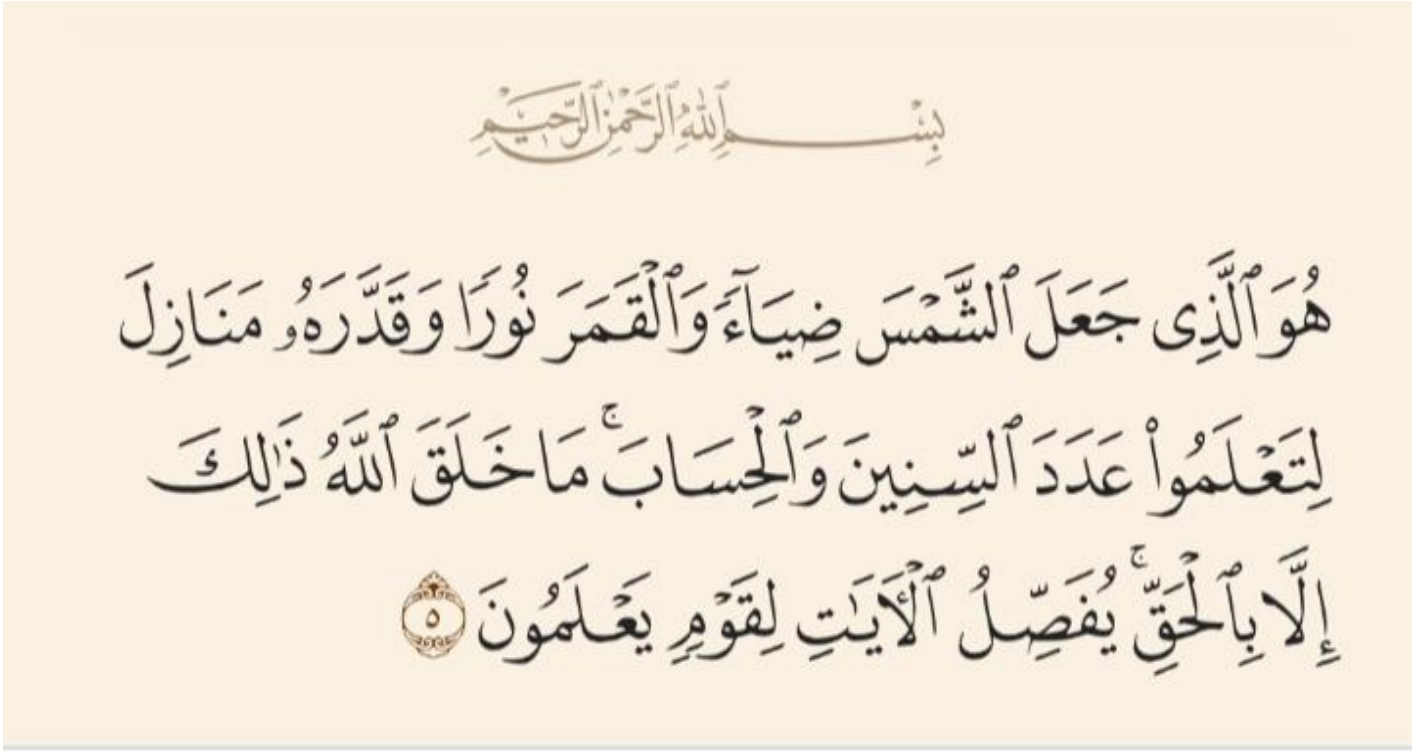
اشراف

م . م

محمد سمير

1442هـ

2021 م



صدق الله العلي العظيم

سورة يونس 5

الاهداء

الى اليد الطاهرة التي ازالت من امامنا اشواك الطرق ورسمت المستقبل بخطوط من الامل

الى الذي لا تقيه الكلمات والشكر والعرفان بالجميل

(والدي العزيز)

الى من ركع العطاء امام قدميها واعطتنا من دمها وروحها وعمرها حبا وتصميما ودفعنا لغد اجمل

الى الغالية التي نرى الامل الا من عينيها

(والدتي الحبيبة)

الى من يحملون في اعينهم ذكريات طفولتي وشبابي

الى من ضاقت السطور من ذكراهم فوسعهم قلبي

الى رياحين حياتي

(اخوتي)

شكر وتقدير

ابدي احترامي لمن بالعلم سيرتي ولولاه ما عمت الافكار وادينا

مهما اقول فلن اوفيك حقكم يامن بذلت الجهد كي للوعي ترسينا

هي مساحة بسيطة نخصصها للاشخاص الذين اعطوا ومازالو يعطوا الكثير لطلابهم

نحن هنا لنطرز لهم من خيوط الشمس اللامعة كلمات شكر

ومن ماء الذهب كلمات عرفان وجميل على ثقة منحونا اياها

جزاكم الجنة وبارك الله في عملكم وكتبها الله في ميزان حسناتكم

واتقدم بالشكر والتقدير الى اساتذتي الافاضل

ونخص بالشكر والتقدير

الاستاذ المشرف

محمد سمير

الذي تفضل باشرافه على هذا البحث وما قدمه لنا من دعم وتوجيه وارشاد

لاتمام هذا البحث فله اسمى عبارات الشكر والتقدير

مخلص البحث :

أن المخرج ينوع مواقع الكاميرا خلال التصوير بتصور مسبق واضح للفيلم ،وأن يعرف جيدا ما سيحتفظ به وما سيتخلى عنه ،والكيفية التي ينتقل بها من لقطة الى أخرى وعيا منعه بأنه يمكن أن تقع بعض التغيرات في مرحلة المونتاج ،وإما أنيقوم المخرج خلال التصوير بأخذ أقصى ما يمكن من اللقطات، على أن الكتابةالحقيقية تبدأ في مرحلة المونتاج حيث يتم البحث عن بنية مهيكلة للفيلم ،وصياغةحكايته مع وجود إمكانية تغير وجهة نظر السرد تتيحها وفرة المواد المصورة وعفويتها ،قد تمكن هذه الخطة الإخراجية المونتاج بصياغة نسخ عديدة لنفس الفيلم ،لا تؤدي نفس المعنى ولا تتطور بنفس الإيقاع، اذ يهدف البحث الحالي الى الكشف عن كيفية توظيف المعالجة الاخراجية في ملحمة الفلم التاريخي .

اما الفصل الثاني فتضمن المبحثين هما :

*** المبحث الاول :المعالجات الاخراجية وانواعها**

*** المبحث الثاني :المعالجة الاخراجية في الفلم التاريخي**

مؤشرات الاطار النظري

يتحدد البحث الاتي دراسة الكيفيات التي تحقق الكشف عن كيفية توظيف المعالجة الاخراجية في ملحمة الفلم الملحمي .لأغراض تحقيق اهداف البحث الحالي تم اختيار عينة قصدية متمثلة فلم المبارز.

اما اهم الاستنتاجات هي :

1- تتعرض الوقائع الملحمية للفلم في الخطاب السينماتوغرافي وفقآ للأنتماء الفكري لجهة الانتاج .

2- تعدد المعالجات الاخراجية للوقائع الملحمية للفلم وحقيقة حدوث الواقعة .

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
الواجهه	أ
الاية القرانية	ب
الاهداء	ج
نبت المحتويات	د
الفصل الاول / الاطار المنهجي	1ـ5
مشكلة البحث	2
اهمية البحث	3
هدف البحث	3
حدود البحث	3
تحديد المصطلحات	4ـــ5
الفصل الثاثي / الاطار النظري	6ـــ18
المبحث الاول / المعالجات الاخراجية وانواعها	7
المبحث الثاثي / المعالجة الاخراجية في الفلم التاريخي	13
مؤشرات الاطار النظري	18
الفصل الثالث / اجراءات البحث	19ـــ24
منهجية البحث	20
مجتمع البحث	20
عينة البحث	20
تحليل العينة	21ـــ24
الفصل الرابع / نتائج البحث	25ـــ26
النتائج	26
الاستنتاجات	26
التوصيات	26
المقترحات	26
قائمة المصادر	27ـــ28

الفصل الاول

- § مشكلة البحث
- § اهمية البحث
- § هدف البحث
- § حدود البحث
- § تحديدالمصطلحات

مشكلة البحث

ان كلمة الملحمة تعبر عن (قصيدة قصصية) تحكي عن اعمال البطولة التي تصدر عادة عن بطل رئيس واحد ،يكون لها مغزى قومي واضح في الغالب ويدخل في هذا القصائد الملحمية الشفوية وغير الشفوية كما يدخل في معنى الكلمة انواع اخرى من الملاحم الهزلية الجادة .

ان السينما ولفترات طويلة كانت قد احتكرت تقديم الافلام الملحمية تلك التي عالجت دراما مشوقة تحمل معاني انسانية على نطاق واسع في الشكل والمضمون ،الا ان التلفزيون حذا حذو السينما في تقديم تلك الملاحم الانسانية على وفق بناءات عالية المستوى وعليه لابد من البحث في توظيف الملحمة في الفلم التاريخي التلفزيوني والسينمائي .

وعلى هذا الاساس نجد ان مصطلح الملحمة قد حمل بين ثناياه التعبير عن الاعمال الادبية مرة وعن الاعمال العسكرية اخرى ،فنذكر مثلآ القصص الملحمية لنابليون التي خلدت ذكرى نابليون واعماله العسكرية وجعلت منه بطلآ اسطوريآ ناهيك عن القصائد الادبية الطويلة التي اصبحت من الملاحم المعروفة لدى الجميع ،ولاشك ان التوسع في استخدام المصطلح قد اخذ اشكالآ عدة منها الشعر أهمية الملحمي والمسرح الملحمي والرواية الملحمية وكذلك الفلم الملحمي والمسلسل الملحمي .

وبهذا نجد ان الملحمة تتجلى عبر وحدة الحدث والسرد وصورها الجميلة من خلال استعمال العناصر فوق الطبيعة فلا توجد ملحمة دون اله او الهة ، فضلآ عن دمج العناصر الروائية فيها بالاسطورية فباتت الملحمة تعكس العلاقة المزدوجة بينهما وبين الماضي او بالاحرى التاريخ ،وهذا الشيء جعل المخرجين يعملون على كل من هذه الثيمات على حدة في محاولة لايجاد المنافذ الفنية للربط بينهما وصولآ لبناء درامي يقنع المتلقي ويرضيه في نهايات جمالية مستساغة وبنسب متفاوتة

ومن خلال ماتقدم حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي :

كيف يتم توظيف المعالجة الاخراجية في الفلم التاريخي؟

اهمية البحث :

١- ان السينما والتلفزيون ولفترات طويلة كانت قد احتكرت تقديم الافلام الملحمية تلك التي عالجت دراما مشوقة تحمل معاني انسانية على نطاق واسع .

٢- ان التلفزيون حذا حذو السينما في تقديم تلك الملاحم الانسانية وفق بناءات عالية المستوى وعليه كان البحث قد ركز على البناء الملحمي للدراما التلفزيونية .

٣- ان البحث الحالي قدم فائدة للعالمين في مجال الدراما التلفزيوني وكذلك الطلبة الدارسون في مجال السينما والتلفزيون في الجامعات والمعاهد العراقية ذات الاختصاص .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

الكشف عن كيفية توظيف المعالجة الاخراجية في ملحمة الفلم التاريخي.

حدود البحث :

١- الحد الموضوعي : دراسة المعالجة الاخراجية في ملحمة الفلم التاريخي .

٢- الحد المكاني :

٣- الحد الزماني :

تحديد المصطلحات :

١-المعالجة :

عالجة : اسم

الجمع : معالجات

مصدر : عالج

المعالجة:طب جملة وسائل العناية بالحيوان أو النبات لاتقاء الأمراض ولمداواتها

معالجة المواد الاولية :تحليلها وسبرها

معالجة الإعلام :إستعمال الحواسيب لتحقيق عمليات معقدة تهدف إلى غايات ونتائج علمية

عالج : فعل

عالج يعالج ، معالجة وعلاجا ، فهو معالج ، والمفعول معالج

عالج الطبيب المريض : داواه

عالج العطل :بحث عنه وأصلحه [1]

---

[1] المعجم :اللغة العربية المعاصر

٢- الملحمة :

لغوياً

"الملحمة بمعنى الحرب وانما سميت لامرين :احدهما تلاحم الناس اي تداخلهم بعضهم في بعض والاخر ان القتلى كاللحم الملقى [1]

اصطلاحآ :

"عرفت لفظة الملحمة في اليونانية والانكليزية والفرنسية بمعنى كلام او حكاية ،اما في العربية فهي تعني معجمياً موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش او يتناثر فيها اللحم ،وفي اللغة فالملاحم جمع ملحمة على وزن مدرسة ومحكمة . والملحمة : الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان [2]

اجرائياً :

الملحمة لشعب معين من الشعوب هي تراث انساني خالد يقوم ذلك الشعب بتقديمه للانسانية جمعاء لما تحمله الملحنة من أهداف نبيلة وسامية تظهر ايجابيات الشخصيات ومحاولاتها التخلص من سلبياتها وتكون تضحياتها في سبيل الشعب والمجتمع الذي انبثقت منه .

---

[1] احمد بن فارس بن زكريا معجم مقاييس اللغة ، ج5، دار الفكر العربي 1979 ، ص238.
[2] فايز ترحيني ، الدراما ومذهب الادب ، الموسسة الجامعة للدراسات والنشر ، بيروت ، 1988،ص15.

الفصل الثـانـي

الاطار النظري

المبحث الاول : المعالجات الاخراجية وانواعها

المحث الثـاثـي : المعالجة الاخراجية في الفلم التاريخي

مؤشرات الاطار النظري

المبحث الاول

المعالجات الاخراجية وانواعها

رؤية المخرج

تتحدد الرؤية الإخراجية من خلال معادلة بين مرحلتين :

مرحلة التصوير .

مرحلة المونتاج .

أن المخرج ينوع مواقع الكاميرا خلال التصوير بتصور مسبق واضح للفيلم ،وأن يعرف جيدا ما سيحتفظ به ، وما سيتخلى عنه ،والكيفية التي ينتقل بها من لقطة إلى أخرى وعيا منه بأنه يمكن أن تقع بعض التغيرات في مرحلة المونتاج ، وإما أن يقوم المخرج خلال التصوير بأخذ أقصى مليمكن من اللقطات،على أن الكتابة الحقيقة تبدأ في مرحلة المونتاج حيث يتم البحث عن بنية مهيكلة للفيلم ،وصياغة حكايته مع وجود إمكانية تغيير وجهة نظر السرد تتيحها وفرة المواد المصورة وعفويتها ،قد تمكن هذه الخطة الإخراجيه المونتاج بصياغة نسخ عديدة لنفس الفيلم ،لا تؤدي نفس المعنى ولا تتطور بنفس الإيقاع .

لؤي بونويل

وقد تتحدد الرؤية الإخراجية أيضا انطلاقا من معادلة أخرى :فإما أن تكون الكاميرا والمونتاج في خدمة الممثلين والحكاية .تتميز الكتابة في هذه الحالة بتقطيع بسيط ووظيفي يسمح للتشخيص أن يبرز أكثر

تقطيع يستعمل في غالب الاحيان الحقل (champs)ضد الحقل (contre_champs) ولقطات عامة رئيسية كحالة أفلام الكوميديا مثلاً، أو أن يكون لتقطيع التقني دور مهيمن في العملية الإبداعية وينتقل التشخيص إلى المرتبة الثانية حيث يختار المخرج أسلوب إدارة الممثل تدفع التشخيص أن يكون مقتصدا وبأسلوب محايد ونوعا ما ميكانيكي على أن تتولد الانفعالات والأحاسيس من التقطيع والمونتاج[1].

في كل الحالات تأخذ اللقطة معناها ودورها بشكل مسبق أو تالي لكنها يجب ألا تأتي من تلقاء ذاتها وقف تدابير عمل تجعل العمل يتم بشكل أوتوماتيكي ،ويجعل لكل موقف درامي أسلوب معين لتسلسل اللقطات دون أن نكون مرغمين على القيام بأي اختيار جمالي .

تتميز السينما عن السمعي البصري بكون الكاميرا لاترصد الأشياء بهدوء آلي وكأنها مستقلة عنها أو كونها ليست إلا وسيطا.إنها تتبنى ما تصوره من مواقف حتى الغير الظاهر منها(hors_champs) وتقدمه على أنه لايمكن أن يوجد خارج عملية التسجيل ،وخارج إطارها ،وكأن الحياة كما نراها على الشاشة ليست جزءا مقتطعا ولكنها الحياة ببساطة في صيغة أخرى،اطأي الكاميرا كأداة حكي وليست وسيلة ترجمة تقنية لحكي درامي أو لسرد روائي .

زاوية الكاميرا

إننا في أي فيلم ،نغير مواقع الكاميرا لتصوير مشهد معين دون أن ينتبه الجمهور لذلك وفق لقاعدة ١٨٠درجة التي يضمن تطبيقها احترام اتجاهات المكان وتقطيعه .

ولكي أقرب القارئ من هذه القاعدة يمكن أن أعطي مثال تصوير مقابلة كرة القدم ،حيث كل الكاميرات توضع في جهة واحدة من الملعب للحفاظ على الاتجاه الذي يلعب فيه كل فريق .الكاميرات لا يحق لها أن تقفز على الخط الذي يرسمه الفريقين أي زاوية ١٨٠درجة وعندما تأخذ لقطة من الجهة المقابلة يتم

---

[1] رودي ، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني ، ترجمة انور محمد خورشيد ، مؤسسة فرانكلين لطباعة والنشر ، القاهرة ، 1970 ص ص 391ـــ 392

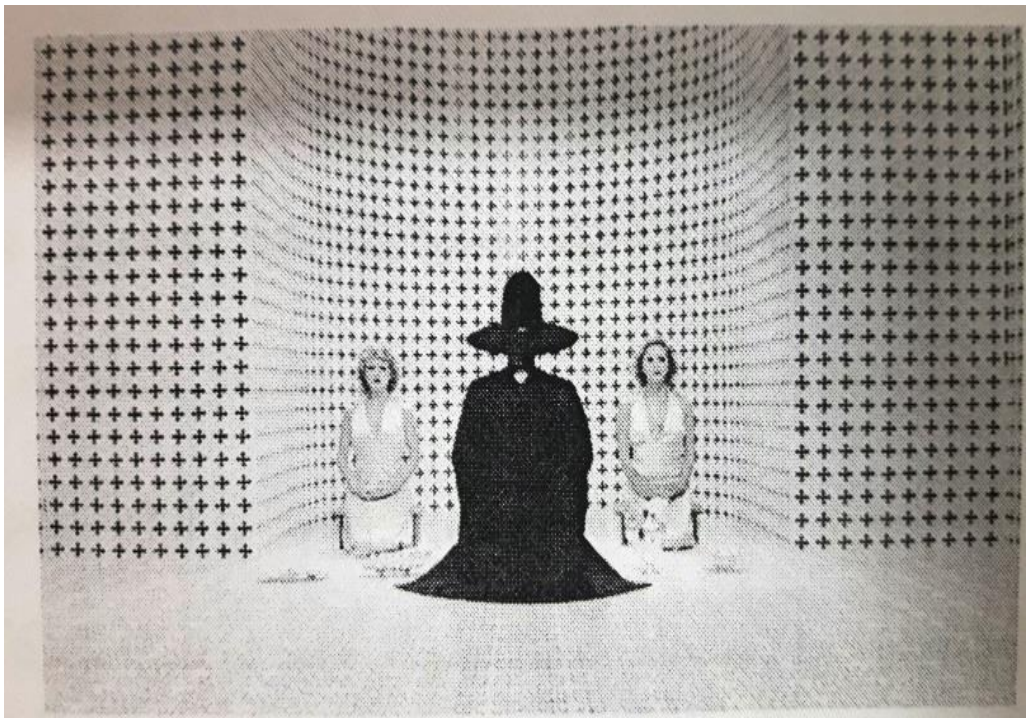
الإشارة الى ذلك كتنبيه على الشاشة .إننا هنا نتحدث عن السينما التي تقدم الأحداث على انها واقعية ،السينما التي يسميها الناقد الفرنسي اندريه بازان بالسينما الشفافة ،أي كتابة وفق مجموع القواعد التي تم العمل بها إلى حدود نهاية النصف الاول من القرن العشرين ،أي الى حدود ظهور الموجة الجديدة في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي .مثلآ لتصوير مشهد لشخصين يتحدثان، الشخصان اللذان يرسم تواجدهما داخل مكان ما نقطتين زاوية١٨٠درجة أي خط مستقيم ،نبدأ بتصوير الزاوية الأولى وعندما ننتقل لتصوير الزاوية الثانية دائما لنفس الموقف ،نحرك الشخصيات والشخصيات معا ،قليلآ،غالبا لهدف الحصول على تكوين معين الإطار .المتفرج لا ينتبه لهذا التحوير ،الذي يطال علاقة الشخصيات بالمكان لأن تغيير موقع الشخصيات بين زاويتين اللقطتين يتم ،باحترام قاعدة ١٨٠درجة التي تحافظ على اتجاه النظرات ،والمسافة بين الشخصيتين .انطلاقا من هذا المبدأ تقوم السينما من خلال التقطيع التقني باعتبار المكان مادة خام يمكن تشكيلها ،وإعادة صياغتها لغرض درامي أو سردي ،نمططه ،نضيقه ،نخلق المسافات او نمحيها ،ليتحول المكان من معطى فيزيائي إلى مكان متخيل أو إلى مجاز في مستويات متقدمة [1].

في غياب التقطيع التقني واعتماد كتابة الفيلم على اللقطة الواحدة (plan_sequence)مثلآ فيلم (المبنى الروسي)لألكسندر سكوروف ٢٠٠٢ يمكننا أن نتحدث عن تقطيع داخلي يعيد صياغة المكان ،ويحوله إلى فضاء متخيل داخل وحدة المان والزمان .اللقطة تقسم المكان إلى الحقلCHAMPSوخارج الحقل HORS CHAMPS والاقتصار على اللقطة الواحدة يعطي لهذا المكون اي جزء المكان اللامرئي / خارج حقل الرؤية مساحة أكثر لدلالة عن جزء المكان المرئي .

---

[1] دريد شريف ، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم التاريخي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2014 ص48

عمليا في حالة اللقطة المشهد نختار مكان / ديكور يسمح بحركية كبيرة للممثلين والكاميرا (ثابتة أو متحركة) ويسمح بإمكانية خلق لعبة الظهور ،والتخفي ،وللكاميرا أن تنتقل من الداخل إلى الخارج ،من مكان إلى أخر .



من فليم الجبل المقدس لخودوروفسكي

سينما الاستديو

وفي تقاليد سينما الاستوديو يتم تصميم الديكور وفقا لمتطلبات الميزونسين اي أننا أمام سينما تنطلق من مكان متخيل بشكل مطلق كما كان الشأن في التعبيرية الالمائية .

الكاميرا من المفروض ان تنتقل من زاوية الى اخرى بمطقها الداخلي ، وان تبلور شبكة من العلاقات والتقاطعات بين مساحات زمنية (مدة اللقطات) مسافات (سلم اللقطات) لتخلق بالنهاية لنفسها بنية خاصة تتموقع بين المرئي واللامرئي ، بين الظاهر والغايب ، بين المسافة وغيابها ، وبين علاقات المسموع بالمرئي .

يشبة التقطيع التقني الى حد بعيد التقطيع الموسيقي . فوحداته اي اللقطات التي هي مسافات مكانية تتولا في مستوى معين بالاستقلالية نسبية عن الدراما والسرد ، وبمنطق زمني موسيقي . تتحدد المدة الزمنية للقطة انطلاقا من وظيفتها .

الدرامية ،وأخذ بعين الاعتبار زمن قراءة عناصر اللقطة ،وتتحدد هذه المدة بشكل قبلي كاختيار فني عام للمخرج سابق عن الفيلم في حد ذاته١.

إن مجموع المسافات التي تقيمها الكاميرا مع ما تصوره من أمكنة وشخوص هي صياغة ذهنية للعالم بلغة مغايرة ،لغة السينما،وإن كانت النتيجة صوتا وصورا تبدو مباشرة بالمقارنة مع اللغة المكتوبة .رغم أن فعل السينما يتطلب كتابة وتحضيرا طويلا ،إلا أنها عملية إبداعية توجد في جزء كبير منها في اللحظة ،لحظة فعل التصوير .كون أن الكتابة تأخذ فترة طويلة لا يجب أن يحول السينما إلى وسيط فقط ،ولكن لإنتاج تصور للفيلم أي رؤية إخراجية التي يضمن وجودها وحدة العناصر والانسجام فيما بينها .وجود بنية مهيكلة يمكن من جعل مساحة الاختيار والانتقاء ممكنة وضيقة واستعمال عناصر بعينها وليس أخرى،كما أشرنا إلى ذلك سابقا .إن الرؤية الإخراجية لا توجد كمجموعة من الأفكار المسبقة عن العمل في نسخته النهائية كمضمون وكشكل فني فقط ولكنها ترسم ملامح شبكة من العلاقات بين العناصر ،تنطلق مما هو مادي فيزيائي (المكان ،الممثلين والاشياء) ومن توقع لحظة حاضر التسجيل إلى تخيل مجموع(المسافات)(سلم اللقطات) التي ستقيمها الكاميرا والزوايا التي ستحتلها خلال الفيلم ،الشيء الذي يخلق للعمل معجمه اللغوي الخاص.

يتبع التقطيع السينمائي نفس منطق الحكي الروائي بلغة أخرى ،لأنه هو الآخر يحدد منذ البداية زاوية نظر

الحكي داخل مشهد ما ، فإما أن ترصد الكاميرا الأحداث من زاوية نظر إحدى الشخصيات أو من زاوية سارد

خفي يرصد الأحداث من على مسافة أو من الداخل .مثلا قد ننتقل من لقطة مقربة الى لقطة عامة لأننا نتوقع فعلا لا يمكن أن تستوعبه لقطة مقربة ،دخول شخصية ما مثلآ،أي حكي من وجهة نظر سارد عارف بكل شيء ويستبق الأحداث .تتحدد المسافة التي تقيمها الكاميرا مع الواقع انطلاقا من تصور فلسفي للعالم والتاريخ الذي يحدد بشكل عام سلوكها ويمكنها نوعا من الاستقلالية عن باقي الأشكال التعبيرية التي تتقاطع معها كالمسرح والرواية .

---

[1] ليون سرميليان ، بناء المشهد الروائي ، ترجمة فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية ، مجلة الثقافة الاجنبية العدد(3) بغداد 1987، ص78 .

خارج المجال :

يصبح الفيلم سينمائيا كوجود وليس كوسيط أو تنويع لأشكال تعبيرية أخرى عندما يقوم التقطيع التقني باستعمال جزء المكان الذي سيبقى خارج مجال الرؤيا أي موجود وغير مرئي (hors_champ)، خارج الحقل كأحد عناصر اللغة السينمائية بامتياز ،لأنه ببساطة لا نجد له مقابلا في الأشكال التعبيرية الأخرى[1].

كلما اتسعت مساحة "خارج الحقل "كلما أصبحت اللقطة سينمائية تحتمل قراءات متعددة وتجعل المتفرج يشغل خياله أكثر إن التقطيع التقني في نظري يجب أن يعطينا فرصة التأمل ،كلما أظهر لنا القليل يصبح هذا التأمل مشوقا أكثر ومنتجا للمعنى الذي يضمن حياة طويلة للعمل في ذاكرة جمهوره .إن التقطيع التقني الذي يقتصر على إيصال الحدث فقط ولايأخذ بعين الاعتبار تدبير الحقل وخارج الحقل صورة وصوتا ينفي ذاته ويختصر اللغة السينمائية في وظيفة وحيدة .الكاميرا كوسيط أو وسيلة نقل تلفزي .

إن وجود بنية داخلية للتقطيع التقني أو بمعنى أدق للكتابة السينمائية مستقلة عن الدراما والسرد الأدبي ،يجعل المتعة متجددة وعميقة ،ولا تقتصر فقط على الحكاية وانجازات الشخصيات وبطولاتها ومواقف ايديولوجية آنيه .الكاميرا التي تميل نحو الرغبة اليائسة في إظهار كل شيء هي كاميرا بدون شخصية وتتخلى عن دورها كسارد ولا تحكمها أي بنية ،السينما التي تظهر كل شيء ولا تحيل إلى خارج الحقل تحقق متعة آنية لا تتخطى عتبة قاعة العرض .إنها تتوخى الإبهار وخلق الدهشة. إننا ونحن نشاهد فيلما من هذا النوع تكون أحاسيسنا مبرمجة بشكل آلي ،يأخذنا الفيلم ولكنه لا ينطبع في الذاكرة والوجدان.

---

[1] تيرس سان جون مارنر ، الاخراج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1983 ، ص25 .

المبحث الثاني

المعالجة الاخراجية في الفيلم التاريخي

ومن الممكن ان اي اشارة الى تاريخية الفيلم الملحمي التاريخي الطويل وكما اشرنا تقودنا الى صناعة السينما الايطالية لانها قامت بانتاج افلام تاريخية مبهرة جلبت لها الشهرة الواسعة والعالمية امثال افلام مثل (الايام الاخيرة لبومبي ،١٩٠٨) من اخراج (لويدجي مادجي).

كما شهدت المدة بي عامين ١٩٠٩ــ١٩١١ ظهور افلام عدة مهمة في تاريخ هذا النوع السينمائي ، كفيلم (يوليوس قيصر ١٩٠٩) وفيلم (سقوط طراودة ١٩١٠) من اخراج (جوفاني باستروني) وفيلم (بروتس ١٩١٠).

وقد امتازت هذه الافلام بالابهار ومن جانب اخر تحقيقها ربحآ تجاريآ واسعآ ،واستخدام المجاميع التي تصل الى الف كومبارس .. لذا يمكننا القول ان هذه الافلام وغيرها استطاعت ان ترسي تقاليد الافلام التاريخية المبهرة .

كما يمكننا ان نلاحظ تقاليد جديدة من الناحية الفنية في هذا النوع السينمائي لم تكن موجودة سابقآ ومنها استخدام الديكور ذي الثلاثة ابعاد بدلآ من الستائر التي يتم رسم المناظر عليها في الخلفية التي كانت سائدة ، كما تم استخدام مشاهد المجاميع الضخمة ومشاهد المطاردة التي تم تصويرها على كاميرا متحركة على قضبان واستخدام النيران الحقيقة لتصوير الحرائق كما نلاحظ ذلك في فيلم (كوفاديس) الذي ذهب الى استخدام الاسواد الحقيقة .

وعلى الرغم من ان الشائع في هذا النوع من الافلام لا يمكن ان يغفل الدور الكبير للمخرج (جريفث) فأنه بالتأكيد قد استفاد كثيراً من تلك الاساليب الفنية على مستوى الصورة وعلى مستوى الانتاج .. فلقد ظهر جلياً هذا الاستخدام والتأثير في فيلميه (مولد امه ١٩١٥) و(التعصب ١٩١٦)الذين جاءوا متبلورين من خلال تجارب الايطاليين ولاسيما فيلم (كابيريا)اخراج(باستروني) الذي كان بحق من الاوائل الذي استخدم بشكل واع الضوء الصناعي لخلق تأثيرات درامية واستخدام التمثيل البعيد عن النزعة المسرحية وذلك الجهد الهائل في اعادة بناء المدة التاريخية بادق تفاصيلها [2]

ومع ذلك فقد كان (جريفث) وبحق اول من برع في امتلاك الحرفية السينمائية ،كما يمكننا القول انه كان اول شاعر سينمائي.

وهناك ملاحظة اخرى مهمة وهي ان كثيراً من الباحثين وكما اشرنا في بداية هذا الموضوع يخلطون بين الموضوع التاريخي وهذا النوع السينمي ولا نريد العودة للخوض في هذا الموضوع الذي سبق ان اشرنا اليه في البداية ،ومع ذلك فأن بعضهم يضيف الى الفيلم التاريخي جانباً اسطورياً أي تاريخية الاسطورة

---

[1] مجلة الفن السابع ، مدكور ثابت ، العدد 43 ، 1999 ، فليم (كوفاديس)

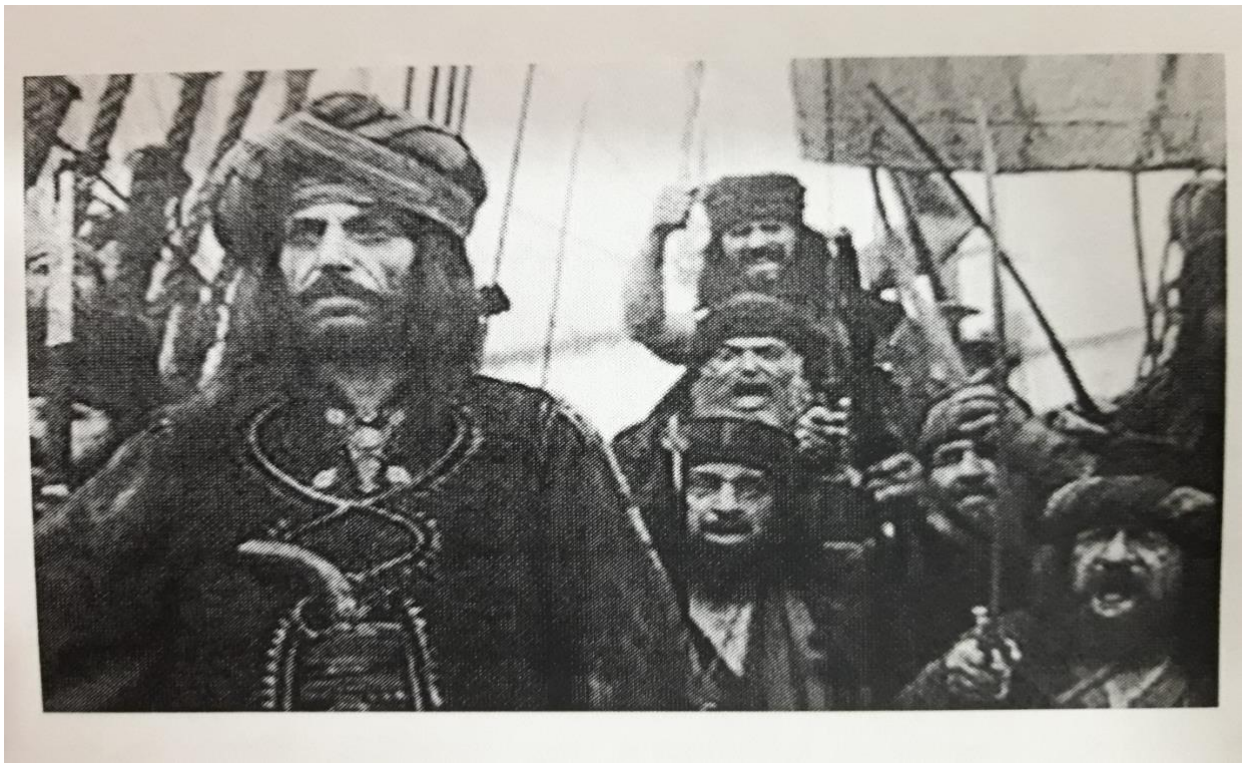
[2] الفليم التاريخي الايطالي ، ص29، مصدر سابق .

داخل النموذج الفيلم الملحمي التاريخي ،وهو امر كثيرآ ما نجده في الأفلام المعاصرة ،التي تسمح لنا بالقول ان هذا التداخل اكسب الفيلم التاريخي بعدآ مضافآ لما سبق الاشارة اليه .لكن لا يمكن عد هذا المزيج من التداخل والتلاحق نوعآ خالصآ بقدر ما هو الاستفادة من سمات الفيلم التاريخي لاسباغها على هذا النوع لان الافلام الاساطير لا تسعى لوضوح التفسير بل لوضوح التعبير كما يفعل الفيلم التاريخي ،فضلآ عن ذلك فأن هذه الافلام الاسطورية تسعى لان تصبح نوعآ من الخلاصة الفكرية التي تمثل مزيجآ من المعتقدات والمواقف والمشاعر ذات المعالم غير المحددة التي لا تخضع للتحليل تقريبآ .

وقد نتصور التداخل في ذلك كبيرآ وفيه الكثير من الاشكالية ..فقد تكون بعض الافلام التاريخية من نسج الخيال او قصة من روائع الادب العالمي ولم تحدث في الواقع مما يتطلب النظر على وفق ذلك اعادة النظر في ماهية الفيلم التاريخي ..فهل يمكننا القول مثلآ ان احداث الفيلم التاريخي تدور في الماضي سواءآ كان هذا الماضي بعيدآ ام قريبآ متخيلآ وهذا يقودنا للقول ايضآ وحسب تصور الباحث ان الضرورة تقود الى تأشير خاصية للفيلم التاريخي كون احداثه مستقاة من واقع حدث فعلآ في الماضي ،هذا الواقع هنا يرتبط بالزمان والمكان .. فافلام الفانتازيا مثلآ ليست تاريخية ، اذ يتم تحطيم حاجزي الزمان والمكان على الرغم من ان ابطال هذه افلام يرتدون مثلآ ازياء تاريخية فهل ملابس (علاء الدين او السندباد) تضعنا امام فيلم تاريخي ..هذا يعني ضرورة ارتباط الفيلم التاريخي بتاريخ زمني وحدث محدد...من جانب اخرى فأن للسينما القدرة على استرجاع الاحداث ووضعها ضمن صياغات ومعالجات سينمائية مبدعة فهل يسمح لنا ذلك القول بمرجعية هذه القضية الى الفيلم التاريخي .

الواقع هناك مرونة قلقة ومطاطية في تحديد مفاهيمي للفيلم التاريخي ،ولعل ما ورد من ذكر في هذا الخصوص يضعنا على الطريق على الاقل في ما ورد من سمات واضحة لهذا النوع التي هي سمات نوعية خالصة غير هجينة .

ان جميع العالمين في السينما والتلفزيون يدعون بالفنانين ،والعمل الذي يخرج من هاتين الوسيلتين يدعى بالعمل الفني ،وهو عمل ابداعي ابتدائآ من التصوير مروراً بالتنفيذ والاخراج النهائي على الشاشة ،ويؤكد كين دالي في كتابة (الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي) موضوع بغاية الاهمية وهو الاندماج الحسي للمتلقي اذا يقول (لكي يكون فيلمآ ما ناجحآ ،يجب أن يضع المخرج نصب عينه اعظم امكانية للفيلم وهي امكانية خلق الاندماج الحسي)١ وهي ابلغ قيمة تعبيرية يصل لها صانع الفيلم .



وعلى كل حال فنحن متفقين جميعآ على ان صانعوا العمل الفني سواءآ في السينما أو التلفزيون يريدون ان يقولوا شيئآ في العمل الفني الذي يمكن عده بمثابة خطاب أو رسالة يوجهونها وهذا يجرنا الى التساؤل التالي هل فهمنا للرسالة يتطلب معرفتنا بلغتها؟

ان اللغة سواءآ مكتوبة أو مسموعة أو مرئية هي وسيلة ايصال المشاعر والافكار والرؤى الى المتلقي .

وللغة في العمل المرئي هي للغة مكتوبة بالاصل ولكن تتحول في مابعد الى للغة مرئية من خلال تجسيد النص المكتوب الى صور مرئية وبذلك تصل الرسالة التي يبغيها صانعوا العمل المرئي

وقد اتفق منظرين وباحثين وكتاب في مجال السينما على تسمية اللغة المرئية الى اللغة السينمائية وهي تتمثل بمجموعة من العناصر (الصورية والصوتية)

كالسرد والشخصيات والتصوير والاضاءة والتكوين واللون والديكور والإكسسوار والازياء والمكياج والمونتاج والعناصر الصوتية المتمثلة بالحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى ويضاف لها عنصر الصمت) تسمى بعناصر اللغة السينمائية والتي من خلالها يتم تجسيد السيناريو المكتوب الى معادل مسموع ومرئي وما يتضمنه السيناريو من تفاصيل يترجمها المخرج الى حركات داخل المشهد الواحد ،لذا فأن المخرج هو من يفسر النص الادبي وينقل تفسيره ورؤيته الى مجموعة العالمين فهو يعطي تصوره حول الديكور والازياء ويختار الالوان ويضع مع مدير التصوير شكل الكادر النهائي وتقسيم المشاهد وكذلك الحال فأنه يدرب الممثلين على النص ولا ينتهي دوره هنا بل يتعداه الى اختيار اللقطات المناسبة وربطها مونتاجياً حتى يصل العمل الى المرحلة الاخيرة وهي مرحلة التسجيل ،اي تسجيل العمل على الشريط البث .

ومما تقدم فان العمل في السينما او التلفزيون هو عمل جماعي ،يكون المخرج مسوولاً عن نجاح العمل من فشله وبالرغم من ان هناك تشابه كبير بين الوسيلتين (السينما والتلفزيون) الا ان هناك ايضاً مجموعة من الفروقات بينهما . وكذلك تناسق الاشكال والاشياء في الديكور فمثلاً يزيد من الجمالية التي تتناسق مع حركة الكاميرا والتكوينات التي ابتكرها المخرج في اظهار البيئية فكل هذه العناصر هي عوانل تساعد على ظهور الدلالات البيئية مثلاً ،اذا كانت البيئة متحضرة ام بيئة ريفية او بيئة صناعية... الخ فلهذه العناصر دوراً في ابرازها من خلال رؤيا المخرج لها وهكذا لابد لنا ان نلمس انه "لابد عند تكوين العناصر الرئيسة في الصورة من مراعاة الترابط العضوي الكامل بين الاحداث وبين مناطق تصويرها "1.

---

[1] بودفكين ، الفن السينمائي ، تر : صلاح التهامي ، القاهرة ، دار ، الفكر ص86 .

مؤشرات الاطار النظري :

1- تتميز السينما عن السمعي البصري بكون الكاميرا لاترصد الأشياء آلي وكأنها مستقلة عنها او كونها ليست إلا وسيطآ إ نهل تتبنى ما تصوره من مواقف حتى الغير الظاهر .

2- الكاميرا من المفروض أن تنتقل من زاوية الى أخرى بمنطقها الداخلي ، وان تبلور شبكة من العلاقات والتقاطعات بين مساحات زمنية (مدة اللقطات) ومسافات (سلم اللقطات) لتخلق في النهاية لنفسها بنية خاصة تتموقع بين المرئي اللامرئي.

3- إن مجموع المسافات التي تقيمها الكاميرا مع ما تصوره من أمكنة وشخوص هي صياغة ذهنية للعالم بلغة مغايرة ،لغة السينما ، وإن كانت النتيجة صوتا وصورا تبدو مباشرة بالمقارنة مع اللغة المكتوبة .

4 - ان اللغة سواءآ مكتوبة أو مسموعة أو مرئية هي وسيلة ايصال المشاعر والافكار والرؤى الى المتلقي .واللغة في العمل المرئي هي لغة مكتوبة بالاصل ولكن تتحول في ما بعد الى لغة مرئية من خلال تجسيد النص المكتوب الى صور مرئية وبذلك تصل الرسالة التي يبغيها صانعوا العمل المرئي .

5- تناسق الاشكال والاشياء في الديكور فمثلآ يزيد من الجمالية التي تتناسق مع حركة الكاميرا والتكوينات التي ابتكرها المخرج في اظهار البيئة فكل هذه العناصر هي عوامل تساعد على ظهور الدلالات البيئية مثلآ ،اذا كانت البيئة

متحضرة او بيئة ريفية او بيئة صناعية... ..... الخ

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته

- منهجية البحث
- مجتمع البحث وعينته
- ادوات البحث
- تحليل العينات

منهجية البحث

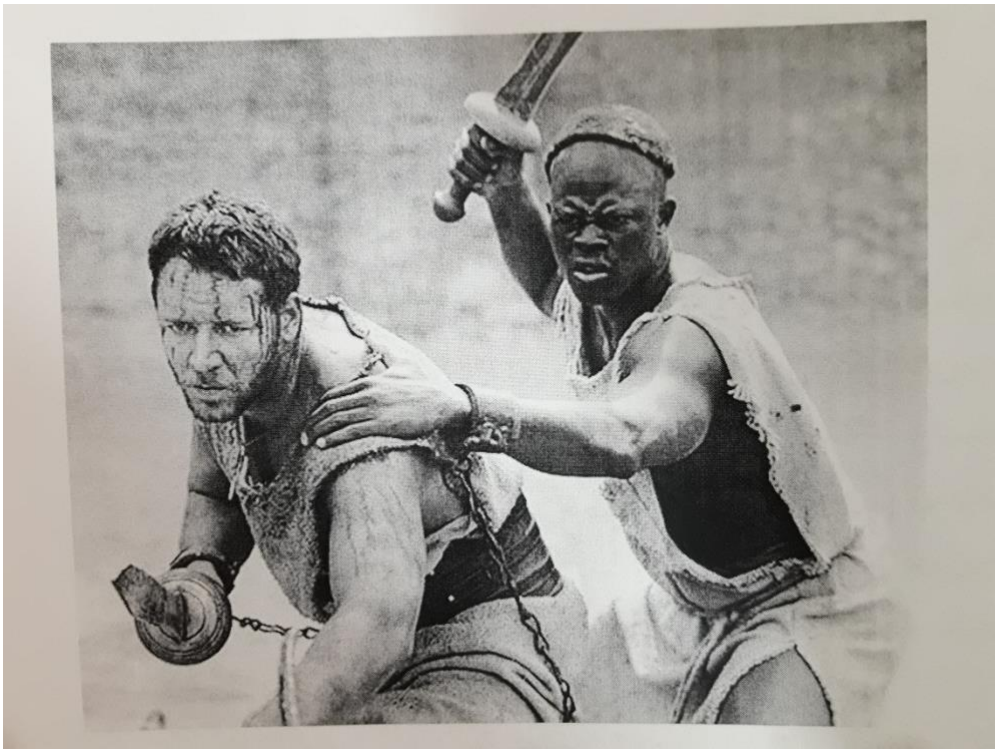
توافقا مع متطلبات هذا البحث قام الباحث باتباع اسلوب الوصف التحليلي وكذلك على استقصاء المعلومات من الكتب والمراجع والبحوث والدراسات والاطاريح والدوريات لتحقيق هدف هذا البحث.

مجتمع البحث

يتحدد البحث الاتي دراسة الكيفيات التي تحقق الكشف عن كيفية توظيف المعالجة الاخراجية في ملحمة الفلم التاريخي

عينة البحث

لاغراض تحقيق اهداف البحث الحالي تم اختيار عينة قصيدة متمثلة فلم المبارزة .



فلم المبارزة

طاقم التمثيل :

راسل كرو

خواكين فينيكس

كوني نيسلون

أوليفر ريد

ريتشارد هاريس

ديريك جاكوبي

جيمون هونسو

رالف مولر

تمهيد :

فيلم تاريخي من إخراج ريدلي سكوت وبطولة راسل كرة وخواكين فينيكس ودجيمون هونسو ، الفيلم حاز على خمسة جوائز أوسكار من بينها جائزة الأوسكار لأفضل فيلم كما فأز الفيلم بجائزة غولدن غلوب لأفضل فيلم دراما وأفضل موسيقى .

المبارز هو فيلم تاريخي ملحمي من إنتاج أمريكي بريطاني مشترك (١٥٥دقيقة) أخرجه في عام2000 ريدلي سكوت ،ومثله راسل كرو ،خواكين فونيكس ،كوني ،كوني نيلسن ، رالف موللر ، أوليفر ريد (في أخر دور له في حياته)،دايمون هونسو،ديريك جاكوبي ، جون شاربنل ،وريشاد هاريس. جسد "كرو" شخصية القائد الشجاع "ماكسيموس " ،ووﻻء الشخصية الخيالية للقائد الروماني (ماكسيموس ديسميوس ميريديوس) والذي خدع وتم الغدر به عندما استولى ابت الإمبراطور (كومودوس)على السلطة بعد أن قتل أباه .وبانحداره إلى هاوية العبودية ،تصاعدت شهرته كمبارز ليحقق أخيرآ الإنتقام ممن قتل عائلته وامبراطوره .

وعندما بدأ عرض الفيلم في ٥ ايار ٢٠٠٠ حققق نجاحآ كبيرا في شباك التذاكر ،واستقبل نقديا بصورجيدة وكان له الفضل في إشعال الإهتمام بالملاحم التاريخية ، وقد رشح وفاز بالعديد من الجوائز،خصوصآ خمس جوائز أوسكار في حفل الأكاديمية الأمريكية الثالث والسبعين بضمنها أفضل فيلم وأفضل ممثل لراسل كرو .

كان لنجاح فيلم المبارز الكبير الدور الأساسي في إعادة الإهتمام بتاريخ الإمبراطورية الرومانية والعصور الكلاسيكية في الولايات المتحدة ،وحسب النيويورك تايمز أطلق على هذا التأثير اسم "تأثير المبارز "وقد سمي ب "تأثير المبارز "من قبل الكتاب والناشرين لأن من المتعارف عليه لدينا أن الكتب هي التي تسبب شهرة الأفلام ،لكن ما حصل هنا هو العكس ،فقد أشعل فيلم الإهتمام بالعصور القديمة ،ليس من خلال إنتاج أفلام ضخمة .

عن روما ولكن في الكتابات الجادة أو الممتعة أو كليهما سيرة شيشرون وهو أعظم سياسيي روما ، وترجمة غريغوري هيس لتأملات ماركوس أوريليوس حققت قفزات كبيرة في المبيعات بعد عرض الفيلم .كما أثار الفيلم سلسلة من الأفلام التاريخية الملحمية مثل :طروادة ،ألكسندر ، الملك آرثر ،آلاموو ٣٠٠، مملكة السماء ،وروبن هود .والإثنين الأخيرين من إخراج ريدلي سكوت ايضآ .كما وضعت شخصية ماكسيموس في المرتبة الثانية عشرة ضمن قائمة مجلة TotalFilm لأفضل أبطال خمسين فيلمآ في تاريخ السينما ،وفي المرتبة الخامسة والثلاثين من أفضل شخصيات مائة فيلم اختارها موقع Empire .كما اصدرت استراليا طابعا بريديا خاصا بماكسيموس ضمن سلسلة طوابع "أساطير إسترالية ".و قد حضر راسل كرو الحفل الخاص بإصدار الطابع .

تحليل الفلم

تميز الفيلم بكلاسيكية الموضوع حيث يدور في عصر الإمبراطورية الرومانية في عصر ماركوس اوريليوس الذي يحاول تسليم سلطاته إلى قائد الجيوش ماكسيموس (راسل كرو) إلا أن كومودوس يقتله قبل أن ينفذ ما ينتويه ،ويحاول كومودوس قتل ماكسيموس إلا أن هذا الأخير يهرب فينتقم منه كومودوس الذي أصبح امبراطورا خلفا لأبيه ويقوم كومودوس بقتل زوجة ماكسيموس وولد يصبح ماكسيموس عبدا مملوكا ثم مصارعا وتدور الأحداث في إطار مليء بالتشويق والإثارة .وهو عمل فني في التاريخ بمعنى أن كاتب القصة قد تصرف وتخيل وخلق شخصيات إضافية من عنده .فبينما تعد شخصيات ماركوس أوروليوس وكذلك كومودوس شخصيا ت تاريخية فإن شخصية ماكسيموس متخيلة وقد قامت قناة الجزيرة الوثائقية بإنتاج فلم وثائقي من ٤٥ دقيقة عن الفلم وأحداثه وقدمت مقتطفات من لقاءات مع صانعي الفلم بضمنهم كاتب السيناريو،وفي الفلم الوثائقي عرض لاكتشاف قبر لقائد روماني معاصر.

لماركوس اوروليوس اسمه ماكرينوس حكم هنغاريا ثم اسبانيا لكنة لم يصبح مجالدا (مبارزا) ولا عبدا بل كان قائدا ناجحا . باختصار كان عالم ماكييموس حقيقيا وكذلك عدوه لكن الشخصية من صنع الكتاب .[مغالطات تاريخية]

من المغالطات التاريحية في الفليم والي كانت بناء على الاضافات الدرامية الامبراطور كومودوس لم يكن في الواقع ذلك المجنون المختل ، بل كان امبراطور جيدا استمر عقود ، لم يتحدث التاريخ ان كومودوس قتل والده ، وكان موتة بشكل طبيعي بسبب المرض ولم يكن في ساحة المصارع كما افترض الفيلم .

1- استخدام الحركة الحرة في تصوير الملحمة إلظهار المزيد من التفاصيل

يتميز التصوير في فلم Gladiator باستخدام مجموعة من الحركات وبطريقة هادئة وناعمة يميز تضفي على الحدث طابعا هذا النوع من االفالم عن باقي االنواع وكذلك استخدام عدد منً زوايا التصوير التي تعطي دالالت في سياق الفلم ، فضالً عن استخدام احجام لقطات مختلفة تلبي الحدث وردود الفعل وفيما يلي عرض مفصل لتحليل الحركات في تصوير الفلم .

-البان Pan يمين ، يسار:

جاءت هذة الحركة في الفلم جلية للتعبير عن الاحداث وايصال معان مختلفة للمشاهدة تخدم نهج الحدث الرئيس للموضوع التاريخية .

-التلت) Tilt اب ، داون:)

لحظه الباحثة ان التلت استخدم بشكل واسع في الفلم لما لها من اهمية في خلق العلاقة بين السماء وما يصدر منها وما يقع على الارض او على من في الارض

الكرين (اب ،داون) :

ايضآ حركة الكرين استخدمت في الفلم لتوكيد العلاقة السماوية الارضية .كما ان لاستخدم حركة الكرين عبرت في الفلم عن معاني فلسفية اوضحت انعكاس ووقع الفعل والناتج عن ذلك الفعل برت في الفلم عن معاني فلسفية اوضحت انعكاس ووقع الفعل والناتج عن ذلك الفعل

٢-الحفاظ على نسق الازياء في الملحمة للتفريق بين القوانين المتناظرة :

ترتبط الازياء غالباً في الاعمال الملحمية التاريخيه بالعصر الذي تدور فيه الاحداث وذلك لانها تجسد واقع ذلك الحدث في ذلك التاريخ .

وقد حاول المخرج الحفاظ على نسق الازياء في فلم Gladiator بحسب ماظهر في التحليل وفق مايأتي :

غلبة اللوان البيجي للملابس على الشخصيات او الشخصية المحورية والذي يكون بمدلولاته التاريخية لون الصحراء ومراة تعكس تلك الصور على تلك الشخصية ،اما الوان ملابس النساء فقد غلب عليها اللون الابيض المطرز بالذهب لدلالة الهيبة والسيطرة .

كما استخدم المخرج مجموعة من الاكسسوارات في نسق الفلم منها (القلادات المرصعة والدروع الحديدية وقبعات الرأس من اجل اظهار الهيءة التي كان عليها المقاتلين والقادة في ذلك الزمن واعطاء الواقعية للاحداث .

. ٣- تنسيق الاشكال في الملحمة من ناحية الديكور واظهار البيئة المناسبة يزيد من جمالية ونسيق المشهد

الديكور في الافلام الملحمية التاريخية يرتبط مظاهره بتاريخ الحدث الذي وقع فيه ومعظم اشكال وديكورات الفلم ارتبطت بأماكن وتواريخ فرضت على المخرج اظهار ديكورات معينة من اجل توفير البيئة المناسبة للمشهد واستغلال الصحراء والمباني القديمة والقلاع في معالجة احداث الفيلم وكذلك جسد مجموعة ديكورات وظف فيها الخطوط العامودية لإضفاء الهيبة والعظمة عليها مثل المقاعد واستطاع ان يختار كن تلك المظاهر المواقع التي تدعم الحدث وتدفع به للأمام وفقآ للسياق الحدثي .

الفصل الرابع

¤ النتائج

¤ الاستنتاجات

¤ التوصيات

¤ المقترحات

¤ المصادر والمراجع

النتائج :

1 ـ عملت المعالجة الاخراجية للوقائع التاريخية للفلم الملحمي على مبدا الفصل بين زمن السرد ، وزمن الواقعة الحقيقي ، و الى استثمار الطرق الفرعية للسرد المتمثلة بصوت الراوي من خارج الكادر ، لا سيما في عمليات الانتقال من مكان الى اخر .

2 ـ شكلت حركات وزوايا الكامرا عنصرا رئيسيا في المعالجة الاخراجية للوقائع الفلم ، من خلال الزاوية المستخدمة ، والمسافة التي تفصل بين الكاميرا والموضوع المراد تصويره .

3 ـ شكل الديكور والازياء والاكسوار وظيفة مهمة في اسناد المعالجة الاخراجية للواقع الملحمة للفلم من خلال بناء المدن الذي تناغمت في تصاميمها مع بقية عناصر الصورة بحيث كونت معها وحدة مترابطة للتعبير عن تلك المرحلة .

الاستنتاجات :

1 ـ تعرض الوقائع الملحمية للفلم في الخطاب السينماتو غرافي وفقا للانتماء الفكري لجهة الانتاج .

2 ـ تعدد المعالجات الاخراجية للوقائع الملحمية للفلم وحقيقة حدوث الواقعة .

3 ـ اسهم الخطاب السينماتوغرافي في تناوله للوقائع التاريخية في اماطة اللثام عن المسكوت عنه في التاريخ الاسلامي .

التوصيات والمقترحات :

1 ـ الاهتمام بانتاج اعمال درامية ضمن الخطاب السينماتوغرافي تتناول في موضوعاتها تلك الوقائع الملحمة للفلم كونها تعتبر من الروافد المهمة والغنية بالمعلومات التي يمكن لها ان ترفد الاجيال القادمة بمعرفتها ، والاستفاد من تجاربها الماضية في تحديد المستقبل .

2 ـ ضرورة التعاون الحقيقي على المستوى الاكاديمي بين المجالين الفني والتاريخي للوصول الى نقطة الانطلاق الصحيحة باتجاة انتاج افلام تتضمن تلك الوقائع في الخطاب السينماتوغرافي ، ولا سيما ان جل هذة الوقائع التاريخية .

المصادر والمراجع

المصادر العربية

القران الكريم

- احمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، ج٥ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٩ ، ص٢٣٨ .
- بودفكين ، الفن السينمائي ، تر : صلاح التهامي ، القاهرة ، دار الفكر ص٨٦ .
- دريد شريف محمود ، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم التاريخي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠١٤ ص٤٨ .
- رودي بريتز ، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني ، ترجمة انور محمد خورشيد ، موسسة فرانكلين لطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ص ص ٣٩١ – ٣٩٢ .
- فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الادب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ١٩٨٨ ص ١٥
- الفلم التاريخي الايطالي ، ص٢٩ ، مصدر سابق .
- ليون سرميليان ، بناء المشهد الروائي ، ترجمة فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد (٣) ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٧٨ .
- مجلة الفن السابع ، مدكور ثابت ، العدد ٤٣ ، ١٩٩٩ ، فلم (كوفاديس) .
- المعجم : اللغة العربية المعاصر .
- يرنس سان جون مارنر ، الاخراج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٢٥ .

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Diyala University
College of Fine Arts
Film and Television Department

Directive treatment of the epic in the historical film

Purely presented by the student
Sajy Khalil Ibrahim Abbas

To the Council of the College of Fine Arts / Department of Film and Television / which is part of

Requirements for obtaining a bachelor's degree in the Department of Film and Television

Supervisor
M . M
Mohamed Samir

2021 m **1442 e**

mulakhis albhth:

'ana almakhraj yanawe mawaqie alkamira taswir wadih lilfilm , wa'an yaerif jydana ma sayhtafiz bih wama sayatakhalaa eanh , walkayfiat alty yantaqil biha min liqitat 'ukhraa waeyaan maneih ymkn 'an taqae bed alathar fi marhalat almuntaj , wa'iimaa 'aniq almakhraj khilal altaswir bi'aqsaa ma ymkn 'an tabda min alluwntaj , ymkn 'an tabda alsuwrat fi marhalat almunitaj , wanaskhuha tabda fi sighat nihayiyat lilfilm wasiaghat tatatawar binafs al'iiqae , 'iidh hdha albahth alhaliu alhaliu alkashf ean jame alnaskh alaikhrajiat fi mulahamat alfilm altaarikhi.

'amma alfasl alththani ftdmn almabahathayn huma:

* almabhath alawl: almuealajat alakhrajyat wainwaeuha
* almabhath althany: almarkaziat alakhrajyt fi alfulm alttarikhi

muashirat al'iitar alnazarii

yatahadad albahth alati dirasat alkayfiat alty tuhaqiq alkashf ean tawzif almuealajat alakhrajyat fi malahamat alfulm almalhimii

albahth alhaliu tama aikhtiar eayinat muqtabisat min falam almubaraza

'amma 'aham alaistikshafat hi mubashirh:

1 alwaqayie almalhamiat lilfalam fi alkhitab alsiynmatugharafii wafaqa lil'untima' alfikrii lawajih alaintaj.

2- taeadud almuealajat alaikhrajiat lilwaqayie almalhamiat lilfalm wahaqiqat alwaqieat.